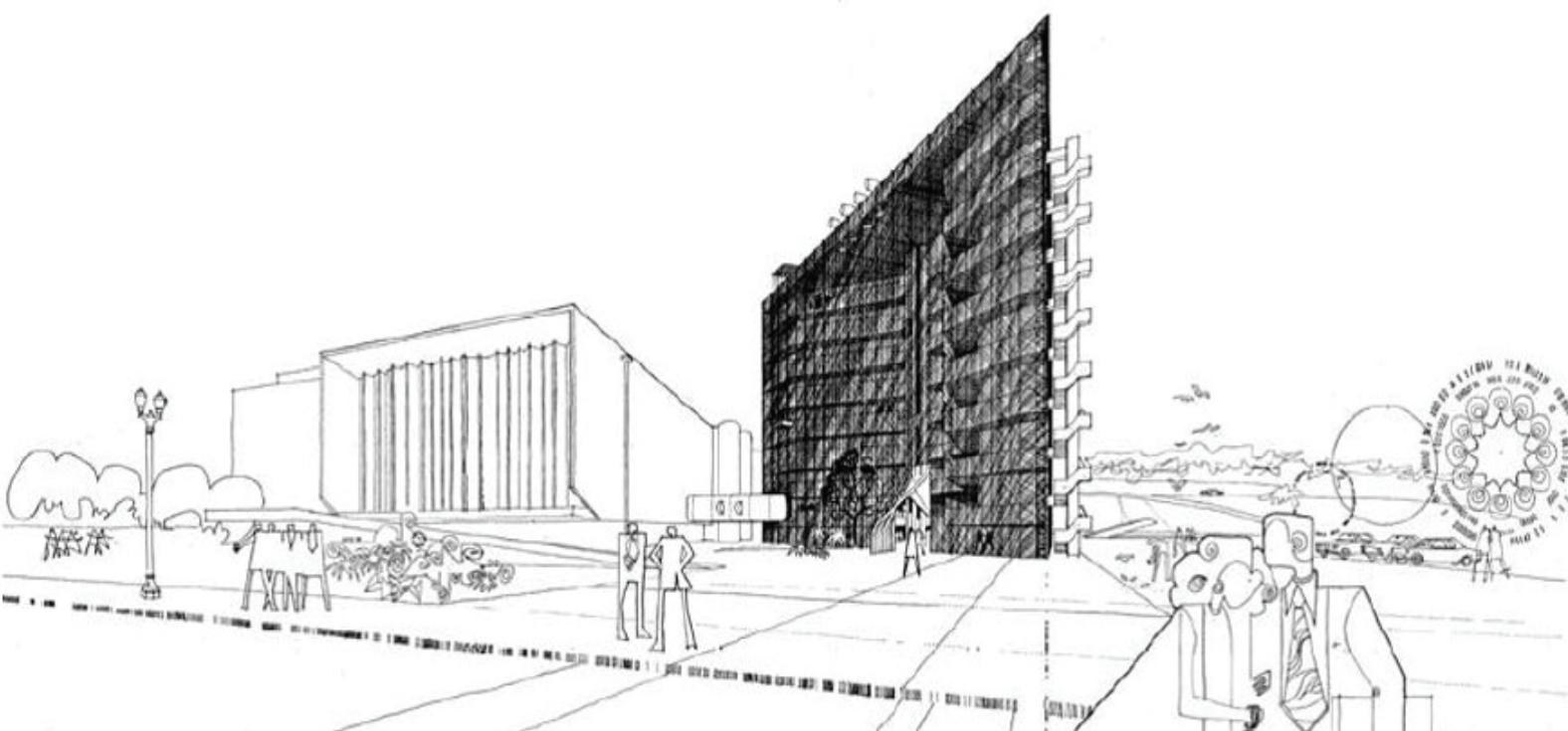


**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO**

**A ARQUITETURA DE JOEL RAMALHO JÚNIOR, LEONARDO OBA E GUILHERME
ZAMONER NOS ANOS 1970:
CONCURSOS NACIONAIS, RESPOSTAS CURITIBANAS**

ISABELLA CAROLINE JANUÁRIO
Orientador: Prof. Dr. Renato Leão Rego



MARINGÁ
Maio, 2018



Programa Associado de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo

Universidade Estadual de Maringá
Universidade Estadual de Londrina

ISABELLA CAROLINE JANUÁRIO

**A ARQUITETURA DE JOEL RAMALHO JÚNIOR, LEONARDO OBA E
GUILHERME ZAMONER NOS ANOS 1970:
CONCURSOS NACIONAIS, RESPOSTAS CURITIBANAS.**

MARINGÁ
2018

ISABELLA CAROLINE JANUÁRIO

**A ARQUITETURA DE JOEL RAMALHO JÚNIOR, LEONARDO OBA E
GUILHERME ZAMONER NOS ANOS 1970:
CONCURSOS NACIONAIS, RESPOSTAS CURITIBANAS.**

Dissertação apresentada ao Mestrado em Arquitetura e Urbanismo do Programa de Pós-Graduação Associado entre a Universidade Estadual de Maringá e a Universidade Estadual de Londrina, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo.

Área de Concentração: Metodologia de Projeto

Orientador: Prof. Dr. Renato Leão Rego

MARINGÁ

2018

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR, Brasil)

J35a Januário, Isabella Caroline
A arquitetura de Joel Ramalho Junior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner nos anos 1970 : concursos nacionais, respostas curitibanas / Isabella Caroline Januário. -- Maringá, PR, 2018.
167 f.: il. color.

Orientador: Prof. Dr. Renato Leão Rego.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Maringá, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo UEM/UEL, 2018.

1. Projeto arquitetônico. 2. Arquitetura moderna. 3. Arquitetura - Metodologia de projeto. I. Rego, Renato Leão, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo UEM/UEL. III. Título.

CDD 23.ed. 720

Márcia Regina Paiva de Brito – CRB-9/1267

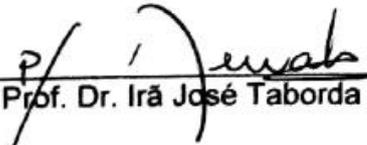
ISABELLA CAROLINE JANUÁRIO

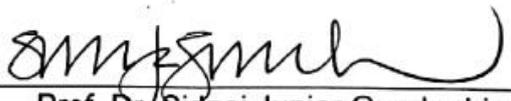
**A ARQUITETURA DE JOEL RAMALHO JÚNIOR, LEONARDO OBA E
GUILHERME ZAMONER NOS ANOS 1970:
CONCURSOS NACIONAIS, RESPOSTAS CURITIBANAS.**

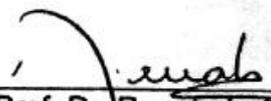
Autora: Isabella Caroline Januário
Orientador: Prof. Dr. Renato Leão Rego

TITULAÇÃO: Mestre em arquitetura e urbanismo

APROVADA em 07 de maio de 2018.


Prof. Dr. Irã José Taborda Dudeque


Prof. Dr. Sidnei Junior Guadanhim


Prof. Dr. Renato Leão Rego
(Orientador)

Para Lourdes, Gilmar, Júlia e Luiz Januário (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

À Lourdes, Gilmar e Júlia, pelo suporte em todas as horas.

Ao professor Renato Leão, pela orientação, entusiasmo com o trabalho e estímulo constante.

Aos professores Sidnei Junior Guadanhim e Irã Taborda Dudeque pelos questionamentos que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos arquitetos Joel Ramalho e Guilherme Zamoner, pelos esclarecimentos e depoimentos fundamentais para elaboração deste trabalho.

Aos arquitetos Leonardo e Raquel Oba, por doarem tempo para me receber, dividir materiais e informações sobre os projetos.

À Universidade Estadual de Maringá, principalmente aos funcionários da Biblioteca Central e à Rose Pepinelli, pela ajuda constante ao longo desses dois anos de mestrado.

Aos colegas do mestrado, em especial à Stefanie Freiburger, que além de me receber em Curitiba, muito contribuiu com suas reflexões e seu olhar crítico sobre a minha pesquisa.

Ao amigo de sempre, Vitor Fernandes.

E muito especialmente ao Murilo Barcelos, pelo amor, companheirismo e disposição em percorrer comigo as obras aqui analisadas.

A arquitetura de Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner nos anos 1970: concursos nacionais, respostas curitibanas.

RESUMO

Na década de 1970, o escritório curitibano de Joel Ramalho Júnior, Leonardo Tossiaki Oba e Guilherme Zamoner se destacou em nove concursos de projeto e conquistou o primeiro lugar em cinco deles: o edifício Sede do BNDE para Brasília (1973), construído no Rio de Janeiro (1974); a Praça e Monumento ao Migrante; em Cascavel (1976), o Edifício Anexo à Assembleia Legislativa do Paraná, em Curitiba (1976); o Centro de Exposições e Convenções do Estado de Pernambuco, em Recife (1977) e o Edifício Sede para a Terrafoto AS – Atividade de Aerolevantamentos (projeto não construído de 1979), em Embu, São Paulo. Esses projetos chamaram a atenção não só por estarem alinhados aos pressupostos formais da arquitetura moderna dos anos 1950-1970, mas também por apresentarem respostas projetuais distintas do quadro hegemônico que ela configurou. Partindo da conjectura de que a arquitetura em Curitiba dos anos 1970 revelou transformações diante da produção arquitetônica nacional, este trabalho, apoiado no método histórico-interpretativo, compreende a cultura arquitetônica dessa década e mostra que a arquitetura do trio atualizou as pautas modernistas em um momento de revisão do pensamento moderno.

Palavras-chave: circulação de ideias; projeto arquitetônico; arquitetura moderna; metodologia de projeto

A arquitetura de Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner nos anos 1970: concursos nacionais, respostas curitibanas.

ABSTRACT

In the 1970s, Curitiba's architecture office of Joel Ramalho Júnior, Leonardo Tossiaki Oba and Guilherme Zamoner stood out in nine design contests, and won five of them: the National Bank for Economic Development (BNDE) Headquarters for Brasília (1973), built in Rio de Janeiro (1974), the Migrant's Square and Monument in Cascavel (1976), the building annexed to the Legislative Assembly of Paraná, in Curitiba (1976), the Exposition and Convention Center of Pernambuco, in Recife (1977), and the Terrafoto AS – Aero Survey Activity headquarters (project not built from 1979), Embu, São Paulo. These projects drew attention not only for being aligned with the formal assumptions of modern architecture from the 1950s to 1970s but also for presenting design responses which were different from the hegemonic scenario set up at that time. Based on the assumption that Curitiba's architecture of the 1970s revealed transformations regarding the national architectural production, the present work, supported by the interpretive-historical method, understands the architectural culture of the 1970s and shows that this group of architects' updated in the face of the modernist agenda in a moment of revision of the Modern thought.

Key-words: architecture diffusion; architectural project; modern architecture; project methodology

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1. PROPOSTA PARA O CONCURSO DO EDIFÍCIO SEDE DA PEUGEOT EM BUENOS AIRES.	25
FIGURA 2. INSTITUTO DE PREVIDÊNCIA DO ESTADO DO PARANÁ EM CURITIBA.....	26
FIGURA 3. CONCURSO DO CREA-SP DE 1978: PERSPECTIVA INTERNA.	28
FIGURA 4. CONCURSO PARA O PAÇO MUNICIPAL DE VOTORANTIM.....	28
FIGURA 5. O TEATRO GUAÍRA EM CURITIBA.	33
FIGURA 6. MAQUETE PARA O PROJETO DO PALÁCIO DOS SOVIÉTICOS DE LE CORBUSIER.	34
FIGURA 7. MAQUETE APRESENTADA PARA O PROJETO DO CENTRO CÍVICO DE CURITIBA.	35
FIGURA 8. EDIFÍCIO ITÁLIA EM CURITIBA.	36
FIGURA 9. PROFESSORES E ESTUDANTES DO DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO UFPR EM 1987..	39
FIGURA 10. MAQUETE PARA A 1º PROPOSTA DO CLUBE SANTA MÔNICA DO ESCRITÓRIO FORTE E GANDOLFI.	42
FIGURA 11. RESIDÊNCIA MARIO PETRELLI EM CURITIBA.	43
FIGURA 12. INSTITUTO DE PREVIDÊNCIA DO ESTADO DO PARANÁ: IMPLANTAÇÃO DO PROJETO.....	45
FIGURA 13. INSTITUTO DE PREVIDÊNCIA DO ESTADO DO PARANÁ: CORTE TRANSVERSAL.....	46
FIGURA 14. PRIMEIRA PROPOSTA PARA O CENTRO TURÍSTICO DO EURO KURSSAL DO ESCRITÓRIO FORTE E GANDOLFI.	46
FIGURA 15. PRIMEIRA PROPOSTA PARA O PROJETO DA SEDE DA PETROBRÁS NO RIO DE JANEIRO.	47
FIGURA 16. EDIFÍCIO CASTELO BRANCO EM CURITIBA.	49
FIGURA 17. BLOCO DE SALAS DE AULAS NA UNIVERSIDADE EM CONSTANTINE, ARGÉLIA.	50
FIGURA 18. EDIFÍCIO SEDE DA PETROBRÁS NO RIO DE JANEIRO.....	53
FIGURA 19. GRAPHIC ARTS CENTER DE NOVA YORK.	53
FIGURA 20. PROJETO VITORIOSO NO CONCURSO PARA O HOTEL DE TURISMO EM JUAZEIRO - BAHIA.	54
FIGURA 21. GOVERNMENT SERVICE CENTER, BOSTON.....	55
FIGURA 22. MAPA DO PLANO WILHEIM-IPPUC.....	56
FIGURA 23. PROJETO DO NÚCLEO DE BAIRRO DE LE MIRAIL EM TOULOUSE.	57
FIGURA 24. RUA XV DE NOVEMBRO EM CURITIBA.	58
FIGURA 25. PROPAGANDA DE MATERIAIS COM A SEDE DA PETROBRÁS.	60
FIGURA 26. CAPA DA REVISTA A CONSTRUÇÃO NORTE/NORDESTE.	60
FIGURA 27. FOTO PUBLICADA DO CALÇADÃO DA RUA XV DE NOVEMBRO EM CURITIBA.....	62
FIGURA 28. FOTO PUBLICADA DA ESTRUTURA TRELIÇADA DO ANEXO LEGISLATIVO DO PARANÁ.....	62
FIGURA 30. BNDE-DF: IMPLANTAÇÃO DA PRIMEIRA PROPOSTA.	66
FIGURA 31. BNDE-DF: PAVIMENTO TÉRREO.....	67
FIGURA 32. BNDE-DF: PLANTA DO PRIMEIRO PAVIMENTO.	68
FIGURA 33. BNDE-DF: CORTE LONGITUDINAL DO PROJETO.....	68
FIGURA 34. BNDE-DF: PERSPECTIVA EXTERNA DO PROJETO.	70
FIGURA 35. BIBLIOTECA PARA A UNIVERSIDADE DE MASSACHUSETTS DARTMOUTH: PERSPECTIVA EXTERNA.	70
FIGURA 36. BNDE-DF: PERSPECTIVA INTERNA.	71
FIGURA 37. BNDE-RJ: VISTA AÉREA DA ÁREA DE PROJETO.	72
FIGURA 38. BNDE-RJ: CONJUNTO ARQUITETÔNICO NO CENTRO DO RIO DE JANEIRO	73

FIGURA 39. BNDE-RJ: CORTE TRANSVERSAL.	74
FIGURA 40. BNDE-RJ: PLANTA DO TÉRREO.....	74
FIGURA 41. BNDE-RJ: COBERTURA INCLINADA DO EMBASAMENTO E PAVIMENTO TÉRRENO.....	75
FIGURA 42. BNDE-RJ: PLANTA DO PAVIMENTO TIPO.	75
FIGURA 43. BNDE-RJ: ESTRUTURA EM CONCRETO PARA O PRÉDIO.....	76
FIGURA 44. BNDE-RJ: LAJE NERVURADA E VIGA CAIXÃO.....	77
FIGURA 45. BNDE-RJ: PROJETO DE COMUNICAÇÃO VISUAL - PREVENÇÃO INCÊNDIO.	78
FIGURA 46. BNDE-RJ: PROJETO PARA COMUNICAÇÃO VISUAL - COPA.	78
FIGURA 47. PRAÇA E MONUMENTO AO MIGRANTE EM CASCAVEL: VISTA AÉREA.	80
FIGURA 48. PRAÇA E MONUMENTO AO MIGRANTE EM CASCAVEL	80
FIGURA 49. PRAÇA E MONUMENTO AO MIGRANTE EM CASCAVEL	81
FIGURA 50. PRAÇA E MONUMENTO AO MIGRANTE EM CASCAVEL: PLANTA DO PROJETO EXECUTIVO.	82
FIGURA 51. PRAÇA E MONUMENTO AO MIGRANTE EM CASCAVEL: PERSPECTIVA GERAL.	82
FIGURA 52. MONUMENTO À FUNDAÇÃO DE GOIÂNIA.	83
FIGURA 53. MONUMENTO DA PRAÇA 29 DE MARÇO EM CURITIBA.	83
FIGURA 54. PRAÇA E MONUMENTO AO MIGRANTE EM CASCAVEL: MAQUETE ELABORADA POR GUILHERME ZAMONER PARA O CONCURSO.	84
FIGURA 55. ANEXO DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA EM CURITIBA: VISTA AÉREA DO CENTRO CÍVICO.	86
FIGURA 56. ANEXO DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA EM CURITIBA: IMPLANTAÇÃO.	87
FIGURA 57. ANEXO DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA EM CURITIBA: O PROJETO DA ASSEMBLEIA E O SEU ANEXO. ..	87
FIGURA 58. ANEXO DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA EM CURITIBA: DA ESQUEDA PARA DIREITA - PLANTAS DO SUBSOLO, TÉRREO, PAVIMENTO TIPO E COBERTURA.	88
FIGURA 59. ANEXO DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA EM CURITIBA: ESTRUTURA TUBULAR EM ALUMÍNIO PARA A FACHADA E AS ABERTURAS SUPERIORES.	89
FIGURA 60. SEDE DA SOCIEDADE BRASILEIRA PARA O PROGRESSO DA CIÊNCIA: CORTE LONGITUDINAL DO PROJETO.	90
FIGURA 61. ANEXO DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA EM CURITIBA: CROQUI EXPLICATIVO DO ESPAÇO ENTRE OS PROJETOS.	91
FIGURA 62. ANEXO DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA EM CURITIBA: O VAZIO INTERNO.....	92
FIGURA 63. ANEXO DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA EM CURITIBA: O PROJETO ENTRE OS EDIFÍCIOS MODERNISTAS.	92
FIGURA 64. CENTRO DO CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO: VISTA AÉREA DO PROJETO.....	94
FIGURA 65. CENTRO DO CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO: FÁBRICA TACARUNA E O PROJETO DO TRIO.....	94
FIGURA 66. CENTRO DE CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO: PLANTAS NÍVEL +8,00 E +5,00 DO PROJETO CONSTRUÍDO.	95
FIGURA 67. CENTRO DE CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO: EIXO DE CIRCULAÇÃO LESTE E OESTE.....	96
FIGURA 68. CENTRO DE CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO: EIXO DE CIRCULAÇÃO NORTE E SUL.	96
FIGURA 69. CENTRO DO CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO: PROJETO PAISAGÍSTICO DE BURLE MARX.	96
FIGURA 70. CENTRO DE CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO: JARDIM INTERNO.	97

FIGURA 71. CENTRO DE CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO: JARDIM INTERNO E ENTRADA DE LUZ PARA O FOYER DOS AUDITÓRIOS.	97
FIGURA 72. CENTRO DE CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO: CORTE TRANSVERSAL E ELEVAÇÃO SUL.	98
FIGURA 73. CENTRO DE CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO: TEATRO GUARARAPES.	98
FIGURA 74. CENTRO DE CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO: VIGAS LONGITUDINAIS DE ALMA VAZADA EM CONCRETO, E VIGAS TRANSVERSAIS METÁLICAS.	99
FIGURA 75. CENTRO DE CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO: ESTRUTURA EM ESPERA NO PAVILHÃO.	99
FIGURA 76. CENTRO DE CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO: COBERTURA DE VIDRO CURVO E ESTRUTURA EM ALUMÍNIO.	99
FIGURA 77. CENTRO DE CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO: FOYER DO AUTÓRIO GUARARAPES.	101
FIGURA 78. CENTRO DE CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO: ESQUADRIAS.	101
FIGURA 79. TERRAFOTO: IMPLANTAÇÃO GERAL DO PROJETO.	103
FIGURA 80. TERRAFOTO: IMPLANTAÇÃO E SETORIZAÇÃO DO PROJETO.	104
FIGURA 81. TERRAFOTO: PLANTAS DO SUBSOLO, TÉRREO, PAVIMENTO SUPERIOR E DE IMPLANTAÇÃO.	104
FIGURA 82. TERRAFOTO: ESPINHA DORSAL DO PROJETO.	105
FIGURA 83. TERRAFOTO: PERSPECTIVA GERAL DO PROJETO.	105
FIGURA 84. MAQUETE DO PROJETO PARA SEDE DA TERRAFOTO.	106
FIGURA 85. BIBLIOTECA DE ROVANIEMI: IMAGEM AÉREA.	106
FIGURA 86. ESQUEMATISMO COMPOSITIVO: A DISTRIBUIÇÃO DO PROGRAMA E EIXOS DE CIRCULAÇÃO.	111
FIGURA 87. ESPACIALIDADE INTERNA: ANEXO DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA EM CURITIBA.	112
FIGURA 88. PERSPECTIVA EXTERNA PARA O CONCURSO DE 1978 PARA O SEDE DA SOCIEDADE BRASILEIRA PARA O PROGRESSO DA CIÊNCIA.	116

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1. OS PROJETOS EM CONCURSOS DE ARQUITETURA NA DÉCADA DE 1970 DE JOEL RAMALHO, LEONARDO OBA E GUILHERME ZAMONER.	15
QUADRO 2. DADOS DO CONCURSO PARA A SEDE DO BANCO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL: PRIMEIRA PROPOSTA.	65
QUADRO 3. DADOS DO CONCURSO PARA A SEDE DO BANCO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO ECONÔMICO E SOCIAL: SEGUNDA PROPOSTA	65
QUADRO 4. DADOS DO CONCURSO PARA A PRAÇA E MONUMENTO AO MIGRANTE EM CASCAVEL.	79
QUADRO 5. DADOS DO CONCURSO PARA O ANEXO DA ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO, EM CURITIBA.	85
QUADRO 6. DADOS DO CONCURSO PARA O CENTRO DE CONVENÇÕES EM PERNAMBUCO.....	93
QUADRO 7. DADOS DO CONCURSO PARA O EDIFÍCIO SEDE DA TERRAFOTO - AEROLEVANTAMENTOS.....	102

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1. INTRODUÇÃO	13
1.1 Apresentação da pesquisa.....	14
1.2 Apresentação dos arquitetos.....	24
CAPÍTULO 2. RESPOSTAS CURITIBANAS: A CIRCULAÇÃO DE IDEIAS E A ARQUITETURA MODERNA EM CURITIBA.....	30
2.1. O ambiente receptivo e os modelos importados.....	33
2.2 A vez dos arquitetos e urbanistas que atuaram na cidade	38
2.3. As propostas curitibanas da década de 1970 e a cultura arquitetônica da época.....	51
CAPÍTULO 3. AS ESTRATÉGIAS DE PROJETO DE JOEL RAMALHO JÚNIOR, LEONARDO OBA E GUILHERME ZAMONER NA DÉCADA DE 1970	63
3.1 Edifício Sede do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES): a proposta para Brasília (1973) e o projeto executado no Rio de Janeiro (1974)	65
3.2 Praça e Monumento ao Migrante em Cascavel/PR (1976)	79
3.3 Edifício Anexo ao Plenário da Assembleia Legislativa, Curitiba/PR (1976).....	85
3.4 Centro de Exposição e Convenções do Estado de Pernambuco, Recife-Olinda/PE (1977).....	93
3.5 Edifício-Sede da Terrafoto AS, Embu/SP (1979)	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
1. As características da arquitetura de Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba, Guilherme Zamoner	109
2. A produção do trio e a arquitetura brasileira dos anos de 1970	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118
Livros, artigos e teses.....	118
Anais e cadernos de resumos	123
Periódicos	123
APÊNDICES.....	124
APENDICE A: Os concursos de projetos e os arquitetos reunidos em Curitiba.....	125
APENDICE B: Entrevistas com os arquitetos.....	129
Entrevista com Joel Ramalho Júnior	130
Entrevista com Leonardo Oba.....	147
Entrevista com Guilherme Zamoner Neto.....	162

CAPÍTULO 1. INTRODUÇÃO

*“The important thing is not to stop questioning.
Curiosity has its own reason for existence.”*

Albert Einstein (1955)

1.1 Apresentação da pesquisa

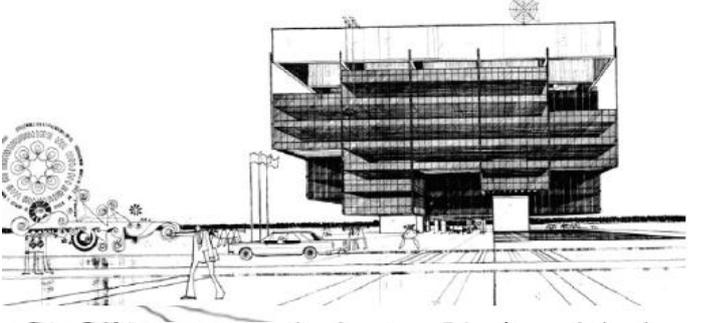
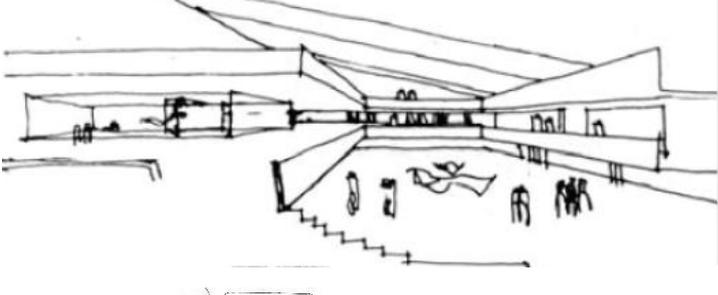
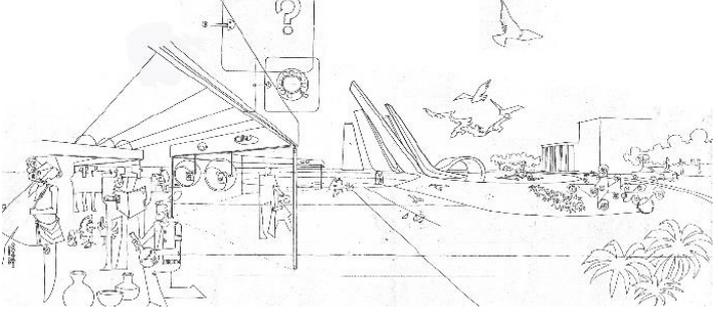
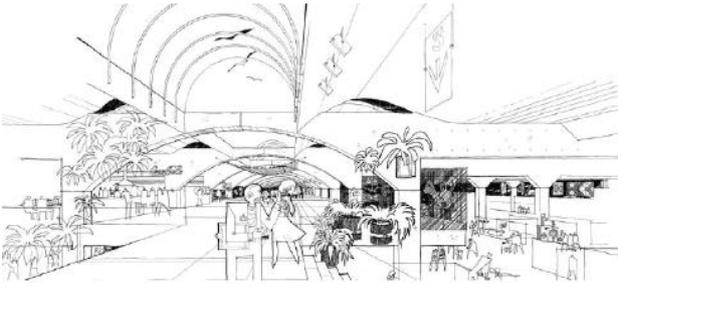
Em abril de 2013, em um grupo de seis amigos estudantes de arquitetura, preparados para um dia de turismo arquitetônico no centro do Rio de Janeiro, descemos na estação de metrô do Largo da Carioca com o objetivo de conhecer o famoso prédio da Petrobrás, em seguida a Catedral Metropolitana e os clássicos Arcos da Lapa. Com a fina chuva que caía, buscamos abrigo no térreo do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social na esplanada do Santo Antônio. Ali ficamos por alguns minutos. Além de admirar o jardim do Burle Marx – cuja autoria já sabíamos naquela altura – ficamos impressionados com a espacialidade da passagem coberta para o interior do prédio, que também era, por coincidência, passagem para os nossos destinos finais.

Naquele momento, nenhum de nós soube dizer de quem era o projeto que inesperadamente apareceu no nosso roteiro. Instigados com isso, encontramos posteriormente que se tratava de um projeto, fruto de um concurso de 1973, vencido por um grupo de arquitetos atuantes em Curitiba, tal qual o edifício da Petrobrás. Em 2015, descobri que o projeto da esplanada do Santo Antônio fazia parte do acervo de um escritório atuante na capital paranaense na década de 1970, formado na época por três jovens arquitetos: Joel Ramalho Júnior, Leonardo Tossiaki Oba e Guilherme Zamoner Neto. O escritório Ramalho, Oba e Zamoner - Arquitetos associados venceu cinco concursos de arquitetura nessa mesma década e, surpreendentemente, ganhou destaque nacional.

Entre 1973 e 1981, dentre os nove concursos¹ nos quais participaram os escritórios de Curitiba, o trio foi premiado em nove competições nacionais com três menções honrosas, um prêmio de terceiro lugar, e cinco vezes com o prêmio de primeiro lugar para os seguintes projetos: o Edifício Sede do BNDE para Brasília, construído no Rio de Janeiro (1973); a Praça e Monumento ao Migrante, em Cascavel (1976); o Edifício Anexo à Assembleia Legislativa do Paraná, em Curitiba (1976); o Centro de Exposições e Convenções do Estado de Pernambuco, em Recife (1977) e o Edifício Sede para a Terrafoto AS – Atividade de Aerolevantamentos (projeto não construído de 1979), em Embu, São Paulo (quadro 1).

¹ Ver Apêndice A, p. 126, onde constam os concursos da década de 1960 e de 1970.

Quadro 1. Os projetos em concursos de arquitetura na década de 1970 de Joel Ramalho, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner.

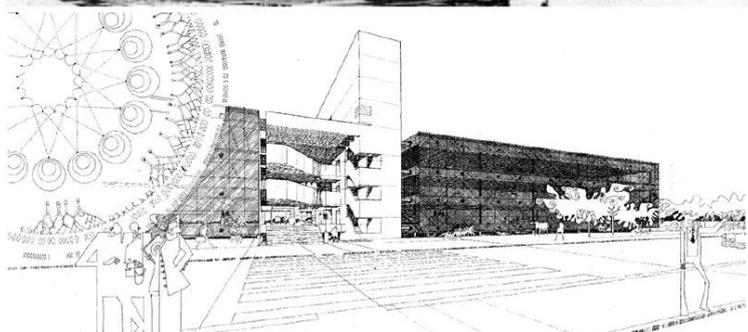
PROJETOS	INFORMAÇÕES
	<p>1973 - 1º Lugar: Concurso BNDE Brasília – DF.</p> <p>Alfred Willer; José Hermeto Palma Sanchotene; Oscar Mueller; Joel Ramalho Jr.; Leonardo Oba, Ariel Stelle; Rubens Sanchotene. Guilherme Zamoner; Edmar Meissner;</p>
	<p>1974 - Projeto Construído BNDE-Rio de Janeiro. Rio de Janeiro – RJ</p> <p>Alfred Willer; José Hermeto Palma Sanchotene; Oscar Mueller; Joel Ramalho Jr.; Leonardo Oba, Ariel Stelle; Rubens Sanchotene</p>
	<p>1976 - 1º Lugar: Concurso para a Praça e Memorial aos Migrantes. Cascavel - PR</p> <p>Joel Ramalho Jr.; Leonardo Oba, Guilherme Zamoner</p>
	<p>1976 - 1º Lugar: Concurso para o Anexo da Assembleia Legislativa do Estado. Ed. Tancredo Neves. Curitiba – PR</p> <p>Joel Ramalho Jr.; Leonardo Oba, Guilherme Zamoner</p>
	<p>1977 - 1º Lugar: Concurso para o Centro de Convenções de Pernambuco. Recife/Olinda – PE</p> <p>Joel Ramalho Jr.; Leonardo Oba, Guilherme Zamoner</p>

PROJETOS
INFORMAÇÕES


1978 – Proposta para o Concurso da Sede da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC).

São Paulo – SP

Joel Ramalho Jr.;
Leonardo Oba,
Guilherme Zamoner



1978 - Menção Honrosa: Concurso para a Sede do CREA – SP.

São Paulo – SP

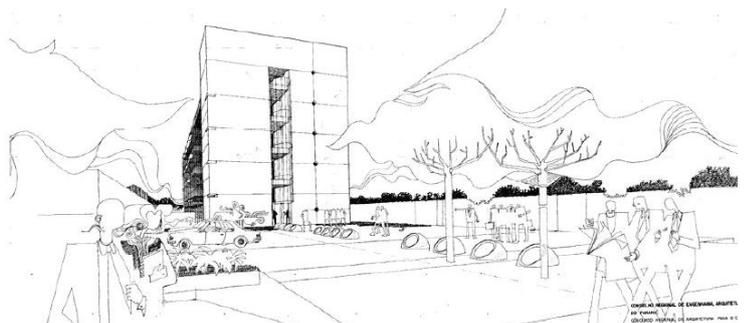
Joel Ramalho Jr.;
Leonardo Oba,



1979 - 1º Lugar: Concurso para Sede da Terrafoto e Aerolevantamentos.

Embu - SP

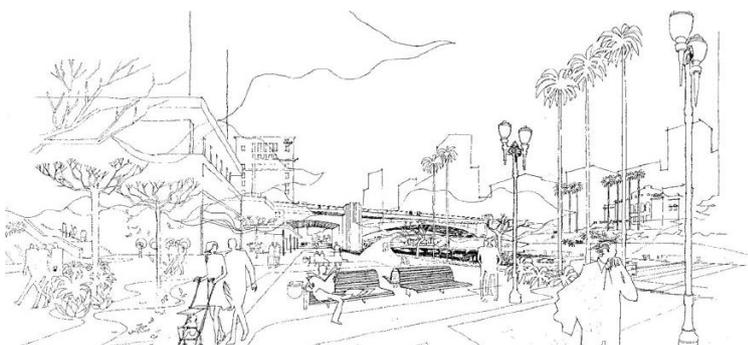
Joel Ramalho Jr.;
Leonardo Oba,
Guilherme Zamoner



1980 - 3º Lugar: Concurso para a Sede do CREA – PR.

Curitiba - PR

Joel Ramalho Jr.;
Leonardo Oba,
Guilherme Zamoner



1981 - Menção Honrosa: Concurso para o Plano de Reurbanização do Vale do Anhangabaú.

São Paulo - SP

Joel Ramalho Jr.;
Leonardo Oba,

Com base nessa sequência de projetos destacados, pode-se dizer que a atuação do trio e seus cinco projetos premiados faz parte dos exemplares da arquitetura moderna paranaense situada entre as décadas de 1960 e 1970. Esse período ficou marcado na historiografia pela chegada de profissionais forâneos e migrantes em Curitiba (SEGAWA, 1997, p.131), e pela atuação deles como projetistas e professores do único curso de arquitetura e urbanismo da cidade criado em 1962 na Universidade Federal do Paraná. O mesmo ocorreu com Ramalho, Oba e Zamoner. Joel Ramalho Júnior, formado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Mackenzie em São Paulo (1959), teve um período de experiência ao lado de arquitetos paulistas na década de 1960, particularmente com Eduardo Kneese de Mello. Ao chegar em Curitiba em 1967, trabalhou no Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC) com Luiz Forte Netto, estendendo essa parceria para alguns projetos e concursos. Ademais, atuou como professor no curso de arquitetura e urbanismo, onde conheceu seus futuros sócios - Oba e Zamoner.

Leonardo Oba, londrinense, ingressou no curso da Universidade Federal do Paraná em 1968 e, ao longo da sua graduação, atuou como colaborador em concursos públicos nacionais, como nos concursos para o Estádio de Futebol do Paraná Clube (Pinheirão) e para o Pavilhão Brasileiro na Exposição em Osaka (ambos em 1969), sempre na equipe dos experientes arquitetos Alfred Willer, José Hermeto Palma Sanchotene e Oscar Muller. Guilherme Zamoner, por sua vez, formou-se em 1974 e na qualidade de estudante colaborou no concurso para o BNDE com a equipe curitibana vencedora. Ao terminar a graduação, passou a integrar o escritório de Ramalho e Oba.

Desse modo, o trio de arquitetos com formação em tempos distintos se encontrou em Curitiba, onde vislumbraram um ambiente favorável para a troca de ideias, fazendo repercutir os ensinamentos da arquitetura moderna brasileira, mantendo laços com sua herança intelectual, com certos ajustes e atualizações. Por certo foi seminal a produção de precursores e importantes arquitetos modernistas em Curitiba nas décadas de 1940 e 1950. Contudo, foram as realizações da arquitetura e do urbanismo curitibanos das décadas de 1960 e 1970 que revelaram transformações diante do cenário nacional (GNOATO, 2002). E o número de prêmios recebidos pelo trio endossa essa afirmação.

Nessa perspectiva, Edward Said (1983) mostrou que as ideias, assim como as pessoas, viajam de lugar para outro, de um tempo a outro, de uma situação a outra e, nessa viagem, alteram-se as ideias. Estas, por sua vez, adaptam-se a esse novo contexto e, por vezes, transformam-se. Sendo assim, sabe-se que a arquitetura moderna pretendeu ser universal, contudo, a própria

arquitetura brasileira já acrescentou uma feição diferenciada ao seu ponto de origem (COSTA, 1938). Sendo assim, o termo *respostas curitibanas*, conforme utilizado neste trabalho, não implica dizer que se trata de uma arquitetura com características locais únicas, mas busca iluminar as respostas encontradas por Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner, dadas as condições que permitiram sua manifestação naquele contexto da década de 1970.

Tema

As pesquisas publicadas por Yves Bruand (1981), Sylvia Ficher e Marlene Acayaba (1982), Hugo Segawa, Ruth Verde Zein, Cecília Rodrigues dos Santos (1988) e em especial a de Alberto Xavier (1985) foram umas das primeiras apresentações da arquitetura moderna e das transformações urbanas em Curitiba. Os estudos dessas produções foram ampliados por Salvador Gnoato (1997; 2002), Leonardo Oba (1998), Irã Dudeque (2001; 2010), Silviene Rosi Muller (2001), Josilena Maria Zanello Gonçalves (2001; 2006), Oscar Mueller (2006) e Paulo César Pacheco (2004; 2010).

Esta pesquisa também se insere na temática central sobre a arquitetura moderna em Curitiba, iluminando, principalmente, o seu desdobramento no período pós-Brasília até os anos 1970. Ao tratar do período pós-Brasília até o final da década de 1970, a pesquisa vai ao encontro de um tema pouco recorrente na historiografia: a arquitetura moderna brasileira de caráter desenvolvimentista promovida pelo regime militar (1964 – 1985). Sem desconsiderar ônus e bônus desse contexto histórico, a presente pesquisa aborda os temas referentes às teorias latentes nessa década que se materializaram nos trabalhos premiados dos três arquitetos.

Vale lembrar que o Estado, entidade representada naquele momento pelos militares, foi quem contratou inúmeros projetos via modalidade de concursos públicos e requisitou a organização do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) para tais, como no caso dos cinco projetos premiados do trio atuante em Curitiba. Desse modo, escolheram júris especializados para julgar as propostas condizentes com a região de cada competição. Assim, levando em consideração o que se espera de um concurso de arquitetura, assume-se tratar de soluções inovadoras e criativas o que essas comissões avaliadoras enxergaram nesses cinco projetos: as melhores respostas para cada demanda solicitada.

Um segundo tema presente na literatura que se dedica a analisar os projetos dessa geração de arquitetos é o impasse entre a continuidade e a ruptura com as características da arquitetura

moderna brasileira. Levando em consideração o cenário internacional de crises econômicas e políticas, além da revisão e crítica à arquitetura moderna, pode-se dizer que esses questionamentos fizeram parte das condições pós-modernas que embasaram as arquiteturas das décadas de 1970 em diante, também no Brasil (SEGAWA, 1988, p.7). Isso é o que demonstra Paulo Pacheco (2004, 2010) ao relacionar algumas estratégias projetuais dos anos 1960 e 1970 que apareceram na Europa e nos Estados Unidos com as soluções encontradas por Ramalho, Oba e Zamoner, ainda que esses arquitetos passassem ao largo do debate pós-moderno no Brasil.

Também instiga a presente pesquisa a inserção pelas revistas especializadas, principalmente depois do fim da ditadura militar, de alguns destes projetos curitibanos em textos cuja temática é uma nova abordagem para a arquitetura moderna brasileira. Nessa perspectiva, tem-se a imagem do projeto para o Anexo da Assembleia Legislativa de Curitiba (obra finalizada em 1985) abrindo a sessão especial da Revista *Projeto Arquiteturas no Brasil: Anos 80*, (SEWAGA et al, 1988). Além disso, o projeto premiado em primeiro lugar no concurso para a Sede da empresa Terrafoto (1979) também aparece na revista *Projeto* de junho/julho de 1979, anos que coincidem com um momento de inflexão da arquitetura nacional, segundo Ruth Verde Zein e Maria Alice Junqueira Bastos (2010, p.107), autoras que trataram da crise da modernidade e renovação da arquitetura entre os anos de 1975 e 1985.

Fenômeno, questões e objetivos da pesquisa

Dessa forma, o fenômeno aqui tratado são as recorrentes vitórias do escritório Ramalho, Oba, Zamoner – *arquitetos associados*, em concursos de arquitetura nos anos 1970, e as características projetuais desses arquitetos, justamente em um momento de revisão, ajustamento e atualização das pautas modernistas.

Considerando a trajetória de Ramalho, Oba e Zamoner, a sua aproximação em Curitiba em torno de um jovem curso de arquitetura, nos interessa saber, como questão principal que norteia a pesquisa, e dá título a ela: 1) Quais são as características dessa arquitetura premiada na década de 1970? Essa questão principal leva, conseqüentemente, a outras duas questões secundárias: 2) Qual a dívida que esses projetistas têm com a arquitetura moderna e o que se perdeu, por exemplo, na difusão desse modelo? 3) O que eles apresentaram permitiu com que eles se destacassem diante da *pesada herança da arquitetura moderna* (SEGAWA, 1993)?

Sendo assim, o objetivo principal da pesquisa é: 1) Identificar as referências teóricas e projetuais que embasaram os cinco projetos premiados em primeiro lugar do trio na década de 1970; 2) Apresentar, nesse conjunto de referências apresentadas pelo trio, as continuidades ou rupturas com relação à arquitetura moderna brasileira nos anos 1970; 3) Identificar as particularidades nos exemplares do trio dentro do cenário da arquitetura brasileira dessa década. Dessa maneira, acredita-se que é possível contribuir para os estudos e acervo da arquitetura moderna paranaense com a análise de exemplares da arquitetura moderna brasileira do pós-Brasília.

Pressuposto

Esta pesquisa parte do pressuposto de que a arquitetura e o urbanismo de Curitiba nas décadas de 1960 e 1970 se valeram das lições da arquitetura moderna brasileira, mas, segundo Gnoato (2002), também revelaram transformações diante do cenário nacional. Foi por esse ângulo, que de uma forma geral os exemplares arquitetônicos de Curitiba dos anos de 1960 e 1970 foram interpretados pela literatura como um dialeto (SEGAWA, 1986, p.32), ou uma matéria segunda (ZEIN, 1986, p.29) frente a esta herança modernista do país. Além disso, como nos adverte Bastos (2005), a historiografia, por muitos anos, tratou as arquiteturas carioca e paulista, consagradas entre os anos 1940 e 1960, como representantes oficiais de uma feição na arquitetura nacional. Não obstante, a mesma autora chamou a atenção para as arquiteturas periféricas, vindas de grupos de profissionais não inseridos nesse consenso oficial que também seguiram um modelo apoiado no progresso tecnológico, mas adotaram distintas posturas projetuais, como por exemplo, uma atitude respeitosa com o meio, preocupada com a facilidade construtiva, flexibilidade e adequação climáticas.

No caso dos arquitetos paranaenses, além de peregrinos, nômades e migrantes, os professores e projetistas que chegaram à Curitiba nos anos 1960, voltaram a circular no território brasileiro nos anos 1970, pois, nessa época, tornou-se comum arquitetos projetarem obras em outros estados ou regiões por meio de convites ou concursos, fazendo circular não somente suas ideias, mas também a divulgação de suas obras pelas revistas especializadas. Sendo assim, lembrando Montaner (1993, p.8), as descontinuidades, os pluralismos, os contrastes e a busca por novas formas na arquitetura, principalmente, novas técnicas, conformaram parte da condição arquitetônica dos pós 1950.

Justificativa

A pesquisa sobre a arquitetura de Ramalho, Oba e Zamoner se justifica a partir de três frentes: a escolha do tema, dos arquitetos e das obras. Conforme comentado anteriormente, poucos são os autores que se debruçaram sobre as arquiteturas produzidas nos anos 1970. De fato, trata-se de arquiteturas pouco comentadas, principalmente naquele período histórico, também por iniciativa dos próprios militares para evitar uma relação com as gastanças do governo (DUDEQUE, 2001, p. 231). Dessa forma, com a abertura política em meados dos anos 80, tais produções vieram à tona e passaram a ser consideradas pela literatura. Ainda hoje, elas seguem comentadas pelo seu vínculo com o regime militar, como é o caso do edifício da Petrobrás (1966-1967) do escritório curitibano Forte e Gandolfi, e do prédio do BNDES do trio curitibano aqui estudado.

A escolha dos arquitetos, por sua vez, parte da ausência de um trabalho específico sobre seus projetos, assim como foi feito por Michelle Santos (2011) para tratar da arquitetura do escritório Forte e Gandolfi (1962-1973), e do seu núcleo principal formado por Forte Netto, os irmãos Gandolfi, José Maria e Roberto Luiz, bem como Joel Ramalho Júnior como colaborador. Ao tratar especificamente do escritório Ramalho Oba e Zamoner, este trabalho se aproxima de uma outra frente de profissionais que inclui, não somente o arquiteto paulista e Joel Ramalho, mas também os jovens arquitetos recém formandos no próprio curso de arquitetura e urbanismo da Universidade Federal do Paraná no início dos anos 1970. Dessa forma, torna-se mais frágil estabelecer um único eixo de análise e afirmar que os projetos do trio curitibano, em geral, compartilham das características da arquitetura paulista. Passa-se a considerar as circunstâncias diversas para esses cinco concursos, seis projetos e cidades brasileiras distintas, bem como suas respostas que se aproximam ou divergem dos demais escritórios curitibanos da época na cidade, e da sua produção nacional.

No que se refere às obras, tendo sido bem-sucedido em nove concursos nacionais entre os anos de 1973 e 1981, selecionou-se para análise os cinco projetos do trio que receberam o prêmio máximo, e o projeto construído do BNDE no Rio de Janeiro como uma extensão do concurso de Brasília de 1973. Dessa maneira, pressupõe-se uma valorização maior por parte de um júri especializado diante dessas obras. Além disso, o que também motiva o trabalho é a resposta positiva desse júri a respeito de uma proposta de arquitetura, podendo servir como fonte de pesquisas em questões estilísticas para outros projetos (JONG, 1994, p.7). Até mesmo os projetos não construídos, como é o caso do BNDE em Brasília e a Sede da

Terrafoto (1979), ou os classificados em outras colocações, revelam muito sobre a produção arquitetônica de um momento, na medida em que se publica as respostas de diferentes arquitetos a uma mesma tarefa (DE HAAN et al, 1988, p.13).

Recorte historiográfico, método e estrutura da dissertação

Desde meados dos anos 1960, observou-se que os arquitetos e urbanistas reunidos em Curitiba se destacaram em concursos nacionais, além de terem vivenciado grandes transformações urbanas na cidade, descartando cada vez mais a imitação de modelos transplantados (OBA, 1997, p. 293). Ao adentrar o contexto e realidade de onde se inserem os projetistas e projetos premiados que formam o arcabouço deste trabalho, recorre-se ao método de Marina Waisman (1993) em seu texto *El interior de la historia*, que considera a reflexão dentro da sua própria história e realidade como um bom instrumento para compreensão e análises de uma arquitetura (WAISMAN, 1993, p. 11), ao invés de adotar parâmetros externos. Com isso, ela considera conceitos instrumentais do ponto de vista latino-americano – foco da sua pesquisa – mas que serve para arquiteturas que não estão localizadas em posições centrais. A autora cita o exemplo de comentar o caminho lento e irregular percorrido pelas ideias; considerar a continuidade e descontinuidade com modelos forâneos, mas acima de tudo, reconhecer as divergências diante de outros modelos, não por se tratar de rupturas, mas porque assumiram um compromisso tanto com o lugar, quanto com o momento em que foram projetados (WAISMAN, 1993, p. 72).

Com esse enfoque, as bases operacionais desta pesquisa historiográfica interpretativa foram divididas em três segmentos: a contextualização e sistematização das fontes primárias e secundárias, a análise e interpretação dos dados, e a reflexão sobre os fazeres arquitetônico e suas condições de possibilidades dos anos 1970. Desta maneira, foram consideradas como fontes: 1) a revisão de literatura concentrada no capítulo dois, que trata dos modelos modernistas da arquitetura e urbanismo em Curitiba entre as décadas de 1940 e 1970; bem como textos e publicações da época que apontam para os rumos da arquitetura brasileira pós Brasília, com o objetivo de reconhecer o contexto e realidade existente; 2) o conjunto das peças gráficas dos seis projetos destinados para a análise (BNDE-DF, BNDE-RJ, Praça em Cascavel, Anexo em Curitiba, Cecon no Recife e Terrafoto em Embu), somado aos memoriais descritivos apresentados nos concursos, para a criação de uma base de dados para análises; 3) visitas *in loco* aos projetos construídos: Rio de Janeiro, Cascavel, Curitiba e Recife; para se aproximar da obra construída e dos contextos em que elas se inserem; 4) e os currículos e as

entrevistas com os arquitetos Joel Ramalho, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner, com o objetivo de dar voz a essa realidade também do ponto de vista dos projetistas.

Para a análise e interpretação dos dados centradas no capítulo três, buscou-se apontar as estratégias de projeto da equipe, com o objetivo de mapear o processo de trabalho dos projetistas (LAWSON, 2011, p. 172) para os diferentes concursos e cidades. Assim, utilizou-se cinco critérios, 1) apresentar o concurso e suas problemáticas apontadas no edital, bem como o local destinado e o programa requisitado, com o intuito de mostrar as primeiras condições estabelecidas pelo trio; 2) identificar as articulações espaciais propostas pelos arquitetos para a distribuição dos programas, desde a sua implantação, buscando alcançar a interpretação dada por eles para cada local; 3) da mesma forma, apresentar a estrutura e sistemas construtivos escolhidos por Ramalho, Oba e Zamoner como as melhores soluções técnicas; 4) apontar os materiais empregados, identificando o olhar dos arquitetos para as oportunidades dos anos 1970; 5) e por fim, soma-se à análise dos dados, as impressões do projeto após a visita, chamando a atenção para as condições da realidade atual.

Por fim, com a sistematização dos dados, seguida das suas interpretações, o trabalho buscou apontar – como principal critério para a construção da narrativa – as características das obras do trio atuante em Curitiba, principalmente as respostas projetuais que promoveram um destaque nas propostas de Joel Ramalho, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner em concursos nacionais de projeto na década de 1970. Para isso, conta-se não somente com os dados projetuais, mas também com as evidências históricas, como o caminho lento e irregular percorrido por modelos arquitetônicos que repercutiram e até mesmo embasaram projetos em um contexto diferente – no caso da pesquisa – a capital paranaense.

1.2 Apresentação dos arquitetos

A década de 1970 em Curitiba foi marcada pelo encontro de arquitetos forâneos formados em escolas de arquitetura e urbanismo de outras regiões brasileiras na década de 1950 e por profissionais formados no único curso de arquitetura da cidade inaugurado em 1962. Estas associações resultaram em um cenário diversificado de projetistas que se encontraram em um novo contexto e assim ampliaram as discussões sobre arquitetura moderna em Curitiba. Esse é o caso da parceria de Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner Netto.

Joel Ramalho Júnior

Joel Ramalho Júnior nasceu em Tombos, Minas Gerais, em 1934 e em 1939 mudou-se com a família para São Paulo, capital. Esportista ao longo da graduação, Ramalho chegou a ganhar a medalha de prata pela seleção brasileira de vôlei nos jogos Pan-americanos em Chicago de 1959². No mesmo ano, formou-se na FAU-Mackenzie. Ao longo da sua graduação, com seus colegas de curso, entre eles Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi, participou das reivindicações por atualizações no currículo do curso de arquitetura e urbanismo então dirigido por Christiano Stockler das Neves (1889-1982) – um sistema de ensino baseado nos conceitos da *Beaux-Arts* de Paris do final do século XIX (FAU-MACKENZIE, 2017, p.91).

Quando se formou, Ramalho foi convidado pelo professor Eduardo Kneese de Mello para trabalharem juntos no escritório do arquiteto já consagrado, localizado no último pavimento do prédio do IAB-SP, ambiente no qual se encontravam outros arquitetos importantes no cenário paulistano, tais como Fábio Penteadó, João Batista Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha, João De Genaro e Pedro Paulo de Mello Saraiva³. Deste primeiro momento de parceria da dupla, destaca-se o projeto para o alojamento dos estudantes na Cidade Universitária – USP (1961), uma das experiências pioneiras em suas escalas com a pré-fabricação no estado de São Paulo (MONTENEGRO FILHO, 2007, p.157).

Em colaboração com Kneese de Mello, Joel Ramalho substituiu a adrenalina das competições esportivas pelos concursos de arquitetura. Ainda que com grande demanda da iniciativa privada, os dois arquitetos também se dedicaram a essas competições, que segundo Ramalho,

² Dados encontrados na *Folha-Especial 2003 - Jogos Pan-americanos*, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2003/jogospanamericanos/medalhistas_brasileiros-1959.shtml> acessado em maio de 2019.

³ RAMALHO JÚNIOR, Joel. Depoimento à autora. Ver em Apêndice B, p. 134.

eram uma oportunidade de aumentar o repertório projetual e ter seu trabalho submetido à avaliação de um júri especializado (RAMALHO, 1996, p.160, *apud* IAB-PR, 2012). Dessa fase destacam-se o concurso para a Assembleia Legislativa de São Paulo, premiado com o 2º lugar (1961). Sidney de Oliveira, recém-formado na FAU-Mackenzie, integrou-se ao escritório no ano de 1962, quando desenvolveram outros três significativos projetos em concursos de arquitetura: a Sede de Campo do Jockey Clube em São Paulo, a Assembleia Legislativa em Minas Gerais e o edifício Sede da Peugeot em Buenos Aires (figura 1) com Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi – uma proposta de edifício de grande altura, com a ideia de um corpo sólido perfurado por varandas alternadas assimétricas.

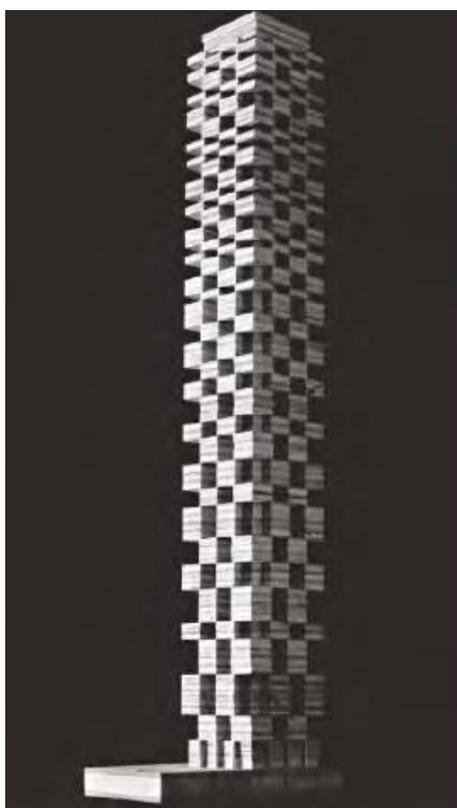


Figura 1. Proposta para o concurso do edifício Sede da Peugeot em Buenos Aires.

Equipe formada por Eduardo Kneese de Mello, Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Joel Ramalho Jr.

Fonte: PACHECO, 2004, p. 114.

Nos primeiros anos da década de 1960, Joel Ramalho decidiu abrir seu escritório com Sidney de Oliveira, quando venceram os concursos para o Hospital do Coração em São Paulo e o Hospital (Força Pública) Barro Branco – neste projeto contando com a participação de Ubirajara Giglioli. Desde a década de 1950, o Paraná apresentava um forte aumento em sua taxa de urbanização (IBGE, Censo demográfico 1940-2010), com demanda de técnicos com formação adequada para trabalharem nas cidades. Com efeito, ainda recém-formados, Luiz Forte Netto e Joel Ramalho Júnior visitaram o norte do estado do Paraná a convite do arquiteto Francisco Moira – colega de turma da Mackenzie, proveniente de Jacarezinho – PR (SANTOS, 2011, p.46).

No entanto, Ramalho Júnior se transferiu com a família para Curitiba somente em 1967 a convite de Luiz Forte Netto, para trabalharem juntos tanto no órgão de planejamento da cidade – o Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC), e no escritório Forte Gandolfi, tornando-se parceiros em projetos para a iniciativa privada e em concursos de arquitetura. Em parceria também com Vicente de Castro, o primeiro concurso bem-sucedido da equipe foi o projeto para o Instituto de Previdência do Estado do Paraná – IPE em 1967 (figura 2) – com a proposta de um exoesqueleto em concreto aparente, e com pátios internos: um em cada bloco e um central.



Figura 2. Instituto de Previdência do Estado do Paraná em Curitiba.

Fonte: Acervo pessoal da autora, março de 2018.

Em 1971, à medida em que o curso exigia a criação de novas disciplinas, outros profissionais foram incorporados ao corpo docente, esse foi o caso de Joel Ramalho (MULLER, 2001, p.74). Naquele momento, o grupo de professores do curso de arquitetura e urbanismo da Federal era formado por engenheiros provenientes da escola politécnica e por arquitetos forâneos. Foi nesse contexto universitário, bastante heterogêneo, que Joel Ramalho conheceu Leonardo Tossiaki Oba e posteriormente Guilherme Zamoner.

A contribuição de Joel Ramalho para a arquitetura moderna em Curitiba foi além da sua coordenação do IPPUC, da sua atuação como professor no curso de arquitetura da UFPR e da sociedade com Oba e Zamoner. Ele também foi presidente do IAB PR em 1972 e 1973, criado por Luiz Forte Netto em 1962, coordenando encontros entre os arquitetos locais. Além disso, assumiu cargos administrativos na Companhia de Habitação Popular de Curitiba (COHAB) entre 1970 e 1971 e na coordenação da Região Metropolitana de Curitiba (COMEC) entre 1980 e 1983 (IAB-PR, 2012, p.168).

Leonardo Oba

O londrinense Leonardo Tossiaki Oba ingressou no curso de arquitetura e urbanismo da Universidade Federal do Paraná em 1968. Frequentemente elogiado por seus professores ao longo da sua graduação⁴, Oba atuou como colaborador em concursos públicos nacionais com os arquitetos locais. Os primeiros concursos foram para o Estádio de Futebol do Paraná (Pinheirão) e para o Pavilhão Brasileiro na Exposição em Osaka (ambos em 1969), sempre na equipe dos experientes arquitetos Alfred Willer, José Hermeto Palma Sanchotene e Oscar Muller.

Formou-se em 1972, quando iniciou a parceria com Joel Ramalho Júnior. O primeiro concurso vitorioso de Ramalho e Oba foi o prêmio de primeiro lugar para a Sede do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) em Brasília (1973). Como professor, a partir de 1976, ele lecionou as disciplinas de Desenho Arquitetônico I e II e Planejamento Arquitetônico no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). Em 1980, passou a dar aulas no curso da Federal do Paraná, seguindo até 2002 com as disciplinas de Composição (Projeto de Arquitetura), Planejamento Arquitetônico – Detalhes Especiais e Arquitetura do Espaço Interno⁵.

O destaque de Leonardo Tossiaki Oba nos projetos de concursos da década de 1970, além das soluções técnicas e criativas para os projetos, também se dá pela identidade visual atribuída às perspectivas e sua representação gráfica (figura 3), um dos elementos que contribuíram para o prestígio desses arquitetos (MULLER, 2001, p. 79). Sua notoriedade em concursos seguiu nas décadas seguintes com vitórias em concursos de projeto também entre 1980 e os anos 2000 com Guilherme Zamoner (figura 4), mesmo depois de desfeita a sociedade com Joel Ramalho. Oba se destacou em outras seis competições, entre elas: para Centro de Cultura e Lazer de Nova Iguaçu-RJ (SESC) - um fértil concurso nacional da década de 1980 (BASTOS e ZEIN, 2010, p.289) – que lhe rendeu o segundo lugar. Raquel Cesário Millani Oba, sua esposa, colaborou nos concursos do Paço Municipal e Centro Cívico de Votorantim – SP (1987, 1º lugar), do Centro de Formação Profissional Dr. Severiano Tostes Meirelles, em Ribeirão Preto – SP (1996), e da menção honrosa para o Teatro Municipal de Londrina em 2007.

⁴ RAMALHO JÚNIOR, Joel. Depoimento à autora. Ver entrevista, apêndice B, p. 138.

⁵ Sequência de concursos e as disciplinas ministradas foram encontradas no currículo do Prof. Dr. Leonardo Tossiaki Oba, concedidos a autora.

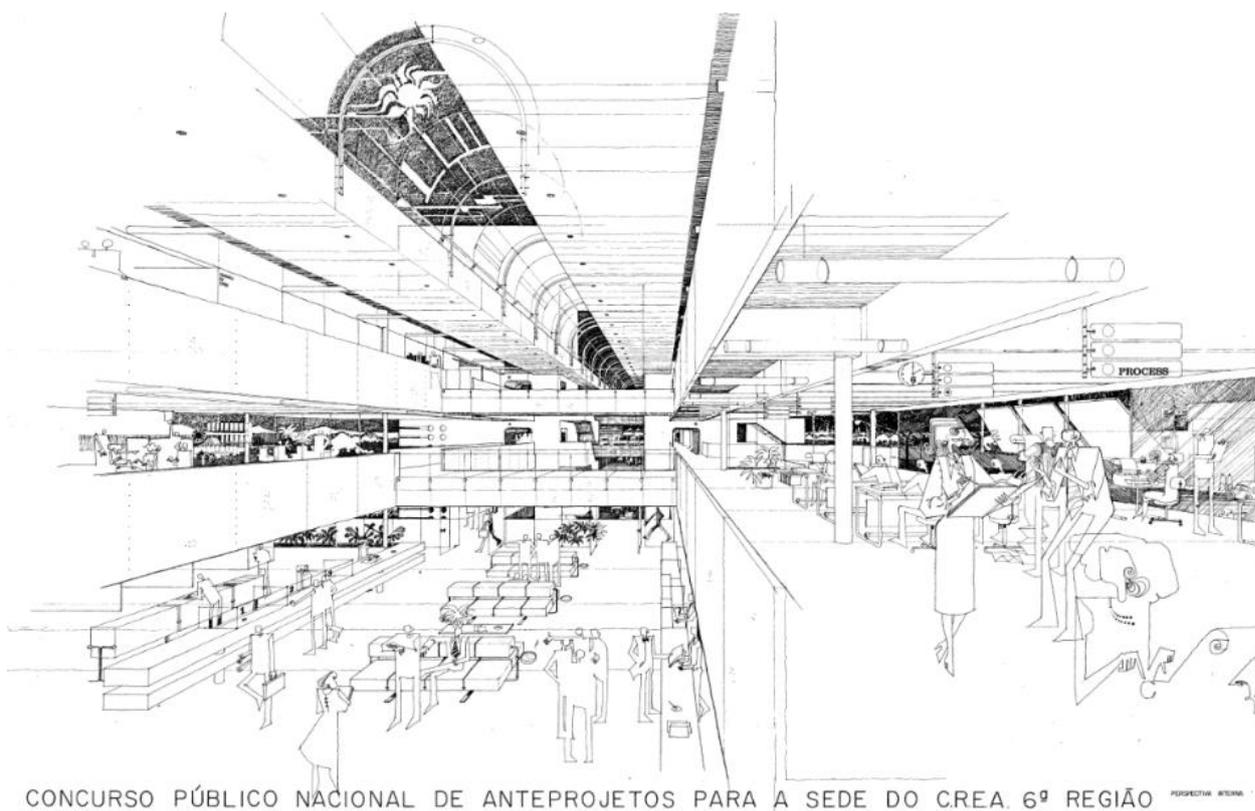


Figura 3. Concurso do CREA-SP de 1978: perspectiva interna.

Fonte: Acervo pessoal de Leonardo Oba.



Figura 4. Concurso para o Paço Municipal de Votorantim: Guilherme Zamoner e Leonardo Oba e a maquete do projeto.

Fonte: Projeto, n.103, p. 132, set. 1987.

Guilherme Zamoner Neto

Guilherme Zamoner Neto, também proveniente de Londrina, ingressou no curso de arquitetura e urbanismo da Federal do Paraná em 1970 e formou-se em 1975. Assim como Oba, Guilherme também estagiou no escritório Willer, Sanchotene e Muller. Portanto, enquanto estudante, colaborou no concurso para o BNDE em Brasília, principalmente na elaboração da maquete física em parceria com seu colega de turma Edmar Meissner⁶.

Após esse concurso, Zamoner integrou-se oficialmente ao escritório de Joel Ramalho e Leonardo Oba. Para Ramalho, (IAB, 2012, p.165) a maior contribuição de Guilherme Zamoner com o escritório foi a sua capacidade criativa motivada pelo interesse em inovar. Na segunda metade dos anos 1980 e seguindo até os anos 1990, Zamoner participou, em parceria com Leonardo e Raquel Oba, em outros seis concursos. Trata-se do concurso do Paço Municipal e Centro Cívico de Votorantim – SP (1987, primeiro lugar), da Reurbanização da Área do Bosque de Londrina (1988, menção honrosa), da Igreja Matriz de Cerqueira César – SP (1989, terceiro lugar), da Habitação Popular na área do Brás XI (1989, menção honrosa), para o Museu de Arte de Belo Horizonte (1990, terceiro lugar), e do Centro de Formação Profissional Dr. Severiano Tostes Meirelles (CENAR), em Ribeirão Preto (1996, primeiro lugar).

⁶ ZAMONER NETO, Guilherme. Depoimento à autora. Ver apêndice B, p. 163.

CAPÍTULO 2. RESPOSTAS CURITIBANAS: A CIRCULAÇÃO DE IDEIAS E A ARQUITETURA MODERNA EM CURITIBA

Tudo que é absorvido e registrado pela mente se soma à coleção de ideias guardadas na memória: um tipo de biblioteca que podemos consultar sempre que surge um problema. Assim, em essência, quanto mais vemos, experimentamos e absorvemos, mais pontos de referência temos para nos ajudar a decidir em que direção seguir: o nosso arcabouço de referências se expande.

(Hertzberger)

Na arquitetura moderna de Curitiba é possível notar fatores que possibilitaram o intercâmbio das ideias modernistas com a cidade. Pode-se citar, por exemplo, a formação de Frederico Kirchgassner na década de 1930 em conexão com as ideias funcionalistas alemãs, e de Lolô Cornelsen em meados da década de 1940 que se aproximou da arquitetura purista de Le Corbusier, mesmo se tratando de dois arquitetos marginalizados no cenário arquitetônico curitibano, que naquele momento tinham uma produção sem grande representatividade para uma cidade capital do estado (DUDEQUE, 2001). Contudo, um dos fatores decisivos para o fortalecimento dessa arquitetura moderna em Curitiba foi a favorável situação econômica graças à produção do café, da erva-mate e extração da madeira nas décadas de 1940 e 1950, bem como a forte atuação do Estado nessa época, interessado em ocupar território e modernizar as cidades.

Ampliando as condições que possibilitaram essa arquitetura, pode-se considerar o deslocamento dos arquitetos formados nas faculdades de arquitetura e urbanismo do Rio de Janeiro e São Paulo, atuando nas cidades novas do norte e do sudoeste do Paraná, ou naqueles que buscavam a sua expansão e modernização como é o caso de Curitiba. Nesse sentido, Hugo Segawa (1997, p.131) comenta que esses profissionais atuaram como verdadeiros mensageiros do movimento moderno. A criação de novos cursos de arquitetura em todo o país a partir da década de 1960 também foi um fator determinante para o deslocamento desses profissionais, como foi o caso do curso de arquitetura e urbanismo da Universidade Federal do Paraná, criado em 1962, que contou com a vinda de arquitetos alinhados à escola paulista de arquitetura como Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Joel Ramalho Júnior (SANTOS, 2011).

A forma de contratação de projetos a partir de concursos nacionais e de convites do governo militar para obras de grande porte para diversas cidades brasileiras também contribuiu para a dispersão desses arquitetos dentro do território nacional (BASTOS e ZEIN, 2010, p.142). As equipes curitibanas de prestígio em concursos nacionais na década de 1960 se desmembraram e se associaram com alunos formados no recente curso e arquitetura da cidade, o que permitiu que mais escritórios locais participassem de concursos nacionais na década de 1970.

Por fim, destaca-se a importância da imprensa especializada que também atuou como difusora das referências internacionais, conforme observa Salvador Gnoato (2009, p.115) no contato de Rubens Meister com as revistas modernistas *Architectural Record*, *Architectural Forum* e *Progressive Architecture*, assim como o contato dos alunos do curso de arquitetura e

urbanismo da Federal do Paraná com as revistas nacionais *Acrópole*, *Módulo*, a revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, a revista italiana pós-moderna *Domus*. Com efeito, além desses arquitetos estarem atentos a essas referências internacionais em circulação, a produção curitibana também passou a ser vista no final da década de 1970 em revistas como *Projeto*, *Arquitetura e Construção* e revistas voltadas para técnicas construtivas como *A construção*, principalmente com a repercussão das transformações urbanas da cidade.

Posto isto, não é possível pensar isoladamente em Curitiba quando os agentes que possibilitaram a manifestação da arquitetura moderna na cidade extrapolaram sem barreiras o panorama local. Por comparação, pode-se recorrer a Jean Louis Cohen (2012, p. 13) ao comentar que os diferentes cenários nacionais da Europa no começo do século XX não possuíam fronteiras fechadas, o que possibilitou uma troca de ideias que alcançaram novos contextos, e assim foram submetidos a discussões, modificações e adaptações. Por essa ótica, as referências arquitetônicas observadas nos projetos dos arquitetos atuantes em Curitiba na década de 1970, também não se limitaram às pautas modernistas, e assim, somou ao cabedal de conhecimentos arquitetônicos uma nova contextualização desse modelo já conhecido.

2.1. O ambiente receptivo e os modelos importados

Em prol da arquitetura moderna: os projetos para o Teatro Guaíra e Centro Cívico

Na primeira metade do século XX, Curitiba enfrentava a angústia por não parecer de fato com uma capital (DUDEQUE, 2001). Pouco aliviou tal sentimento a produção modernista da cidade nas décadas de 1920 até 1950, ainda que bastante alinhada com os grandes centros. Trata-se de arquitetos como Frederico Kirchgassner e seus projetos residenciais contemporâneos às casas de Gregori Warchavchik na capital paulista; Lolô Cornelsen, Elgson Ribeiro Gomes, Rubens Meister e suas referências aos modelos *corbusianos*; e os projetos de João Vilanova Artigas como o Hospital São Lucas e as residências para a sua família em Curitiba, ou até mesmo suas obras para Londrina – nova cidade no norte do Paraná, ligada à produção cafeeira, na década de 1940, tais como o Cinema Ouro Verde (1948), a Rodoviária de Londrina (1950) e a Casa da Criança (1950).

Entretanto, um episódio que destacou a ânsia pela arquitetura moderna na cidade foi o concurso para o Teatro Oficial do Estado (1948) – Teatro Guaíra (figura 5), principalmente pela recusa por parte do governo dos dois primeiros projetos vencedores, voltados para uma arquitetura acadêmica, fruto de um júri conservador. O projeto “*Alceste*”, do engenheiro-arquiteto Rubens Meister com a colaboração do engenheiro Oswaldo Grandinetti – premiado em terceiro lugar – foi escolhido pelo governador Bento Munhoz da Rocha Neto para ser construído, como parte das obras realizadas pelo Estado, tendo a arquitetura como expressão de modernidade (GNOATO, 2009, p. 116).



Figura 5. O Teatro Guaíra em Curitiba.

Fonte: Acervo pessoal da autora, março de 2018.

O projeto para o Teatro Guaíra em Curitiba retomou as características da arquitetura funcional de Le Corbusier, principalmente do resultado formal do Palácio dos Soviéticos de 1931 do arquiteto francês (figura 6). Trata-se da distribuição dos programas voltados para o teatro e o seu resultado formal, como os auditórios em formato trapezoidal e a proporção simétrica presente em ambos os edifícios. Em contrapartida, a casca em concreto armado em Curitiba tem uma dimensão maior e é mais significativa funcionalmente, para abrigar o palco cênico ao seu melhor desempenho acústico – semelhante à estratégia projetual de Oscar Niemeyer para a Igreja da Pampulha de 1943 em Belo Horizonte.

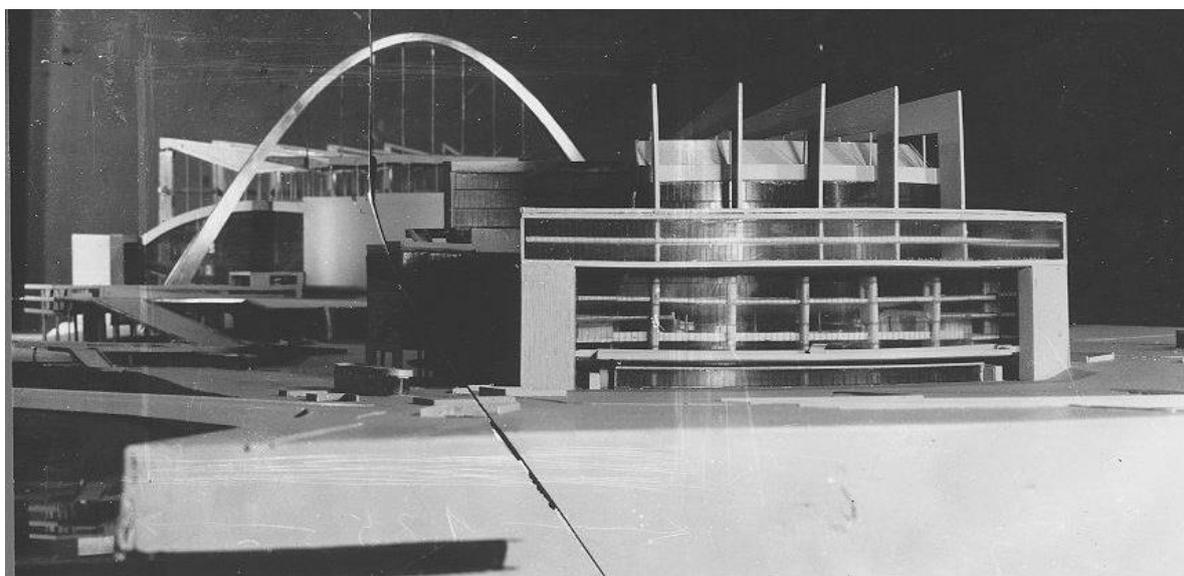


Figura 6. Maquete para o projeto do Palácio dos Soviéticos de Le Corbusier.

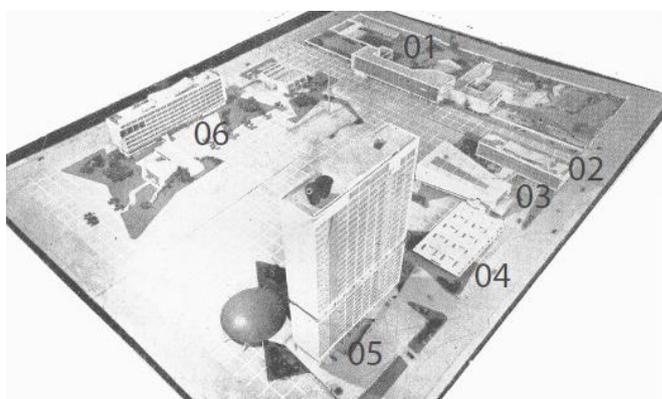
Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr>. Acesso em janeiro de 2018.

O projeto “*Alceste*” de Rubens Meister foi equiparado com a arquitetura de vanguarda produzida no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte na década de 1940, em um jornal de circulação local em 1949⁷. E a sua escolha para a construção, reforçou a defesa da arquitetura moderna na cidade. Somado a essa propaganda da arquitetura moderna, entre os anos de 1950 e 1970, Curitiba registrou o maior crescimento das capitais dos estados e, nestas duas décadas, a cidade cresceu mais que São Paulo (REIS, 2014, p. 44). O crescimento econômico do estado do Paraná baseado na economia do café, entre os anos de 1944 e 1952, diminuía o

⁷ Trata-se do artigo publicado na Gazeta do Povo, escrito por Fernando Côrrea de Azevedo - diretor da Escola de Música e Belas-Artes do Paraná - que participou da comissão julgadora do concurso (in: DUDEQUE, 2001, p. 415).

esquecimento de Curitiba como cidade capital. Com a riqueza do café norte-paranaense e o empenho do governador Bento Munhoz da Rocha (1950-1955), as comemorações do centenário de emancipação política do estado em 1953 ganharam obras de arquitetura para ‘melhorar’ a paisagem curitibana: além do Teatro Guaíra, também foram construídos a Biblioteca Pública do Estado do engenheiro-arquiteto Romeu Paulo da Costa, a Praça Dezenove de Dezembro, o centro cívico e as suas avenidas de acesso, peças importantes no plano de melhoramentos urbanos elaborado para a cidade pelo urbanista francês Alfred Agache em 1943.

No caso do centro cívico de Curitiba, exclusivamente governamental, Bento Munhoz convidou uma equipe carioca formada por Olavo Redig de Campos, Flavio Regis e Sérgio Rodrigues, sob a coordenação de David Xavier de Azambuja - curitibano formado na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1931. Esse dado já explica a aproximação perceptível dos edifícios com as características do urbanismo, e sobretudo, da arquitetura moderna, consagradas no projeto para o Ministério da Educação e Saúde (MEC) no Rio de Janeiro, de Lucio Costa e equipe (1937): lâminas com laterais cegas e face oeste com brises soleis, estrutura independente da vedação com pilares de secção circular e fachadas de vidro (figura 7).



- 01. Palácio Iguazu e residência do governador
- 02. Secretaria da Câmara dos deputados
- 03. Plenário da Câmara dos deputados
- 04. Prédio previsto para o Anexo do Plenário
- 05. Palácio das secretarias
- 06. Palácio da Justiça

Figura 7. Maquete apresentada para o projeto do Centro Cívico de Curitiba.

Fonte: DUDEQUE, 2001, p. 183. Modificado pela autora.

O centro cívico não foi construído na sua totalidade na década de 1950. Mas, os edifícios quando inaugurados já serviram como exemplos do reconhecimento e aval do Estado para com a arquitetura moderna em Curitiba (GONÇALVEZ, 2001). O projeto para o Anexo da Assembleia Legislativa de Joel Ramalho, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner só foi concluído em 1985, sendo um dos projetos que completou a característica moderna da área.

Elgson Gomes e os edifícios residenciais no centro de Curitiba

Com a consolidação da arquitetura moderna brasileira, principalmente após a inauguração de Brasília em 1960, foi comum sua repercussão para além dos edifícios governamentais. Um dos exemplos significativos desse contexto foi a atuação do engenheiro-arquiteto Elgson Gomes nos projetos de edifícios de escritório e habitacionais no centro de Curitiba. Egresso da Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie de São Paulo, Elgson Gomes retornou à cidade onde cresceu e estudou engenharia na UFPR, impulsionado principalmente por sua obra para o Parque Balneário do Mapi, em Caiobá (1959), cujo projeto havia sido elaborado em parceria com o experiente arquiteto imigrante Adolf Franz Heep, atuante em São Paulo. Da colaboração com Heep, Elgson absorveu sua experiência dos projetos residenciais e comerciais com características modernistas das vanguardas europeias, portanto sua metodologia na confecção de projetos. (GNOATO, 1997, p. 139).

Em Curitiba, Elgson Gomes também aplicou esse método projetual rigoroso: uma leitura técnica do terreno para a implantação e volumetria do edifício partindo do desenho do lote e da sua legislação. Além disso, Gnoato (1997, p. 142) também identifica a economia construtiva associada à modulação precisa da estrutura, seguido também pelo desenho das esquadrias e pelo tratamento da fachada com brises ou elementos vazados, varandas, floreiras e marquises. Esse foi o caso do Edifício Itália – projeto de 1960 no centro da cidade, cuja fachada curva permite o melhor aproveitamento possível dos ambientes voltados para a avenida principal (figura 8).



Figura 8. Edifício Itália em Curitiba.
Projeto de Elgson Ribeiro Gomes e Theóphilo Hrehorzak.

Fonte: Acervo pessoal da autora, março de 2018.

A participação de Elgson Gomes na difusão da arquitetura moderna em Curitiba vai além do início da verticalização do centro. É importante lembrar da sua contribuição como professor do curso de arquitetura e urbanismo da UFPR até 1987, como um dos responsáveis pela disciplina de Composição IV (GNOATO, 2009, p. 96). Além disso, Elgson é também um dos primeiros profissionais que marcaram o processo de migração dos arquitetos e urbanistas no início da década de 1960 que se instalaram definitivamente na cidade, principalmente, aqueles vindos de São Paulo - os formados na FAU Mackenzie, e dessa forma, participaram das transformações na arquitetura e urbanismo de Curitiba.

Posto isso, nota-se que as arquiteturas modernistas praticadas em Curitiba até a década de 1950, eram propostas que estavam em conformidade com a produção nacional. Ao longo dessa década, a produção dos engenheiros/arquitetos até reverberou e foi publicada em revistas, como foi o caso do centro cívico na revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* em 1952. Contudo, como observado nessa publicação, percebe-se que essas obras chamaram a atenção não por se tratar de uma inovação diante desse cenário modernista, mas simplesmente pela criação de uma arquitetura moderna para um centro cívico na capital paranaense. Sendo assim, nota-se que nesse primeiro momento do modernismo na cidade, as referências arquitetônicas foram pouco adaptadas no que diz respeito ao modelo original advindo da produção *corbusiana* e conseqüentemente da arquitetura carioca e paulista. Mas, nos anos seguintes, em congruência com o cenário nacional, essas referências se difundem, se adaptam e ganham novos contextos em Curitiba.

2.2 A vez dos arquitetos e urbanistas que atuaram na cidade

O contexto

O cenário da arquitetura em Curitiba se tornou mais complexo a partir da década de 1960, também em função dos rumos da arquitetura moderna brasileira, depois da construção e inauguração de Brasília (1957-1960). As certezas frente ao modelo de arquitetura e urbanismo modernistas diminuíram, ao desnudar as características materializadas da nova capital, em especial os princípios racionalistas de Le Corbusier (BASTOS e ZEIN, 2010, p. 63).

Em um momento parcialmente coincidente, em São Paulo, um grupo de arquitetos que se reunia em torno dos cursos de arquitetura da Universidade Mackenzie, da Universidade de São Paulo e também no Instituto de Arquitetura do Brasil - São Paulo, apresentaram uma arquitetura que valorizou a estrutura em concreto no seu estado bruto, retomando as referências plásticas apresentadas por Le Corbusier no cenário pós Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, esse grupo enriqueceu o vocabulário da arquitetura moderna brasileira com tamanha identidade, até essa linguagem ser considerada como a escola brutalista paulista (ZEIN, 2005). A exemplo, tem-se as obras entre 1950-1970 de Vilanova Artigas, João Eduardo de Gennaro, Paulo Mendes da Rocha, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Carlos Millan, Fábio Penteadó, entre outros.

No caso de Curitiba dos anos 1960, a cidade ainda era um ambiente favorável para o desenvolvimento da arquitetura moderna. A economia paranaense continuava apresentando um notável dinamismo crescendo em taxas superiores às da economia nacional, principalmente no setor industrial – a principal responsável pela geração de renda do Paraná (LEÃO, 1989). Considerando a favorável economia e o esvaziamento populacional do campo em consequência da modernização do trabalho agrícola, a capital recebeu grandes investimentos em infraestrutura por parte do governo estadual se tornando um lugar convidativo para os profissionais de outras regiões brasileiras.

Logo, a implantação do curso de arquitetura e urbanismo se tornou uma realidade, visto que um de seus objetivos era o de aumentar o número de profissionais especializados para dar continuidade aos planos e projetos para a cidade. Contemporâneo à criação de outros cursos de arquitetura e urbanismo no Brasil, o primeiro curso de Curitiba foi inaugurado na Universidade Federal do Paraná em 1961 – sendo, inicialmente, um desdobramento do curso de engenharia (SEGAWA, 1997, p.131), e teve como grandes articuladores para a sua

formação os engenheiros Rubens Meister e Romeu Paulo da Costa, professores na politécnica da Federal. Não obstante, a proposta curricular mais atualizada com outras universidades nacionais, independente do curso de engenharia, foi sugerida pelos arquitetos mineiros recém-chegados à cidade, Marcos Padro e Armando Strambi (MULLER, 2001, p.112), bastante alinhados com o processo de modernização e desenvolvimento proposto por Juscelino Kubitschek em Belo Horizonte. Já o arquiteto Léo Grossman, formado na UFRGS, também teve grande contribuição para a consolidação do curso frente às avaliações do MEC, graças ao seu título de livre docência (GNOATO, 2002, p. 69). Além desses, outros arquitetos paulistas compuseram o quadro de professores, tais como, Luiz Forte Netto, José Maria e Roberto Gandolfi, e Joel Ramalho.

Com o início do curso em 1962, foi criada uma turma especial para os engenheiros já formados, dispensados das disciplinas técnicas, que em seguida ajudaram a compor o quadro de professores. Entre eles estavam Alfredo Jacobowisc, Jaime Wassermann, Lineu Borges de Macedo, Onaldo Oliveira, Alfred Willer, Henrique Panek, Lubomir Ficinski Dunin e Jaime Lerner. Os recém-formados Manoel Coelho, Abrão Assad, José Sanchotene e, posteriormente, Leonardo Oba também passaram a fazer parte do corpo docente. Sendo assim, somou-se aos arquitetos forâneos já atuantes no cenário curitibano das décadas de 1940 e 1950, este jovem grupo de professores e profissionais (figura 9).



Figura 9. Professores e estudantes do Departamento de Arquitetura e Urbanismo UFPR em 1987. Destaques, da esquerda para direita em pé: Leonardo Oba, Joel Ramalho Jr, Domingos Bongestabs, Elgson Ribeiro Gomes. Sentados: Luiz Forte Netto, Key Imaguirre Jr., Manuel Coelho (em sua posse como chefe de departamento), José Genuíno de Oliveira, Gustavo Gama Monteiro, Alfredo Jacobovicz, José Hermeto Sanchotene, Leo Grossman, Sergio Paulo N. Scheinkman, Armando de Oliveira Strambi e Carlos Emiliano de França.

Fonte: Acervo do escritório de Carlos Emiliano de França, cedida por Armando Strambi, *apud*, IAB-PR, 2012, p. 146.

Em meados dos anos 1960, esses arquitetos estavam reunidos em torno da universidade, e também participaram ativamente do planejamento urbano da cidade ao lado da prefeitura, como no Plano Wilhelm. Com a catástrofe climática que prejudicou a produção agrícola paranaense em 1955, o governo do estado criou órgãos de planejamento para reforçar a economia e ordenar o crescimento da capital em função do esvaziamento populacional do campo (DUDEQUE, 2001), tais como a PLADEP (Comissão de Planejamento e Desenvolvimento Econômico do Estado do Paraná) e a CODEP (Companhia de Desenvolvimento Econômico do Paraná), que posteriormente se transformou no BADEP (Banco de Desenvolvimento Econômico do Paraná). Estes órgãos impulsionaram a contratação de um plano urbanístico para Curitiba em 1965 por meio de um concurso lançado pela Prefeitura municipal, vencido pelo consórcio SERETE de Jorge Wilhelm e pela paisagista Rosa Kliass. O plano elaborado ficou conhecido como Plano Wilhelm, e regulamentou o Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (IPPUC) como órgão para auxiliar na sua viabilização.

Nesse sentido, Dudeque (2001) comenta que os arquitetos invadiram Curitiba na década de 1960. E de fato, ao chegarem à cidade conquistaram muitas frentes de trabalho, como cargos de responsabilidade de programas de planejamento da prefeitura, cadeiras de projeto do novo curso de arquitetura da UFPR, além de atuar em seus respectivos escritórios, ampliando experiência e os seus acervos técnicos de projetos. Esse foi o caso dos paulistas formados na FAU-Mackenzie, Luiz Forte Netto, José Maria, Roberto Luiz Gandolfi e Joel Ramalho Júnior.

A atuação do escritório Forte e Gandolfi

Luís Forte Netto se estabeleceu em Curitiba após vencer o concurso para o Clube de Santa Mônica em 1962, em parceria com o paulista Francisco Moreira. Com a vitória, eles convidaram José Maria Gandolfi – outro colega da Mackenzie, para trabalhar no desenvolvimento do projeto. Em 1964, montaram o escritório Forte e Gandolfi, convidando também o recém-formado Roberto Luiz Gandolfi – irmão de José Maria, para integrar a equipe. Com essa formação, o escritório Forte e Gandolfi marcou a arquitetura paranaense, principalmente a partir da segunda metade da década de 1960, atuando em concursos nacionais e internacionais de arquitetura e ganhando grande visibilidade na cidade a partir dos seus projetos residenciais (SANTOS, 2011, p.58).

Esse grupo frequentou o cenário arquitetônico paulista do fim da década de 1950, início da década de 1960, em especial com arquitetos e alunos que também estavam em torno da FAU-Mackenzie, onde se formaram, e da FAU-USP. Neste contexto, eles tiveram contato com profissionais já consolidados na cidade que participavam de concursos, e até cooperando com alguns deles, como foi o caso das parcerias com Alfredo Paisani, Fábio Penteadó, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Eduardo Knesse de Mello, Francisco Petracco, além do convívio com Carlos Millan, Artigas e Paulo Mendes da Rocha no edifício Sede do IAB-SP.

Na parceria entre os recém-formados e os arquitetos da cidade atuantes em concursos de arquitetura dessa época, percebe-se aproximações com a arquitetura de Oscar Niemeyer e com as suas obras para Brasília, no que diz respeito ao modelo da busca por uma simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos. Naquele contexto, em seu *Depoimento* publicado na Revista *Modulo* em 1958, Niemeyer buscou provar que também estava alinhado a essa nova tendência de formas puras com foco nos problemas estruturais. Certamente, as obras para a nova capital nacional promoveram a curiosidade dos arquitetos paulistas, e não à toa, esse grupo, incluindo Joel Ramalho Júnior, viajaram para a sua inauguração⁸.

Simultaneamente, no final da década de 1950 e início da década de 1960, as obras em concreto aparente apareciam na cultura arquitetônica paulista como um modelo cada vez mais consolidado. Essa tendência da arquitetura brutalista paulista se disseminou ao longo dos anos

⁸ RAMALHO JÚNIOR, Joel. Depoimento à autora. Apêndice B, p. 135.

de 1960, especialmente em virtude do intercâmbio cultural promovido pela criação de novos cursos de arquitetura nas universidades federais e pela intensa migração desses profissionais arquitetos e professores a partir dos anos de 1960 (ZEIN, 2005), conforme observado na produção do escritório Forte Netto e Gandolfi.

Sendo assim, ao chegarem à Curitiba, esses arquitetos paulistas já estavam bastante atualizados com o panorama da arquitetura nacional. A exemplo, pode-se observar a primeira proposta para o concurso do Clube de Santa Mônica (1962, figura 10) e a solução do programa em um monobloco que integrou toda a função do clube em um único edifício – linguagem da arquitetura paulista (ZEIN, 2015). Além disso, Santos (2011, p.52) comenta a solução do prédio utilizando grandes pórticos em concreto armado, muito semelhante ao projeto para a Escola de Itanhaém (1959) de Artigas – um dos jurados do concurso para o clube em Curitiba, bem como pórticos para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de Affonso Reidy (1953) considerado por Zein (2005) um dos primeiros exemplares da arquitetura brutalista no Brasil.

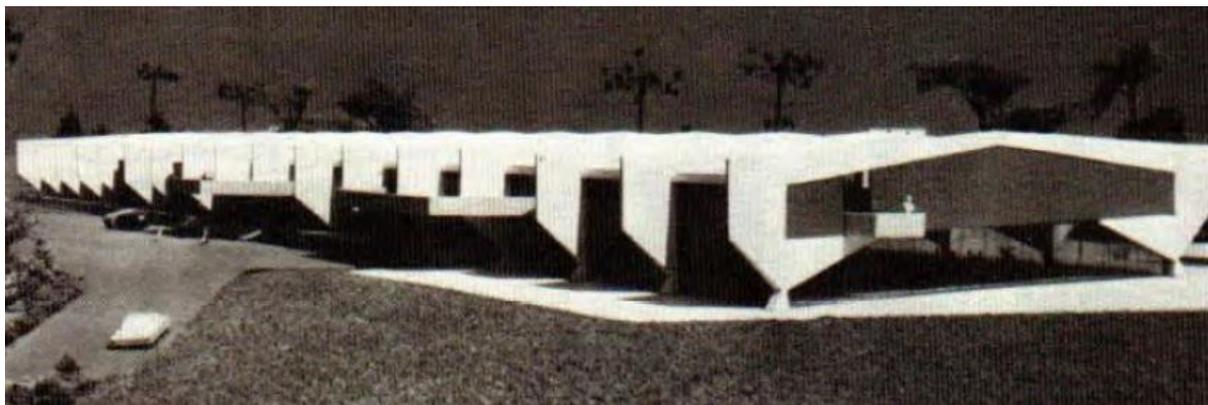


Figura 10. Maquete para a 1º proposta do clube Santa Mônica do escritório Forte e Gandolfi.

Fonte: SANTOS (2011), p.157.

No entanto, com os projetos residenciais nos quais o escritório Forte e Gandolfi se destacou em Curitiba, ao utilizar o vocabulário arquitetônico das estruturas em concreto aparente (DUDEQUE, 2001, p.226), como nos casos da Residência Mario Petrelli (1964), cujo projeto contou com Francisco Moreira, e da Residência Ayrton Araújo (1965), já com a formação do escritório consolidada entre Forte Netto, José Maria e Roberto Gandolfi. Na Residência Mario Petrelli (figura 11), por exemplo, percebe-se características da arquitetura brutalista paulista.

No que se refere às características do brutalismo, Sanvitto (1994) observou no programa residencial, entre 1957 e 1971, que a partir de uma volumetria pré-determinada - quase sempre do prisma elevado – o programa se instala subjugado a uma decisão formal, sem necessariamente se relacionar com o contexto. Além das plantas genéricas, que organizam espaços de maneira mais flexível e interconectados, Zein (2005) observou no conjunto de obras brutalistas paulistas entre 1953 e 1973, o emprego frequente de vazios verticais internos, com jogos de níveis e meio níveis em geral dispostos de maneira a valorizar visuais e percursos voltados para os espaços internos comuns, cobertos, de uso indefinido e a concentração horizontal e vertical das funções de serviços em núcleos compactos que muitas vezes definem a distribuição e zoneamento funcional dos demais ambientes.

No caso do projeto para a Residência Mario Petrelli em Curitiba, a primeira referência à arquitetura brutalista é a solução da casa em três níveis diferentes e com o emprego do pátio interno no espaço comum, contribuindo para organizar o fluxo do programa destinado às áreas íntimas, sociais e de serviço. A segunda é a estrutura para a cobertura duas águas, formada por um conjunto de vigas em concreto aparente que se prolongam na fachada e tornam-se um dos principais elementos formais do projeto. Além do uso da iluminação zenital sobre o pátio interno, o uso de gárgulas e a caixa d'água em formato de pirâmide invertida – característica que seria comumente utilizada nos projetos residenciais (SANTOS, 2011, p. 68).

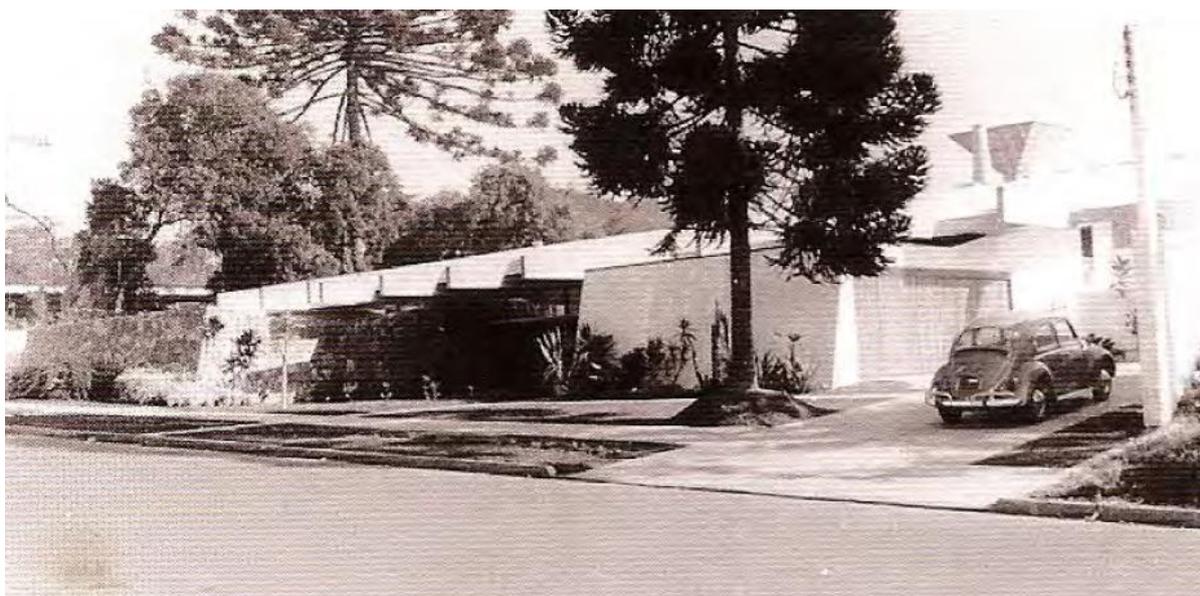


Figura 11. Residência Mario Petrelli em Curitiba.

Fonte: DUDEQUE, 2001, p. 225.

Contudo, Gnoato (2004) retoma dois pontos que diferenciaram as obras dos paulistas em Curitiba do seu ponto de origem, São Paulo. O primeiro chama a atenção aos terrenos da urbe curitibana: lote maiores em ambientes urbanos mais amenos comparados ao processo de urbanização da cidade de São Paulo, e dessa forma, o projeto ali inserido não precisou necessariamente, negar o entorno, como haviam feito, frequentemente, os paulistas. O segundo é o desenho e as dimensões exuberantes das vigas estruturais, considerados pelo autor como uma versão *maneirista* da “casa paulista”.

Esse último aspecto revela que – no caso dos projetos residências – foi levado ao extremo o uso dessas estruturas, mas não com o interesse de valorizar a capacidade tecnológica da nação, dentro da proposta de projeto moderno para o país ou de crítica social, como havia feito Artigas (BASTOS, 2004, p.23). Verifica-se assim, que nessa obra residencial do escritório Forte e Gandolfi, as características simbólicas conceituais presentes no brutalismo paulista foram descartadas. Tal qual observa Dudeque (2001), na capital paranaense os arquitetos trataram de evitar devaneios ideológicos, atendo-se estritamente à arquitetura. Em concordância com Ruth Verde Zein (2005), sabe-se que essa particularidade ficou retido em São Paulo no processo de difusão da linguagem brutalista paulista.

Nos projetos institucionais, comenta-se a proposta do escritório Forte Netto e Gandolfi, vencedora em primeiro lugar para a criação do Instituto de Previdência do Estado. Para esse concurso, foi necessária a experiência comprovada dos arquitetos em área hospitalar. Assim, o escritório já bastante consolidado na capital paranaense, convidou Vicente de Castro e depois Joel Ramalho, cujos projetos hospitalares em São Paulo contavam como experiência. Dessa maneira, tanto o projeto quanto o concurso para o IPE em 1967, têm sua importância por também serem responsáveis pela ida de Joel Ramalho para Curitiba, de forma definitiva.

A proposta elaborada pela equipe evidenciou o pragmatismo projetual dos paulistas também no Paraná a partir das soluções objetivas e específicas voltadas para contemplar o programa em questão. Uma das primeiras atitudes desse esquematismo compositivo adotado pela equipe foi a implantação do edifício no terreno de esquina. O projeto foi posicionado de forma a aproveitar todas as vias para se criar acessos - tanto pelas ruas João Manoel e Inácio Lustosa quanto pela Travessa Raul Munhoz (figura 12). De acordo com Santos (2011, p.117) essa foi uma decisão importante para um melhor aproveitamento em área, além de otimizar a taxa de ocupação dos blocos.

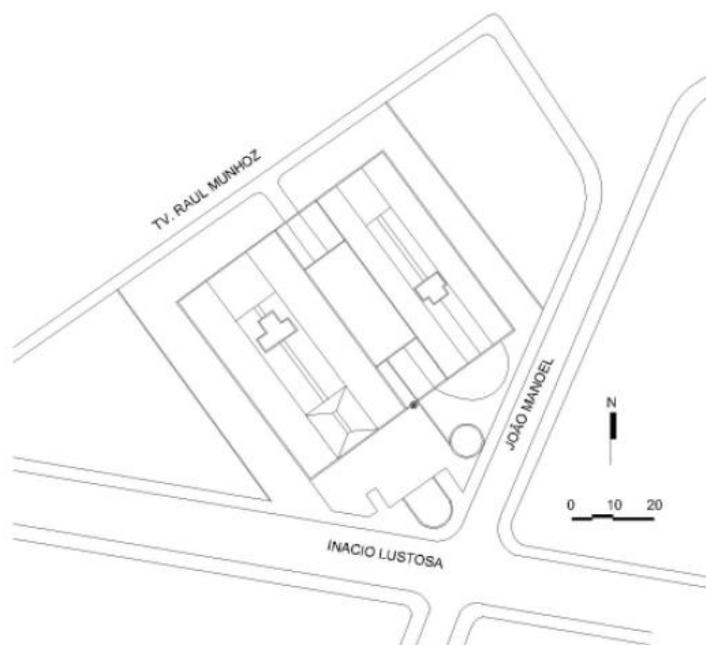


Figura 12. Instituto de Previdência do Estado do Paraná: implantação do projeto.

Fonte: Santos (2011, p. 221)

A distribuição do programa também foi tratada pelos arquitetos de modo objetivo. O projeto foi revolido em dois blocos, onde um abriga as atividades de assistência de saúde e o outro recebe os serviços de previdência. Os blocos se comunicam por um grande pátio central, o qual também acomoda uma rua interna cuja função é organizar os acessos. Para Gnoato (2004, p.3), essa é uma das diferenças dos paulistas atuantes em Curitiba e dos arquitetos atuantes em São Paulo daquele contexto, uma vez que os prédios de Artigas, por exemplo, tratam a comunicação dos blocos a partir de rampas em meio nível, enquanto os curitibanos fizeram essa comunicação a partir do espaço central, com os pavimentos quase sempre no mesmo nível.

As soluções estruturais se repetem, ainda que um dos blocos apresente uma malha estrutural de 7,5 metros entre colunas, e o outro com 5 metros, e nas fachadas dos dois blocos tem-se uma grelha autoportante periférica em concreto aparente, interrompida pelos elementos prismáticos das esquadrias dos banheiros sanitários. Portanto, a semelhança das partes foi considerada a partir da materialidade do conjunto em concreto aparente, a fim de reforçar a identidade do edifício. Ademais, o pátio central que une os dois blocos também está presente na parte interna dos dois edifícios, como uma forma de garantir a permeabilidade, ventilação e iluminação (figura 13).

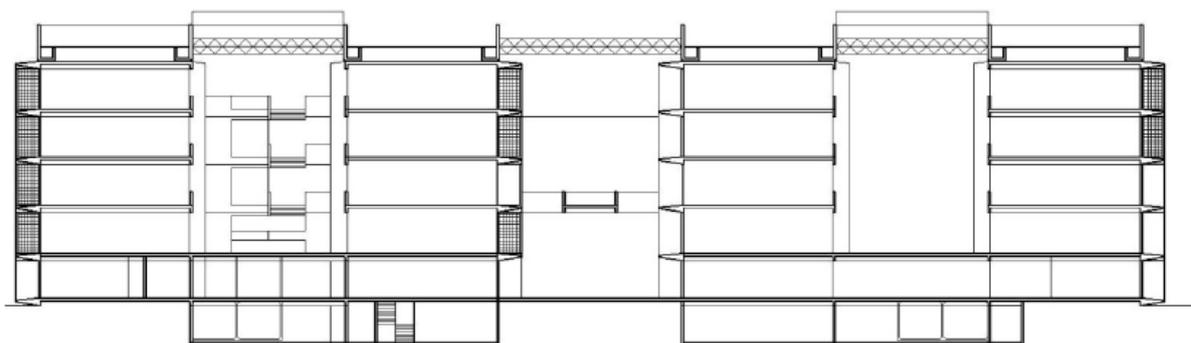


Figura 13. Instituto de Previdência do Estado do Paraná: corte transversal

Fonte: Santos (2011, p.223).

Percebe-se assim, o rigor das lições compositivas aplicado ao projeto do IPE em Curitiba, características do pragmático ensino no curso de arquitetura da Faculdade Mackenzie da década de 1950 (FAU MACKENZIE, 2017, p. 111), principalmente na figura do professor arquiteto Christiano Stockler das Neves, diretor do curso até 1956 (PEREIRA, 2005). As inovações destacadas no projeto para o Instituto em Curitiba, não descartaram os valores eminentes na arquitetura de São Paulo, e nem a visão operativa de composição e simetria que os arquitetos aprenderam na faculdade.

Com o passar dos anos, esses projetistas ganharam mais maturidade e se arriscaram cada vez mais, se destacando em outros concursos de arquitetura. Esse foi o caso do segundo lugar no concurso internacional para o Centro Turístico do Euro Kurssal – Espanha (1967, figura 14), e o primeiro lugar para o Edifício-Sede da Petrobrás no Rio de Janeiro em 1969 (figura 15).

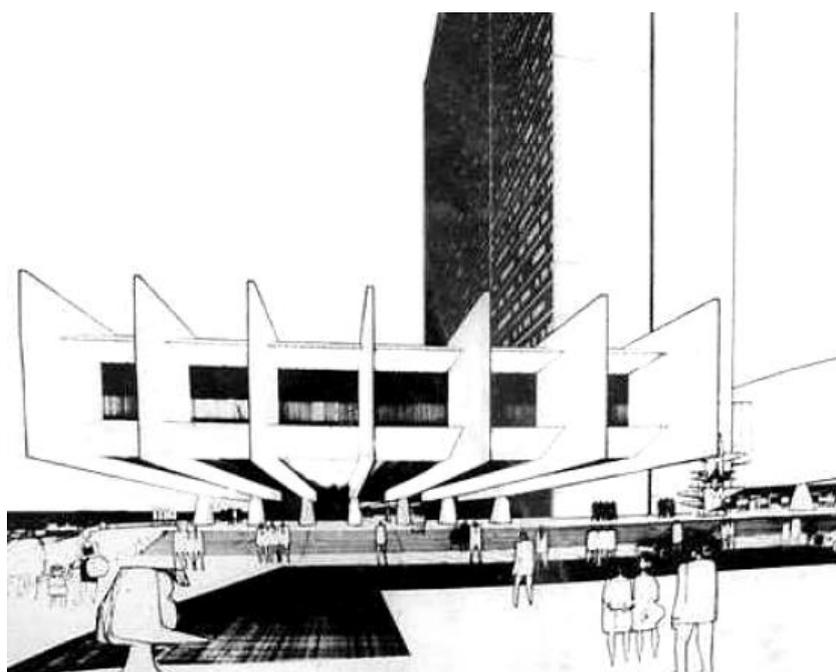


Figura 14. Primeira proposta para o Centro Turístico do Euro Kurssal, do escritório Forte e Gandolfi.

Fonte: PACHECO, 2004, p. 216

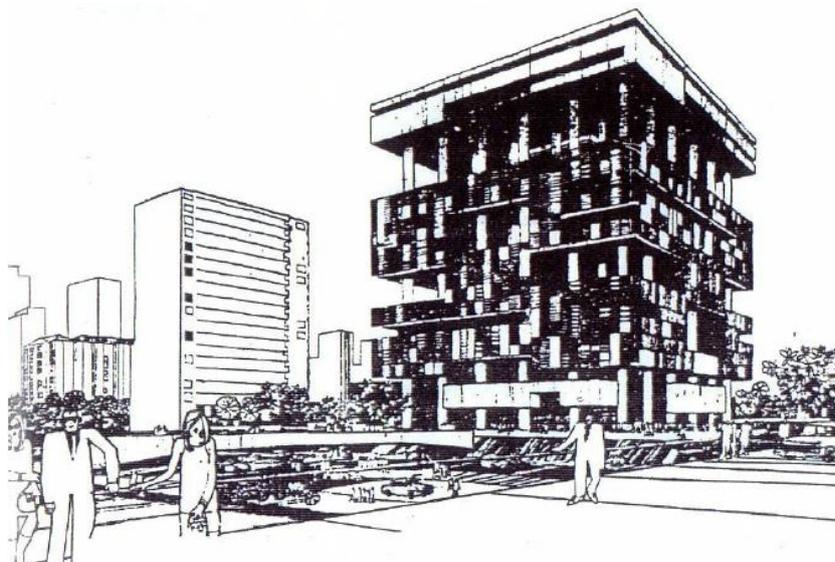


Figura 15. Primeira proposta para o projeto da Sede da Petrobrás no Rio de Janeiro.

Fonte: SANTOS, 2011, p. 109.

A partir dos concursos, nota-se também uma aproximação criativa do grupo em torno do escritório Forte Netto e Gandolfi com alguns dos estudantes do curso da UFPR. Destaca-se por exemplo, o trabalho de José Hermeto Palma Sanchotene, Alfred Willer, Ariel Stelle e Leonardo Oba que contribuíram como arquitetos recém-formados e estagiários em muitas dessas competições. Dessa forma, percebe-se que coube aos paulistas Luiz Forte Netto, e mais tarde Joel Ramalho Júnior – uma certa liderança entre os professores do curso de arquitetura e urbanismo da Federal do Paraná (GNOATO, 1997, p. 62). Estes arquitetos que também estiveram à frente das movimentações do IPPUC, principalmente a partir de 1967, e, conseqüentemente, das transformações arquitetônicas e urbanas em Curitiba.

A dispersão dos arquitetos e do brutalismo paulista em Curitiba

Em 1965, a turma formada por engenheiros civis concluiu o curso de arquitetura e urbanismo da Universidade Federal do Paraná. Depois do contato com os professores e arquitetos já consolidados na cidade, tais como Rubens Meister, Leo Grossman, Henrique Panek, Amando Strambi e Forte e Gandolfi, muitos desses arquitetos recém-formados se dispersaram e criaram seus próprios escritórios, atuando também como professores do curso da Federal e no curso da Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUC, criado em 1976.

A partir dessa dispersão, os concursos passaram a contar com escritório de Curitiba concorrendo cada vez mais. Ainda que esse cenário se tornasse mais competitivo, exigindo respostas cada vez mais qualificadas das equipes, ele também possibilitou o aparecimento de novos expoentes advindos de Curitiba - alcançando as primeiras colocações. Esse foi o caso do escritório WSM Arquitetos Associados, de Alfred Willer, Oscar Mueller, José Sanchotene, sendo este último um dos arquitetos que trabalharam com Forte Netto e Gandolfi no projeto para a Sede da Petrobrás em 1968. Destaca-se também, o desmanche da sociedade entre Luiz Forte e José Maria Gandolfi em 1972, após dez anos de parceria, como um fator significativo para a dispersão desses arquitetos em Curitiba, e colaborando para a criação do escritório composto por Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e mais tarde com Guilherme Zamoner.

O aparecimento desses novos escritórios em Curitiba no final da década de 1960 e início da década de 1970, não marcaram somente a dispersão dos arquitetos, mas também das próprias referências da arquitetura brutalista paulista. Esse modelo foi muito utilizado pelos arquitetos atuantes na cidade, uma vez que possibilitava um esquematismo compositivo pronto para atender a qualquer programa em qualquer lugar – fatores que também contribuíram para a sua difusão. Não à toa, muitos desses escritórios foram finalistas em concursos de projetos entre 1967 e 1973, apresentando soluções com que retomam as características brutalistas (PACHECO, 2010, p. 327), como a frequente concentração de programas para criação de pátios internos - conforme observado no projeto de 1967 para o Instituto de Previdência em Curitiba, além do uso de diferentes esquemas estruturais em concreto que deram forma ao edifício, e até mesmo de outras estruturas passíveis de industrialização para além do concreto armado.

Nesse caso, recorre-se a Zein (2005) por tratar o brutalismo paulista como uma “escola de arquitetura”, e como uma tal, teve características próprias que se difundiram, influenciaram e foram assumidas, de uma ou outra maneira, por muitos arquitetos brasileiros entre as décadas

de 1960 e 1970. Além disso, Bastos (2004) também observa que com a disseminação desse modelo pelo território nacional, principalmente nos anos de 1970, foi comum o aparecimento de obras alinhadas ao brutalismo, e que radicalizaram o seu conceito ao levar ao extremo a forma do edifício a partir da estrutura.

Um exemplo significativo dessa radicalização, e importante exemplar da arquitetura brasileira nos anos 1970, é o projeto de Oscar Niemeyer para o Edifício Castelo Branco - projetado em 1971 para abrigar o Instituto de Educação do Paraná (IEP, figura 16), localizado próximo ao novo centro cívico curitibano. Apesar da sobriedade formal, fruto da sua reavaliação sobre o plasticismo na arquitetura, Niemeyer radicalizou o conceito do brutalismo ao apresentar um monobloco elevado sobre pilotis, com dimensões de 205x45 metros, distribuídos em 80 metros de vão livre e 20 metros de balanços nas extremidades e com o uso de empenas-vigas de concreto que constituem o fechamento do pavimento elevado (GNOATO, 2002, p. 58). De acordo com Bastos e Zein (2010, p.137), o projeto em Curitiba seguiu um partido estrutural semelhante ao apresentado para o bloco de salas de aulas da Universidade de Mentouri, em Constantine, Argélia (1968), como a grande massa em concreto suspensa, sob o desenho dos apoios em pirâmide truncada e a iluminação primordialmente zenital dos ambientes (figura 17).



Figura 16. Edifício Castelo Branco em Curitiba.

Fonte: Acervo pessoal da autora, agosto de 2016.

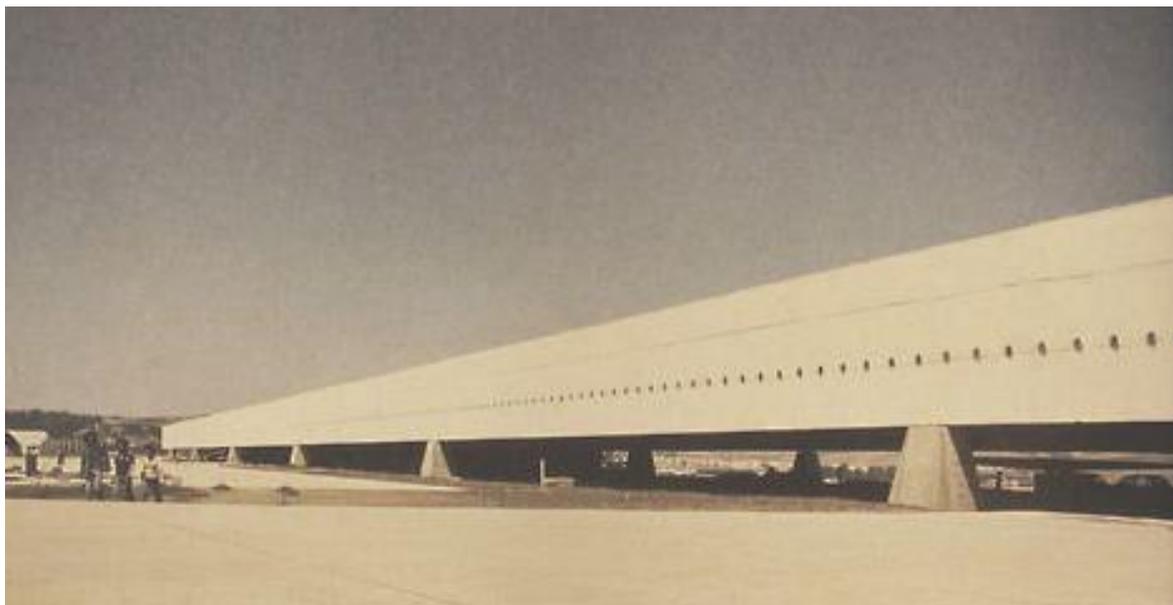


Figura 17. Bloco de salas de aulas na Universidade em Constantine, Argélia.

Fonte: BASTOS e ZEIN, 2010, p. 137

Sendo assim, Oscar Niemeyer projetou tal escola como um elemento isolado do seu entorno – aos moldes das arquiteturas brutalistas - ainda que o projeto se localizasse próximo ao centro cívico modernista de Curitiba. Dessa maneira, poderia tê-la feito em qualquer outro lugar, assim como fez utilizando o mesmo modelo em outros territórios internacionais no final da década de 1960 e início da década de 1970. Além disso, o projeto do arquiteto carioca em Curitiba revela a sua intensão de se manter alinhado aos pressupostos formais dessa tendência brutalista, contudo, com um pragmatismo próprio de alguns expoentes da arquitetura brasileira dos anos de 1970 (GNOATO, 2002, p. 53). Dessa forma, nota-se o foco do arquiteto na nova entonação dada às características modernistas de térreo livre e uso de pilotis, a partir de soluções mais eloquentes para grandes estruturas em concreto armado.

Desta maneira, ainda que os arquitetos se dispersassem no território nacional, levando a bagagem brutalista paulista, eles também apresentaram uma dosagem a mais para esse modelo, se desvinculando do debate ideológico e elevando a lógica construtiva do concreto armado. No caso dos escritórios curitibanos atuantes em concursos nacionais no final da década de 1960 e ao longo dos anos de 1970, nota-se que eles também apostaram em estruturas mais eloquentes a partir das novas contextualizações e cultura arquitetônica da época e, assim, acrescentaram novas referências a esse modelo.

2.3. As propostas curitibanas da década de 1970 e a cultura arquitetônica da época

Uma nova régua: as referências internacionais

Se nos anos quarenta e cinquenta ainda predominavam a continuidade e revisão de uma tradição única – a do movimento moderno – a partir dos anos sessenta esse cenário passa a ser mais complexo, com uma situação de grande diversidade de posições (MONTANER, 1993, p. 111). Assim, ao longo da segunda metade dos anos de 1960, começou a ser visível que uma parte da arquitetura estava mais distante dos postulados iniciais do Movimento Moderno. Trata-se por exemplo, da crítica tipológica presente nas ideias de Aldo Rossi na Itália publicado em seu livro *L'architettura della città* em 1966, e da defesa por uma arquitetura mais comunicativa feita por Robert Venturi e Denise Scott Brown na América do Norte - ideias publicadas originalmente no livro *Complex and Contradiction in Architecture* também de 1966.

Contemporaneamente a este processo de crítica e revisão formal contra os princípios do Movimento Moderno, ao longo da década de 1960, nota-se tendências arquitetônicas que deram continuidade às pautas modernistas e que ampliaram a lógica de otimismo tecnológico das vanguardas do princípio do século. Desta maneira, essas propostas surgiram nos países industrialmente mais avançados – especialmente na Grã-Bretanha, Alemanha, Estados Unidos e Japão. Destaca-se, por exemplo, as propostas radicais e utópicas do grupo inglês Archigram, os metabolistas japoneses e sua arquitetura funcionalista e racionalista dentro da proposta de modernização e industrialização do Japão pós Segunda Guerra Mundial, bem como a arquitetura high tech do grupo em torno dos arquitetos Richard Rogers e Norman Foster nos anos de 1970, pautada no rigor construtivo com o objetivo de propor uma arquitetura de alta tecnologia a partir do desenho técnico e industrial.

Nesta lógica de continuidade com as pautas modernistas em um novo cenário internacional, também se destaca a produção do arquiteto americano Paul Rudolph e suas megaestruturas modulares em concreto aparente nos Estados Unidos. Conforme teoriza Reyner Banham (1978), as megaestruturas foram propostas arquitetônicas que apareceram na segunda metade da década de 1960, as quais não abandonaram a lógica racionalista do movimento moderno e tinham por característica uma ideia de expansão modular, ocupando uma escala monumental em uma posição intermediária entre a cidade e o edifício.

No caso dos projetos de Rudolph, além de seguir esses pressupostos formais, as estruturas em concreto armado – de tão exuberantes e eloquentes – pareciam até negar as pautas modernistas de simplicidade plástica e desprezo a qualquer tipo de ornamento. É nesse sentido que Cohen (2012) interpreta a obra do arquiteto americano como um *maneirismo corbusiano* por acrescentar alguns exageros e caprichos nos detalhes no próprio concreto bruto, como havia feito – com menos intensidade – o próprio mestre francês em suas obras pós Segunda Guerra.

Posto isso, nota-se na produção curitibana – tanto nos concursos de arquitetura quanto de propostas urbanas para a cidade – do final da década de 1960 e ao longo dos anos setenta, algumas dessas referências internacionais, principalmente aquelas que se aproximam da tendência de continuidade com os modelos modernistas. No caso dos arquitetos atuantes em Curitiba, essa continuidade com o movimento moderno, muito advém da bagagem de suas formações, e também reflete a pesada herança que a cultura da arquitetura moderna brasileira ainda consistia nesse cenário.

Os concursos

Na capital paranaense, as equipes concurseiras do final da década de 1960 e início da década de 1970, não somente seguiram os postulados da arquitetura moderna brasileira, em especial, da arquitetura paulista (SEGAWA, 1986, p. 32), como também exploraram novas possibilidades na sua lógica estrutural e na composição formal. Dessa forma, elas apresentaram projetos com esquemas estruturais pensados a partir de módulos ou estruturas escalonadas (PACHECO, 2010), principalmente quando os editais requisitaram a previsão para futuras ampliações, como foi o caso do concurso para o Edifício Sede da Petrobrás de 1968, da equipe em torno do escritório Forte e Gandolfi e da proposta para o Hotel de Turismo em Juazeiro na Bahia para o concurso de 1969, da equipe formada pelos arquitetos Alfred Willer, Oscar Mueller, José Sanchotene.

No caso da sede da Petrobrás no Rio de Janeiro (figura 18), diferente do monobloco fechado de concreto e elevado do solo com o uso de pilotis, as alternâncias dos módulos sugeriram um ritmo diferenciado nas fachadas e também nas soluções em planta com as varandas administrativas – pouco usual na arquitetura moderna brasileira. Completando o caráter plástico da obra, as superfícies em concreto aparente recebem um tratamento na sua superfície que soa como um ornamento a mais para as fachadas.



Figura 18. Edifício Sede da Petrobrás no Rio de Janeiro.

Fonte: Acervo pessoal da autora, setembro de 2017.

Nessa perspectiva, a proposta da equipe Curitiba, apesar de retomar alguns ensinamentos clássicos da arquitetura moderna brasileira, como o uso de pilotis, brises e o uso da estrutura em concreto armado, também se aproximou da produção de Rudolph e de suas megaestruturas pelo tratamento formal e plástico, a exemplo da proposta não executada para o Graphic Art Project de 1967 em Manhattan, Nova York, quando Rudolph compôs o prédio com um modelo próximo a módulos de legos (MEHRTENS, 2007, figura 19).

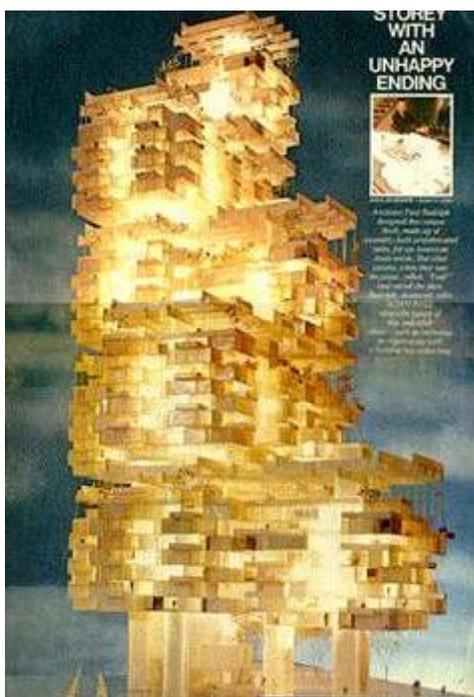


Figura 19. Graphic Arts Center de Nova York.

Fonte: PACHECO, 2010, p. 334.

Além do aspecto formal, nota-se que as megaestruturas se apresentaram como possíveis soluções para projetos em grandes escalas capazes de absorver a dinâmica da cidade dentro do edifício. Para mais, elas também foram muito utilizadas pelos governos ditatoriais como uma forma de realçar a forte economia (BANHAM, 1978, p.11). Basta lembrar que no momento do dito *milagre econômico* do Governo Militar o Brasil alcançava índices de crescimento do produto interno bruto a ordem de 10% ao ano e a arquitetura brasileira também acabou alimentando uma pretensão dessa natureza (SEGAWA, 1993, p. 86). E nos projetos das equipes curitibanas na esplanada do Santo Antônio no centro do Rio de Janeiro, arrojados tanto pela invenção formal quanto pela desenvoltura tecnológica, nota-se características que ocorreram comumente na virada dos anos de 1960 para os anos de 1970 (BASTOS, 2004, p. 51), justamente no período em que o país conheceu momentos de pujança econômica - entre 1967 e 1974 - nos anos mais rígidos da ditadura militar.

A partir da aproximação criativa que houve no círculo de arquitetos curitibanos na segunda metade da década de 1960, percebe-se que não somente o projeto do escritório Forte e Gandolfi ressonou ideias que circulavam na cultura arquitetônica internacional dos anos de 1960 e mais uma vez, outra equipe se destacou em concursos com soluções formais pouco usuais na arquitetura moderna brasileira. Trata-se, por exemplo, da proposta de Willer, Mueller e Sanhotene, para o Hotel de Turismo em Juazeiro na Bahia, de 1969, e sua megaestrutura escalonada em concreto aparente (figura 20).

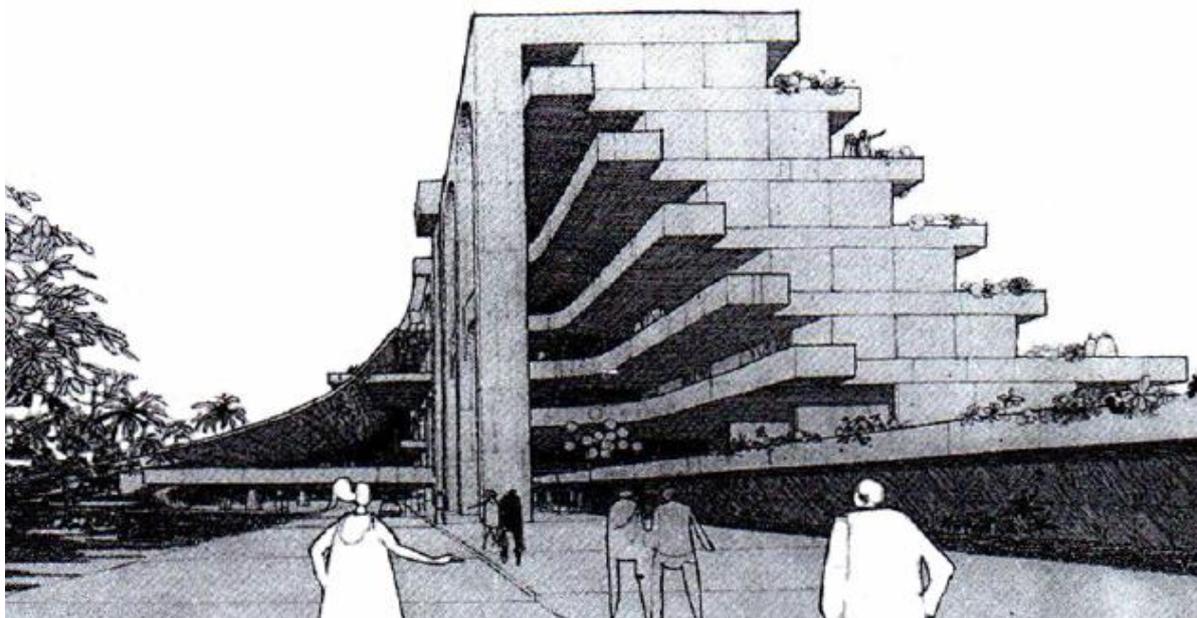


Figura 20. Projeto vitorioso no concurso para o Hotel de Turismo em Juazeiro - Bahia.

Fonte: PACHECO, 2010, p. 261.

Esses arquitetos se graduaram entre 1965 e 1967, e também propuseram nos concursos nacionais soluções que seguiam o modelo da arquitetura brutalista paulista, mas com um perfil menos dogmático do final da década de 1960, portanto, com uma visão menos comprometida com a análise política e ideológica vinculada ao uso da tecnologia, do que a valorização do seu aspecto plástico. Nesse sentido, eles se apropriaram de um esquema compositivo que reforçou o seu caráter plástico a partir da silhueta criada em detrimento de um monobloco fechado, semelhante a intensão plástica de Paul Rudolph no projeto para o Complexo Governamental de Boston, projetado em 1963 (figura 21).

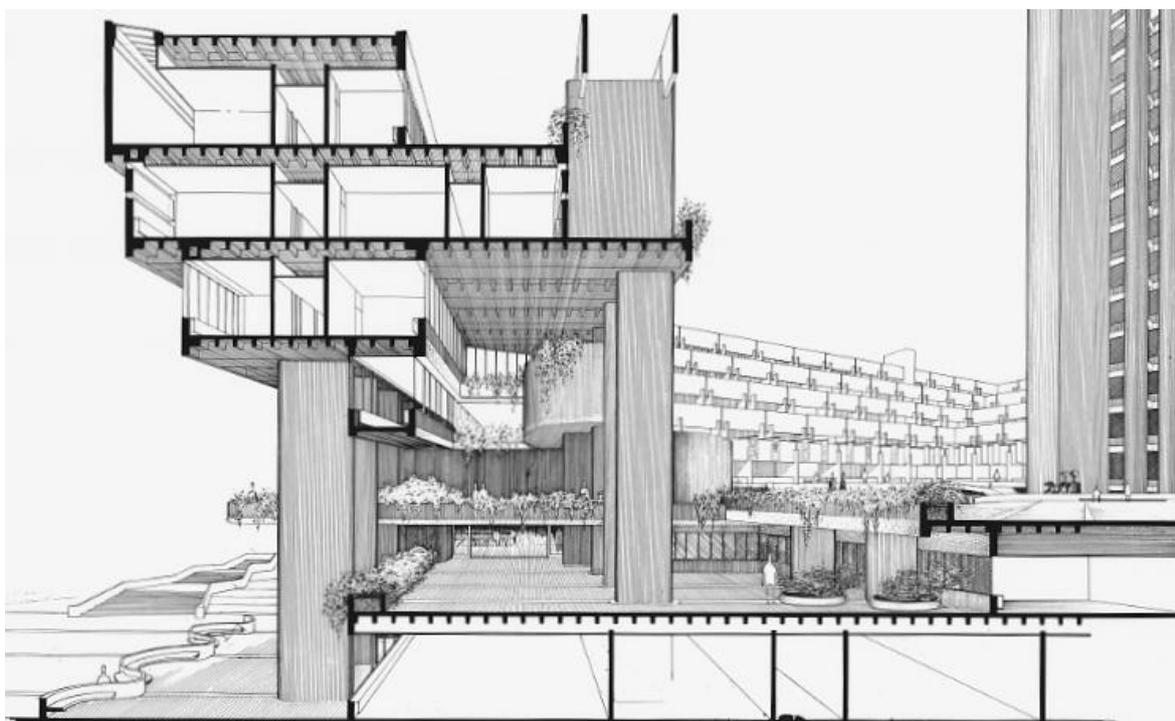


Figura 21. Government Service Center, Boston.

Fonte: Disponível em: <http://bwncy.com/a16X54P_pk85456/> acessado em junho de 2018.

Dessa forma, se por um lado os arquitetos atuantes em Curitiba faziam ressoar lições conhecidas da arquitetura moderna brasileira a partir do uso do concreto e dos grandes vãos, por outro lado, eles também se diferem frontalmente da ideia de solução fechada e de uma solução plástica dentro de uma feição já conhecida, como o monobloco em concreto da arquitetura brutalista paulista – propondo, para além disso, certos ornamentos e uma exaltação à estrutura. Assim, ainda se mantiveram dentro da tradição do Movimento Moderno, mas com um novo parâmetro que revelou o interesse dessas equipes pelos modelos internacionais dos anos de 1960 e 1970, mas que também seguiam as pautas modernistas de crença no progresso.

O Plano Wilhelm-IPPUC

Também marcaram o surgimento de novos escritórios e mais frentes de trabalho na cidade de Curitiba, a atuação de Jaime Lerner – nomeado prefeito em 1970, em parceria com Domingos Bongestabs e Manoel Coelho. Trata-se de jovens arquitetos pertencentes às primeiras turmas do curso da UFPR que participaram das discussões sobre planejamento urbano para a capital paranaense em um contexto de revisão do urbanismo funcionalista, visto na primeira metade do século XX, especialmente pós-Brasília.

De uma forma geral todas as capitais dos estados, cidades de médio e pequeno porte estavam discutindo planos diretores e planejamento urbano, impulsionados, principalmente pela liberação de verbas federais (IMAGUIRRE JUNIOR, 1986, p.37). No entanto, a partir de 1965, percebe-se que a experiência realizada em Curitiba apresentou uma característica a mais. O plano Wilhelm foi uma proposta que partiu das referências teóricas modernistas, mas foi se adaptando à realidade da cidade, graças ao seu processo de continuidade e viabilidade, liderado pelo IPPUC nos anos de 1970, especialmente sob o mandato de Jaime Lerner (BASTOS e ZEIN, 2010, p.158). O plano foi baseado em propostas de zoneamento, sistemas viários e apresentou os prováveis sentidos de crescimento, com eixos estruturadores principais que partiam do centro e eixos estruturadores secundários que levavam para os bairros da periferia (figura 22).



Figura 22. Mapa do plano Wilhelm-IPPUC.

Fonte: GNOATO, 2002, p. 196.

Antes disso, no início dos anos de 1960, Jaime Lerner, recém-formado em engenharia pela Universidade Federal do Paraná, viu uma proposta semelhante à de Wilhelm, no seu estágio no escritório dos ingleses George Candilis, Alexis Josic e Shadrach Woods, sediado em Paris. Naquele contexto da segunda metade do século XX, junto com Aldo van Eyck, Alison e Peter Smithson, Candilis-Josic-Woods formavam o grupo conhecido como o *Team 10*, que realizaram o décimo e último CIAM em 1959 com temas que já apontavam para uma revisão da arquitetura e do urbanismo modernista (MONTANER, 1993).

Em Paris, Jaime Lerner contribuiu no detalhamento do núcleo de bairro de Le Mirail (1962-1972), localizado na cidade francesa de Toulouse (figura 23), de Candilis-Josic-Woods. O projeto para a criação desse bairro foi pensado como uma espécie de rizoma que se adaptou a condições diversas, buscando integrar habitação e comércio, uma solução próxima ao que seria aplicado no centro de Curitiba nos anos de 1970.

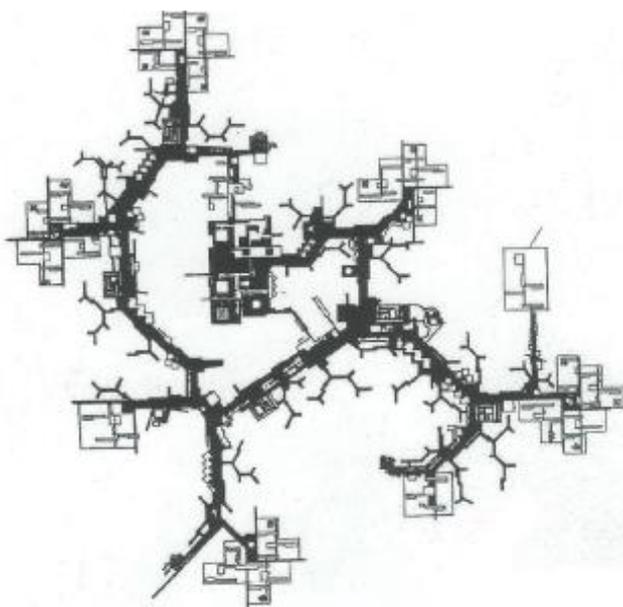


Figura 23. Projeto do núcleo de bairro de Le Mirail em Toulouse.

Fonte: DUDEQUE, 2010, p. 208.

Em Curitiba, os técnicos do IPPUC eram conformados por profissionais da própria cidade - o que facilitou a viabilização do plano. Nesse sentido, eles partiram do fortalecimento desses eixos estruturadores do crescimento, conforme o Plano Wilhelm, porém acrescentaram duas importantes soluções para facilitar o fluxo e descongestionar a área central. A primeira foi a justaposição ao tecido existente através do sistema viário e de transporte coletivo, conforme proposto no *sistema trinário* de Rafael Dely, que consistiu na criação de uma via arterial de tráfego lento para circular os ônibus expressos e outras duas vias rápidas, uma no sentido centro-bairro e outra no sentido inverso (DUDEQUE, 2010, p. 223). Essa solução surgiu como uma alternativa à abertura de grandes vias e desapropriação de grandes quadras.

Um segundo ponto foi a criação de áreas de uso preferencial de pedestres, como os calçadões centrais e o fortalecimento de marcos históricos da cidade começando pelo próprio centro. O Plano Wilhelm-IPPUC previa qualificar o centro histórico e transformá-lo numa área de lazer e preservação de edifícios. Para tanto, foi executada uma sequência de calçamento de ruas exclusivas para pedestres, começando pela rua Quinze de Novembro – a Rua das Flores (figura 24). No Brasil, os antecedentes de ruas para pedestres eram raros e os arquitetos de Curitiba recorreram a exemplos diversos e um tanto casuais, vistos em revistas ou em viagens (DUDEQUE, 2010, p. 210).



Figura 24. Rua XV de Novembro em Curitiba.

Fonte: Acervo pessoal da autora, março de 2018.

A relação da conversão das ruas em praças lineares no centro da cidade, dando prioridade para o pedestre, aproximou-se das discussões teóricas da segunda metade do século XX, que buscaram rever o urbanismo funcionalista, como a jornalista americana Jane Jacobs em 1961 nos Estados Unidos em defesa da diversidade urbana. Dessa forma, as ruas para pedestres no centro histórico de Curitiba chamaram mais a atenção do que o centro cívico da cidade, e foram até consideradas como um dos cartões de visita da capital (ZEIN, 1986, p.30). Em pouco tempo, esse modelo de *calçadão* apareceu em vários outros centros urbanos, como podemos observar em Londrina e Cascavel.

Para Montaner (2008), todo este sistema criado para o planejamento urbano de Curitiba ao longo da década de 1970, pode ser considerado uma escala maior de *cluster* – um modelo de ocupação do território apresentado pelos ingleses Peter e Alison Smithson nos anos de 1950 e 1960, que leva em consideração a identidade e as características do lugar (BANHAM, 1966).

Para o autor, o exemplo curitibano de caminhos e eixos lineares exclusivos para pedestres em algumas ruas centrais, as suas conexões com praças onde se localizam os terminais de transporte urbano e seus eixos estruturais com calçada de trânsito exclusivo que atendem todo o território municipal, podem ser comparados a uma imensa raiz que tem sua estrutura maior no centro, mas se adaptou de forma mais estreita na periferia (MONTANER, 2008, p. 94). Contribuindo para articular essa ocupação no território, Oba (2008) destaca a ênfase na criação de parques públicos voltados para áreas de preservação e lazer urbano situados no caminho dos rios que cortam a cidade, que também serviu como um atrativo turístico, e chamou a atenção dentro do quadro de transformações e marcos urbanos na cidade.

Portanto, observa-se mais uma vez que os arquitetos atuantes em Curitiba e envolvidos no IPPUC deram continuidade à tradição modernista, mas não atuaram e produziram de forma categórica. As circunstâncias do cenário ditatorial brasileiro, bem como o contexto de revisão dos postulados modernistas, principalmente a partir das novas referências e discussões teóricas que apareceram ao longo dessa década, também influenciaram a produção desses arquitetos na virada da década de 1960 para 1970.

A divulgação da arquitetura e urbanismo de Curitiba

Para Bastos e Zein (2010, p.195), na década de 1970, os jovens arquitetos brasileiros apresentaram uma produção moderna mais híbrida. Vale lembrar que nessa mesma década já existia um debate internacional da pós-modernidade, o que contribuiu para fazer dessa produção arquitetônica mais complexa (JENCKS, 1997). E desde o final da década de 1960, os projetos dos arquitetos atuantes em Curitiba em concursos nacionais percorreram caminhos mais plurais e se dispersaram também em território nacional projetando obras em outras capitais, por meio de convites ou concursos, obtendo críticas e publicações em revistas de circulação nacional, principalmente nos anos 80, com o processo de abertura política.

Nessa perspectiva, o projeto para a Sede da Petrobrás (1969) foi publicado ainda nos anos 1970 nas revistas *Projeto e Construção* (1972), *A Construção* em São Paulo (1972, figura 25) e *CJ Arquitetura* (1973-1974). Nelas, apareceram textos técnicos que deram ênfase especial ao número de áreas, materiais e tecnologia do novo edifício. Nessa lógica, o projeto para o Centro de Convenções em Pernambuco (1977), de Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner, apareceu na revista *A Construção* em Norte/Nordeste nas edições de fevereiro, março e dezembro (capa) de 1978 (figura 26).



Figura 25. Propaganda de materiais com a Sede da Petrobrás.

Fonte: *A Construção* São Paulo, n. 29, p. 11, maio 1972.

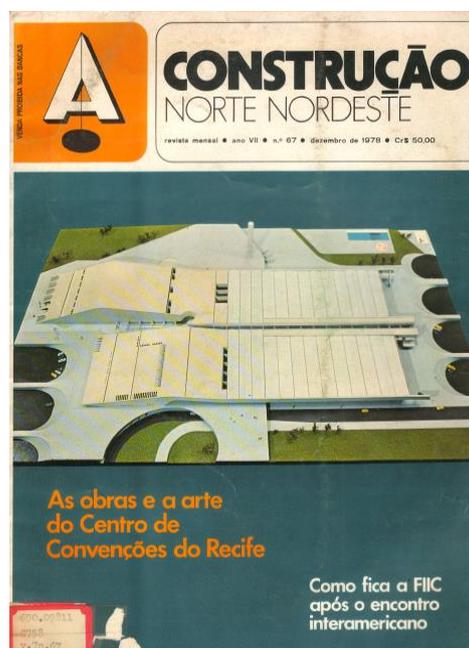


Figura 26. Capa da revista *A Construção* Norte/Nordeste.

Fonte: *A Construção*, n. 67, capa, dez. 1978.

Seguindo Campello (2005), a repercussão de uma obra arquitetônica em revistas de circulação nacional e internacional pode revelar uma trama formada por interpretações diversas. No caso dos projetos dos arquitetos atuantes em Curitiba nas décadas de 1960 e 1970, para além da exaltação dos aspectos construtivos, outra recorrente interpretação apareceu. Trata-se da apresentação de alguns desses projetos como exemplares da arquitetura brasileira dos anos 1970 e 1980, em um momento valorização de modelos que divergiam do quadro hegemônico da arquitetura moderna brasileira das décadas anteriores.

Autores como Sylvia Ficher, Marlene Acayaba (1982), Hugo Segawa, Ruth Verde Zein, Cecília Rodrigues dos Santos (1988) e Maria Alice Junqueira Bastos (2003) voltaram suas análises para arquiteturas localizadas fora do eixo Rio-São Paulo e pertencentes a um contexto pós-Brasília, citando as obras dos arquitetos atuantes em Curitiba, bem como as transformações urbanas que ocorreram na cidade. De um modo geral, esses autores reconheceram o vínculo desses exemplares com a arquitetura moderna brasileira, principalmente, em função da migração dos arquitetos viajantes no território nacional na década de 1950 e 1960, e da criação de outras escolas de arquitetura.

Nos anos de 1980, a cidade de Curitiba repercutiu suas intervenções urbanas promovidas pelo Plano Wilhelm-IPPUC. Chamaram a atenção das autoras Sylvia Fisher e Marlene Milan Acayaba ideias de planejamento para a cidade como um todo: a proposta de ampliação do sistema de transporte coletivo integrado ao sistema viário; a revisão do tráfego dentro do centro para a criação de calçadas reservados para pedestres (figura 27); a ênfase dada à preservação do ambiente urbano e a recusa de soluções tecnocráticas, fato raro na urbanização brasileira (FICHER e ACAYABA, 1982, p. 71).

No que diz respeito aos projetos arquitetônicos, a edição de julho de 1986 da Revista Projeto reservou 40 páginas para apresentar textos sobre essa produção e um catálogo com nove obras paranaenses que mais chamaram a atenção da crítica especializada. Entre elas estão: o Anexo para a Assembleia Legislativa (1976-1985) do escritório Ramalho Oba Zamoner – projeto que inaugura a seção paranaense com a foto da estrutura treliçada em alumínio (figura 28); os edifícios na PUC de Manuel Coelho (1984); bem como a sequência de projetos de Leo Grossman como a residência do arquiteto (1972), a Escola Israelita Brasileira (1972) e o edifício O Sobrado (1982).



Figura 27. Foto publicada do calçadão da rua XV de novembro em Curitiba.

Fonte: Projeto, n. 89, p. 27, jul. 1986.

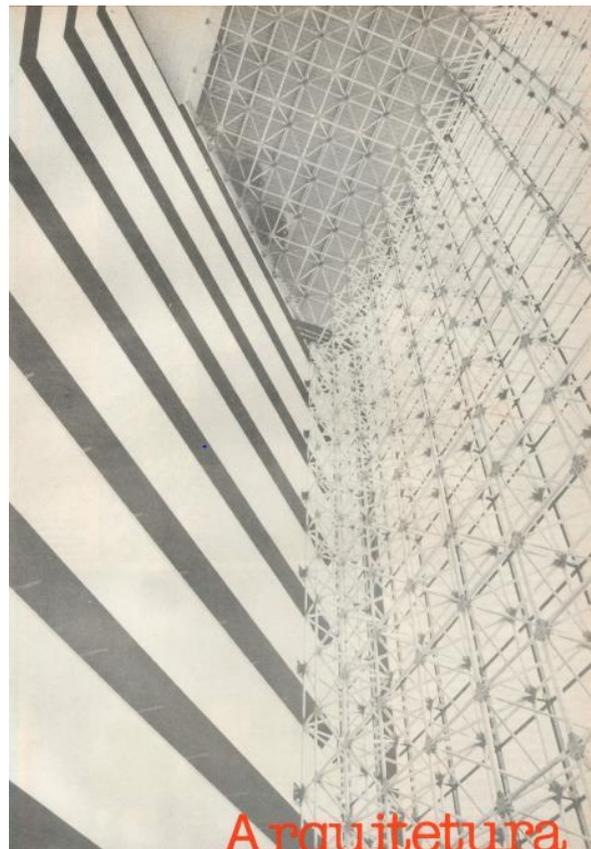


Figura 28. Foto publicada da estrutura treliçada do Anexo Legislativo do Paraná.

Fonte: Projeto, n. 89, p. 28, jul. 1986.

Ainda nessa edição de 1986, os pesquisadores Hugo Segawa e Ruth Verde Zein reconheceram que a produção moderna paranaense dos anos de 1960 e 1970, teve mais repercussão em escala nacional, não por substituir uma teoria existente antes, mas por acrescentar novas visões a ela.

Sobre essa repercussão, e no caso dos concursos de projeto, pode-se recorrer à explicação de José Hermeto Palma Sanchotene, sobre a forma como os arquitetos reunidos em Curitiba, encaravam tais competições nacionais, pois, além de estarem atentos à percepção do contexto e compreensão do programa requisitado, eles também se dedicavam a pensar em estruturas que expressassem uma monumentalidade radicalmente unitária (SANCHOTENE, 1991, p. 39 e 92), possibilitando que alguma novidade soasse desses projetos.

É nesse sentido que a experiência em concursos permitiu uma maior maturidade a esse grupo de projetistas, que aprenderam a dosar as referências internacionais ou a ousadia nas inovações - frente à tradição modernista - para se destacarem nas competições, como foi o caso do escritório de Ramalho, Oba e Zamoner.

CAPÍTULO 3: AS ESTRATÉGIAS DE PROJETO DE JOEL RAMALHO JÚNIOR, LEONARDO OBA E GUILHERME ZAMONER NA DÉCADA DE 1970

Cuando perdió completamente el juicio tuvo la idea muy extraña de hacerse caballero andante e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar aventuras y a vivir como había leído que vivían los caballeros andantes.

(Don Quijote de la Mancha)

Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner Neto, já eram vitoriosos em concursos nacionais de arquitetura competindo com outros escritórios curitibanos, quando se juntaram como sócios. Assim como *Dom Quixote de la Mancha* saiu em busca de aventuras entusiasmado com o que tinha visto em histórias de cavalarias, o trio, animado com o que tinha vivido na virada no fim da década de 1960 e início da década de 1970 no meio arquitetônico e acadêmico da cidade, também apostou suas fichas nos concursos, e ao longo da década de 1970 essa foi a frente de atuação quase que exclusiva do escritório. Mas ao contrário do “Cavaleiro da triste figura” – malsucedido em suas aventuras, os três arquitetos alcançaram bons resultados e se destacaram dentre os concorrentes.

Posto isso, este capítulo se aproxima dos projetos premiados em primeiro lugar de Ramalho, Oba e Zamoner, a fim de analisar as respostas arquitetônicas em cada competição e identificar as estratégias de projeto seguidas pela equipe, pois considera-se que elas também contribuem para caracterizar a arquitetura do trio. Sobre as estratégias projetuais, Bryan Lawson (2011) comenta que no início do processo de criação, os arquitetos e designers se apegam em uma primeira ideia - o gerador primário - que ainda simples, mas já com a intenção de propor soluções para os problemas identificados no projeto. Para o autor (LAWSON, 2011, p. 183), as fontes que contribuem para encontrar o gerador primário são: o programa estabelecido; as restrições externas, tais como a viabilidade econômica, a localização e legislação; e os princípios condutores estabelecidos por qualquer arquiteto ou equipe, cuja função é organizar as demais questões que surgirem no processo de projeto, como os aspectos construtivos.

Nessa perspectiva, elegeu-se como critério de análise os seguintes tópicos: 1. *O lugar e implantação*: com caracterizações do entorno, do terreno e ocupação do lote; 2. *Articulações espaciais*: como acesso, a distribuição do programa, conexão entre diferentes usos e eixos de circulação; 3. *Estruturas e aspectos construtivos*: a solução estrutural e a constituição espacial alcançada. Propõe-se também outros dois tópicos que vão além das fontes dos geradores primários, mas que contribuem para caracterizar essa arquitetura: 4. *As estratégias de adaptação e atualização*, e a relação de cada obra com a cultura arquitetônica da década de 1970; 5. *As impressões pessoais* dos prédios construídos a partir da visita realizada as obras. Os dados analisados partiram dos desenhos técnicos referentes aos projetos, editais e também relatos atuais dos projetistas, refletindo sobre os feitos alcançados e o fazer arquitetura naquele momento da década de 1970.

3.1 Edifício Sede do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES): a proposta para Brasília (1973) e o projeto executado no Rio de Janeiro (1974)

Quadro 2. Dados do concurso para a sede do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social: primeira proposta.

Fonte: Elaborado pela autora a partir do acervo pessoal de Leonardo Oba; Paulo Cesar Pacheco (2004, 2010) e José Hermeto Palma Sanchotene (1991).

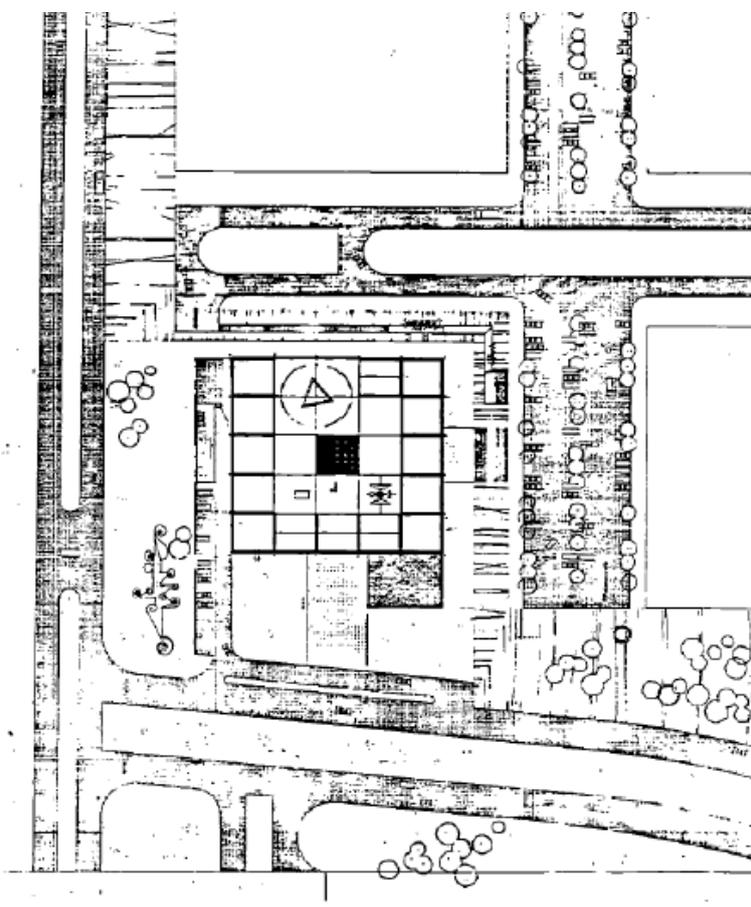
Sede do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social: primeira proposta		
Arquitetos	Alfred Willer José Hermeto Palma Sanchotene Oscar Mueller Joel Ramalho Jr. Leonardo Oba Ariel Stelle Rubens Sanchotene	
Colaborador	Guilherme Zamoner Edmar Meissner	
Comissão Julgadora	Alcides da Rocha Miranda	(IAB/RJ)
	Jorge Machado Moreira	(IAB/RJ)
	Jorge Wilhelm	(IAB/SP)
	Luiz Carlos Soares de Souza Rodrigues	(eng. BNDES)
	Jorge da Rocha Chataignier	(eng. BNDES)
Promotora	Governo Federal, BNDES; IAB RJ	
Ano	1973	
Local	Brasília, DF	
Área	35.000,00 m ²	
Uso	Público - Institucional	
Programa	Auditório para 500 pessoas (acesso interno e externo); escritórios administrativos; cinco salas de diretoria; áreas nobres para a presidência (no mesmo pavimento); área para associação dos funcionários; microfilmagem; garagem para 300 automóveis; heliponto; lanchonete.	
Situação atual	Não construído	

O concurso para a Sede do BNDES ficou marcado na história da arquitetura moderna paranaense devido ao número de equipes inscritas - cerca de trezentas (GNOATO, 2002, p. 103). Das cinco premiações estabelecidas pela comissão julgadora, quatro foram para escritórios curitibanos. O primeiro lugar foi para a proposta conjunta de três escritórios: Alfred Willer, José Hermeto Palma Sanchotene e Oscar Mueller; Joel Ramalho Jr, e Leonardo Oba; Ariel Stelle e Rubens Sanchotene, além da colaboração de Guilherme Zamoner e Edmar

Meissner enquanto estudantes. O segundo lugar foi para o escritório Forte Gandolfi. O quarto lugar foi para a associação entre Domingos Bongestabs, Manoel Coelho e Clio de Paiva Bello. E, por fim, o quinto lugar para a proposta de Roberto Luiz Gandolfi e Ludomir Ficinski. Curiosamente, a equipe vencedora era formada por três gerações de arquitetos reunidos em Curitiba: Joel Ramalho – um arquiteto migrante de São Paulo; Alfred Willer, José Sanchotene e Oscar Mueller – arquitetos formados na primeira turma do curso de Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal do Paraná; e Leonardo Oba, Ariel Stelle e Rubens Sanchotene – já graduados no curso da Federal no início dos anos 1970.

O lugar

A fim de transferir as estruturas existentes do BNDE no Rio de Janeiro para a nova capital do país, foi reservado um terreno no Setor de Autarquias Norte no plano piloto de Brasília. O terreno destinado tinha as dimensões de 90m x 100m, sete metros de desnível, e se localizava próximo ao Teatro Nacional. Os acessos para o banco não poderiam acontecer diretamente a partir do Eixo Rodoviário Leste - Norte (ERN), e assim, a equipe criou acessos alternativos que desviavam o fluxo dos eixos, para dentro do lote (figura 29).



**Figura 29. BNDE-DF:
implantação da primeira
proposta.**

Fonte: SANCHOTENE, 1991, p.
95.

Articulações espaciais

Ao comentar as estratégias para quem se submete aos concursos de projeto, José H. Sanchotene (199, p. 11) considerou importante que todas as informações contidas nos editais e fora deles, estivessem expostas nos ambientes de trabalho, uma vez que são materiais para a construção de ideias. Ao tratar do complexo programa destinado Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (na época ainda não contemplava o nome *Social*), Leonardo Oba⁹ afirma que esse foi um recurso utilizado para pensar o programa de 30.000,00m², que setorizasse a parte administrativa, as diretorias, a presidência e espaços nobres. Além disso, foram requisitadas garagens para 300 vagas e acessos internos e externos para o auditório.

Seguindo o modelo modernista para os edifícios residenciais de Brasília, a equipe optou por criar um térreo livre, fazendo uso somente do paisagismo, espelho d'água e acesso ao banco a partir de quatro módulos de 12,5cm x 12,5cm para a circulação vertical com escadas, elevadores e sanitários. A concentração do fluxo vertical nesses quatro módulos, permitiu uma planta livre para a organização dos pavimentos administrativos e do pavimento nobre da presidência, também articulados em módulos das mesmas proporções e dispostos radialmente em torno de um grande vazio central interno que transpassa verticalmente o edifício (figuras 30, e 31).

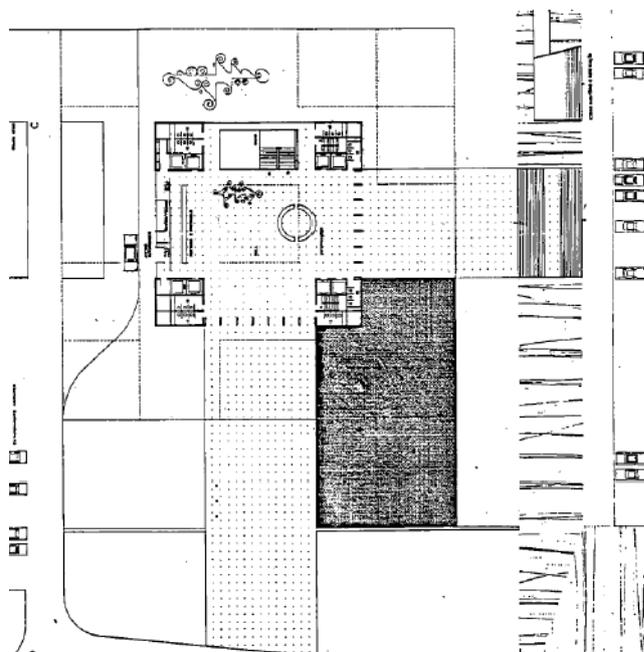


Figura 30. BNDE-DF: pavimento térreo.

Fonte: SANCHOTENE, 1991, p. 98.

⁹ OBA, Leonardo Tossiaki. Depoimento à autora. Ver apêndice B, p. 153.

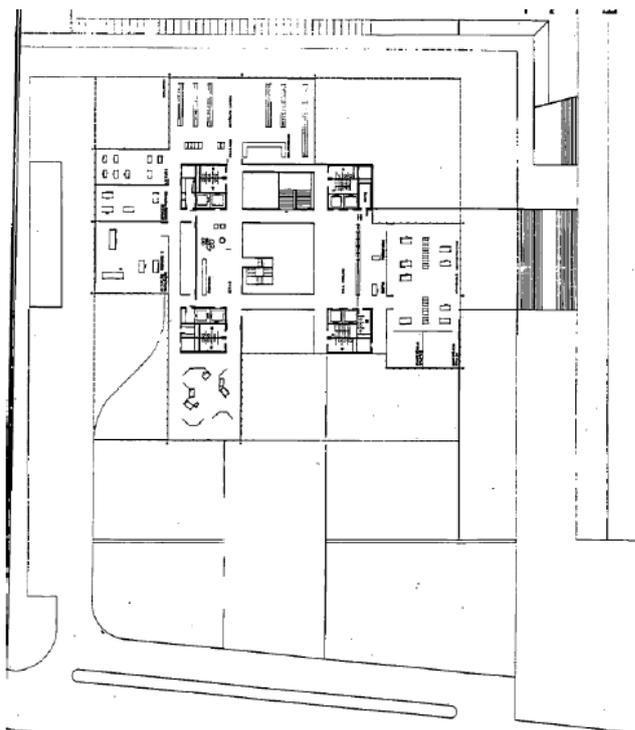


Figura 31. BNDE-DF: planta do primeiro pavimento.

Fonte: SANCHOTENE, 1991, p. 99.

O declive do terreno foi aproveitado para acomodar o auditório, criar seus acessos internos e externos, bem como os espaços de apoio administrativo e dos funcionários, além de possibilitar dividir o número de vagas em dois pavimentos de estacionamento (figura 32). Nesse sentido, o edifício foi resolvido em sete pavimentos, com um coroamento que acolhe o pavimento técnico e o acesso ao heliponto.

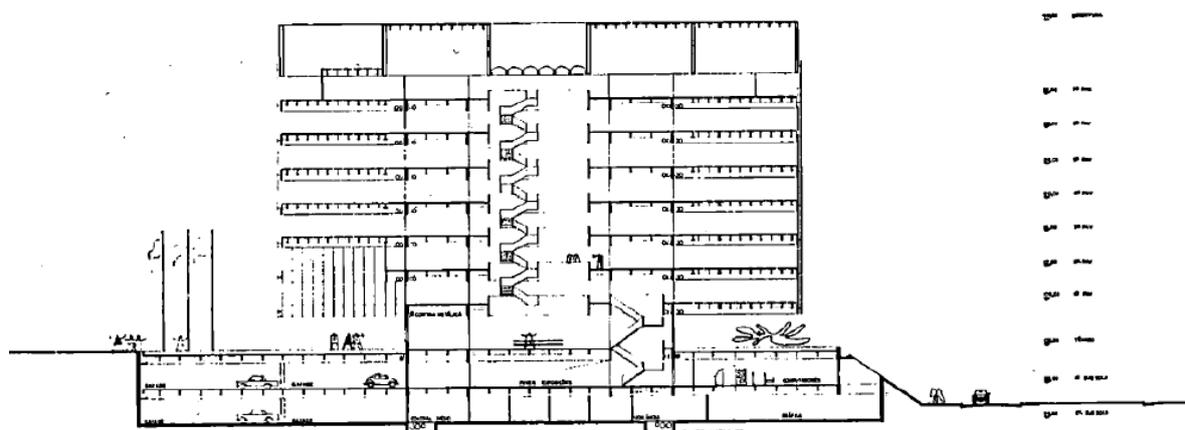


Figura 32. BNDE-DF: corte longitudinal do projeto.

Fonte: SANCHOTENE, 1991, p. 102.

Estrutura e aspectos construtivos

Além dos quatro grandes pilares de concreto que acomodam a circulação vertical, o coroamento proposto para esse edifício torna-se importante peça no projeto, pois era a responsável por fixar os tirantes metálicos periféricos que penduram os pavimentos e são visíveis nas fachadas do edifício. As respostas encontradas pela equipe a partir de estruturas modulares parcialmente independentes apareciam como possibilidades viáveis para uma construção em etapas. Justamente na confiança na tecnologia e suas soluções inovadoras, a equipe alcançou um certo grau de monumentalidade no edifício, tal qual esperavam os seus contratantes.

As estratégias de adaptação e atualização

O projeto não construído para o banco em Brasília reforçou uma das estratégias projetuais que os arquitetos reunidos em Curitiba estavam testando há mais de uma década: os vazios, varandas e o ritmo nas fachadas (figura 33). Ao comentar sobre o partido conceitual do edifício em Brasília, Joel Ramalho¹⁰ enfatizou que não se trata somente da relação direta com o projeto da Sede da Petrobrás no Rio de Janeiro do escritório Forte e Gandolfi, cuja equipe também contava com José H. Sanchotene. O arquiteto paulista preferiu retomar uma proposta anterior, o projeto para o concurso da Sede da Peugeot elaborado em 1962 em parceria com Kneese de Mello e Luiz Forte Netto. De uma forma geral, a característica principal dos três estudos é uma fachada que descarta a solução monolítica em concreto armado, e apresenta uma série de varandas alternadas que dão ritmo a ela. Tais elementos requisitaram para sua viabilidade sistemas estruturais mais rebuscados - como foi o caso do prédio da Petrobrás, ou também o acréscimo de estruturas mistas – como aquela apresentada para o BNDE-DF.

Ao ampliar a lógica racionalista a partir de módulos alternados e ornamentar a fachada com a própria estrutura, os resultados formais dessas respostas projetuais, mais uma vez, aproximaram-se dos projetos de Paul Rudolf e do seu maneirismo frente ao modernismo. No caso da biblioteca para a Universidade de Massachusetts Dartmouth 1963 (figura 34) do arquiteto americano, por exemplo, nota-se a estratégia de adição e subtração de módulos, a formação de grandes varandas que avançam na volumetria do prédio, bem como a ornamentação nas fachadas com a própria materialidade do prédio, a partir de frisos e brises

¹⁰ RAMALHO, Joel. Depoimento à autora. Ver apêndice B, p. 139.

em concreto aparente. Elementos que, *a priori*, foram banidos nos postulados modernistas, ganharam um novo tom na arquitetura de Paul Rudolph. Ainda assim, nenhum desses dois partidos soaram como uma crítica ao modernismo – apesar de chegar muito próximo aos limites estabelecidos por esse modelo.

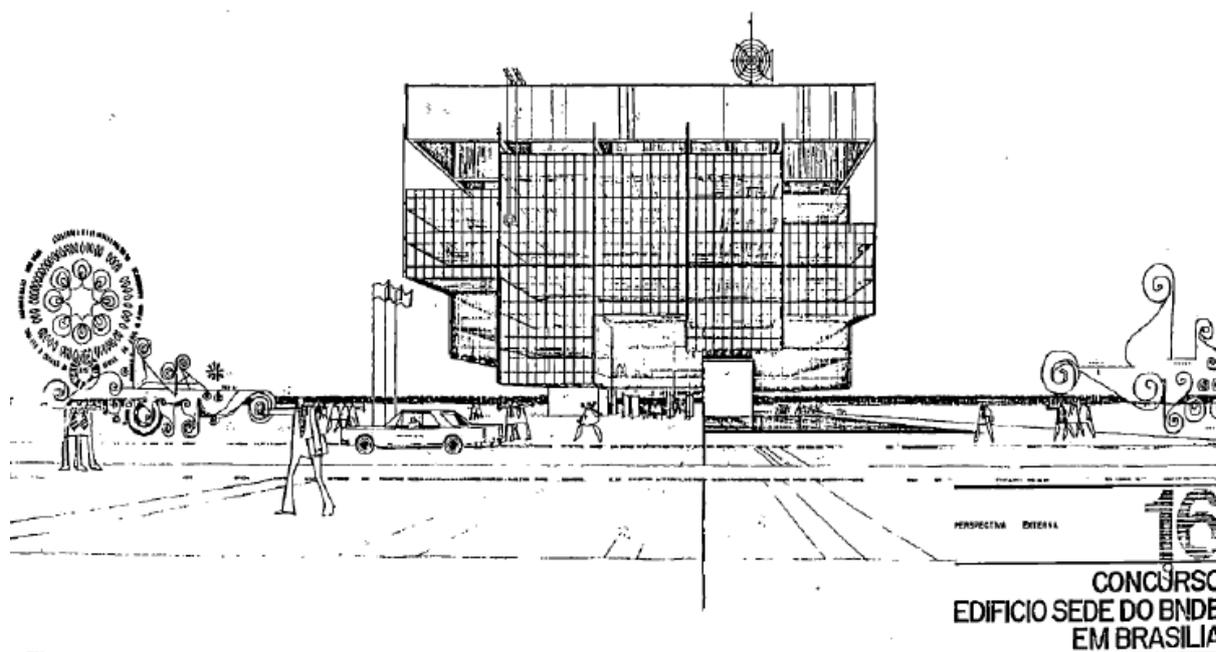


Figura 33. BNDE-DF: perspectiva externa do projeto.

Fonte: SANCHOTENE, 1991, p. 102.



Figura 34. Biblioteca para a Universidade de Massachusetts Dartmouth: perspectiva externa.

Fonte: Disponível em: < <http://www.sosbrutalism.org/cms/15892201> > acesso em 07.06.2018.

Nessa perspectiva, para o concurso do BNDE-DF, a equipe vencedora seguiu um raciocínio semelhante. Sem deixar de seguir o estruturalismo da arquitetura modernista para solução da planta, eles apostaram na alternância dos módulos na fachada em detrimento do volume purista em concreto aparente – solução formal recorrente na arquitetura brutalista paulista da década de 1960. Além disso, dentro do esquema estrutural que criaram para eliminar o uso de pilares na fachada, eles optaram por expor as estruturas metálicas atirantadas, arrematadas com o coroamento em concreto aparente: dois elementos ornamentam o prédio. Tal qual Rudolf, percebe-se na proposta para o banco de Brasília de 1973, uma outra entonação para a linguagem moderna já conhecida.

Além disso, fez parte da estratégia dessas equipes para vencer os concursos incluir o maior número possível de perspectivas, pois é uma linguagem compreensível por todos, ou “como o leigo vê” (SANCHOTENE, 1991, p. 12). Sendo assim, destaca-se a perspectiva interna elaborada pela equipe para representar o vazio interno que compreende os oito pavimentos (figura 35). O lugar foi tratado como um espaço de acolhimento dos usuários e comunicativo por ser visível de todos os pavimentos, além de evidenciar os elementos de circulação como peças escultóricas.

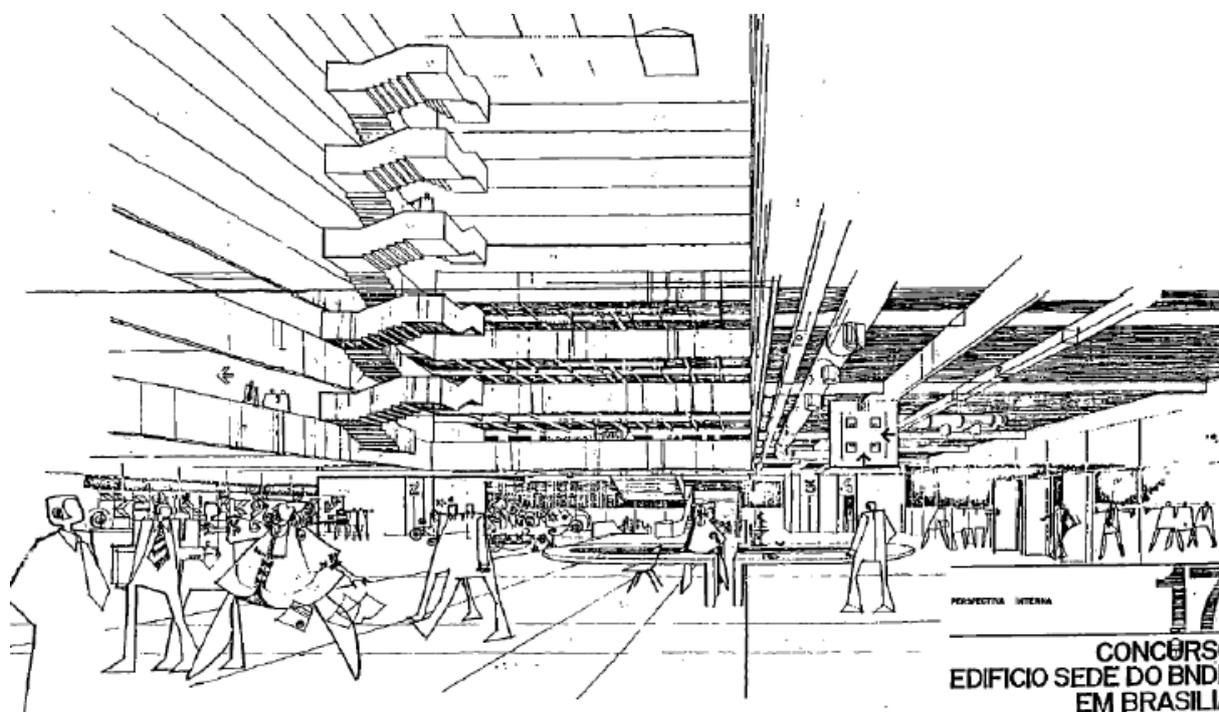


Figura 35. BNDE-DF: perspectiva interna.

Fonte: SANCHOTENE, 1991, p. 102.

Impressões pessoais

Ainda que o projeto não tenha sido construído, os desenhos elaborados para essa proposta do BNDES em Brasília, já apontam para uma obra que certamente teria sido um marco na arquitetura moderna da cidade e do país. A proposta vencedora tem a sua importância por se tornar também uma referência a uma das culturas arquitetônicas representativas da década de 1970 – as megaestruturas internacionais.

Quadro 3. Dados do concurso para a sede do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social: segunda proposta

Fonte: Elaborado pela autora a partir do acervo pessoal de Leonardo Oba; PACHECO (2004, 2010)

Sede do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social: segunda proposta	
Ano	1974
Local	Av. República do Chile, 100 – Rio de Janeiro, RJ
Área	90.000,00 m ²
Programa atualizado para o novo terreno	Acréscimo de mais vagas para subsolo, totalizando 668 vagas para automóveis; centro comercial com 17 lojas; agência bancária; acesso ao metro.
Situação atual	Construído
Fonte	Acervo pessoal de Leonardo Oba; PACHECO (2004,2010)

O lugar

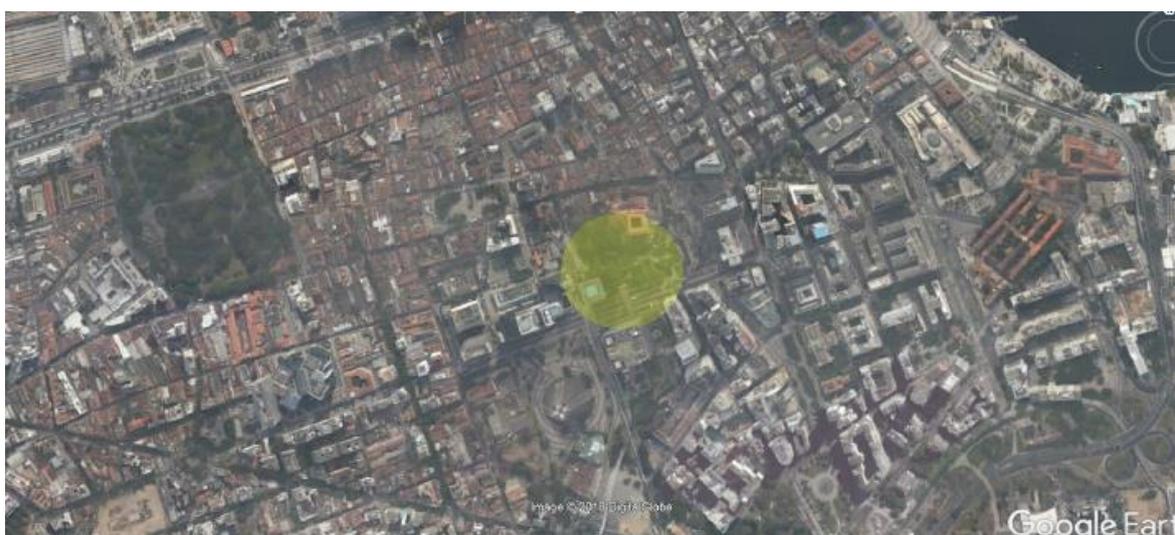


Figura 36. BNDE-RJ: vista aérea da área de projeto.

Fonte: Google Earth, modificado pela autora.

Mas a direção do BNDES decidiu fazer o projeto em um outro terreno do banco. Optou-se pelo centro do Rio de Janeiro, por um lote localizado na Esplanada do Morro de Santo Antônio, em frente ao edifício da Petrobrás, ao edifício do antigo BNH e próximo à Catedral Metropolitana. Além da mudança de terreno e de cidade, foi necessária a elaboração de um novo projeto que levasse em consideração a atualização e o aumento de itens do programa: acréscimo no número de vagas na garagem, criação de salas comerciais no térreo e acesso ao metrô.

Nesse novo terreno, o prédio se localizaria em um contexto muito mais consolidado e com outras questões a serem resolvidas, como a presença do prédio histórico do Convento de Santo Antônio em frente ao largo da Carioca, do século XVII, também localizado na Esplanada. A proximidade com o prédio da Petrobrás, e o seu dinamismo nas fachadas, foi um fator determinante para a revisão da volumetria do banco elaborado para Brasília e para a criação dos seus acessos. Dessa forma, no novo terreno no centro do Rio de Janeiro, o governo militar concentrou outras duas importantes entidades econômicas dos anos 1970 (figura 37).



Figura 37. BNDE-RJ: conjunto arquitetônico no centro do Rio de Janeiro. Av. Chile (1); Edifício da Petrobrás (2); Edifício do BNDE (3); Convento de Santo Antônio (4); BNH (5).

Fonte: Projeto, nº 41, p.63, jun. 1982. Modificado pela autora.

Articulações espaciais

Todo esse processo de mudança de terreno e projeto teve que ser realizado em 90 dias, em função dos contratos legais do lote do BNDES (PACHECO, 2010, p.346). Vale lembrar que a equipe tinha conquistado a vitória do concurso para o terreno de Brasília, e o projeto no Rio de Janeiro não fazia mais parte de uma competição. Nesse sentido, a equipe se concentrou em resolver as grandes demandas do programa, ainda dentro da ideia de módulos do primeiro projeto, porém sem o virtuosismo característico dos concursos (GNOATO, 2002, p.106).

Nessa perspectiva, o prédio para o BNDES foi composto de modo mais simplificado: um embasamento foi resolvido em meio nível com sobreloja e mezanino; uma torre de 22 pavimentos, mais o pavimento técnico e heliponto (figura 38). O acesso de pedestre é feito em nível pela avenida Chile e pelo Largo da Carioca. No pavimento térreo, além dos acessos ao edifício administrativo, ao auditório, à galeria de arte, e à passagem que leva ao edifício da Petrobrás do outro lado da Av. Chile, também se encontra uma praça descoberta que contribui para ventilação e iluminação do percurso (figura 39). O teto do embasamento acompanha o desnível do terreno, e assim, funciona como uma cobertura inclinada e ajardinada que recebeu o projeto paisagístico de Burle Marx e ambientou o volume *miesiano* da torre de vidro (figura 40).

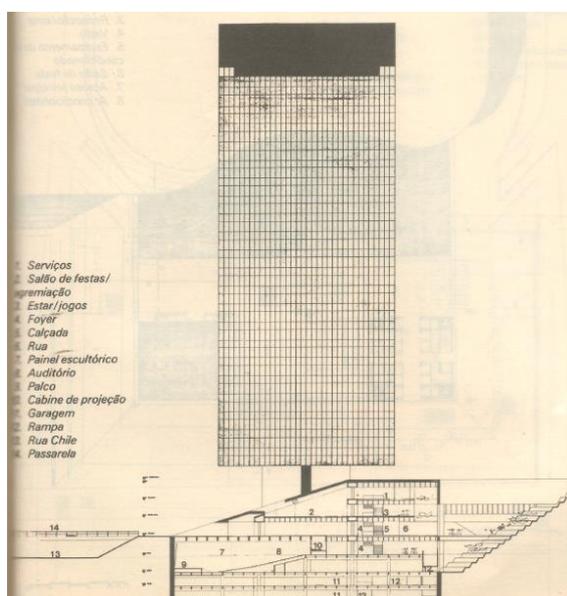


Figura 38. BNDE-RJ: corte transversal.

Fonte: Projeto, n. 41, p. 66, jun. 1982.

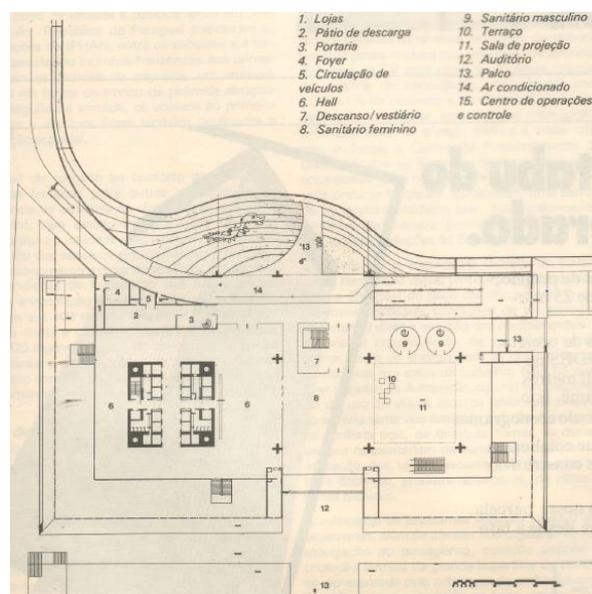


Figura 39. BNDE-RJ: planta do térreo.

Fonte: Projeto, nº 41, p.67, jun. 1982.



Figura 40. BNDE-RJ: cobertura inclinada do embasamento e pavimento térreo.

Fonte: Acervo pessoal da autora, setembro de 2013.

Foi mantido o esquema de concentrar a circulação vertical com banheiros e hall de elevadores presentes no projeto para Brasília, com o objetivo de propor para os pavimentos administrativos plantas flexíveis. Contudo, ao invés de quatro grandes pilares espaçados e com um vazio central, optou-se por uma solução mais simplificada com um único *core* estrutural central e as lajes em balanço. Com isso, a versão final do projeto propôs uma planta quadrada com 42,5m de lado, 1355 m² de área útil e um core central estrutural de 20m x 20m que concentra as circulações verticais, sanitários e instalações prediais (figura 41).

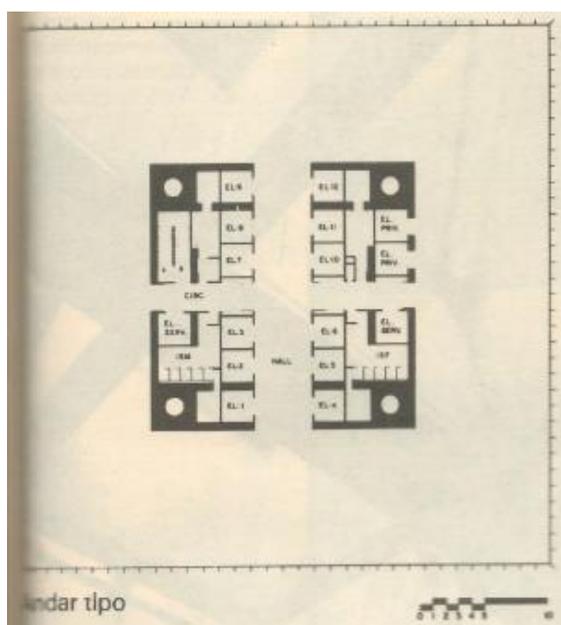


Figura 41. BNDE-RJ: planta do pavimento tipo.

Fonte: Projeto, n. 41, p. 66, jun. 1982.

Estrutura e aspectos construtivos

Na execução do edifício do BNDES no Rio de Janeiro foi descartada a solução com estrutura metálica, principalmente a ideia de pendurar 23 pavimentos com tirantes e vigas metálicas, muito em função da cultura do país em construir e calcular estruturas em concreto. A equipe que já havia deixado um metro de altura para a estrutura de piso a forro para a passagem dos dutos e vigas metálicas, e assim foi necessário adequar essas dimensões para a nova estrutura em concreto. Dessa forma, optaram pela viga caixão em concreto protendido, com lacunas para passar os dutos de ar condicionado (figura 42). Levando em consideração que a estrutura em concreto trabalha mais que a estrutura metálica, foi necessário um sistema de esquadria que se adaptasse ao trabalho estrutural do concreto armado e não corresse o perigo de estourar os vidros¹¹.



Figura 42. BNDE-RJ: estrutura em concreto para o prédio.

Fonte: PACHECO, 2010, p. 347.

De uma forma geral, as notas da *Revista Projeto* de junho de 1982 (p. 63-69) sobre o edifício no Rio de Janeiro destacaram os aspectos tecnológicos do prédio, tais como a exuberante e complexa estrutura em concreto protendido, tanto do core central e das lajes nervuradas e vigas caixões (figura 43), quanto o embasamento e suas grandes vigas executadas em

¹¹ RAMALHO JÚNIOR, Joel. Depoimento à autora. Ver apêndice B, p.139.

concreto armado convencional e cortinas de arrimo com a altura de cinco pavimentos. Além disso, destacou-se o funcionamento das esquadrias de vidro temperado cinza desenvolvidas pelos arquitetos em parcerias com o fabricante de persianas reguláveis de alumínio entre os vidros duplos, cuja função foi de contribuir para a redução da energia nos equipamentos de climatização.



Figura 43. BNDE-RJ: laje nervurada e viga caixão.

Fonte: Acervo da autora, setembro de 2017.

As estratégias de adaptação e atualização

Apesar do aspecto *miesiano* da torre de vidro temperado, no projeto executado para o BNDES no Rio de Janeiro, notam-se as características da arquitetura modernista conforme pontuadas por Le Corbusier, porém com a sua lógica ampliada. A primeira e mais radical é a separação da estrutura e vedação, com a utilização do grande pilar central que possibilitou outros dois pontos do mestre francês, a planta livre com maior diversidade para organização dos espaços internos, que no caso do prédio do Rio de Janeiro – percorreram toda a extensão do edifício. O terraço jardim também está presente, considerando a cobertura do embasamento, porém não são terraços habitáveis e possuem uma inclinação que acompanha a cobertura.

O térreo livre do projeto no Rio de Janeiro foi criado para facilitar os acessos ao edifício e o fluxo de diferentes setores do complexo: administrativo e serviços do banco, comercial, cultural e público. Esses caminhos que se ramificam já dentro do edifício retomaram uma das

características das obras de Oscar Niemeyer para a esplanada dos Três Poderes em Brasília: edifícios sobre plataformas urbanas que concentram diferentes usos, mas que buscam seguir a dinâmica da cidade (MONTANER, 1993, p.37). Contudo, no Rio de Janeiro, essa plataforma se articulou com um entorno mais consolidado, e se adaptou ao lugar. Por exemplo, o embasamento resolvido em dois pavimentos com pé-direito duplo, segue a topografia do terreno e se torna quase imperceptível na paisagem se não fossem suas aberturas para ventilação e iluminação.

Impressões pessoais

O trabalho da equipe incorporou também o projeto para a comunicação visual do banco. Sendo assim, os arquitetos em Curitiba se dedicaram a mais essa frente de trabalho, entregando imagens criativas e diferenciadas para indicar o uso de ambientes comuns (figuras 44 e 45).

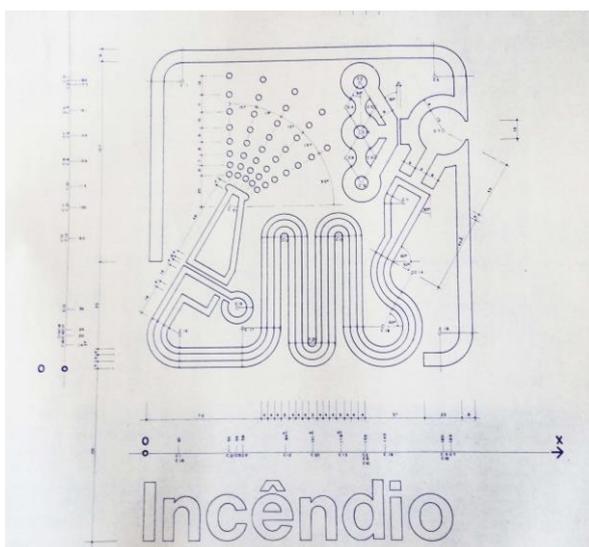


Figura 44. BNDE-RJ: projeto de Comunicação visual - prevenção incêndio.

Fonte: Acervo pessoal de Leonardo Oba.

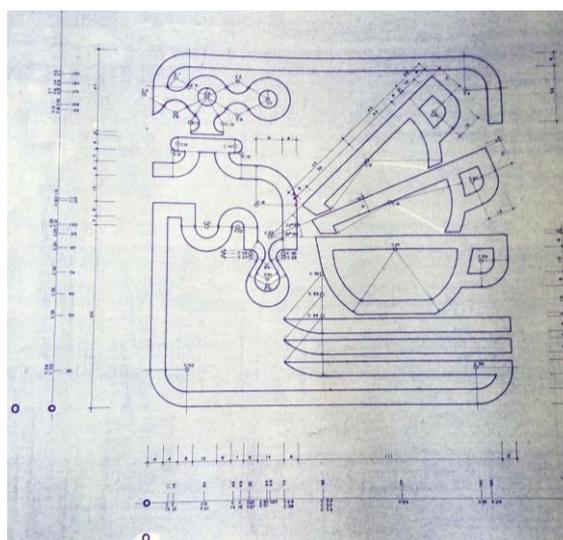


Figura 45. BNDE-RJ: projeto para comunicação visual - copa.

Mas sobretudo, desde a primeira visita ao edifício em 2013, o que chamou a atenção no edifício foi o pavimento térreo e a sua integração com a cidade. A praça coberta próximo à galeria de arte e um café, tornou o espaço dinâmico e atrativo para os pedestres – uma intenção representada já na proposta original no concurso para Brasília em 1973.

3.2 Praça e Monumento ao Migrante em Cascavel/PR (1976)

Quadro 4. Dados do concurso para a Praça e Monumento ao Migrante em Cascavel.

Fonte: Elaborado pela autora a partir do acervo pessoal de Leonardo Oba; fotos da autora.

Praça e Monumento ao Migrante – Praça Florêncio Galafassi	
Arquitetos	Joel Ramalho Leonardo Oba Guilherme Zamoner
Comissão Julgadora	Pedro Muffato (Prefeito) Arq. Cyro Illydio Correa de Oliveira Lyra Arq. Solange Irene Smolarek Dias Arq. Lauro Roberto Hoff Eng. Sergio Clovis Schwarz
Promotora	Prefeitura Municipal de Cascavel Prefeito Pedro Muffato
Ano	1976
Local	Av. Brasil - Centro, Cascavel, PR
Programa	Continuação com o calçadão existente; praça e monumento para os migrantes
Situação atual	Construído

O concurso para a Praça e Monumento ao Migrante de Cascavel em 1976 foi o segundo prêmio de primeiro lugar que o escritório de Ramalho, Oba e Zamoner recebeu naquela década, e o primeiro composto oficialmente pelos três integrantes. O concurso foi promovido pela prefeitura de Cascavel, sob gestão do Prefeito Pedro Muffato e inaugurado em novembro de 1977, pelo prefeito Jacy Miguel Scanagatta. Muito diferente do complexo programa para o BNDE, a proposta em Cascavel era a de criação de um monumento e praça que lembrasse o intenso fluxo migratório vivido na cidade, entre as décadas de 1950 e 1970, devido à extração da madeira, mecanização do campo e o êxodo rural.

O lugar

Foi reservado um terreno em uma rotatória localizada no alto da Av. Brasil. Nessa mesma avenida, também se encontra a Catedral Nossa Sra. Aparecida, cujo projeto de 1966 havia sido elaborado pelo arquiteto carioca Gustavo Gama Monteiro (1925-1995), formado pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, e apresenta características do *béton brut*, privilegiando a solução estrutural como diretriz projetual e definidora da forma arquitetônica (SOUZA, 2015).



Figura 46. Praça e Monumento ao Migrante em Cascavel: vista aérea.

Fonte: Google Earth, modificado pela autora.

Nesse contexto de modernização e expansão da cidade, a praça e monumento foram obras para comemorar o Jubileu de Prata da emancipação política de Foz do Iguaçu e enaltecer as transformações da cidade desde que era uma pequena vila da década de 1950 até se tornar a “Capital do Oeste” em meados da década de 1960 (MARIANO, 2012, p.9). Ainda assim, as fotografias enviadas para as equipes participantes do concurso revelam uma paisagem pouco consolidada e com muitas possibilidades de expansão (figura 47). Joel Ramalho comenta que as fotografias também foram recursos importantes para o processo criativo nos concursos. Elas serviram de apoio e se projetavam nas paredes do escritório em slides, como fontes de informações para a elaboração dos estudos¹².

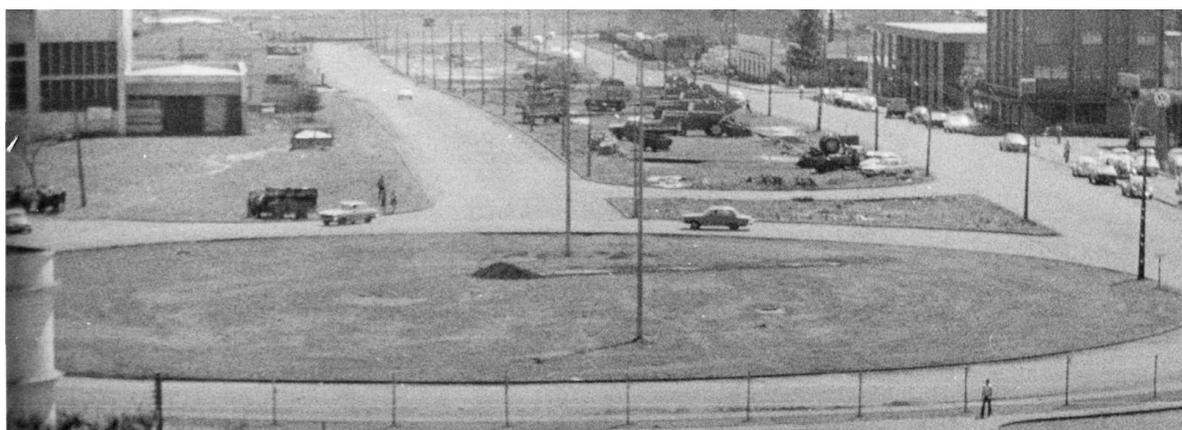


Figura 47. Praça e Monumento ao Migrante em Cascavel: fotografia do terreno enviada para as equipes do concurso em 1976.

Fonte: Acervo pessoal de Leonardo Oba.

¹² RAMALHO JÚNIOR, Joel. Depoimento à autora. Ver apêndice B, p. 143.

Articulações espaciais

Desse modo, a proposta vencedora do trio curitibano apresentou cinco esculturas em placas sinuosas de concreto situadas lado a lado, com dimensões e formatos diversos (figura 48). Todas as placas localizam-se sobre um grande espelho d'água, em um nível acima da praça. Segundo o memorial do projeto, essas rampas escultóricas representam uma espécie de gráfico que mostra o volume de migrantes que Cascavel recebeu de cada região brasileira. A placa maior representa a região Sul, região de origem da maioria da população que ocupou a cidade. As placas que seguem em ordem decrescente representam respectivamente, o Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Norte.



Figura 48. Praça e Monumento ao Migrante em Cascavel: perspectiva geral na quinta prancha do concurso.

Fonte: Acervo pessoal de Leonardo Oba.

Para completar a composição, além do paisagismo e do mobiliário urbano ainda existente, Ramalho, Oba e Zamoner projetaram estruturas modulares metálicas que abrigariam possíveis feiras, um restaurante e banheiros (figura 49). Essa estrutura modular seguiu desde o espelho d'água até o final da área destinada para a praça, como um caminho coberto que integra os espaços de futuras festas e feiras. Tais estruturas foram detalhadas por Guilherme Zamoner e chegaram a ser executadas, porém foram mantidas temporariamente.

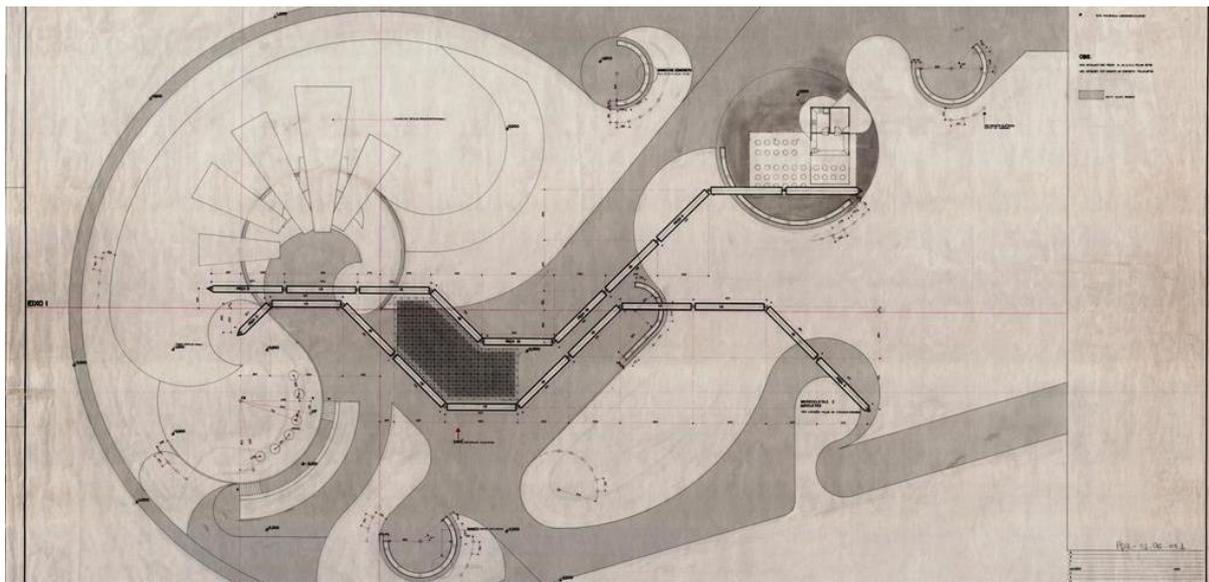


Figura 49. Praça e Monumento ao Migrante em Cascavel: planta do projeto executivo.

Fonte: Acervo pessoal de Leonardo Oba.

Estrutura e aspectos construtivos

No caso da Praça e Monumento ao Migrante em Cascavel, Ramalho, Oba e Zamoner atuaram como escultores apostando todas as fichas na simplicidade da estrutura em concreto aparente (figura 50). Ao solucionar a estrutura, o monumento estava criado. Uma estratégia utilizada por Oscar Niemeyer em Brasília e principalmente no seu resultado formal alcançado pelo arquiteto carioca na Catedral da nova capital (inclusive com o espelho d'água que a envolve), onde a simplificação da forma plástica do edifício existe graças à solução estrutural (NIEMEYER, 1958).



Figura 50. Praça e Monumento ao Migrante em Cascavel: perspectiva geral.

Fonte: Acervo da autora, dez. 2016.

As estratégias de adaptação e atualização

De fato, Joel Ramalho, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner conheciam bem os modelos arquitetônicos que embasaram os projetos anteriores à Praça e Monumento em Cascavel, inclusive aquelas praças projetadas por equipes curitibanas na década de 1960. Trata-se do Monumento à Fundação de Goiânia do escritório Forte e Gandolfi de 1964, tendo o arquiteto escultor Abrão Assad como colaborador. Esse projeto da equipe de Curitiba também apresentou em sua proposta a justaposição de cinco totens em concreto aparente, formalmente diversos, apoiados sobre uma plataforma que permitia o acesso a um museu (figura 51).

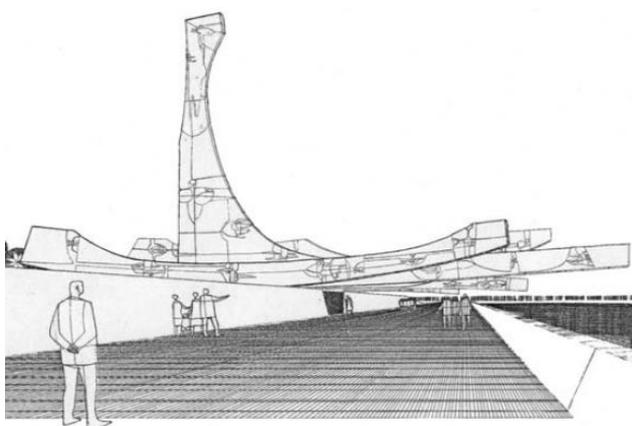


Figura 51. Monumento à fundação de Goiânia.

Fonte: PACHECO, 2010, p. 168.

O projeto para Goiânia antecedeu outro monumento elaborado por arquitetos curitibanos, o Monumento da Praça 29 de Março em Curitiba (PACHECO, 2010, p. 169), projetado por Jaime Lerner, Domingos Bongestabs e Onaldo Pinto Ribeiro em 1967 (figura 52). Esses monumentos, inclusive o da praça em Cascavel, se valeram das lições da arquitetura moderna brasileira, pois se aproximaram da simplificação formal a partir do uso do concreto.



Figura 52. Monumento da Praça 29 de Março em Curitiba.

Fonte: PACHECO, 2010, p. 169.

Contudo, no projeto para Cascavel, o elemento modular para as feiras, além de uma novidade, foi também um contrapeso para o monumento somente escultórico. A praça linear composta por esses módulos possibilitaria um ambiente com maior vitalidade, cujo modelo relaciona-se com o calçadão da Rua XV de Novembro de Curitiba muito divulgado na década de 1970, devido a sua proposta de conectar espaços no centro da cidade e torná-los mais atrativos.



Figura 53. Praça e Monumento ao Migrante em Cascavel: maquete elaborada por Guilherme Zamoner para o concurso.

Fonte: Acervo pessoal de Leonardo Oba.

Vale lembrar que, no plano diretor elaborado por Luiz Forte Netto em 1987 para Cascavel, foi proposta uma revitalização do centro da cidade a partir de um calçadão na Av. Brasil, com espaços de lazer, bancas de revista, cafés e bancos (MARIANO, 2012, p.83). Sendo assim, as ideias discutidas em Curitiba reverberaram em Cascavel, pelas vozes de membros desse grupo de arquitetos, e que na segunda metade da década de 1970 já estavam à vontade para acrescentar composições ao modelo modernista de monumentos em concreto armado.

Impressões pessoais

Trata-se de um projeto pouco comentado pela literatura e revistas especializadas e pelo programa simplificado de monumento e praça. Contudo, ao retomar esse concurso e projeto, percebe-se que o trio atuante em Curitiba não estava interessado em um programa específico. Esse fato, reforça a intenção do grupo de entrar em tais competições e vencê-las, apresentando o melhor projeto, tal qual comenta Sanchotene (1991, p.10) independente da complexidade ou da sua repercussão.

3.3 Edifício Anexo ao Plenário da Assembleia Legislativa, Curitiba/PR (1976)

Quadro 5. Dados do concurso para o Anexo da Assembleia Legislativa do Estado, em Curitiba.

Fonte: Elaborado pela autora a partir do acervo pessoal de Leonardo Oba; PACHECO (2004, 2010).

Anexo ao Plenário da Assembleia Legislativa do Paraná (Ed. Tancredo Neves)	
Arquitetos	Joel Ramalho Júnior Leonardo Oba Guilherme Zamoner
Colaboradores	Jaime Amaral Maia Josemere Olavo Marco Antonio Cristóvam Moacir Moroski Reginaldo Luiz Reinert Selma Roorda
Comissão Julgadora	Lubomir Ficinski Dunin (IAB/PR) Elgson Ribeiro Gomes (IAB/PR) Osvaldo Navarro Alves (IAB/PR) Itacy do Amoêdo Canto (IAB/PR) Eng. Pedro Ludovico Demeterco
Promotora	Assembleia Legislativa; Organização IAB/PR
Ano	1976
Local	Praça N. S. De Salette, Centro Cívico, Curitiba, PR
Área	11.000,00 m ²
Uso	Público - Institucional
Programa	Salas para os deputados, auditório, apoio para serviços, garagem subsolo; conexão com o edifício existente.
Situação atual	Construído

O concurso de 1976 para o Anexo da Assembleia Legislativa do Paraná - Edifício Tancredo Neves - tinha por finalidade a criação de um espaço de apoio ao plenário da Câmara dos Deputados. Com a sua execução, completou-se o conjunto de obras modernas da esplanada do Centro Cívico, projetado pela equipe de arquitetos cariocas formada por Olavo Redig de Campos, Flavio Regis e Sérgio Rodrigues, sob a coordenação de David Xavier de Azambuja. No que se refere ao reconhecimento, esse foi o primeiro grande projeto do escritório e peça importante para a sua colocação no meio arquitetônico da cidade¹³.

¹³ OBA, Leonardo Tossiaki. Depoimento à autora. Ver apêndice B, p. 149.

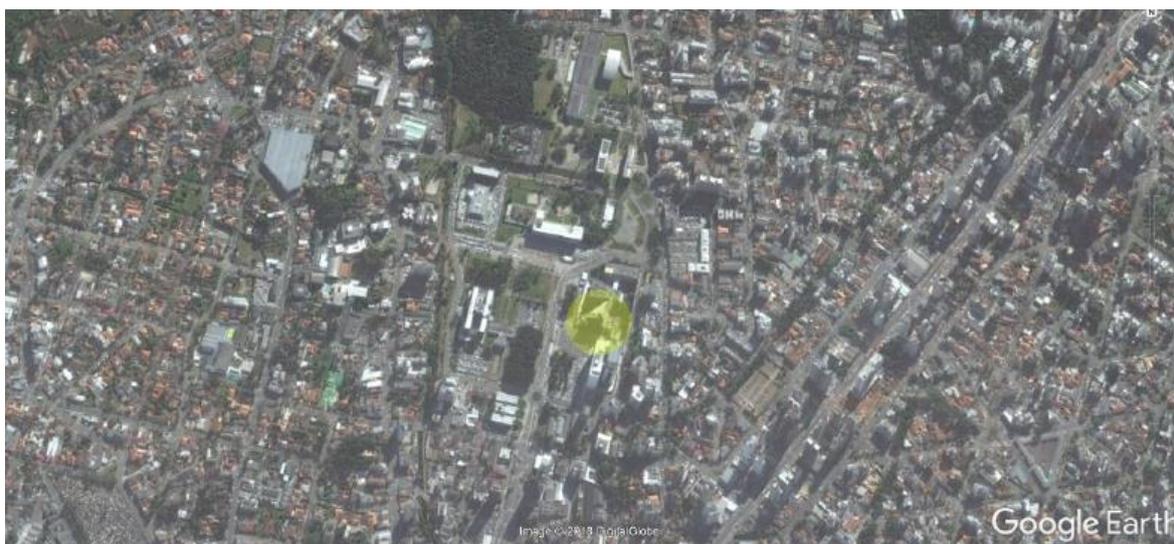


Figura 54. Anexo da Assembleia Legislativa em Curitiba: vista aérea do Centro Cívico.

Fonte: Google Earth, modificado pela autora.

Ademais, o anexo de Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner foi apontado como um projeto representativo e síntese de concursos de arquitetura desta geração de arquitetos curitibanos (GNOATO, 1997, p. 66; 2002, p. 118), e um dos edifícios mais criativos do centro cívico da cidade (DUDEQUE, 2001, p. 179), pois, a partir das respostas projetuais apresentadas pelo trio, percebe-se a herança da arquitetura moderna, porém, de uma forma mais atualizada ao contexto dos anos 1970.

O lugar

No memorial da proposta enviada ao concurso, os arquitetos vencedores identificaram que o projeto que fosse implantado naquele contexto modernista da década de 1950 deveria resolver uma dicotomia existente: a proximidade necessária e o distanciamento desejável do edifício da Assembleia Legislativa projetado por Azambuja¹⁴. Sendo assim, entendendo o modelo arquitetônico que os enlaçava, o trio propôs – *a priori* – um espaço aberto como uma espécie de praça. Considerando as condicionantes do restante do terreno, traçaram eixos delimitadores para a concepção formal do edifício que partiram do prédio modernista vizinho e dos limites do lote (figura 55). Dessa forma, a planta de base triangular do anexo legislativo tornou-se o resultado formal do fundo dos espaços existentes (figura 56).

¹⁴ RAMALHO JÚNIOR, Joel. Depoimento à autora. Ver apêndice B, p. 145.



Figura 55. Anexo da Assembleia Legislativa em Curitiba: implantação.

Fonte: Projeto, n. 89, p. 49, jul. 1986, modificado pela autora.



Figura 56. Anexo da Assembleia Legislativa em Curitiba: o projeto da Assembleia e o seu anexo.

Fonte: Acervo da autora, ago. 2016.

Articulações espaciais

Diferentemente dos edifícios governamentais do centro cívico de 1953, Ramalho, Oba e Zamoner propuseram um prédio sem o uso de pilotis, de nove pavimentos em formato de um prisma de base triangular, onde sua hipotenusa - a fachada norte e principal do edifício em vidro temperado – está voltada para o conjunto modernista da década de 1950. Em seus catetos estão localizadas as salas de apoio, auditório, circulações externas e as salas dos deputados, arrematadas com empenas em concreto. Os únicos elementos que saltam esse volume prismático, são as escadas de emergência não protegidas.

A organização da planta em “L” (figura 57) retoma a estratégia utilizada também nas duas propostas para o projeto do BNDE: a concentração das funções de serviços em núcleos compactos que definem a organização funcional dos demais ambientes e permitem a criação de espaços mais nobres e menos funcionais – como o pátio interno. No caso do projeto administrativo em Curitiba, essa característica aparece reforçada com o vazio central – que, de acordo com Joel Ramalho Júnior, foi uma das grandes táticas para as melhores classificações desta geração de arquitetos paranaenses em concursos de arquitetura nas décadas de 1960 e 1970 (RAMALHO JÚNIOR *apud* GNOATO, 2002, p. 81).

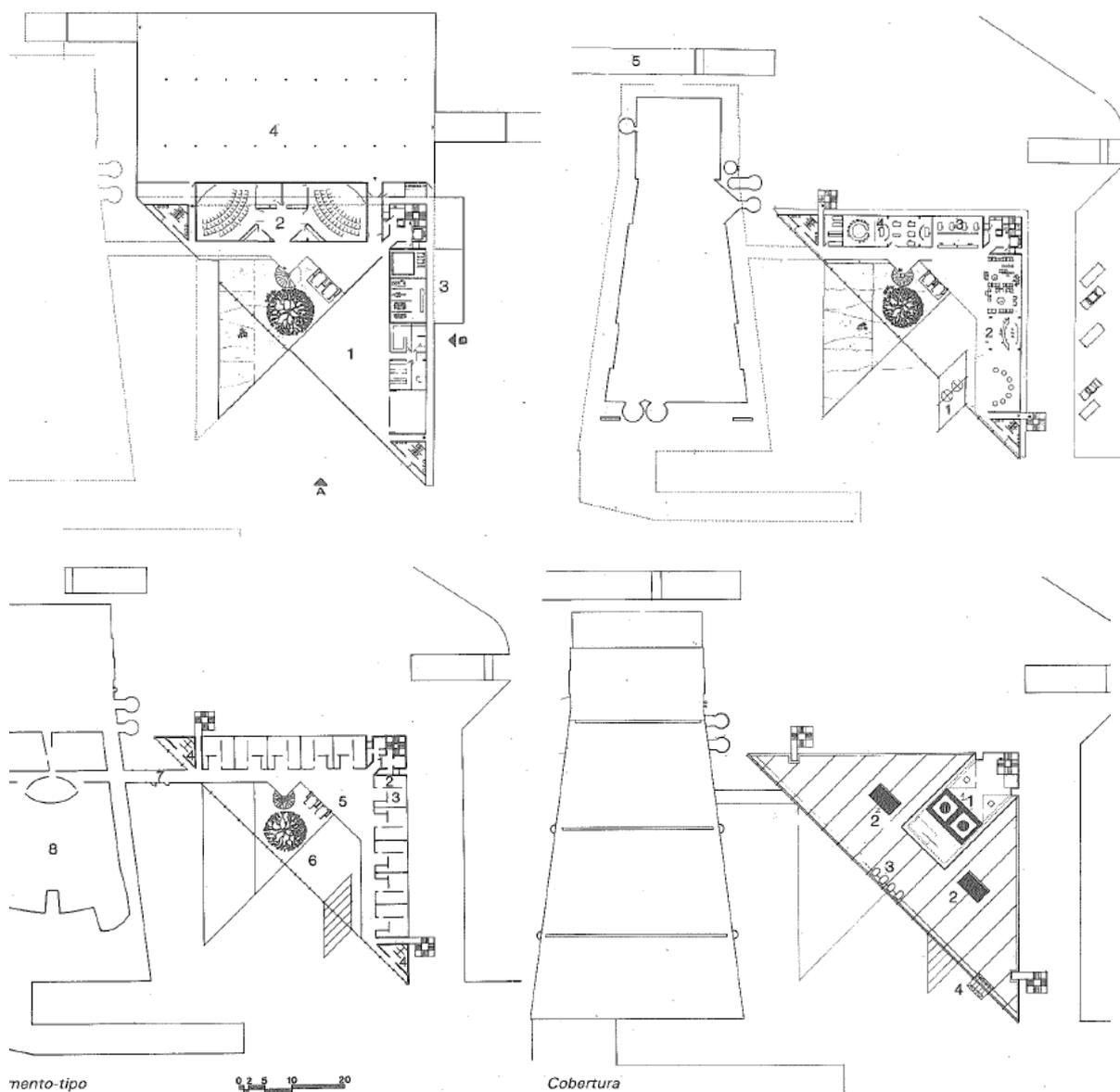


Figura 57. Anexo da Assembleia Legislativa em Curitiba: da esquerda para direita - plantas do subsolo, térreo, pavimento tipo e cobertura.

Fonte: Projeto, n. 89, p. 49, jul. 1986.

Estrutura e aspectos construtivos

A fachada noroeste do Anexo é a única dentre os edifícios do centro cívico composta inteiramente por um grande pano de vidro, especificado originalmente pelos arquitetos com vidro incolor. O espaço que essa fachada arremata, somado ao jardim interno, serviu para a criação de um microclima controlado. A proposta era que o sol incidisse na fachada e aquecesse a massa de ar dentro do edifício. No verão, essa massa de ar seria substituída por convecção natural ao se abrirem as comportas presentes no térreo e cobertura. Por sua vez, essa massa de ar quente sairia do prédio conduzida por meio de dutos aparentes. Todo esse mecanismo não foi executado conforme o projeto, e ainda assim, não se vê funcionando as aberturas e dutos que restam no edifício (figura 58).

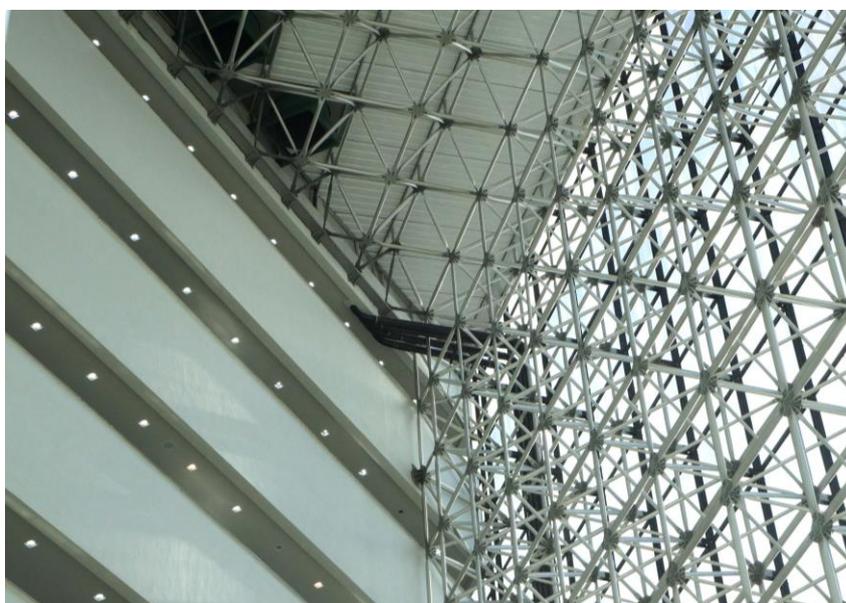


Figura 58. Anexo da Assembleia Legislativa em Curitiba: estrutura tubular em alumínio para a fachada e as aberturas superiores.

Fonte: Acervo da autora, ago. 2016.

Em meados dos anos 1970, essa ideia surgiu como uma proposta considerável para economia no consumo de energia – um pensamento inexistente na cultura do ‘Brasil Grande’ e ainda pouco usual nos tempos da crise do petróleo. Contudo, no cenário internacional dos anos 1970, notam-se projetos que abordaram esta temática apontando soluções possíveis para a economia de energia. Esse foi o caso do projeto de Kevin Roche e John Dinkeloo para a Ford Foundation em 1968 – Nova York (PACHECO, 2010), parecem repercutir no projeto em Curitiba, tanto na criação do microclima quanto na organização espacial do programa a partir do vazio interno.

Vale lembrar que a estratégia de criação de um microclima e economia de energia foi retomada e ampliada por Ramalho, Oba e Zamoner em 1978, com a proposta do escritório

para o concurso nacional da Sede da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) em São Paulo. Assim como o Anexo Legislativo em Curitiba, o projeto de 1978 propôs um jardim interno no vazio central, com uma fachada/cobertura translúcida apoiada em uma estrutura metálica que permitia o fluxo de ar quente e a sua saída por aberturas e sistemas mecânicos concentrados na parte superior (figuras 59).

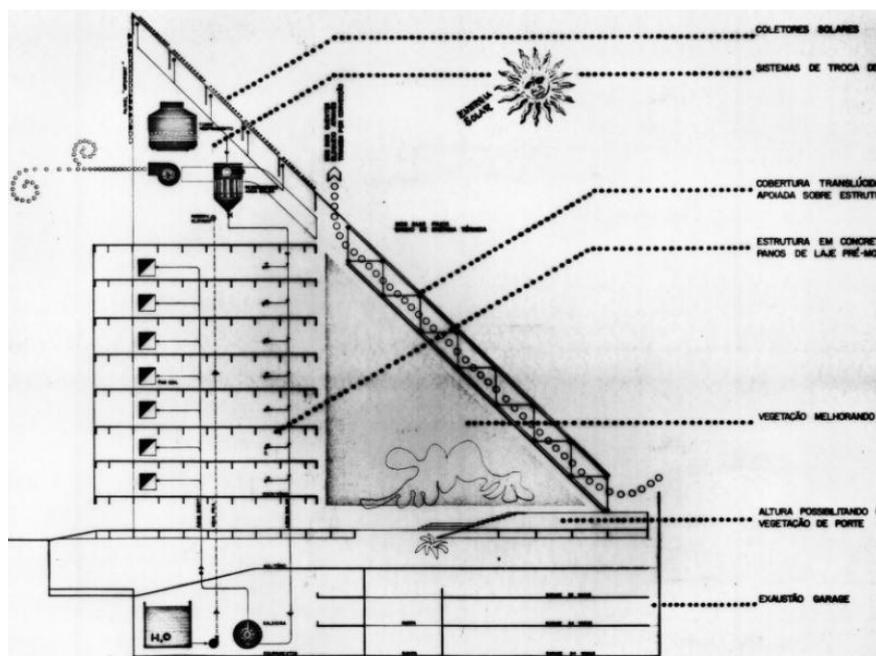


Figura 59. Sede da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência: corte longitudinal do projeto.

Fonte: Acervo de Leonardo Oba.

Outro elemento construtivo representativo no edifício é a estrutura tubular espacial em alumínio. Pensada e proposta no concurso de 1976 com a estrutura espacial *mero* alemã, bastante delgada, a fachada com o vidro incolor responderia à intenção dos arquitetos em propor um vazio interno com total transparência para o ambiente externo¹⁵. Nesse sentido, é possível aproximar o anexo em Curitiba com o projeto utópico de Richard Buckminster Fuller e Norman Foster chamado *Climatoffice* de 1971, não somente pela criação do microclima, mas também pela solução da vedação e uso da estrutura *mero*.

Estratégias de adaptação e atualização

O projeto para o Anexo da Assembleia Legislativa em Curitiba de Ramalho, Oba e Zamoner, transita por dois momentos da arquitetura moderna da cidade. No primeiro, por estar implantado junto às edificações modernistas dos anos 50. No segundo, por retomar lições

¹⁵ ZAMONER NETO, Guilherme. Depoimento à autora. Ver apêndice B, p. 166.

espaciais da arquitetura moderna brasileira e propor novidades técnicas inspiradas na cultura arquitetônica da década de 1970 entre os *concurseiros* atuantes em Curitiba.

Sendo assim, mesmo situada em uma esplanada com características modernistas, a implantação do Anexo de base triangular se distingue das implantações correntes nos anos 1970, caracterizadas por edifícios soltos guardando independência do entorno (BASTOS, 2004, p. 232). De fato, o projeto do trio apresenta características mais contextualizadas ao lugar, como se quisessem perturbá-lo o mínimo possível. Desta maneira, eles aproveitaram a fachada noroeste, sua principal fachada, posicionando-a também para o contexto modernista da década de 1950.

Ainda referente à implantação, a proposta de conceber um espaço de transição *a priori* entre os dois edifícios do lote, como forma de composição, foi utilizada por Oscar Niemeyer quando lidava com grandes programas decompostos em volumes individualizados (MAHFUZ, 2002), como no caso da praça dos Três Poderes em Brasília e o Memorial da América Latina em São Paulo. Entretanto, diferente do arquiteto carioca, Ramalho, Oba e Zamoner utilizaram a mesma estratégia, porém para adequar o prédio no entorno e assim propor um volume novo (figura 60).

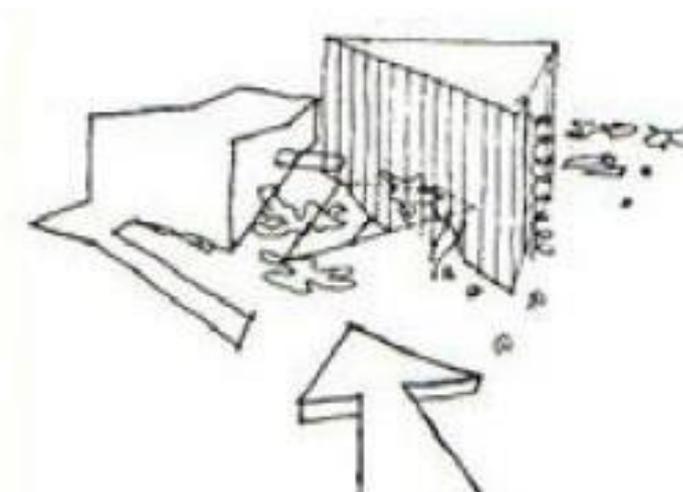


Figura 60. Anexo da Assembleia Legislativa em Curitiba: croqui explicativo do espaço entre os projetos.

Fonte: PACHECO, 2010, p. 371.

Além disso, o espaço interno do edifício – espaço predominante do projeto – retoma as lições da arquitetura moderna brasileira na criação de espaços de convívios cobertos, a exemplo dos projetos brutalistas paulistas da década de 1953 a 1973 (ZEIN, 2005). Não obstante, no projeto de Curitiba, o espaço é menos um lugar de integração social que um organizador espacial dominante nos nove pavimentos (figura 61). Tem-se aqui, portanto, um exemplo de

um dos pontos originais do brutalismo paulista que se perdeu ao longo da difusão desse modelo, e das suas atualizações em outros contextos.



Figura 61. Anexo da Assembleia Legislativa em Curitiba: o vazio interno.

Fonte: Acervo da autora, ago. 2016.

Impressões pessoais

O anexo construído no interstício dos edifícios modernistas da esplanada do centro cívico em Curitiba, perdeu muito das suas características originais. Não se trata somente do prejudicial funcionamento do microclima no vazio interno, e do vidro fumê tornando-o uma caixa preta na esplanada (figura 62). Os autores do projeto também comentam que o prédio foi muito descaracterizado pelo não cumprimento dos revestimentos especificados, como as atuais empenas de concreto com reboco branco, que deveriam ser revestidas em granito Tunas, e as escadas externas deveriam ser em concreto aparente e não deveriam receber o reboco branco, conforme o executado¹⁶.



Figura 62. Anexo da Assembleia Legislativa em Curitiba: o projeto entre os edifícios modernistas.

Fonte: Acervo pessoal da autora, março de 2018.

¹⁶ ZAMONER NETO, Guilherme. Depoimento à autora. Ver apêndice B, p. 165.

3.4 Centro de Exposição e Convenções do Estado de Pernambuco, Recife-Olinda/PE (1977)

Quadro 6. Dados do concurso para o Centro de Convenções em Pernambuco.

Fonte: Elaborado pela autora a partir do acervo pessoal de Leonardo Oba; PACHECO (2004, 2010).

Centro de Exposições e Convenções de Pernambuco	
Arquitetos	Joel Ramalho Júnior Leonardo Oba Guilherme Zamoner
Colaboradores	Reginaldo Luiz Reinert
Comissão Julgadora	Niepce Carlos da Silveira (IAB/PE) Lúcia Pereira do Nascimento Silva (IAB/PE) Lafayette de Araújo Sá Cavalcanti de Albuquerque (IAB/PE) Moisés Agamenon Sampaio Andrade (IAB/PE) Pedro Cabral da Silva
Promotora	Governo do Estado do Pernambuco - Governador José Francisco Moura Cavalcanti; organização: IAB PE.
Ano	1977
Local	Av. Prof. Andrade Bezerra, Salgadinho, Recife/Olinda, PE
Área	39.200,00 m ²
Uso	Público - Cultural
Programa	Um auditório principal para 2500 lugares; três auditórios menores para 400, 200 e 150 lugares; cinco salas de reunião para 100 pessoas; o pavilhão de exposição; e estacionamento para 2600 veículos;
Situação atual	Construído

O Centro de Exposições e Convenções do Estado de Pernambuco (CeCon) e o Terminal Rodoviário foram as duas grandes obras do mandato do governador Moura Cavalcanti (1975-1979) para o Recife. Para o CeCon, foi realizado um concurso público de anteprojetos em novembro de 1976, no qual apresentaram-se 19 propostas de todo o Brasil. Além do primeiro lugar concedido ao trio de Curitiba, os outros finalistas foram: os curitibanos Roberto Luiz Gandolfi, Marcos Prado e Sergio Scheinkmann (2º lugar); Hector Vigliecca e Ricardo Chahin (3º lugar); a equipe de Recife com Zamir e Zildo Sena Caldas (4º lugar); e os mineiros Gustavo Pena, Luis Carlos de Almeida e Carlos José de Arruda (5º lugar).

O lugar



Figura 63. Centro do Convenções de Pernambuco: vista aérea do projeto.

Fonte: Google Earth, modificado pela autora.

Uma das intenções do concurso era inserir a cidade e seu entorno entre as referências para eventos culturais, reafirmando o caráter turístico da região. Para isso, o terreno destinado para o projeto foi entre Recife e Olinda, em uma região denominada Salgadinho. A proposta vencedora implantou o edifício no sentido leste/oeste do terreno de aproximadamente 21 hectares, levando em consideração a presença da antiga fábrica de açúcar Tacaruna (1895) – atual fábrica de tecelagem e um importante conjunto arquitetônico do patrimônio cultural de Pernambuco (figura 64). Em contrapartida, o acesso principal do CeCon voltou-se para a Av. Andrade Bezerra. Atualmente, a relação do projeto dos arquitetos de Curitiba com a antiga fábrica foi comprometida com a inserção de um shopping center entre os dois edifícios.



Figura 64. Centro do Convenções de Pernambuco: fábrica Tacaruna e o projeto do trio.

Fonte: ZAMONER NETO, 1977 *apud* OBA, 2013, p. 10, modificado pela autora.

Articulações espaciais

Joel Ramalho, Oba e Zamoner consideram como partido dois importantes itens do edital: a definição dos acessos e circulações, tendo em vista a fácil locomoção interna do público, e a possibilidade de construção sequenciada, de modo a permitir que a obra pudesse ser iniciada a partir do 5º(...) mês após a contratação do projeto¹⁷. Com efeito, o prédio foi dividido em dois grandes pavilhões longitudinais em concreto aparente, paralelos entre si, resolvido em dois níveis, com uma parte voltada para o programa festivo e outra para os espetáculos (figura 65).

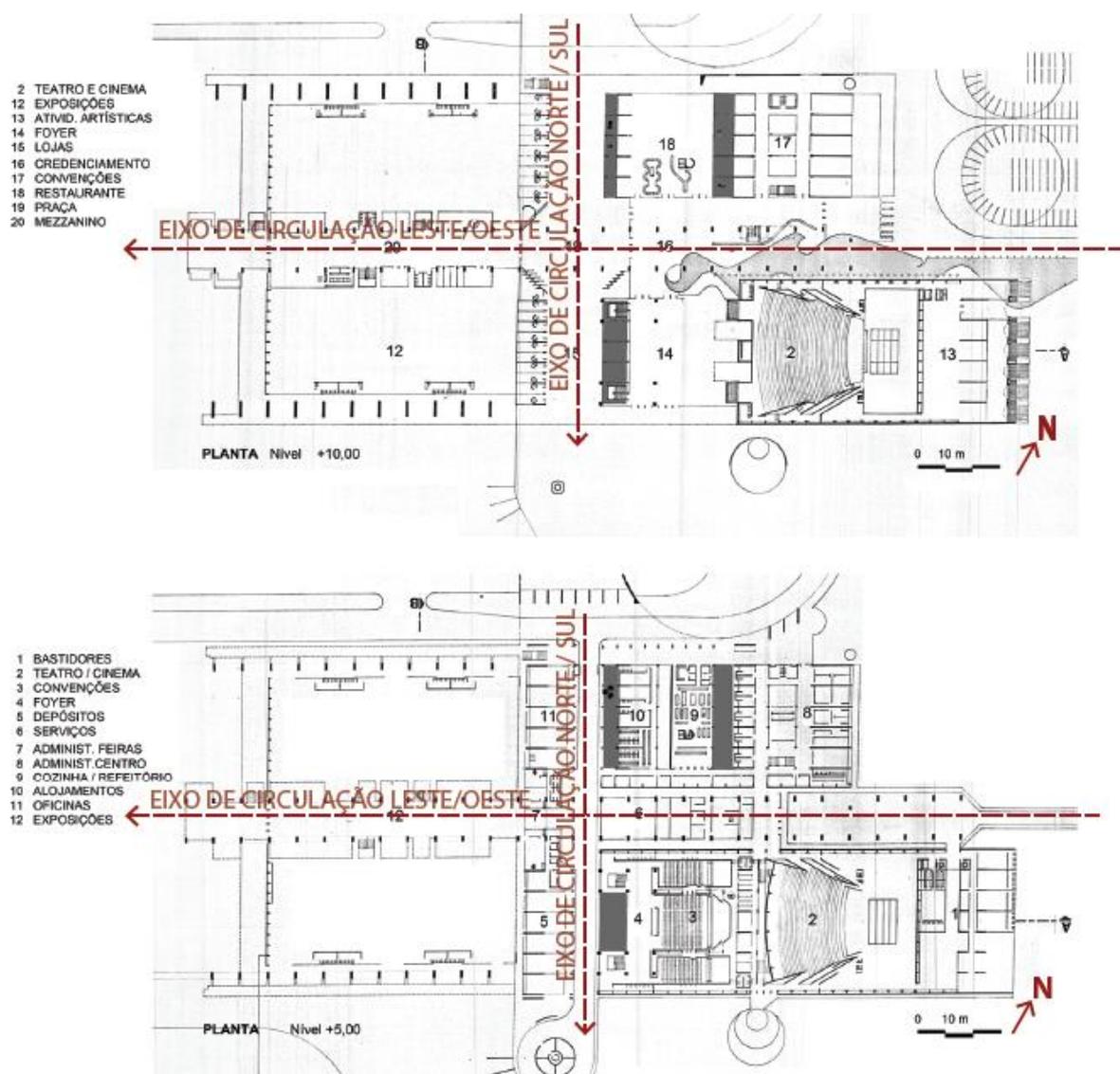


Figura 65. Centro de Convenções de Pernambuco: plantas nível +8,00 e +5,00 do projeto construído.

Fonte: OBA, 2013, p. 21, modificado pela autora.

¹⁷ Edital do Concurso Público nº 01/76 – Recife, 16 nov. 1976 *apud* OBA, 2013, p. 5.

A parte de espetáculos e administrativa são conectadas com a parte festiva do pavilhão a partir de um eixo de circulação leste/oeste (figura 66). Um segundo eixo sentido norte/sul de circulação permite o acesso a partir do estacionamento e leva para o foyer do auditório maior (figura 67). O cruzamento dos dois eixos torna-se uma grande praça coberta de acolhimento. De acordo com Leonardo Oba (2013, p.8), esses eixos deveriam ter caráter de rua que remetesse à ideia de feiras, atividades e usos ao longo do pavilhão.

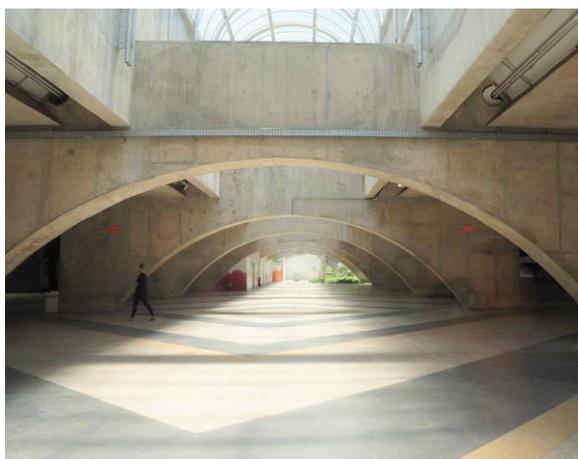


Figura 66. Centro de Convenções de Pernambuco: eixo de circulação leste e oeste.

Fonte: Acervo da autora, fev. 2017.

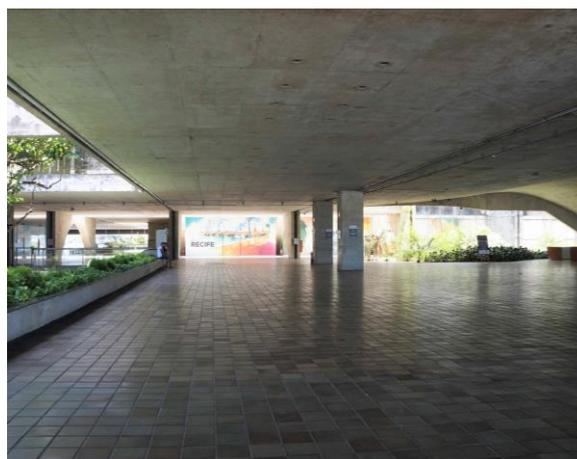


Figura 67. Centro de Convenções de Pernambuco: eixo de circulação norte e sul.

Fonte: Acervo da autora, fev. 2017.

O projeto paisagístico de Burle Marx requisitado na etapa do projeto executivo, reforçou a proposta de rua interna a partir de um desenho de paginação do piso (figura 68). Diferentemente da grande maioria dos projetos do arquiteto paisagístico para praças e parques no Recife, sua proposta para o CeCon não foi a diante. Permaneceram somente os jardins com a vegetação local (figuras 69 e 70).

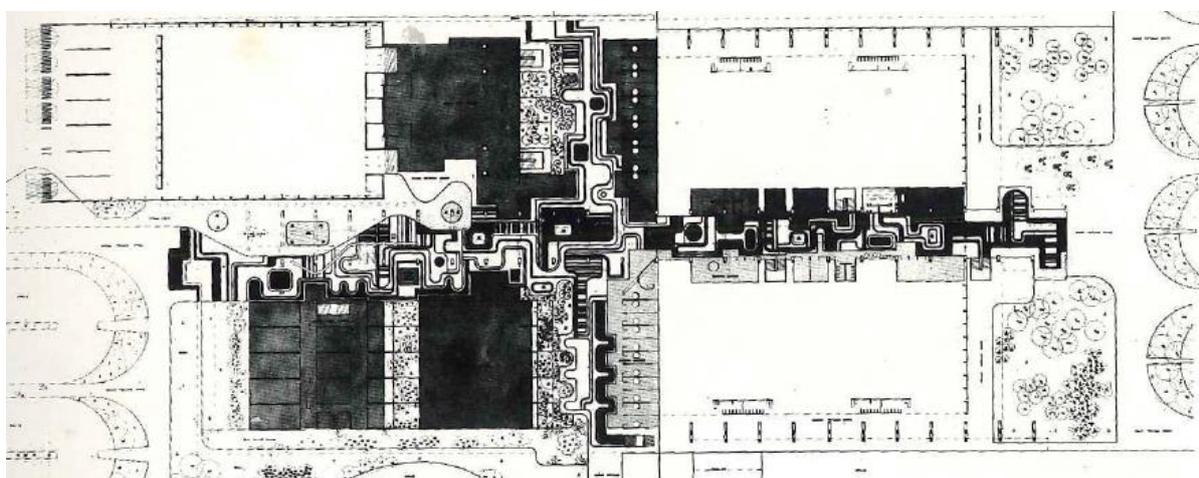


Figura 68. Centro do Convenções de Pernambuco: projeto paisagístico de Burle Marx.

Fonte: MOTTA, 1983.



Figura 69. Centro de Convenções de Pernambuco: jardim interno.

Fonte: Acervo da autora, fev. 2017.



Figura 70. Centro de Convenções de Pernambuco: jardim interno e entrada de luz para o foyer dos auditórios.

Fonte: Acervo da autora, fev. 2017.

Estrutura e aspectos construtivos

Com a divisão dos dois grandes usos dentro do projeto, a estrutura do edifício no Recife foi resolvida em concreto armado, para atender aos grandes vãos tanto do setor de auditórios e apoio quanto no setor de feiras e festas. No caso do setor que acolhe o auditório maior, o espaço recebeu uma cobertura suavemente ondulada que contribui acusticamente para a propagação adequada do som, assim como as placas refletoras que seguem a sua inclinação (figuras 71 e 72).

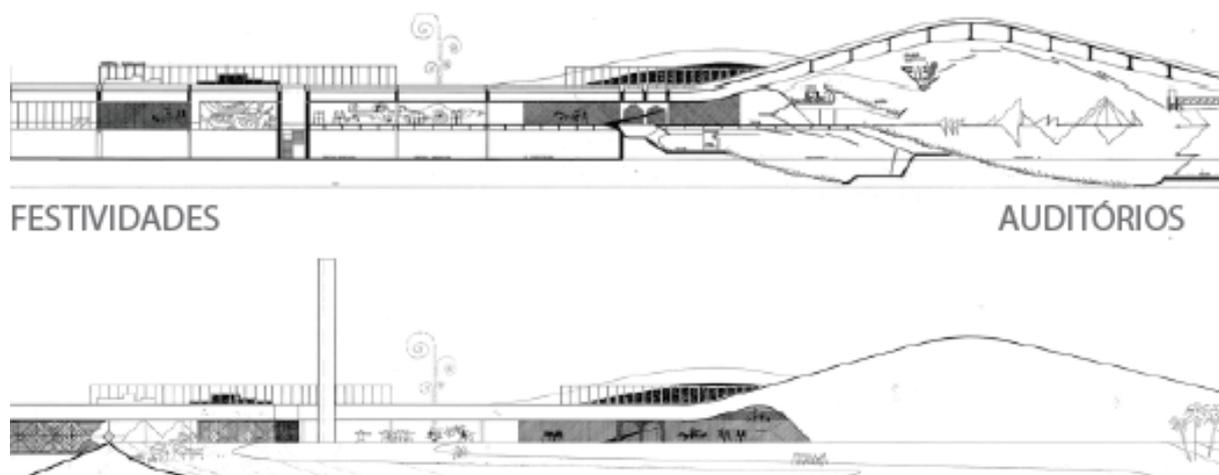


Figura 71. Centro de Convenções de Pernambuco: corte transversal e elevação sul.

Fonte: OBA, 2013, p. 12 - 13.

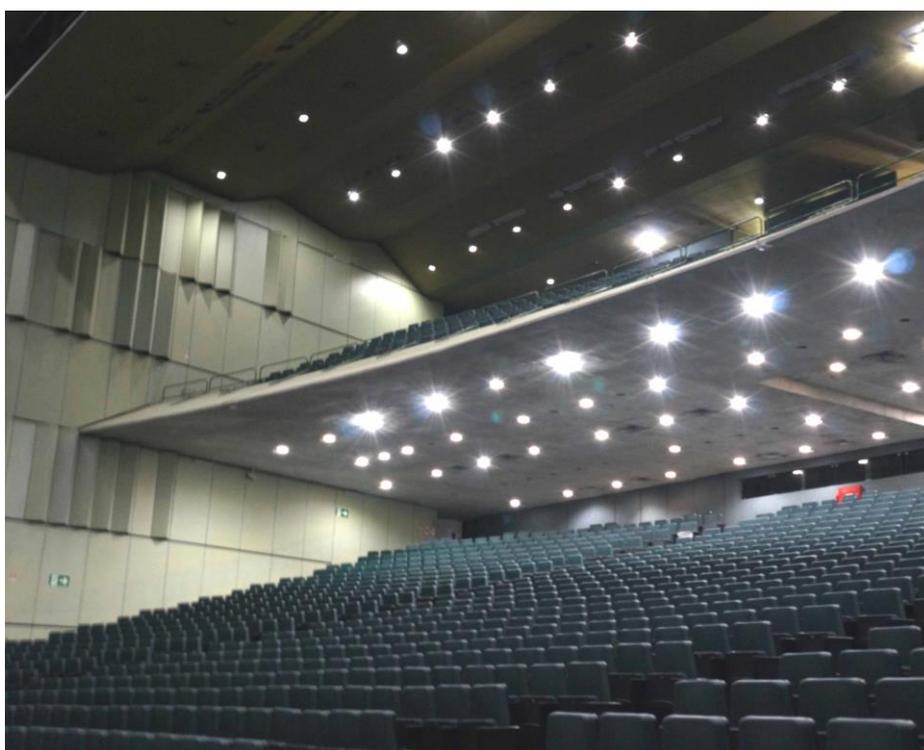


Figura 72. Centro de Convenções de Pernambuco: teatro Guararapes.

Fonte: Acervo da autora, fev. 2017

Para o caso do setor de feiras foram previstos 11 pares de pilares e quatro vigas longitudinais com a alma vazada em concreto pré-moldado aparente. As vigas transversais tridimensionais foram resolvidas em estrutura metálica. Todo esse sistema misto (figura 73) possibilitou uma expansão do edifício, atendendo ao edital que requisitou justamente a construção em etapas e se adequando a futuras ampliações (figura 74).



Figura 73. Centro de Convenções de Pernambuco: vigas longitudinais de alma vazada em concreto, e vigas transversais metálicas.

Fonte: Acervo da autora, fev. 2017



Figura 74. Centro de Convenções de Pernambuco: estrutura em espera no pavilhão.

Fonte: Acervo da administração do Centro de Convenções de Pernambuco.

Além disso, a estrutura em alumínio voltou a aparecer na proposta de projeto para esse concurso. A cobertura para as ruas internas e executadas conforme os detalhamentos da equipe, consistiu em uma estrutura de tubos duplos de alumínio formando arcos de cerca de 5m de diâmetro, cobertos por vidros laminados curvos de 8 mm (figura 75), incomum para a época.



Figura 75. Centro de convenções de Pernambuco: cobertura de vidro curvo e estrutura em alumínio.

Fonte: Hugo Segawa. Revista Projeto nº 114 (1988): A-2, p. 104.

No entanto, na década seguinte, essa solução de cobertura transparente estruturada por tubos de alumínio, passou a ser vista de forma corriqueira em outros complexos que também contemplaram a ideia de “ruas internas” dentro de uma edificação, como ocorre em galerias comerciais e shopping center.

Estratégias de adaptação e atualização

Segundo Gnoato (2002, p. 118), a marcante horizontalidade do edifício remete à tradição da escola paulista, bem como a sua técnica construtiva em concreto. De fato, a materialidade do CeCon é indissociável da bagagem de seus projetistas: o convívio de Joel Ramalho com os arquitetos paulistas na década de 1960 e sua contribuição com as obras do escritório Forte e Gandolfi em Curitiba, que em geral, compartilharam das características da arquitetura brutalista paulista; a participação de Leonardo Oba em concursos com esse mesmo escritório; e a presença dos professores arquitetos e urbanistas paulistas no curso de arquitetura da Universidade Federal do Paraná nos anos 1960 e 1970. Percebe-se também que a proposta para o CeCon de 1976 ultrapassa muito pouco o limite temporal estabelecido por Zein (2005) para as principais arquiteturas da escola brutalista paulista.

Mas levando em conta a historicidade de cada caso e a atualização do contexto temporal e local no Recife da segunda metade da década de 1970, o trio utilizou o concreto armado como uma opção adequada para alcançar os resultados técnicos para os grandes vãos e resolver o programa exposto. Concentrados nisso, eles se afastaram do discurso ideológico da escola brutalista paulista. Ademais, não se trata exclusivamente de um monobloco em concreto armado, conforme os projetos alinhados a esse modelo brutalista, pois a própria curva na cobertura foi realizada para atender melhor ao programa e assim, rompe com esse aspecto. Nesse sentido, percebe-se que o centro de convenções de Pernambuco é um objeto que inclui em suas características as transferências de ideias possíveis da arquitetura brutalista paulista e sua escolarização (ZEIN, 2005), a partir da prática de um escritório curitibano projetando no Recife em 1978.

Impressões pessoais

Com a visita realizada ao CeCon em fevereiro de 2017, aponta-se principalmente três características da obra. A primeira é que se trata de um edifício isolado do entorno e destoante do contexto residencial ao qual também pertence, semelhante às obras brutalistas (ZEIN,

2005). O segundo, trata-se do pé-direito baixo no foyer para o maior auditório – ponto de encontro entre os eixos de circulação. Nesse ponto observou-se que a diminuição do pé-direito se deu em função da solução estrutural para as lajes nervuradas tipo caixão perdido (figura 76). Por fim, destaca-se a qualidade das soluções para esquadrias propostas pelos arquitetos, uma vez que não tocam a laje e permitem uma ventilação cruzada (figura 77). Assim, somado aos jardins internos descobertos, conformam um sistema que contribuem para o conforto térmico de todo o espaço.

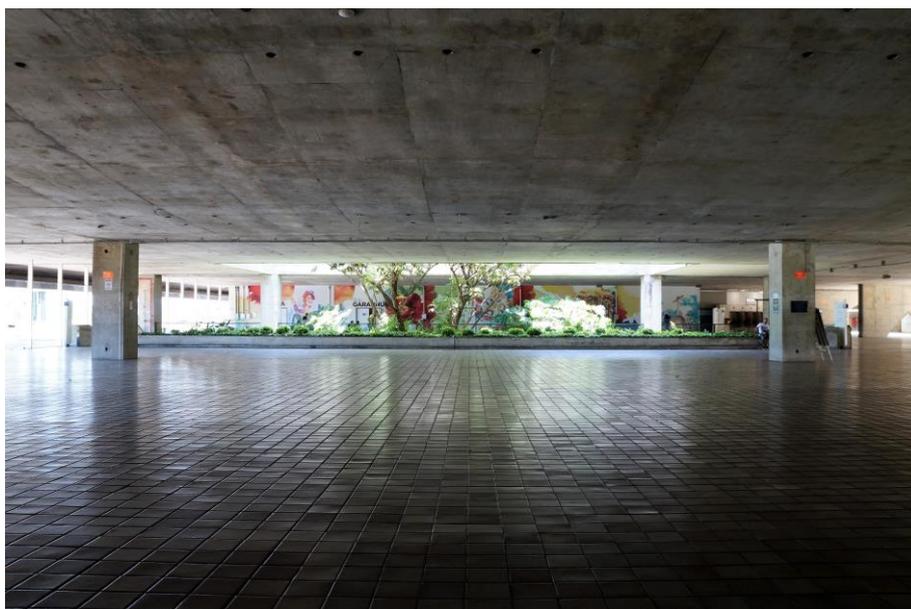


Figura 76. Centro de Convenções de Pernambuco: foyer do autório Guararapes.

Fonte: Acervo da autora, fev. 2017



Figura 77. Centro de Convenções de Pernambuco: esquadrias.

Fonte: Acervo da autora, fev. 2017

3.5 Edifício-Sede da Terrafoto AS, Embu/SP (1979)

Quadro 7. Dados do concurso para o edifício sede da Terrafoto - Aerolevantamentos.

Fonte: Elaborado pela autora a partir do acervo pessoal de Leonardo Oba; PACHECO (2004, 2010).

Edifício Sede da Terrafoto SA.		
Arquitetos	Joel Ramalho Júnior Leonardo Oba Guilherme Zamoner	
Colaboradores	Carlos Alberto Moroski Derli Fischer Isuru Yamamoto Jaime Amaral Maia Mauro José Magnabosco Paulo Moacir Moroski Raquel Cesário Millani Reginaldo Luiz Reinert	
Comissão Julgadora	Arq. Pasqualino Magnavita Arq. Telésforo Cristofani Eng. Antônio Rodrigues	(IAB/DF) (IAB/SP) (represen. da promotora)
Promotora	Secretaria Estadual de Economia e Planejamento do Estado de São Paulo; Organização IAB/SP	
Ano	1979	
Local	Embu, SP	
Área	Aproximadamente 35.000,00 m ²	
Uso	Público – Institucional: Empresa de Aerofotografia	
Programa	Atividades administrativas da empresa; atividades de produção: gerência de voo, aerofotogrametria, cartografia, laboratório fotográfico; atividades socioculturais e serviços de apoio: anfiteatro, restaurante e alojamentos.	
Situação atual	Não construído	

O concurso para o anteprojeto do edifício-sede da empresa estatal Terrafoto S. A. Atividades de Aerolevantamentos foi promovido pelo governo do Estado de São Paulo e organizado pelo IAB-SP. Foram apresentados os cinco finalistas em janeiro de 1979 e, pela terceira vez, os jovens arquitetos do Paraná se destacaram entre os 36 trabalhos apresentados: em 1º lugar Joel Ramalho, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner; outros três prêmios para os escritórios curitibanos de Luiz Eduardo Perry, Edson Morozowski e Éverson Luiz Morozowski; Adolfo Rubio Morales e Edla Soares Rubio, de São Paulo; José Hermeto Palma Sanchotene, Alfred Willer, Oscar Mueller e Elidio Werka; e Ronaldo Murilo Leão Rego e Marcos José Carrilho.

O lugar

Entre as atividades da empresa estavam o levantamento de dados; imagens aerofotogramétricas, topografia, produção de mapas, cartas e plantas destinadas ao planejamento territorial e ambiental utilizadas para projetos de infraestrutura. Para isso, foi destinado um terreno de grandes proporções no município de Embu – região metropolitana de São Paulo (figura 78).



Figura 78. Terrafoto: implantação geral do projeto.

Fonte: PACHECO, 2004, p. 430.

Articulações espaciais

O projeto resolveu o programa para três setores diversos da empresa: atividades administrativas como diretoria, duas gerências administrativas e uma gerência técnica; produção: gerência de voo, gerência de aerofotogrametria, gerência de cartografia, laboratório fotográfico; e uma terceira referente às atividades socioculturais e serviços de apoio aos funcionários, como anfiteatro, vestiários, restaurante, alojamentos (figura 79).

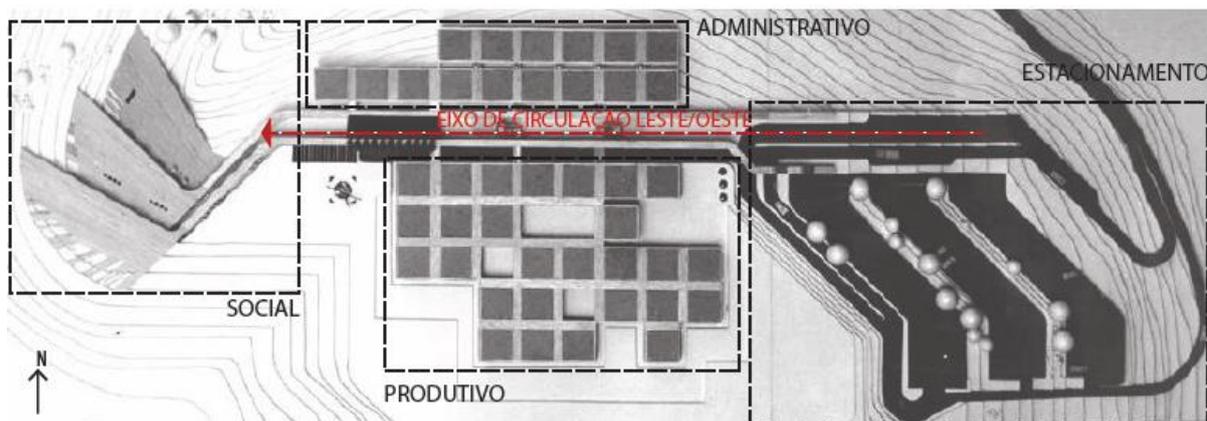


Figura 79. Terrafoto: implantação e setorização do projeto.

Fonte: PACHECO, 2010, p. 398, modificado pela autora.

Diferentemente das demais equipes que resolveram todo o programa em dois monoblocos em concreto armado, com a hierarquia clara entre o volume principal e o segundo – apoiando-se nas características da arquitetura brutalista paulista¹⁸ – o trio curitibano criou três diferentes soluções formais de acordo com a exigência de cada setor do projeto. Para uni-los, os arquitetos propuseram um eixo de circulação leste/oeste, chamada também de espinha dorsal, que encaminha os funcionários do estacionamento até o outro extremo do projeto, onde localiza-se o setor social como o restaurante, alojamento e anfiteatro no nível mais baixo – programa todo escalonado seguindo a topografia do terreno (figuras 80, 81 e 82)

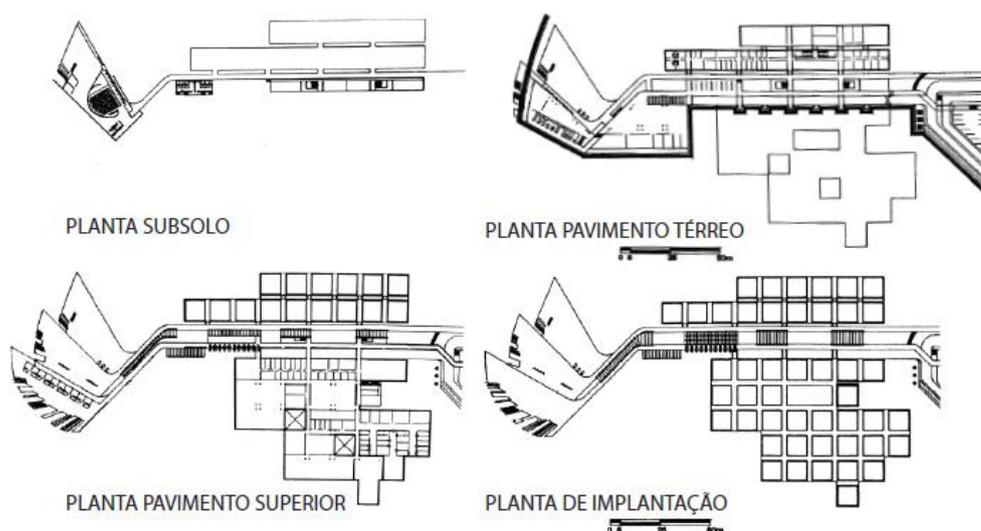


Figura 80. Terrafoto: plantas do subsolo, térreo, pavimento superior e de implantação.

Fonte: GNOATO, 2002, p. 142 e 143, modificado pela autora.

¹⁸ Imagens dos demais projetos participantes dos concursos constam na dissertação (2004, p. 421) e tese (2010, p. 397) de Paulo César Pacheco.

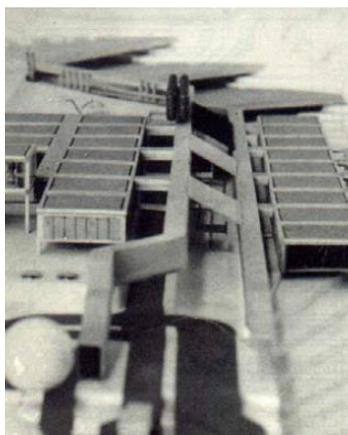


Figura 81. Terrafoto: espinha dorsal do projeto.

Fonte: PACHECO, 2004, p. 433.

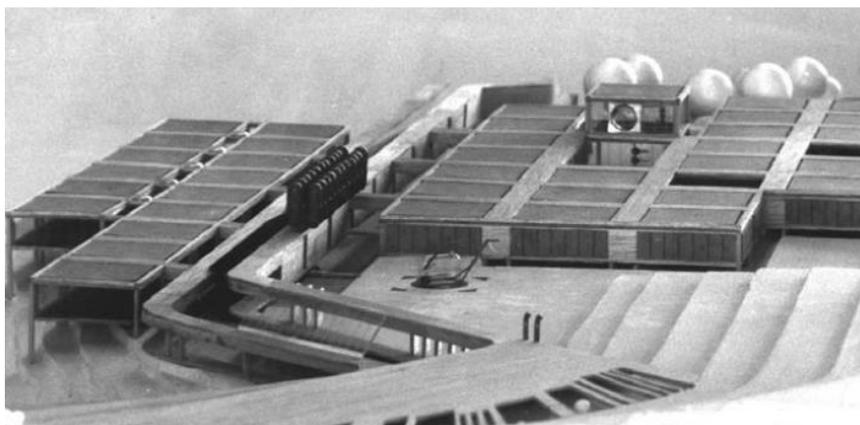


Figura 82. Terrafoto: perspectiva geral do projeto.

Estrutura e sistema construtivo

Assim como no concurso para o CeCon de Pernambuco, para a sede da Terrafoto foi requisitado um projeto alinhado a um sistema construtivo que possibilitasse ampliações futuras de um corpo já edificado. Sendo assim, no programa administrativo e produtivo da sede, a equipe criou módulos estruturais de pilares e vigas pré-moldadas de 10 metros de lado independentes entre si, espaçadas entre si por sub módulos de 2,5m (PACHECO, 2010, p. 398) – espaço destinado à circulação.

Estratégias de adaptação e atualização

O projeto não construído para a sede da Terrafoto no interior de São Paulo, reforça uma das estratégias projetuais do trio nos concursos, a adaptação de um partido racionalista com uma certa flexibilidade no arranjo espacial para se adequar ao contexto. Além disso, o projeto premiado também chama a atenção pelo seu elemento surpresa na composição: a completa adaptação da forma ao terreno para o programa referente à parte social.

As células estruturais propostas para a parte administrativa e de produção, mantém-se dentro do raciocínio racionalista do movimento moderno, fazendo exceção na sua adaptação ao terreno, para mais uma vez, atender aos requisitos do edital do concurso: flexibilidade para se adaptar a um possível crescimento do programa. Nesse sentido, é possível retomar como vetor de influência para esse projeto, as propostas da década de 1950 e 1960 para os clusters ingleses e os projetos estruturalistas holandeses, que de uma forma geral, não renunciaram à

racionalidade modernista, mas souberam inserir o estudo de uma forma adaptável ao contexto local (figura 83).

Percebe-se também o resultado plástico, dos mais criativos, dentre os demais projetos premiados em primeiro lugar. Trata-se da concepção do programa referente à parte social que revela uma libertação da forma genérica para o setor produtivo do projeto. Essa forma específica assumiu uma finalidade de se adaptar ao terreno e de satisfazer às exigências funcionais do programa. Esse dinamismo na forma recupera uma das estratégias projetuais do arquiteto moderno Alvar Aalto para as suas propostas de bibliotecas, como no caso da biblioteca para Rovaniemi de 1963 (figura 84): a abertura em leque da planta para alcançar uma diferenciação ou destaque do programa dentro da edificação.



Figura 83. Maquete do projeto para sede da Terrafoto.

Fonte: Acervo pessoal Leonardo Oba.

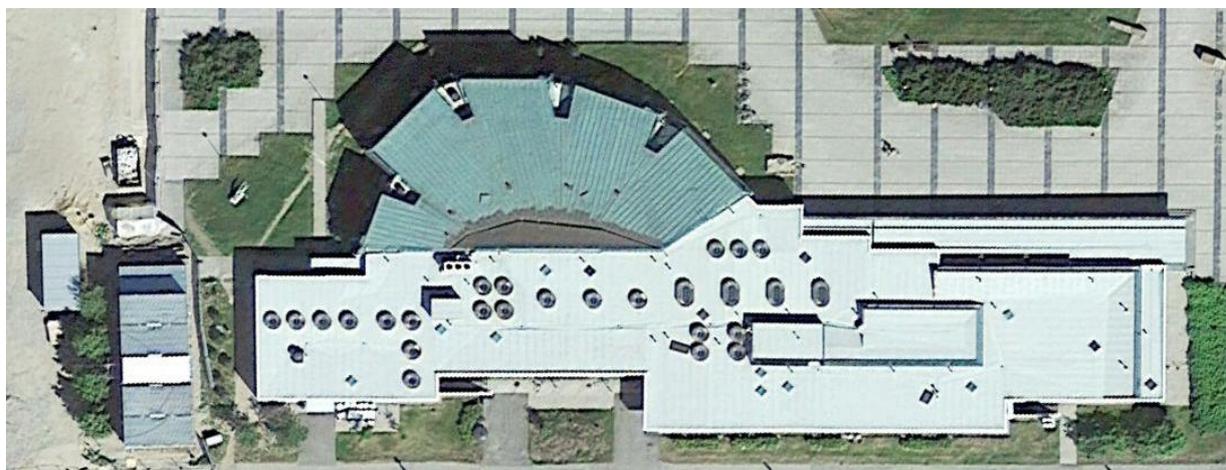


Figura 84. Biblioteca de Rovaniemi: imagem aérea.

Fonte: Google Earth.

Impressões pessoais

Com essa proposta vencedora, os arquitetos atuantes em Curitiba se posicionaram na fronteira entre as revisões e mudanças frente ao discurso modernista no fim da década de 1970. Contudo, não ultrapassaram o limite estabelecido pelos postulados desse modelo, uma vez que não renunciaram ao traçado racionalista, pragmático e prático para as soluções do programa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar.

(Siba e a Fuloresta)

1. As características da arquitetura de Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba, Guilherme Zamoner

O olhar lançado sobre os projetos premiados do escritório Ramalho, Oba e Zamoner, permitiu estabelecer um diálogo com outras obras da própria equipe, com propostas apresentadas por outros escritórios curitibanos e com diferentes arquiteturas da época. Além disso, com as análises das obras e dos projetos não construídos, notam-se características e conceitos usuais nessa produção arquitetônica, tais como a continuidade com a lógica racionalista e com certa exuberância na estrutura; a insistência na forma purista com certos ornamentos; e o esquematismo compositivo e a planta pragmática, com uma concessão ao lugar.

A continuidade com a lógica racionalista e exuberância estrutural

Percebe-se na arquitetura do trio uma continuidade com a lógica racionalista modernista referente à estrutura - cujo objetivo era ser universal. Ao mesmo tempo em que a equipe seguiu essa lógica, ela também a recriou com uma certa exuberância e eloquência estrutural. Ideias que pareciam ser contraditórias na arquitetura moderna da primeira metade do século XX se uniram, conforme visto nos projetos de concursos desse escritório atuante em Curitiba na década de 1970. Recorre-se, por comparação, ao pensamento pós-modernista de Robert Venturi e Denise Scott Brow no livro *Complexidade e Contradição* de 1966, onde os autores defenderam que as ideias podem ser somadas e que não necessariamente precisa-se excluir um elemento arquitetônico para alcançar o outro.

Como consequência, é possível perceber o cuidado em criar estruturas que expressaram monumentalidade, principalmente no caso de concursos altamente competitivos. Trata-se da radicalização dos conceitos da arquitetura moderna, como a busca pela redução mínima dos apoios que resultou em plantas livres e possibilitou o aumento do vão. Ideias presentes no projeto para o BNDE-DF, que seguiu com ressalvas para o Rio de Janeiro, no Anexo do Plenário em Curitiba e no Centro de Convenções em Recife. Essas propostas receberam uma linguagem mais exuberante, onde estão evidentes as estruturas e o pensamento construtivo – uma das heranças da arquitetura moderna brasileira dos anos 1950 e 1960, porém com um novo tom. Toda essa expressividade é uma das características do tardo modernismo dos anos de 1960 e 1970, e revela que esse modelo modernista não ficou estático no tempo e que naturalmente acrescentou novos elementos.

A insistência na forma purista com concessão aos ornamentos

A estética reducionista valorizada pelo trio consistiu em propor respostas formais puras e simples para programas complexos, manipulando o programa dentro de um único objeto arquitetônico, com divisões menos rígidas dentro do espaço interno. É nessa perspectiva que se percebe um diálogo dessa estratégia com a arquitetura modernista tanto de Mies van der Rohe, quanto dos exemplares da arquitetura brutalista, no que diz respeito à criação de um espaço genérico para a planta. Essa característica também contribuiu para exemplificar a busca da equipe de se adaptar às tendências arquitetônicas já bastante consolidadas.

Contudo, mais uma vez os elementos arquitetônicos que pareciam ser contraditórios voltaram a se somar nos projetos de Ramalho, Oba e Zamoner. Para além da estética reducionista, os arquitetos apresentaram certos ornamentos traduzidos na linguagem estrutural. Trata-se, por exemplo, dos tirantes metálicos expostos nas fachadas da proposta para o BNDE-Brasília; a estrutura espacial tubular em alumínio, tanto para a estrutura da cobertura de vidro curvo na circulação interna no pavilhão no Recife, quanto na estrutura da fachada do anexo do Plenário Legislativo em Curitiba, cujo projeto também contou – em sua proposta original – com o uso de outros materiais além do concreto armado, para os revestimentos externos.

O ornamento vinculado ao material construtivo apareceu nas respostas projetuais das equipes curitibanas em concursos de arquitetura na década de 1960. Ela retoma a atenção para a exploração de texturas do concreto, segundo os projetos de Le Corbusier na sua fase pós Segunda Guerra mundial. Mas principalmente, vai de encontro com a radicalização desses conceitos *corbusianos*, traduzidos nos detalhes elaborados nos frisos e brises no próprio concreto, conforme visto nos projetos Paul Rudolph da década de 1960. No caso de Curitiba, basta recuperar os elementos expostos no desenho do coroamento em concreto e entrada do edifício para a Sede da Petrobrás no Rio de Janeiro e nos detalhes da fachada do projeto para o Instituto da Previdência do Estado em Curitiba.

O esquematismo compositivo pragmático com certas particularidades

Em todos os projetos analisados de Ramalho, Oba e Zamoner, observou-se uma distribuição clara do programa a partir de um esquematismo compositivo que consistiu em concentrar esse programa recorrendo ao uso de um pátio interno e aos eixos de circulações, com o objetivo de criar um contato visual e uma organização espacial funcional (figura 85).

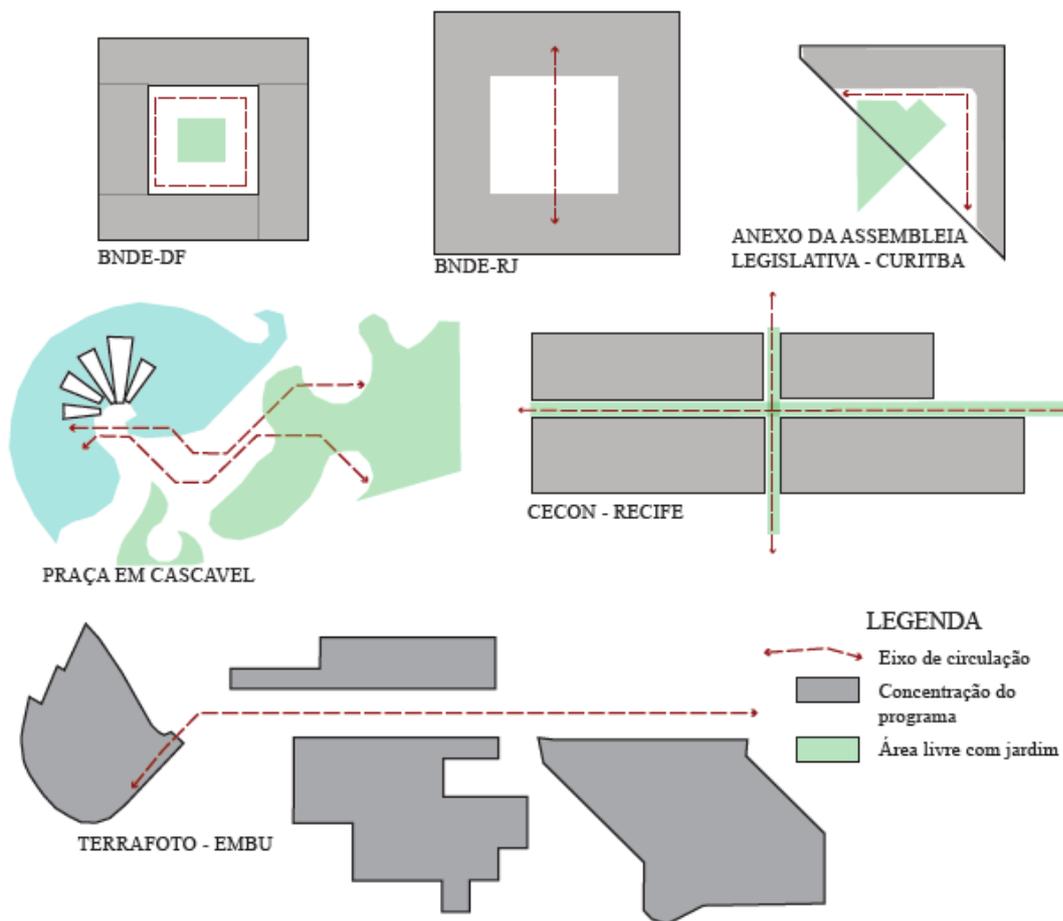


Figura 85. Esquematismo compositivo: a distribuição do programa e eixos de circulação.

Fonte: Elaborado pela autora.

Ao concentrar funções de serviços em núcleos compactos, simétricos e proporcionais, a equipe recorreu a um esquema clássico de composição observado desde as *villas* italianas de Andrea Palladio. Vale lembrar que no curso de arquitetura e urbanismo da Fau-Mackenzie da década de 1950 – formação de Joel Ramalho Júnior – as noções clássicas de composição foram recursos valorizados naquele currículo de ensino.

Mas de acordo com a prática projetual dos arquitetos paulistas na década de 1960, a concentração do programa foi também uma solução para criação dos espaços nobres com grandes vãos internos. No caso dos projetos do trio, essa estratégia foi preponderante na espacialidade interna de edifícios administrativos em duas variações de plantas: com módulos proporcionais como no BNDE-DF, ou com o formato em L, como no Anexo da Assembleia Legislativa. O efeito que se ganhou foi de amplitude do espaço, deixando-o mais imponente e, ao mesmo tempo, bastante humanizado na representação gráfica de Joel Ramalho, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner (figura 86).

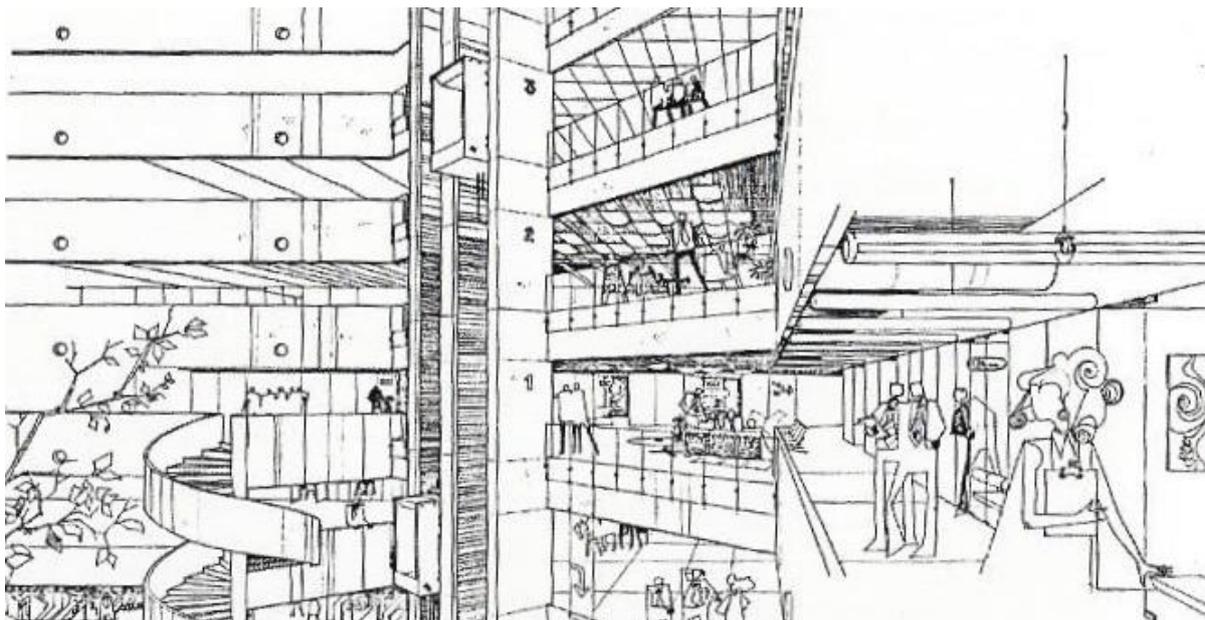


Figura 86. Espacialidade interna: Anexo da Assembleia Legislativa em Curitiba.

Fonte: DUDEQUE, 2001, p. 179.

O esquematismo compositivo para a concentração do programa resultou em uma planta pragmática que fortaleceu o argumento de viabilidade do projeto, principalmente por se adequar a uma das expectativas dos concursos: a construção em etapas – fator chave para o que esperavam seus clientes governamentais. Contudo, nota-se nos projetos do trio uma concessão a singularidades dentro desses esquemas pragmáticos compositivos. Trata-se de uma certa assimetria manipulada presente, por exemplo: nos módulos proporcionais alternados nas fachadas do BNDE-DF; na adaptação da planta simétrica para a topografia do térreo do BNDE-RJ; bem como no caminho de módulos metálicos para as feiras que acompanhou o desenho da praça em Cascavel; também nas escadas externas que saltam o volume purista do Anexo Legislativo em Curitiba; na curva dentro da forma genérica para o pavilhão do Cecon no Recife; e por fim, na abertura em leque no projeto para a sede da Terrafoto para acomodar o programa referente ao anfiteatro, alojamento e restaurante.

Com o objetivo de criar movimento e interessar ao observador, essa assimetria manipulada pode ser considerada uma novidade e um acréscimo nas composições proporcionais modernistas. Nesse sentido, pode-se dizer que os três arquitetos deram continuidade a essa estratégia, mas com certas inovações. Essas novidades não chegaram a ultrapassar os limites desses postulados e não romperam com a lógica desse pensamento como fez o movimento pós-moderno e seus exemplares arquitetônicos a partir da década de 1960.

2. A produção do trio e a arquitetura brasileira dos anos de 1970

Com as boas colocações do escritório Ramalho, Oba e Zamoner nos concursos ao longo da década de 1970, vale ressaltar características notórias na sua prática arquitetônica que contribuíram para que eles se destacassem diante do cenário nacional. Sabe-se que o grupo já havia acumulado expertises nas competições em que participaram na década anterior, e que as estratégias projetuais bem-sucedidas formuladas com as outras equipes foram recuperadas nas propostas apresentadas especificamente pelo trio. Para além disso, percebe-se o foco da equipe nas competições de projeto, a sensibilidade material em coerência com a realidade da década de 1970 e a linguagem pós-moderna na representação gráfica. Nessa perspectiva, pode-se notar com a produção do trio nos concursos dessa época, o que se ganhou para além das características já conhecidas da arquitetura moderna brasileira.

O foco nos concursos e o deslastre ideológico

Percebe-se nessa geração de arquitetos dos anos de 1960 e 1970 atuantes em Curitiba, um grande ritmo de trabalho em concursos, e que foi mantido no escritório dos três projetistas. Diante dessa intensa frente de trabalho, eles se concentraram em apresentar as melhores soluções projetuais para cada situação. Com esse olhar pragmático frente aos editais, uma das formas de conquistar as melhores colocações era a de produzir o máximo de desenhos possíveis e com o maior número de informações, com o intuito de conferir viabilidade nas grandes estruturas propostas.

O foco nos concursos e a busca pelas melhores colocações revelam que o trio se distanciou de algumas das discussões presentes no cenário nacional, como a busca dos arquitetos pela retomada da feição da arquitetura moderna brasileira dentro do projeto moderno para o país entre a década de 1950 e 1970. No caso dos projetos de Ramalho, Oba e Zamoner, apesar do uso de técnicas construtivas e materiais que chamaram a atenção para as possibilidades econômicas do país naquela década, eles se desprenderam das aproximações entre arquitetura e do debate ideológico, tão priorizado pelos representantes da arquitetura moderna brasileira, principalmente no período pós Golpe Militar de 1964. Vale lembrar que em Curitiba, os três arquitetos atuaram – com maior intensidade – em um período que, segundo o historiador Boris Fausto (1995, p. 417), já se vislumbrava a abertura política do regime militar, a partir das eleições de 1974, e, portanto, encontravam-se em um cenário de menor embate ao regime ditatorial.

Nessa perspectiva, pode-se citar como exemplo, o desfecho do projeto para o Anexo do Plenário em Curitiba. A decisão projetual de criação de um microclima para o prédio administrativo exigiu que os arquitetos enclausurassem a praça interna, o espaço mais imponente do projeto. Como consequência, eles se afastaram da ideia de um espaço de convívio dentro da edificação, que contribuísse para a gradual transição entre o anexo proposto, o plenário existente e até mesmo, com os demais espaços públicos da praça cívica de Curitiba. Além disso, a estrutura tubular em alumínio e a película no vidro na fachada principal – elementos que não constam no projeto original – intensificaram o confinamento desse espaço. Portanto, observa-se nesse caso que o interesse em se criar um espaço inovador, despreendeu-se de um possível interesse ideológico de criação de espaços de convivências e trocas de ideias, princípio seminal entre os arquitetos paulistas e cariocas atuantes nas décadas de 1950 e 1960.

A sensibilidade material

Sabe-se que na década de 1970 a estética da arquitetura brasileira foi colocada em xeque por um conjunto de fatores, tais como: o esgotamento das pautas da modernidade, a nova geração de arquitetos, e novos materiais e tecnologias (BASTOS e ZEIN, 2010, p.152). Nesse sentido, a estratégia projetual da arquitetura high tech na Europa de expor a materialidade e a técnica construtiva, foi muito difundida no final da década de 1960 e ao longo da década de 1970, principalmente por um dos seus expoentes máximo – o Centro George Pompidou no concurso de 1972 (MONTANER, 1993, p.123). Nos projetos propostos para os concursos, o trio se apropriou dos avanços tecnológicos da época, especialmente o vidro e o alumínio, além do emprego da pré-fabricação como no projeto para o CeCon e Terrafoto e suas unidades espaciais dispostas de forma objetiva – um caminho apontado pelo precursor João Filgueiras Lima no final da década de 1960 e início da década de 1970.

Contudo, nos projetos da equipe, essa característica aparece menos como exibicionismo do que uma alternativa viável para construção na década de 1970. Os vidros, por exemplo, passaram a contar com um tratamento de filtros para inibir a transmissão da incidência solar, e assim foram utilizados no BNDE-RJ – que também incluiu a persiana entre os vidros duplos, alegando ser uma alternativa para a redução de consumo de energia, frente às crises energéticas da década de 1970. No Recife também, os vidros curvos apareceram em detalhes construtivos na cobertura dos eixos de circulação. O alumínio por sua vez, foi o material escolhido para a estruturar tal cobertura.

Essas escolhas construtivas revelam a coerência com a realidade do país. Por exemplo, o uso do alumínio como recurso estrutural, remete a um momento em que esse material estava bastante em pauta e passou a contar com tratamentos industriais visando maior resistência e variedade de acabamentos. A sua intensa procura vai de encontro com o período entre 1960 e 1980, marcado pela sua capacidade de expansão da produção, principalmente com a descoberta das grandes reservas comerciais na Amazônia, da sua matéria prima – bauxita – a partir de 1967¹⁹. Não à toa, a estrutura espacial em alumínio surgiu como alternativa para substituição da estrutura mero alemã proposta originalmente na sustentação do pano de vidro do projeto para o Anexo Legislativo em Curitiba. Portanto, ao fazer uso de outros materiais para além do concreto armado, a equipe se mostrou atualizada diante do cenário nacional, e conseqüentemente renovou algumas das pautas modernistas, como a confiança na tecnologia para a criação de estruturas inovadoras – fazendo uso dessa estratégia de projeto nos concursos.

A linguagem pós-moderna na representação gráfica

Aliado à lógica racionalista, à forma purista na arquitetura e ao esquema pragmático compositivo, uma das peculiaridades observada nos projetos de Ramalho, Oba e Zamoner foi a representação de uma arquitetura exequível e comunicativa nas perspectivas dos concursos de projeto. Nesse caso, destaca-se a habilidade de Leonardo Oba e Guilherme Zamoner na maestria em criar perspectivas com uma carga emocional que sensibiliza o espectador. Nota-se que além de cenas bastante ambientadas com uma identidade visual própria para os carros, as pessoas, a vegetação e espaços de usos públicos que arremata o desenho – eles mostraram a banalidade do dia a dia com um certo tom de ironia (figura 87)²⁰. Essas características passaram a ser uma marca da equipe nos concursos nacionais, ao ponto de fazer os arquitetos repensarem o modo de representação no final dos anos de 1970 para não serem tão facilmente identificados²¹.

¹⁹ Informações retiradas da Associação Brasileira do Alumínio. Disponível em: <http://abal.org.br/aluminio/historia-da-industria-do-aluminio/historia-da-industria-no-brasil>. Acessado em 15.02.2018.

²⁰ Nessa identidade visual já se observa a habilidade de Guilherme Zamoner e o talento para sua profissão como ilustrador.

²¹ OBA, Leonardo Tossiaki, 2016. Depoimento do arquiteto para os alunos da Universidade Positivo.



Figura 87.
Perspectiva externa
para o Concurso de
1978 para o Sede da
Sociedade Brasileira
para o Progresso da
Ciência.

Fonte: Acervo pessoal
 Leonardo Oba.

De uma forma geral, essa identidade visual com o intuito de se criar efeitos singulares para cada projeto é uma lição presente no debate pós-moderno. Conforme observa Charles Jencks (1997, p. 10), o teor comunicativo encontrado nos exemplares pós-modernistas foi utilizado pelos arquitetos nas décadas de 1960 e 1970, com o objetivo de contar uma narrativa para conferir viabilidade e humanização a esses projetos, ainda que estivessem em um campo experimental.

Entretanto, no caso dos projetos de Ramalho, Oba e Zamoner, essa característica ficou retida na etapa de projeto referente à representação gráfica, pois os mesmos mantinham-se em essência, tecnicistas diante das problemáticas apontadas pelos editais dos concursos. Essa estratégia projetual revela que, mesmo tendo conhecimento da “onda do pós-moderno”, e até mesmo usando com ressalvas algumas das suas táticas, eles preferiram manter-se dentro dos pressupostos projetuais modernista, com cujo método de trabalho já estavam acostumados. Além disso, Joel Ramalho reconheceu que muitos dos concorrentes nacionais se arriscaram nas lições teóricas e projetos pós-modernistas, mas acabaram sem sucesso nos concursos por serem sempre avaliados por arquitetos modernos²². Com isso, percebe-se que o discurso pós-moderno de negação aos postulados modernistas, chegou no escritório do trio apenas como um ruído e que não promoveu, necessariamente, mudanças de rumos no ato de projetar.

²² RAMALHO JÚNIOR, Joel. Depoimento à autora. Ver apêndice B, p. 144.

A arquitetura do trio e a atualização nas pautas modernistas

A partir dos exemplares aqui analisados, percebe-se nos projetos de Joel Ramalho, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner na década de 1970, uma nova contextualização das pautas modernistas a partir da continuidade e da atualização diante desse modelo. A ideia de continuação parte do cabedal de conhecimento advindos de suas formações e vivência profissional ao longo da década de 1960 e da cultura arquitetônica – tanto no cenário nacional, quanto internacional – em que esses arquitetos presenciaram atentamente. Esse contexto, permitiu a eles uma nova dosagem e uma atualização de verdades já conhecidas, acrescentando novos materiais e adaptando algumas formas do Movimento Moderno.

Isso revela que os arquitetos não tiveram uma postura dogmática frente a um discurso teórico único. Como consequência, isso abriu espaço para acrescentar novas particularidades. Nesse sentido, considera-se que os projetos do trio surgiram dentro de uma flexibilidade pragmática, pois, percorreram quase sempre as mesmas temáticas de exuberância estrutural, formas puristas e composição pragmática, mas que afloraram com respostas diversas para cada proposta. Essa qualidade no trabalho da equipe soou como uma novidade nos concursos, e diante dos jurados, isso certamente contribuiu para torná-los vencedores. Desta maneira, eles seguiram nas competições sem negar suas heranças e vínculos com a arquitetura moderna, e sempre interessados em apresentar quantidades adequadas de diferenças.

Vale dizer que essa nova feição de arquitetura moderna apresentada por Ramalho, Oba e Zamoner na década 1970, atingiu seus mitos, mas não seus princípios. Dessa forma, não romperam com seus preceitos, não foram iconoclastas, e não se declaram pós-modernos. E ao analisar o panorama da arquitetura brasileira na década de 1970 em diante, percebe-se que essas características não tiveram forças para uma ruptura ou inflexão na arquitetura nacional e nem se propuseram a isso. Entretanto, isso não é demérito, uma vez que assim, os arquitetos apontaram caminhos de questionamentos e inquietações frente a um modelo teórico único.

É nesse sentido que a grande contribuição da arquitetura apresentada por Joel Ramalho, Leonardo Oba, Guilherme Zamoner na década de 1970 foi a compreensão e síntese dos postulados da arquitetura moderna para criação de suas respostas projetuais em concursos nacionais, que não se limitaram em apenas repetir as mesmas estratégias e esquemas compositivos do movimento moderno, mas as utilizaram em diferentes medidas e com um outros parâmetros, e assim se mantiveram atualizados diante de um novo contexto temporal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, artigos e teses

Arquitetura Mackenzie 100 anos FAU-Mackenzie 70 anos: pioneirismo e atualidade. (Org) Angélica Tanus, Benatti Alvim, Eunice Helena Sguizzar, di Abascal, Eduardo Castedo Abrunhosa. São Paulo: Editora Mackenzie, 2017.

ARANTES, Otilia. Beatriz. Fiori. Resumo de Lucio Costa. **Folha de São Paulo/Caderno Mais!**, São Paulo, p. 6 - 13, fev. 2002.

ARTIGAS, Vilanova. Revisão crítica de Niemeyer. **Acrópole**, n.237, jul. 1958.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Dos anos 50 aos anos 70: Como se completou o projeto moderno na arquitetura brasileira.** Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, 2004.

BASTOS, Maria Alice Junqueira. **Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso prática e pensamento.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

BANHAM, Reyner. **Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1978.

BANHAM, Reyner. The new brutalism. **Architectural Review**, dez. 1955. p.341-361.
Disponível em: <<https://www.architectural-review.com/archive/viewpoints/the-new-rutalism-by-reynerbanham/8603840.article>>. Acesso em 03 dezembro de 2016.

BANHAM, Reyner. **The new brutalism: ethic or aesthetic?** Londres: Architectural Press, 1966.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil.** Trad. Ana M. Goldberger. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CAMPELLO, Maria Beatriz Camargo. **Arquitetura em revista: arquitetura moderna no Brasil e a sua recepção nas revistas francesas, inglesas e italianas (1945-1960).** Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, 2005.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e Brasileiro: a história de uma linguagem na arquitetura (1930-1960).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

COHEN, Jean Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

COSTA, Lucio. Documentação necessária, 1938. In: **Revista do SPHAN**, nº 1, p. 34.

COSTA, Lucio. Razões da nova arquitetura, 1936. In: COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995, p. 108-116.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Protótipo e Monumento: um Ministério, o Ministério. **Projeto**, n.102, p. 136-149, ago.1987.

DE JONG, Cess; MATTIE, Erik. **Architectural Competitions: 1792 – Today**. Vol-1. Colônia: Taschen. 1994. 740p.

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

DUDEQUE, Irã Taborda. **Nenhum dia sem nenhuma linha: uma história do urbanismo em Curitiba**. São Paulo: Studio Nobel, 2010.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1995.

FICHER, Sylvia; ACAYABA, Marlene Milan. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Projeto, 1982.

FLYNN, Maria Helena de Moraes Barros. **Anotações para uma história dos concursos de arquitetura no Brasil, 1857/1985**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, 1987.

FUÃO, Fernando Freitas. Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno. **Arquitextos**, São Paulo, ano 01, n. 007.09, Vitruvius, dez. 2000. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.007/949>> Acesso em dezembro de 2016.

GNOATO, Luis Salvador. **Arquitetura do movimento moderno em Curitiba**. Travessa dos Editores, 2009.

GNOATO, Luis Salvador. **Arquitetura de Curitiba, transformações do Movimento Moderno**. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, 2002.

GNOATO, Luis Salvador. Arquitetura de Luiz Forte Netto: transformações da poética paulista. **Arquitextos**, São Paulo, n. 047.02, Vitruvius, abr. 2004. Disponível em <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/04.047/592>>. Acesso em 02 de agosto de 2017.

GNOATO, Luis Salvador. **Introdução ao Ideário Modernista na Arquitetura de Curitiba (1930-1965)**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, 1997.

GONÇALVES, Josilena Maria Zanello. **Arquitetura Moderna no Centenário da Emancipação Política do Paraná: a construção de um marco de referência**. Dissertação de Mestrado. São Carlos: Escola de Engenharia da Universidade de São Paulo, 2001.

GROAT, Linda; WANG, David. **Architectural Research Methods**. New York: John Wiley & Sons, 2002.

HAAN, Hilde de; HAAGSMA, Ids. **Architects in Competition: International Architectural Competitions: International Architectural Competitions of the Last 200 Years**. Londres: Thames & Hudson, 1988, 220p.

HIGGOTT, Andrew. **Mediating Modernism. Architectural cultures in Britain**. Nova York: Routledge, 2007.

IAB-PR. **Memória do Arquiteto: Pioneiros da Arquitetura e do Urbanismo no Paraná**. BERRIEL, Andrea & SUZUKI, Juliana Harumi (coord.). Curitiba: Instituto de Arquitetos do Brasil. Editora UFPR, 2012.

IMAGUIRRE JUNIOR, Key, 1986. Breve Introdução à Arquitetura Paranaense. **Projeto**, n. 89, São Paulo, p. 33-39, jun 1986.

JENCKS, Charles, The Volcano and the Tablet (1997). *in* Jencks, Charles e Kroft, Karl. (eds.), **Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture**. Chichester: Wiley-Academy, 2006. p. 6-12.

LAWSON, Bryan. **Como os arquitetos e design pensam**. São Paulo: Oficina de Textos, 2011.

LEÃO, Igor Zanoni Constant Carneiro. **O Paraná nos anos setenta**. Curitiba: IPARDES, CONCITEC, 1989.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **O clássico, o poético e o erótico: e outros ensaios**. Vol. 4. Porto Alegre: Editora Ritter dos Reis, 2002.

MARIANO, Maicon. **A Capital do Oeste: um estudo das transformações e (re)significações da ocupação urbana em Cascavel – PR (1976-2010)**. Dissertação de Mestrado. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2012.

MARTINS, Carlos Alberto F. **Arquitetura e Estado no Brasil. Elementos para uma análise da constituição do discurso moderno no Brasil. A obra de Lucio Costa 1924-52**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia e Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1987.

MEHRTENS, Cristina. Identidade brutal: Paul Rudolph, a cidade e a renovação do moderno. **Arquitextos**, São Paulo, ano 08, n. 090.02, Vitruvius, nov. 2007. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.090/189>>.

MONTANER, Josep Maria. **Después Del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

MONTANER, Josep Maria. **Sistemas arquitetónicos contemporáneos**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

MONTENEGRO FILHO, Roberto Alves de Lima. **Pré-fabricação e a obra de Eduardo Kneese de Mello**. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, 2007.

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

MUELLER, Oscar. **Centro Cívico de Curitiba: um espaço identitário**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura – PROPAR, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul, 2006.

MULLER, Silviane Rosi. **Arquitetura e ensino no Paraná: uma trajetória em análise**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura – PROPAR, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul, 2001.

NIEMEYER, Oscar. Depoimento. **Módulo**. n.9, p. 3-6, jan. 1958.

OBA, Leonardo. **Os marcos urbanos e a construção da cidade: a identidade de Curitiba**. Tese de Doutorado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, 1998.

PACHECO, Paulo Cesar Braga. **A Arquitetura do Grupo Paraná**. Tese de Doutorado. Curitiba: Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura – PROPAR, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul, 2010.

PACHECO, Paulo Cesar Braga. **O Risco do Paraná e os Concursos Nacionais de Arquitetura 1962-1981**. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Curitiba: Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura – PROPAR, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul, 2004.

PEREIRA, Gustavo. **Christiano Stockler das Neves e a formação no Curso de Arquitetura no Mackenzie College: um estudo sobre a disseminação dos métodos da “École des Beaux-Arts de Paris e das “Fine-Arts Schools” norte americanas**. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2005.

REIS, Daniel Aarão (coord.). **Modernização, ditadura e democracia – 1964-2010**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

SAID, Edward. Traveling theory. In: SAID, E. W. **The world, the text, and the critic**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, p. 157-181, 1983.

SANCHOTENE, José Hermeto Palma. **A forma num processo de criação em arquitetura**. Tese de livre docência. Curitiba: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná, 1991.

SANTOS, Michelle Schneider. **A arquitetura do escritório Forte Gandolfi 1962-1973**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.

SANVITTO, Maria Luiza Adams. **Brutalismo paulista: uma análise compositiva de residências paulistas entre 1957 e 1972**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura – PROPARG, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul, 1994.

SEGAWA, Hugo. A pesada herança: dilema da arquitetura brasileira. **Projeto**, nº 168, p. 85-87, out. 1993.

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

SEGAWA, Hugo; SANTOS, Cecília Rodrigues; ZEIN, Ruth Verde (orgs.) *et al.*, **Arquiteturas no Brasil: Anos 80**, São Paulo: Projeto, 1988.

SMITHSON, Alisson; SMITHSON, Peter. **Urban Structuring**. Londres: Studio Vista, 1967.

SOUZA, Valéria Zamboni de Souza. **Ressonâncias da arquitetura brutalista nos edifícios das catedrais de Maringá e de Cascavel**. Dissertação de Mestrado. Maringá, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Maringá, 2015.

STUPP, Monika Maria. **A simetria modular e as villas de Andrea Palladio**. Tese de Doutorado. Porto Alegre. Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura – PROPARG, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul, 2013.

VIDIGAL, Emerson. **Um Estudo sobre o Ensino de Projeto de Arquitetura em Curitiba**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, 2004.

XAVIER, Alberto. **Arquitetura Moderna em Curitiba**. São Paulo: Pini – Curitiba: FCC, 1985.

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

WAISMAN, Marina. **El interior de la historia**. Bogota: Ed. Escala, 1993.

ZEIN, Ruth Verde. **A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura – PROPARG, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul, 2005.

ZEIN, Ruth Verde. Arquitetos no Paraná, algumas diferenças nas mesmas histórias. **Projeto**, nº 89, p. 28-30, jul. 1986.

ZEIN, Ruth Verde. **Brutalist Connections: a refreshed approach to debates & buildings**. 1ed. São Paulo: Altamira Editorial, 2014.

ZEIN, Ruth Verde. O futuro do passado, ou as tendências atuais. In: Guerra, Abílio. (Org.). **Textos Fundamentais sobre a História da Arquitetura Moderna Brasileira, parte 1**. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p. 117-162. Texto originalmente publicado em 1987.

Anais e cadernos de resumos

BASTOS, Maria Alice Junqueira. A afirmação de uma feição nacional e outros caminhos. In: 6º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2005, Niterói. **Anais...** Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2005. v. 1. p. 144-144.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. Artigas e a Escola Paulista. **Arq.urb**, n.14, p. 135-155, 2015.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. Conexões Brutalistas Paulistas. In: 10º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2013, Curitiba. **Anais...** Curitiba: PUC-PR 2013.

OBA, Leonardo Tossiaki Oba. Centro de Convenções de Pernambuco. In: 10º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2013, Curitiba. **Anais...** Curitiba: PUC-PR 2013.

SANTOS, Michelle Schneider, ZEIN, Ruth Verde. A moderna Curitiba dos anos 1960: jovens arquitetos, concurseiros, planejadores. In: 8º Seminário DOCOMOMO Brasil, 2009. **Anais...** Rio de Janeiro, 2009.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. Marcel Gautherot na revista Módulo – ensaios fotográficos, imagens do Brasil: da cultura material e imaterial à arquitetura. **Anais do Museu Paulista**. v.22. n.1. p. 11-79. jan- jun. 2014. Disponível em <<http://www.redalyc.org/html/273/27332475002/>> Acesso em agosto de 2017.

Periódicos

A CONSTRUÇÃO EM SÃO PAULO. Edifício Sede da Petrobrás, nº 1268, mai. 1972, p. 11.

A CONSTRUÇÃO NO NORDESTE. Centro de Convenções de Pernambuco. nº 67, dez. 1978, (capa), p 6-8.

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI: BRÉSIL. Centre Civique. n. 42-43, p. 48, ago. 1952.

PROJETO. Edifício Anexo da Assembleia Legislativa de Curitiba. n. 89, jul. 1986, p. 48-49.

PROJETO. Centro de Convenções em Recife. nº 114. 1988: A-2, p. 104

APÊNDICES

APENDICE A: Os concursos de projetos e os arquitetos reunidos em Curitiba.

Com o intuito de evidenciar a troca de ideias e experiências vivenciadas por Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner com os demais escritórios atuantes em Curitiba, que antecederam e sucederam a formação do escritório da década de 1970, foram elaborados três quadros referente a formação das equipes em cada concurso de projeto, onde esses profissionais receberam destaque entre as décadas de 1960 e 1990, e alguns apareceram comentados nesse trabalho.

O primeiro quadro mostra a atuação dos arquitetos e os concursos entre os anos 1961 e 1972, e de suas primeiras competições em parceria com os experientes arquitetos de São Paulo, como é o caso do concurso para o Conjunto Residencial da USP (CRUSP), primeira competição significativa conquistada por Joel Ramalho em parceria com Eduardo Kneese de Mello. O quadro segue até 1972, cujo o destaque se dá à segunda fase dessa geração, como por exemplo, o importante concurso internacional do complexo turístico Euro Kursaal – projeto elaborado por Roberto Gandolfi e Lubomir Dunin.

O segundo quadro evidencia as equipes atuantes em Curitiba, em sua maioria arquitetos que se formaram no curso da Federal do Paraná, e que participaram dos concursos entre 1973 e 1980. Parte-se do representativo concurso para o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico realizado em 1973, para um projeto em Brasília. A sequência de projetos segue até 1981 no concurso para o Plano de Reurbanização do Vale do Anhangabaú, o último proposto pela equipe composta pela sociedade entre Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner. O terceiro e último quadro aponta para uma fase de poucos concursos de arquitetura entre os anos de 1982 até 1996, mas ainda com uma certa relevância dos arquitetos de Curitiba, começando com o concurso para o projeto para o Ex-Aequo e o concurso para o Sesc Nova Iguaçu, seguindo até o concurso para o Centro de Formação Rural Dr. Severiano Tostes Meirelles, de 1996.

As fontes utilizadas para a elaboração do quadro, partiu da sequência de concursos e premiações presentes nos documentos pessoais de Leonardo Oba, concedidos à autora, das informações contidas na dissertação e tese de Paulo César Pacheco (2004 e 2010), sobre os projetos apresentados pelas equipes curitibanas em concursos de arquitetura entre 1960 e 1980.

APENDICE B: Entrevistas com os arquitetos

Entrevista com Joel Ramalho Júnior

Data: 21.09.2016

Hora: 10h.

Lugar: Pontifícia Católica de Curitiba – departamento de arquitetura e urbanismo.

ISABELLA: *Bom dia.*

JOEL: Bom dia. Teu curso, da onde é?

ISABELLA: *Eu sou da UEM.*

JOEL: Da UEM de Maringá mesmo? Eu fiquei pensando em Positivo.

ISABELLA: *Porque eu fui na Universidade Positivo ontem. Talvez tenha sido isso.*

JOEL: Estava falando com alguém lá?

ISABELLA: *Eu fui encontrar o Leonardo. O Oba.*

JOEL: O Oba está mais organizado com essas coisas de cópias. O nosso escritório faz um tempo que se separou. Cada um foi um pouco para o seu lado. E ele tem mulher e filha arquitetas. Trabalham juntos. Mas foi uma época muito interessante da minha vida profissional, ter escritório com o Oba e com o Guilherme, a gente tinha um escritório muito divertido, muito gostoso. A gente fazia muita coisa.

ISABELLA: *Eu li o depoimento do senhor no livro organizado pelo IAB. É muito interessante, porque o senhor comentou que foi um ano muito produtivo, que vocês aprenderam muito.*

JOEL: E você teve acesso ao estudo?

ISABELLA: *É, virou um livro com o depoimento e memórias de alguns arquitetos atuantes em Curitiba.*

JOEL: A vida vem trazendo umas surpresas assim, que a gente não conta as vezes, não é? Eu lembro do segundo para o terceiro ano, eu estava fazendo Mackenzie, nós fizemos uma viagem aqui para o Paraná, esportiva porque eu jogava voleibol. Eu sei que nessa viagem eu fiquei na casa de uma família, com dois que jogavam basquete: o Luiz Forte e o Panizza. Eu falei: “Netto, eu não consigo desenhar do jeito que os meus colegas desenharam”. A turma da Mackenzie desenhava para caramba e eu tinha uma certa dificuldade de apresentar as ideias. E lá pelo segundo ano a gente até pensa demais nisso, dá importância. É importante, mas ele não é a arquitetura, ele é uma ferramenta. Hoje, as ferramentas de computador estão facilitando muito esse tipo de coisa. Na Mackenzie desenhava-se muito, muita coisa para entregar, muito trabalho. E eu desenhava uma perspectiva exata, parecia uma fotografia, a arquitetura em verdadeira grandeza. Então dava certo, agora na hora de fazer os bonecos, o olho, eu tinha que botar uma revista por traz para copiar as proporções certinhas e depois que

eu me formei eu fui trabalhando sempre com gente que desenhava muito bem - o Oba e o Guilherme. Então essa turma, o que aconteceu? Eu participei dos projetos, mas não tanto da apresentação.

ISABELLA: Da representação gráfica?

JOEL: Gráfica, acabamento. Eu desenhava planta muito bem, muito rápido até, com esquadro, compasso, régua e caneta gráfica. Então a gente tinha produção, mas na hora da apresentação alguém fazia, porque eles eram melhores que eu. Isso tem uma vantagem, porque o escritório sempre apresentou bem as suas coisas, e a desvantagem que eu nunca mais treinei desenho mesmo, esse tipo de desenho de apresentação. Mas veja, depois com as equipes que eu fui participando, nós produzimos uma série de obras e que ficaram pelo caminho. E teve uma comemoração dos 50 anos do IAB do Paraná, eu tinha sido presidente e convidaram todos os ex-presidentes, deram uma plaqueta para cada um; e a diretoria se reuniu e resolveu escolher um prêmio a mais, o arquiteto dos cinquenta anos. Eu jamais poderia e sei que não sou, eu tenho certeza que não sou o arquiteto. Como eu acredito que arquitetura é uma coisa de equipe, ela depende dos participantes, todos, as vezes mais de um, mais de outro, depende do tipo de uma ou outra obra. Então essas obras que eu participei, eu tenho muito orgulho delas. Mas só seria possível fazer com as equipes com quem eu fiz, sozinho não ia fazer nada disso. Então é com eles que esse prêmio tem que ser destacado. A arquitetura é de equipe, a equipe tem que ser equipe, porque equipe é aquele que vai somando, não fica disputando quem está dando a melhor ideia, nada disso, pelo contrário. Depois disso, teve uma premiação nacional do IAB, quando foi feito um congresso de arquitetos no Centro de Convenções de Pernambuco.

ISABELLA: Projeto de vocês.

JOEL: E eu ganhei a medalha Oscar Niemeyer, que é o prêmio maior que o IAB dá, em cada congresso tem um prêmio de arquitetura, um de paisagismo e um de urbanismo. Eu ganhei o de arquitetura. Eu me lembro até uma vez estava fazendo uma palestra em São Paulo, e vem uma menina que fez um trabalho sobre concursos, uma tese de doutorado lá em São Paulo. No fim do resultado da listagem dela, os três escritórios que mais tinham prêmio no Brasil eram do Paraná, de Curitiba. Era o nosso, depois do Luiz Forte, depois do José Sanchotene. Ela pega, vira e pergunta assim: “Você se considera o melhor arquiteto do Brasil?” e eu falei: “Não, tenha essa absoluta certeza que não sou”. Porque o resultado dessas coisas é um

resultado de discussão de equipe, não é um cara. O Oscar Niemeyer, por exemplo, é um cara que talvez estoure um pouco essa ideia de equipe, porque ele sozinho faz ficar bonito.

ISABELLA: *A ideia da genialidade.*

JOEL: É, é realmente um cara completamente genial. Só que mesmo assim, quando ele pega uma equipe um pouco ruim para desenvolver, os detalhes não ficam tão bons. O pessoal critica os projetos pelos detalhes. E teve uma época que o maior charme, de quase todas as faculdades de arquitetura, era criticar o Oscar Niemeyer, como sendo uma cara formalista que não tinha conteúdo. Porque naquela época do pós-moderno, o ‘modernão’ era super criticado, uma besteira. E isso foi uma coisa curiosa, porque que o Paraná ganhou tantos concursos? Acho que isso é uma das razões, sabe porquê? Porque a Federal do Paraná nunca entrou nessa. O pós-moderno era visto como um troço passageiro que já vai acabar daqui a pouco.

ISABELLA: *Lá na Federal vocês discutiam isso?*

JOEL: Alunos e os professores, nenhum entrou na onda de fazer projetos pós-modernos. Então quando saía um concurso nacional, quem ia jogar o concurso?

ISABELLA: *Os arquitetos modernos.*

JOEL: O que foi o Vilanova? Esses caras não têm nada a ver com o pós-moderno. Então a molecada entrava com pós-moderno e nós entrávamos com arquitetura mais contemporânea, e a gente começou a ganhar prêmios. Por exemplo, o BNDE construído no Rio de Janeiro foi na época o maior concurso, quatro prêmios do Paraná dos cinco; Banco do Brasil em Caxias do Sul, quatro prêmios de Curitiba e um gaúcho; em Recife no Centro de Convenções só dois escritórios entregaram, o do Forte Gandolfi e o nosso, primeiro e segundo. Então era quase escandalosa essa situação. Estava muito claro e até o pessoal ficava com raiva disso, não é? Teve um rapaz lá em São Paulo que escreveu: “a arquitetura do Paraná não tem conteúdo, é uma estrutura de cenário, só serve para enganarem concurso”. Fez essa crítica por escrita, está em um livro dele. Ele nunca reparou ou não prestou atenção que a gente ganhava concurso na perspectiva interna, em geral. No que a gente trabalhava mais era a espacialidade, vazios. O espaço é o resultado da arquitetura, não é? A arquitetura não é uma escultura para ser vista só por fora, ela tem que ser vivida.

ISABELLA: *Como foi o contato do senhor com o Artigas?*

JOEL: Ele dava aula na FAU e estava a cinquenta metros da gente. Nós tínhamos lá professores, inclusive o diretor era o Cristiano Stockler das Neves. Ele fundou lá em São

Paulo um negócio que se chamava Escola Paulista de Arquitetos. No Rio de Janeiro tinha o Instituto de Arquitetos do Brasil, em São Paulo a Escola Paulista de Arquitetos. Aí o Eduardo Kneese de Mello, essa pessoa que eu tive a sorte de trabalhar, que é um cara genial e muito bom arquiteto, ele me convidou para trabalhar com ele assim que eu me formei. Lá pela década de quarenta, quarenta e poucos, ele estava muito entusiasmado com arquitetura querendo fazer uma arquitetura moderna, moderna não, uma arquitetura brasileira. E o que ele adotou? O Eduardo Kneese de Mello começou a usar o colonial como arquitetura brasileira. Ele tem uma série grande de casas no Jardim América, no Jardim Europa, porque ele não só projetava como construía, aquelas casas de telha, capa e canal bonitas. A arquitetura brasileira para ele era aquilo. E aí quando ele foi no congresso internacional em Montevideu, caiu a cara, todo mundo fazendo arquitetura contemporânea, moderna e ele levando lá para exibir casinhas coloniais. Ele enrolou o que ele tinha, escondeu, ficou vendo. E aí estava a turma do Rio: Reidy, Lúcio Costa, irmãos Roberto; todo mundo com arquitetura moderníssima, e ele achando que a arquitetura brasileira era só a colonial. Ele voltou para São Paulo e descobriu que tinha em São Paulo, já tinha o Artigas, tinha o Warchavchik, o Rino Levi, tinha uma porção de gente fazendo isso, só que a tal entidade de arquitetos de São Paulo que era a tal Escola Paulista de Arquitetos, preconizava que a arquitetura era clássica e neoclássica, que era o que acontecia com a gente na Mackenzie. A gente tinha uma birra danada disso porque a FAU estava ali a cinquenta metros, o professor era o Artigas, fazendo a coisa moderna e a Mackenzie fazendo clássico e neoclássico. A gente achava que aquele negócio de clássico não servia para nada, só que o clássico ele é todo matemático, com proporções, com racionalidade, com ritmo, com medida áurea, tem uma série de regras que você não precisa ser um gênio igual o Oscar, mas se você seguir as regrinhas a coisa fica equilibrada, fica boa. A tal ponto que hoje em Curitiba, uns grandes contingentes de nossos prédios residenciais são neoclássicos, não é? E o pessoal gosta porque ele fica bem proporcionado, completamente fora do contexto, mas dá uma aceitação, é bonito. Então quais foram os professores da FAU? Se formaram na Mackenzie e foram pra FAU, eram: Eduardo Kneese de Mello, Fábio Penteadó, Paulo Mendes da Rocha e Pedro Paulo Saraiva. Então a coisa até servia, entendeu? Como você ter background para depois você propor uma arquitetura com as proporções, usando as regras.

ISABELLA: *Então ele não era tão abominável?*

JOEL: Não. Ele fez projetos bons dentro daquilo que ele achava que era arquitetura. Ou seja, era meio quadrado só. E ele era um cara sério inclusive, dentro do partido que ele queria. Por

exemplo ele obrigava a gente a fazer coisa, o pessoal não fazia, fazia uma coisa moderna e ele ficava bravo. Nossa turma foi a mais chata, eu acho, que a Mackenzie teve, do ponto de vista de reivindicadores. Eu tenho uns colegas espetaculares, Décio Paulo, Percival Lafer, Maurício Kogan, Roberto Monteiro, Jorge Bomfim.

ISABELLA: *E a viagem de vocês para a inauguração de Brasília?*

JOEL: Foi o seguinte, nós estávamos almoçando no IAB. Faltava uma semana para a inauguração de Brasília. Eu já era formado. Eu me formei em 1959, Brasília foi inaugurada em abril de 1960. Quer dizer, eu tinha dois meses, três meses de formado. Mas estava trabalhando com o Eduardo Kneese de Mello, que era no último andar no prédio do IAB. O último andar era o Eduardo, o penúltimo era do Roberto, sexto andar era do Fábio Penteado, o quinto era do Vilanova Artigas, imagina? Só ‘jararaca’ ali. E lá embaixo tinha um restaurante do IAB. O restaurante era o ponto de encontro, mesmo os caras que não estavam no prédio iam lá, almoçavam, batiam um papo. Então eu acho que o IAB foi um dos responsáveis, primeiro por aglutinar os arquitetos. Almoçávamos muitas vezes no IAB, um dia nós estávamos lá e um cara falou assim: *“Nós somos uns idiotas mesmo, vai inaugurar Brasília, a coisa mais importante que está acontecendo na arquitetura mundial e nós estamos aqui em São Paulo”*. Aí o outro falou: *“Olha, eu tentei, não tem nenhum hotel, não tem nenhuma pensão, não tem nenhuma passagem de ônibus, não tem nada. E para ir até lá você tem que pegar um carro, passar pelo Rio de Janeiro, ir a Belo Horizonte, depois chegar lá por asfalto”*. Por outro lado, tinha que ir por São Paulo por estrada de terra, e nem tinha GPS, você tinha que ir perguntando com uns mapas precários. Aí o Artigas estava na mesa, ele levantou, foi lá para dentro, depois ele voltou e falou: *“Liguei para o Vital Brasil, ele disse que a sala dele está completamente lotada, mas se alguém quiser ir para lá levando um colchonete e uma toalha de banho, porque ele não vai ter nada disso, já está abarrotado, mas pode ir dormir lá e tomar banho lá.”* Aí eu sei que em menos de quinze minutos, dez minutos ali, um cara fala: *“Eu tenho uma Kombi, a Kombi é ótima porque vamos com dois caras dirigindo, um vai dormindo no chão, outro no banco, outro no chão, outro no banco. Quatro pessoas dormindo e dois dirigindo, depois troca”*. Nós saímos quase na véspera da inauguração, dezessete horas de viagem pelo interior de São Paulo por estrada de terra, perguntando e passando dentro de fazenda. Foi muito bacana, e assistimos os discursos e o entusiasmo de ser brasileiro. Mas mais do que assistir Brasília, o Artigas era um professor em tempo integral, ele está sempre explicando, tinha aquela imagem de que o socialismo era a solução política do mundo inteiro, era um comunista declarado, na verdade era um socialista

de convicção. O comunismo é um furo do socialismo que acaba criando um poder para um grupo e esse poder corrompe o grupo; até a democracia corrompe o poder, imagina em um governo forte, sólido, ele está perdido, é difícil salvar.

ISABELLA: *E ele já era muito consagrado - o professor da FAU.*

JOEL: Era. Era o professor da FAU. Ele era o professor. A FAU tem bons professores, mas ele era a liderança de toda essa geração, de Paulo Mendes e Saraiva. Apesar de se formarem no Mackenzie, a inspiração era Le Corbusier e Vilanova Artigas. E depois a convivência quando foram dar aula lá junto com ele, não é?

ISABELLA: *Nessa viagem que o senhor fez para Brasília, o Kneese de Mello estava também com vocês?*

JOEL: Não, ele estava lá. O Kneese era como um dos construtores de Brasília. Ele construiu o Palácio do Alvorada. Ele até dizia que a forma da coluna tem trezentos e vinte peças, porque aquilo era muito artesanal, não é? Para fazer aquelas formas do Oscar. Ele trabalhou na *Novacap*, construindo vários prédios em Brasília. O Eduardo Kneese de Mello teve um problema na vida muito sério, ele montou uma empresa que ele viu na Inglaterra, comprou os direitos de trabalhar no Brasil com os caras, usando duas chapas de fibrocimento e uma raspa de madeira com cimento fazendo uma massa, isso virava um painel de alta resistência, era quase um painel de concreto acabado com fibrocimento. E aí apoiava o telhado nele, fazia divisões, cortava, abria buraco.

ISABELLA: *Inovador, não é? No Brasil não tinha isso, muito inovador.*

JOEL: Na época era impressionante. Mas não deu certo. O Oscar Niemeyer convidou ele para ir para a *Novacap* montar Brasília, em quatro anos fizeram uma cidade, não é? E lá ele começou a sair do buraco, começou depois a pegar uns projetos lá também, ele tinha autorização para isso. Quando ele me convidou, a construção de Brasília estava nos finalmente. Eu tinha acabado de me formar e eles inauguraram em abril, ele já tinha saído da *Novacap* para poder desenvolver os projetos. Tinha muita demanda de projeto em Brasília, nós trabalhávamos feito louco lá no escritório, todo dia, todos os projetos com muita pressa, muita coisa e muito entusiasmo. Muitos não saíram, mas alguns saíram: a Confederação Rural Brasileira, Confederação Nacional do Comercio - que ele já tinha pegado antes de eu começar a trabalhar com ele e desenvolvemos juntos. Então essa coisa aconteceu, ele de repente ficou completamente sem nada, começando tudo de novo, lá pelos cinquenta anos de idade. O

patrimônio que ele tinha construído, uma parte tinha herdado, tudo para cobrir o buraco da empresa. E aí ele voltou a fazer arquitetura, e depois começou a dar aula na FAU e a coisa engrenou; foi mais ou menos quando eu fui trabalhar com ele.

ISABELLA: *Quando o senhor veio para Curitiba?*

JOEL: Em São Paulo teve um momento lá com o ‘Fontenelli’. No Rio de Janeiro ele tinha feito o nome, porque no Rio de Janeiro todo mundo parava em cima da calçada e parava em tudo quanto é lugar e a multa naquele tempo era trinta centavos, dois reais. Ninguém dava a menor bola para multa, era muito mais barato pagar a multa do que pagar qualquer estacionamento, você parar em lugar proibido. Ele chegou em São Paulo e guinchava os carros e os caras iam lá retiravam, pagavam a taxa para o guincho. Era multa de dois mil réis. Aí ele começou a guinchar e esconder o carro, largava o carro lá em um bairro, jogava no outro, jogava em qualquer lugar, jogava o carro fora. Ele queria ver se os caras paravam de fazer, de parar no lugar proibido. Então, quando o cara via que o guincho vinha e deixava lá em um bairro, eles criaram uma central que todo mundo telefonava: “o carro tal está aqui”. Depois ele começou a colocar um papel colado no para-brisas que não saía de jeito nenhum, você rasgava e tinha pedaços, aí o carioca descobriu que com Coca-Cola soltava. Então, de qualquer forma, ele deu uma moralizada no trânsito do Rio de Janeiro, que melhorou substancialmente. Na base da arbitrariedade. A frase mais famosa dele era assim: “Manda quem pode e obedece quem tem juízo. Não obedeceu vai ser punido”. E ele achava que ele tinha o direito de sumir com o carro da pessoa, depois ele começou a esvaziar os quatro pneus, ele punha o carro lá no canto e abria a válvula. Ele ficava criando caso, por mais que eles inventassem alguma solução, ele complicava a vida de quem parava no lugar errado, muito mais do que a multa. Aí convidaram esse cara para São Paulo, só que o cara a única coisa que tinha era autoridade, não sabia nada de trânsito real. Ele fez um monte de besteira em São Paulo, ele fez um plano. Eu lembro dele explicando o plano: “*esse plano tem que dar certo, porque eu fiz cinco entradas para o centro e sete saídas. Então a saída vai ser muito mais livre, vai acabar com o congestionamento*”. Não aconteceu nada disso. Eu morava em um lugar meio longe lá, Jabaquara, e comecei a levar quatro horas para chegar no escritório; saía as sete da manhã, chegava as onze. E aí quando você saía do escritório, se saísse as cinco, chegava as oito, nove horas da noite em casa. Eu estava acostumado a ir almoçar em casa, imagina que absurdo? E a vida ficou muito infernal em São Paulo. Aí o Luiz Forte, que estava aqui na presidência do IPPUC, me convidou: “Joel, vamos trabalhar no IPPUC”, e eu acabei vindo por causa disso.

ISABELLA: *E o Leonardo Oba?*

JOEL: O Oba quando ele se formou, ele veio no meu escritório e falou: “Joel, gostaria de trabalhar com você”. Eu achei muito bacana porque ele foi meu aluno e eu sabia que ele era genial, tinha sido, digamos, um super aluno, que eu conhecia, sabia da qualidade dele. O Guilherme, que veio logo depois, também tinha sido aluno, outro craque, não é? Até uma vez o Vicente falou assim: “o Joel está com esse negócio, ele pega os melhores alunos, leva para o escritório dele e vira sócio”. Mas não fui eu que fui caçando, porque o escritório era divertido. Então era festivo. O Reginaldo foi depois também, professor aqui.

ISABELLA: *E aí tem uma coisa interessante, o senhor falando do prédio do IAB e ontem o Leonardo falou do prédio Barão do Rio Branco? Onde era o escritório de vocês todos ali. Essas ideias concentradas lá no prédio do IAB no caso dos arquitetos paulistas, e aqui em Curitiba ali no Barão de Rio Branco, não é?*

JOEL: A gente ficava se encontrando na hora do cafezinho. Sábado de manhã a gente ia lá e tomava pingado antes das oito. Eu lembro que esse espaço de convivência era muito interessante. Quando eu fui presidente do IAB, nós fizemos pela primeira vez a premiação anual dos projetos, fizeram lá uma comissão que julgou para dar o primeiro lugar, segundo lugar, dar um título assim. E onde a gente fez a exposição disso? Teatro Guaíra. Ali embaixo tem um salão todo equipado com coisa para fazer, cozinha. E praticamente nunca usado, as vezes faziam um evento lá, um coquetel, uma coisa qualquer. Eu pedi para fazer a exposição, eles concederam. Depois eu fui lá e pleiteei aquilo para ser a sede do Instituto de Arquitetos do Brasil, porque era a casa da cultura, um lugar maravilhoso. Era meu sonho reviver aquilo de São Paulo, tem um restaurante ali, os arquitetos se encontrarem e tal. Infelizmente, logo depois que eu saí, não quiseram aproveitar nenhuma ideia existente. Mas sabe que em Pato Branco, por exemplo, tinha uma turminha que se encontrava bastante. Como não tinha muitos arquitetos, e engenheiros inclusive, a organizaram era da Associação de Arquitetos e Engenheiros, alguma coisa assim; e eles estavam sempre lá comendo uma pizza, batendo um papo, conversando. Qualquer que seja o assunto vale a pena, para você perder essa coisa de não ver mais ninguém, de não falar sobre o assunto. Você vê nossa conversa, de repente você me revela coisas sobre o que eu não sei nem de mim. É claro, as coisas vão acontecendo e se perdem.

ISABELLA: *Como era o nome do escritório?*

JOEL: Era Ramalho-Oba-Zamoner, que eram os três sobrenomes.

ISABELLA: *Quando vocês começaram, já foi com os concursos ou vocês fazem outros projetos? Tipo residências, comerciais?*

JOEL: Não, a gente acaba fazendo umas coisinhas aí. Nós fizemos um concurso grande que nós pegamos, mais o do Sanchotene, mais o Ariel, que foi o BNDE de Brasília.

ISABELLA: *Então vocês se concentraram em três escritórios no Ed. Barão do Rio Branco?*

JOEL: Não exatamente, deixo ver. Onde era naquela época? Eu acho que dois estavam lá.

ISABELLA: *Sobre o BNDE-RJ, como vocês chegaram nesse resultado estrutural?*

JOEL: Nossa proposta era fazer a estrutura toda, depois lá em cima umas vigas de oito metros de altura do tamanho da casa de máquinas e tudo, e os andares pendurados, apoiados naquela estrutura do meio e pendurados.

ISABELLA: *E aí pendura com tirantes?*

JOEL: Com estrutura metálica, toda estrutura metálica, tinha um pendural acontecendo a cada acho seis, oito metros. E este pendural, no cálculo preliminar que a gente fez para o concurso, era um negócio de trinta por trinta que trabalhava compressão, cabo de protensão para evitar que ele tenha qualquer dilatação, ele nunca mais vai ter dilatação, ele estaria comprimido. Então se a carga for vinte toneladas ao todo, bota vinte e uma no cabo e ele está sempre apertando, a carga inclusive do peso próprio, do peso-morto de pessoas. Então você está sempre trabalhando compressão, e o quê que você carrega esse negócio? Uma tonelada, praticamente, porque vinte já é o peso próprio, você está tensionando a vinte e um, então ele está comprimido a um. Então qualquer coisinha, trinta por trinta, resiste tranquilamente a esse esforço de baixo para cima e trava todo o sistema. Deu para entender bem? Aí não aconteceu nada disso. Porque o calculista que eles escolheram não sabia fazer cálculo de estrutura metálica e não queria fazer. Porque era estrutura metálica e eles queriam fazer balanço em concreto. E nós tínhamos deixado uma estrutura com um metro de altura para passar o duto e tudo, entre o piso e o forro; uma treliça de um metro, passavam os dutos e tal. Falaram: “Então temos um metro aqui como vocês pediram, vai ficar igualzinho, nós fazemos de concreto”. Perguntei: “E aí como que passam os dutos?” Eles: “Nós vamos fazer uma janela trabalhada no meio do cabo, porque é protendido”. Uma coisa mais complicada e com a seguinte burrice adicional, o balanço trabalha, o pendural tensionado não trabalhava mais. Como o balanço trabalha e a previsão era de mais de um centímetro de oscilação dependendo da carga, as nossas esquadrias eram telescópicas, se não ela ia estourar, entendeu? Se aquele

andar de cima amassar aqui, ele quebra e arrebenta a de cima. Então, detalhes. É um projetinho resolvido em cima de um erro estrutural que nós não conseguimos mudar.

ISABELLA: *Onde os senhores viram essa solução? Vocês inventaram? Porque não tinha isso no Brasil.*

JOEL: Não, no Brasil não tinha. É, não tinha no Brasil, mas o Paul Rudolph, ele fez algumas estruturas penduradas. E já existia alguns prédios pendurados no mundo, no Brasil não tinha e nem tem, não é? Mas o BNDE para Brasília era pendurado, e este foi uma extensão daquele em um terreno menor um pouco mais alto. O BNDE é tudo pendurado, lá o conceito é o seguinte, tinham sete diretorias do BNDE, cada um com um programa diferente, maior quantidade de áreas e tal. Então a gente dizia lá, que nosso projeto organizava os andares de acordo com o seu programa. Esse andar aqui tinha um recorte maior porque ele precisava de menos área; o outro andar era pleno porque precisava de toda área; outro andar tinha menos recortes, precisava de um pouco mais e tal. Então era variado e dava uma arquitetura muito movimentada, não é?

ISABELLA: *A proposta para o BNDE-BSB tem uma relação formal com o projeto da Petrobrás, os vazios nas fachadas e nas plantas. O que o senhor acha disso?*

JOEL: O prédio da Petrobrás é o seguinte. Nós fizemos um concurso internacional em Buenos Aires, que era a sede da Peugeot. Com o Forte, o Eduardo Kneese de Mello. O Forte estava em Curitiba, nós estávamos lá em São Paulo fazendo o concurso, mas ele foi lá e aí quis fazer com a gente. E ele fez, a gente aceitou. Era um projeto enorme, não é? Qual era o edital? Dizia que tinha que ser o prédio mais alto da América Latina. Nós fizemos um prédio de noventa andares. E aí agora qual a razão daquela buraqueira toda no nosso caso? Eu tinha que fazer um prédio de noventa andares. Primeiro, você podia fazer a área do terreno, você tinha o número de metros quadrados que ela permitia construir, que era grande, era amplo. Vamos dizer que fosse cinquenta mil metros quadrados, chutando um número, só para ter um número. Se eu fizesse mil metros por andar, eu fazia cinquenta andares; se eu fizesse quinhentos metros quadrados, eu fazia cem andares. Só que ao fazer os cem andares, o problema era que ele acabava ficando um pirulito muito alto, pouca coisa assim e um problema sério de vento. O problema de vento era pior que o da carga. Então nós tínhamos que alargar o bicho, aí ele ficou assim todo recortado. Mas a estrutura era uma estrutura simples. Aí nós estávamos fazendo e tinha dois garotos estudantes, a ideia era dele, do

moleque. A ideia principal ali de fazer uns recortes para subir mais e tal nasceu de um dos estudantes.

ISABELLA: *Quem é esse estudante?*

JOEL: Estou tentando lembrar o nome dele. Depois ele virou um bom arquiteto, ele estava no quarto, quinto ano da FAU. Desenhava para caramba, a gente pegou ele para fazer as perspectivas, no fim ele deu a ideia mãe do projeto. Era estudante e ele é um cara com as genialidades dele, já era desde estudante. E aí o que aconteceu? Fizemos, eles permitiam maquete, e a maquete então e gente pôs assim os primeiros andares repetia mais o nível de buracos, ficava uma massa, porque dava uma ideia de mais peso embaixo, depois lá em cima eram três, quatro andares já viravam, sabe? Dava quatro andares virava, começamos assim com oito, dez andares, e fomos tentando. Eu me lembro que como a planta era igual, era só girada, tinha um eixo no meio, um parafusão grande, a gente ficava brincando com a maquete porque o andar era de madeira da espessura do andar. Mas do ponto de vista do vento, primeiro que ele ficou mais largo, usou todo o potencial e ficou alto para caramba. Agora como o concurso é uma coisa curiosa, porque o júri não lê o edital, não lê as perguntas, não lê tudo. Julga, escolhe o melhor trabalho que eles acham na opinião deles, as vezes contrariando muitas coisas do edital, principalmente daquelas perguntas que o cara faz: *“e isso aí, pode fazer?”*. *“Não, não pode”*.

ISABELLA: *Às vezes o júri não tem um embasamento correto para avaliar.*

JOEL: Não tem o contexto que todo mundo tem. O projeto do Pedro Paulo Saraiva para o Clube XV em Santos, que é um terreno triangular perto do mar; diziam que tinham cinco metros de recuo em todas as ruas, o que restringia muito a parte que podia construir, não é? E aí teve uma pergunta assim: *“E o subsolo, podemos não ter recuo nenhum?”*, *“Não, tem que ter recuo em tudo porque pode ser que eles queiram alargar a rua”*; essa pergunta e essa resposta amarrando todo mundo. Então o que aconteceu, nosso projeto tinha uns seis ou sete andares para atender o programa. O que o Saraiva fez? Ele fez um muro alto em toda a volta, chamou tudo de subsolo, botou salão festa e depois em cima ele fez uma piscina em balanço com uns pórticos bonitos. E o projeto dele eram três, quatro andares. Todo encostado nas divisas, o que aproveitou tudo, inclusive quando ele levantou deu iluminação. Então tem um andar pleno ali embaixo que ele chamava de subsolo, mas que na verdade era uma laje solta do chão que iluminava tudo lá, toda apoiada. Ganhou o concurso, e o projeto dele era disparado o melhor, só que ele não obedeceu ao edital. O concurso do Peugeot foi ganho por

um escritório, *Afflalo/Gasperini*, que se formou nessa época, eles se juntaram para fazer este concurso. Eles não eram sócios. Depois que ganharam eles viraram. Só que o concurso nunca foi construído, mas eles ganharam o prêmio, a repercussão, a coisa toda. Eles fizeram um prédio de trinta e cinco andares; já tinha no Brasil, estava em obras. Então o item do edital *'tem que ser o mais alto da américa latina'* - porque a Peugeot queria um marco simbólico em Buenos Aires - eu acho que eles não cumpriram.

ISABELLA: *Um pouco contraditório.*

JOEL: O prédio deles era bom, mas desobedecia ao edital básico. O do Pedro Paulo Saraiva era disparado o melhor, mas não obedecia ao edital; quer dizer, você fica preso as vezes nessas coisas, mas o júri não está preso. O júri, às vezes, não percebe esses detalhes e escolhe o melhor. O melhor era o melhor mesmo, porque nós nos obrigamos a fazer em um terreno que era bem menor que o dele, porque o nosso terreno você tira uma tira de cinco metros de cada lado ele perde trinta ou quarenta por cento da área, por exemplo. E aí você tem que subir, e o subsolo nem a garagem eles deixavam encostar.

ISABELLA: *Falhas da modalidade de concurso, não é?*

JOEL: Concurso tem essas coisas. Mesmo assim a gente ganhou bastante ainda.

ISABELLA: *Sim. E o concurso de Cascavel, nunca comentado na literatura. O que vocês propuseram lá?*

JOEL: O que teve de interessante? Esse projeto fala de um caminho, você viu o memorial dele? O memorial fala de um caminho que conduz. Era muito da luz, sabe? Essa luzinha que é o fio condutor aí do cara para chegar, e na verdade era um espaço de exposições e o monumento ao imigrante.

ISABELLA: *Então essa era a proposta? Criar um percurso expositivo e que finalizasse em um monumento?*

JOEL: É, que era uma exposiçãozinha, tinha uma espécie de um museu com alguns símbolos, algumas coisas. Era para ter lá.

ISABELLA: *E essa ideia das formas em concreto?*

JOEL: Isso aí foi um pouco escultural, não é? Na verdade, não é muito arquitetura, mas isso aí, digamos, com certeza a principal cara aí foi o Guilherme, sabe?

ISABELLA: *Ele que tem mais esse viés artístico?*

JOEL: É mais desenho artístico que qualquer coisa. O Oba já é de querer fazer ele ter mais funcionalidade, e eu ia ter dificuldade. A gente até desenha, mas o problema é na concepção. A gente fazia muito croqui. Por exemplo, a gente fez um concurso do Anhangabaú, o vale. Eu conhecia São Paulo, tinha morado lá vinte e sete anos. O Oba foi a São Paulo, e ele subia nos prédios e fez slides e slides, naquele tempo se fazia muito slide. E depois tinha o carrossel da Kodak que projetava, você podia regular o tempo que ficava, cinco segundos, dez segundos. Aí nós tínhamos três *kodaks* carrossel no escritório e a gente projetava em uma parede, na outra e na outra. Então a gente ficava discutindo e a nossa prática nos concursos, mais ou menos, era essa, a gente ficava sugerindo, rabiscando, desenhando e ninguém podia interromper. Podia depois falar outra coisa, mas o cara tinha direito de falar qualquer besteira. E aí no final, eu me lembro até que um dos problemas era a Avenida São João, tinha um buraco ali que a gente até chamava de o buraco do Ademar, que era a passagem por baixo e eles queriam que entrasse a esquerda. Como é que você vai por uma rua e entra a esquerda? Ou você passa por baixo, ou você passa por cima. Quem ganhou foi o Jorge Wilhelm, ele botou o que ele chama de alça aérea, que era uma peça que subia para entrar na São João. Em segundo lugar foi o Elgson Gomes, daqui de Curitiba, que ele fez um buraco que passava por baixo; mas para passar por baixo, tem que passar na parte do rio, ali tem o Rio Anhangabaú. Então os dois eram bem complicados do ponto de vista executivo, ainda mais que a São João é subida, você imagina ele descer para baixo do rio, depois ele tem que subir e ainda vai sair lá em cima, cinquenta, oitenta metros. Um túnel incrível. Aí no meio do caminho Oba fala assim: *“o negócio é não entrar à esquerda na São João”*. Aí eu virei para ele e falei: *“Você não conhece São Paulo, todo mundo entra à esquerda na São João”*. Mas dali a pouco você fala: *“mas espera aí”*. Aí nós fizemos o cara dar um balão lá por trás e sair lá encima. Aquele cruzamento era o essencial, estava todo resolvido, mas a esquerda não. Você entrava a direita, a direita e tal, a esquerda não dava. O Jorge ganhou, a alça aérea nunca foi construída, que seria a entrada à esquerda. O que aconteceu, durante a obra eles deram a volta lá. De quem era essa ideia? Aí depois que a gente aceitou a ideia: *“não Oba, você tem razão, vamos fazer uma volta”*. O cara anda mais uns poucos metros e você não vai fazer uma obra maluca, ou você sai voando ou você sai por baixo do rio. Foram entregues trinta e tantos projetos se não me engano, todos viravam à esquerda.

ISABELLA: *O de vocês foi terceiro ou menção honrosa?*

JOEL: Menção honrosa.

ISABELLA: *Desculpa voltar no assunto, mas então no curso de arquitetura da Federal, vocês evitavam essa discussão do pós-moderno? Vocês como professores.*

JOEL: Ele não teve, não teve nenhum prestígio. Não, e muito menos, por exemplo, se combater o Artigas. Porque isso era o charme do pessoal do pós-moderno, falar: “*Essa arquitetura maluca. Temos que voltar às tradições*”. Na verdade, tinha que chamar pré-passado e não pós-moderno, porque eles não eram depois do moderno, eles eram antes. Sabe quais as razões, eu diria? Porque a gente lia menos que os outros. Nós estávamos mal informados, eu diria. Porque o pós-moderno foi muito divulgado, de repente se espalhou. E aí a gente criou aquela birra antes de criar o entusiasmo, que muitas universidades criavam. Então as universidades faziam apologia ao pós-moderno, ensinando o pós-moderno, fazendo os alunos trabalharem no pós-moderno, os caras entravam em concurso fazendo pós-moderno e se ferrava porque os caras que estavam julgando não eram pós-modernistas. Porque quem estava julgando era mais o pessoal da velha guarda. Isto é uma hipótese que eu levantei, acho que ela deve ser boa parte verdade. Então o que aconteceu? O Paraná de repente passou a ser o estado que tinha a maior quantidade de premiações em concurso. O que era um escândalo. Comparado com São Paulo, nós tínhamos menos alunos, menos tradição, professores lá muito melhores, aparentemente. Mas é que nós estávamos fazendo a linguagem dos antigos professores de lá.

ISABELLA: *Uma arquitetura muito alinhada com São Paulo, dado os profissionais que vieram de lá e bastante significativos no curso da Federal e na cidade: Luiz Forte Netto, o senhor...*

JOEL: Também tinha do Rio Grande do Sul e de Minas.

ISABELLA: *Certo. Ainda assim eu percebo a ansiedade de vocês pela inovação, algumas coisas que vocês buscaram inovar, me parece que vocês queriam dar um passo à frente. E o Oba me contou uma história de que ele começou a criar essa linguagem de desenho e começou a ser muito reconhecido.*

JOEL: A gente tinha que disfarçar. O Oba é o cara mais incrível dessa geração toda aí. Enquanto nós estávamos juntos, ganhamos um monte de concursos, depois que eu parei, ele ganhou parece que mais três.

ISABELLA: *É, ele continuou.*

JOEL: Sim. Ele ganhou um concurso, depois no outro concurso era assim: tem que se inscrever e entregar em São Paulo. Ele foi lá se inscreveu, foi lá entregou e ganhou. Fizeram

até uma reunião lá: “*que palhaçada é essa? Nós fazemos o concurso, julgamos o concurso, proibimos o cara de entrar e ele vem aqui e ganha de novo? Tem que dar um jeito*”. Quer dizer, o Oba era um chato de galochas e ganhava tudo.

ISABELLA: *Um destaque também são os terrenos em que vocês projetaram. Como vocês desenvolviam esse tópico no projeto?*

JOEL: O espaço é muito importante, a apropriação do terreno é fundamental. E o memorial explicando, com poucas palavras, o conceito. Você viu o memorial do Anexo Legislativo de Curitiba? O memorial dizia assim: “*Este é um prédio muito importante, a casa das leis; esse prédio vai ser maior, mais alto que ele. Ele tem que resolver uma dicotomia. O que era a dicotomia? São duas verdades antagônicas: uma ele tem uma proximidade que é necessária e um afastamento que é desejável. Ele não pode estar lá cima do outro, maior; aquele que é o importante, não é ele. Então ele discretamente se afasta e se aproxima, porque tem uma ligação física, ele precisa estar perto. Então uma proximidade necessária e um afastamento desejável. E essa forma triangular resolve*”. E aí o memorial explica o conceito da coisa, e aí fala: “*na verdade o prédio é em ‘L’ - são salas de deputados como uma circulação, a esquadria faz o caminho mais curto, e aí ela gera um espaço interno que criou um microclima com um volume de ar, que o desenho do Guilherme explica. No verão o ar sobe, porque você tem uma abertura em cima e uma abertura embaixo, e aí lá dentro fica muita menos quente do que lá fora. Eu só tenho umas janelinhas e tenho uma exaustão lá em cima, a tendência natural do ar junto ao vidro é subir por convecção e ainda você pode fazer, a gente falava, uma pequena intervenção mecânica puxando o ar. E no inverno você bloqueia, isso aqui é face noroeste, vai esquentar, vai virar uma estufa muito menos frio do que lá fora. Deu uma redução da carga térmica da ordem de trinta por cento no cálculo e na operação, quer dizer no equipamento e na operação da central de ar-condicionado tem uma economia grande. Quando a gente fez esse elevador, não existia muito elevador panorâmico, existia elevador de duas portas – entrava de um lado, saía do outro quando tinha necessidade disso. Nós desenhamos o elevador de duas portas com o vidro atrás e só uma barra de madeira ali no meio para não quebrar o vidro, e tinha que dar uma protegida lá embaixo. Por que? Porque essa possibilidade que chega até o palácio do governo era um convite muito interessante, então tem esses detalhes. Mas o memorial é em ‘frasesinhas’. A estrutura é muito simples, são vãos de seis metros.*

ISABELLA: *Quem escrevia os memoriais?*

JOEL: Eu era o maior escritor dos memoriais. Até quando o Sanchotene estava querendo trabalhar com o Oba, ele viu nosso trabalho da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC) olhou e falou: *“está bom, Oba. Oba você tem que ir trabalhar comigo, nós temos que ganhar concurso de novo. O Joel só serve para fazer memorial”*. Porque, na verdade, na parte de desenho eu participava menos mesmo, não é?

ISABELLA: *Mas as ideias, soluções, eram todos juntos?*

JOEL: Mas ideias eram todas discutidas. E acontece que naquele edifício, que eu acho que é um dos mais gostosos que a gente projetou, Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), nós não ganhamos nada, não ganhamos prêmio, mas para mim foi o projeto mais bacana que nós fizemos. O júri estava longe de estar à altura. Qual era a ideia? Todas salas abrem para o vazio, não tem janelas. Você tem uma esquadria com vidro embaixo e vidro m cima, imagina você abre o de baixo entra o ar, você abre de cima o ar sai. Ao contrário, se você quiser que entre o ar de fora, você abre o de cima. Com isso aqui você regula, princípios de aproveitamento de energia, de calor. Mas eu vou te contar a historinha lá. Sabe o que aconteceu? O Oba e o Guilherme estavam fazendo outro prédio, só que os dois desenhavam bem e já estava mais bonitinho e eu estava lá fazendo. E de repente chega uma hora, o Oba vai lá olhar: *“viu Joel, vamos fazer qual solução, afinal? O que é que você está achando?”*, eu falei: *“eu queria que vocês dessem uma olhada aqui e veja se podemos aproveitar alguma coisa”*, e ele: *“Guilherme, vem cá. Eu acho que o do Joel está melhor do que o nosso. Joel o que você acha?”*. E os dois já tinham desenhado bastante, eu estava tentando correr atrás. Aí: *“a não tem dúvida, isso aqui está bem melhor”*. Aí vem o Sanchotene: *“o Joel só faz memorial”*, o Oba falou assim: *“Sancho, vou te mostrar uma coisa, isso aqui era o que nós estávamos fazendo, isso aqui era só o que o Joel estava fazendo, sozinho. Então não é bem isso que você está pensando não”*. E acontece que você precisa ter o outro, até porque os primeiros desenhos estavam horrorosos, de repente eu fui acertando um pouquinho para ficar mais atraente, porque essa é uma certa dificuldade. Mas com uma equipe forte você emenda ideias e faz o desenho. E vai somando tudo.

Entrevista com Leonardo Oba

Data: 10.12.2017

Hora: 10:30.

Lugar: escritório do arquiteto.

ISABELLA: *Gostaria de aproveitar a oportunidade para esclarecer algumas coisas que estudei, e queria saber as suas considerações. Para começar o senhor é londrinense, certo?*

LEONARDO: Sou. Vim em 1968, por causa do vestibular. Terminei o colégio lá, Colégio Marista. Fui colega de turma do Marcos Barnabé lá, professor na UEL.

ISABELLA: *Quando o senhor se formou?*

LEONARDO: Final de 1972.

ISABELLA: *Em seguida você já participou do concurso do BNDE?*

LEONARDO: Já, exatamente. (...) A formatura foi no final de 1972 porque o pessoal queria adiantar a formatura, em outubro, por aí. Acho que foi no ano seguinte, (...), em 1973.

ISABELLA: *Oba, na graduação você também participou de concursos, foram até destaque enquanto alunos, não é?*

LEONARDO: Quanto estudante eu estava trabalhando com o escritório do Sanchotene. José Sanchotene, Oscar Mueller e Alfred Willer. Trabalhei lá praticamente o curso inteiro, uns quatro anos, digamos. E com eles participei de vários concursos como colaborador. Comecei, acho que, com o terceiro lugar naquela Expo'70. O que lembro é do Pinheirão, que ajudei durante o concurso e depois no desenvolvimento do projeto executivo.

ISABELLA: *Vocês já trocavam ideias sobre as soluções para os concursos?*

LEONARDO: O Sancho me chamava de cometa. Aparecia, brilhava e depois sumia. Depois participei no quarto ano com colegas da faculdade, do concurso de Escolas de Arquitetura da XI Bienal de São Paulo. Ganhamos a Medalha de Prata, segundo lugar.

ISABELLA: *Na bienal vocês apresentaram um projeto que vocês já tinham feito?*

LEONARDO: Não, era um projeto novo. Um projeto que o tema era Paisagem da cidade na era industrial, (...). Se você procurar você vai achar. O nosso tema falava do parque Iguazu, entre Curitiba e São José dos Pinhais. Praticamente é o projeto de um parque como barreira para evitar a conurbação.

ISABELLA: *Nesse contexto, você com o Sanchotene e essa turma que já tinha uma tradição de participar de concurso, foi nesse meio que você foi desenvolvendo esse gosto ou outros fatores que estimulavam vocês a participarem dos concursos? O que estimulava o gosto pelo concurso para vocês?*

LEONARDO: Bom, eu acho o seguinte, a gente nunca teve um escritório, digamos assim, comercial. De ficar esperando [trabalho], pelo menos nós. Então, principalmente porque no concurso você não tinha que ficar fazendo concorrência de preços. Então era o preço correto, estabelecido pela tabela do IAB, então isso era um ponto. E era onde podia-se propor uma coisa diferente, interessante, uma coisa inovadora, porque esse era o grande desafio. Acho que

o concurso tem uma coisa de você ir atrás de uma coisa, você que tem o prejuízo. Quebra a cara, sofre, com cada dez, quinze, você acerta um. Mas é sempre desafiador eu acho que esse desafio é muito interessante.

ISABELLA: *Você acha que o próprio ambiente paranaense estimulou isso em você?*

LEONARDO: Sim, porque era a época dos concursos em que o Paraná começou a se destacar, Petrobrás por exemplo, acho que um dos maiores concursos que teve por aí, e o próprio BNDE. O BNDE teve, acho que, 4 prêmios entre 5 que eram do Paraná. “Pinheirão” também. Então, se você pegar a sequência dos concursos, vai ver que tem uma sequência de projetos paranaenses vitoriosos. Sei que talvez isso mesmo estimulasse para quem era estudante, para quem estivesse trabalhando. Era um estímulo, mesmo porque a gente não tinha serviço aqui, localmente. A gente não tinha trabalho local, isso era uma pena, porque se você olhar o que se fez em Curitiba nos últimos, sei lá, até 40 anos que seja, vê que não tem [muitos concursos públicos para] obra pública. É difícil de você ver porque a coisa é feita internamente. As concorrências são mais para desenvolvimento de projetos que foram feitas lá dentro. Eu fico até com essa tristeza de ver que a gente está formando turmas e turmas de arquitetos, em 14 cursos, só em Curitiba. E eu vou dizer o que para essa turma? (...), essa já é uma história antiga. Eu fico preocupado com o acervo de produção cultural, o que fica, se vai ficar um branco nesse período.

ISABELLA: *O professor Dr. Salvador Gnoato aponta na tese dele que o projeto em Curitiba - Anexo, é um projeto representativo da geração de vocês. Na tese, ele fala principalmente como destaque, de você como uma pessoa representativa dessa geração e exemplifica com a obra do anexo. Então imaginei que ele estivesse falando dessa geração de arquitetos formados aqui, projetando uma obra pública.*

LEONARDO: (...) a gente como escritório não tinha nenhuma posição dentro da cidade e nenhuma identidade, digamos, a gente era uma coisa pequena. Então esse projeto, na verdade, foi um projeto importante que pelo menos abriu um lugar para a gente.

ISABELLA: *Ganharam visibilidade?*

LEONARDO: Uma visibilidade como equipe, foi uma coisa legal porque também acho que era uma motivação de querer fazer uma coisa diferente ali mesmo.

ISABELLA: *No contexto modernista, centro cívico, 1953.*

LEONARDO: Exatamente, como colocar lá um prédio novo do lado de um prédio histórico.

ISABELLA: *Um desafio?*

LEONARDO: É. Então, nesse outro artigo que eu estou escrevendo, eu estou querendo colocar, contextualizar um pouco disso. Você vai ver que é um prédio diferente porque a

forma em si, triangular, ela não é formal, digamos assim. É pela forma com que se aproxima de um existente, então a percepção que a gente tinha lá olhando o prédio era que se você fizesse qualquer coisa volumosa do lado ela, não ia compor. E de que ela, deveria chegar de aresta, digamos assim, e tinha essa necessidade de ser edifício complementar e que tinha que ter uma conexão. Então o prédio que a gente fez, o triângulo, resolveu todas essas questões de organização. O Anexo era um prédio só de gabinete de deputados. Essa proximidade era necessária para dar acesso ao plenário, exatamente no ponto mais interessante que é ali nos bastidores. Até essa conexão que era para ser uma coisa metálica, mais contemporânea, acabou sendo, à revelia, um projeto que eles fizeram. Porque na verdade nós não fomos contratados para fazer a fiscalização, então o prédio foi acontecendo durante, sei lá, dez, quinze anos e por etapas. Fizeram primeiro uma concorrência de estrutura, uma empresa fez sem muito compromisso, porque se é contratado para fazer só a estrutura não está preocupado se vai dar certo ou se não vai dar certo. Então os prumos, alinhamentos, acabamentos ficaram tão ruins que o prédio acabou todo rebocado, não era pra ser. Aquela escada era para ser em concreto aparente, assim como os peitoris e o hall dos elevadores era para ser peitoril de vidro. Essas coisas não aconteceram.

ISABELLA: *Justamente os detalhes da obra.*

LEONARDO: Sim, que era importante. Muita coisa a gente queria fazer, por exemplo, ali a gente não fez pilotis. O plenário tem pilotis. Mas é um pilotis meio falso porque a parede está ali quase encostada, então ela dá um peso, era isso que a gente não queria fazer aqui em Curitiba por causa do clima, qualquer pilotis que fizesse ia acabar daquele jeito. Então a gente fez um prédio direto até o chão mesmo. Inclusive dava uma diferenciação e deixava ele mais neutro, não ficava rebuscado com ‘balancinhos’, fechava mais o prisma, com o vidro, um projeto mais escuro, etc.

ISABELLA: *Porque vocês usaram a estrutura tubular espacial em alumínio?*

LEONARDO: Sugerimos metálica. Na verdade, foi a estrutura possível para fazer naquela época, estrutura espacial vertical, acho que era a primeira no Brasil na época. Se fosse hoje realmente teria feito com tirantes de cabo de aço, *spyder* de certo daria para fazer, coisa mais interessante se eles topassem fazer. Aquilo era o que foi possível fazer, e na verdade o projeto original não era nem daquela maneira também, era com os pilares verticais metálicos e tentando buscar o máximo de transparência, o que era importante. Mas a estrutura que ficou foi aquela porque ela deixava mais neutra possível. Daria uma homogeneidade. Só que a gente imaginou que os nós seriam mais interessantes, os nós que estão lá são nós de tubo amassado. A gente queria fazer uma coisa esférica tipo o “Mero” que existia na época.

ISABELLA: *E relação com o jardim que ele tem também, teria que ser mesmo uma estrutura que não causa impacto no jardim.*

LEONARDO: Exato, inclusive no anteprojeto tinha uma árvore que a gente ia plantar lá dentro. A árvore nunca aconteceu, é muita coisa que eles fizeram à revelia, ao longo do tempo. Mas eu acho que pelo menos a intenção parece que ficou no prédio. Apesar de tudo, mas ainda dá para perceber a intenção do projeto, então acho que isso conseguiu se salvar. Mesmo cercado hoje com aquelas grades horrorosas que estão lá, as rampas que eles fizeram de cadeirante, aquela portaria na frente, nada daquilo era para ter. Mas estão lá, enfim. Não sei se um dia eles vão tirar ou não, não sei porque fizeram aquela portaria porque aquele prédio principal que fica do outro lado do plenário - se chama Palácio XIV de dezembro, apesar de não ter cara de palácio - então teoricamente o acesso principal seria por ali. E aquela rampa, que eu não sei se é usada, do plenário, imagino que deveria ser para solenidades, autoridades ou até para o público acessar, mas parece que não está acontecendo por lá também. Então eu acho que por fora teria que ser revisado totalmente. Aqui também acho que os bombeiros andaram interferindo de alguma forma na escada externa. A escada externa já faz a volta assim espelhada, justamente para ser protegida por aqueles paredões cegos que tem os banheiros nas pontas. No anteprojeto não era assim, ele era do outro lado por composição, mas depois no desenvolvimento a gente mudou porque aqui tem uma parede e aqui tem uma parede, essas paredes formam barreiras de proteção contra chamas. Mas eu sei que aqui eles andaram fazendo recentemente alguma coisa de amianto. Mas essa liberação dessa visual para o Palácio do governo e a Praça cívica foi a fachada diagonal que proporcionou.

ISABELLA: *Pela ordem cronológica o Anexo em Curitiba teria sido logo depois do Concurso para a praça em Cascavel?*

LEONARDO: Acho que foi. Está tudo meio embolado, mas pode ser. Pode ser, acho que pode ser porque o primeiro concurso que o escritório ganhou foi da Praça do Imigrante. Até me lembro do Abrão Assad que participou, não sei se você tem as outras equipes que participaram.

ISABELLA: *Aqui eu não tenho. Tenho a planta do projeto executivo, e umas imagens das pranchas do concurso que o senhor me enviou. Eu estive nessa praça em Cascavel, tenho parentes lá, aí eu aproveitei para ir lá conhecer.*

LEONARDO: Só sobraram as placas. No projeto executivo tinha esses elementos aí (módulos).

ISABELLA: *O programa era somente o monumento? Eles pediam o monumento e esses módulos ou vocês que propuseram?*

LEONARDO: Era a praça e o monumento ao imigrante. Era projeto de praça. Praça com Monumento. Mas a ideia era fazer uma praça linear ligando, depois eu não sei se eles fizeram a ligação. É uma estrutura que pendurasse as coisas, aqui tem um memorial. Essa aqui tem umas vistas de como era, aqui está vendo?

(Ele apresenta as fotos da maquete do projeto da Praça e Monumento em Cascavel)

ISABELLA: *Eles pediram a maquete em uma determinada etapa do concurso?*

LEONARDO: É do concurso, era para o concurso. Esse aqui acho que eles mandaram pelo concurso. Essa aqui é ali, está vendo? Que formava um caminho e aquela é uma rótula, não sei se fizeram. A ideia nossa era que justamente ela fizesse uma praça linear. Acho que não ficou assim, sabe? Não, não sobrou nada.

ISABELLA: *O maqueteiro era o Guilherme ou vocês ajudavam? Ajudavam porque estavam todos ali, não é?*

LEONARDO: Guilherme. É, mas o bom da maquete era o Guilherme. Essa maquete aqui foi ele quem fez ela. A do BNDE ele era estudante também. Aquele também, não o BNDE do Rio, o BNDE de Brasília.

ISABELLA: *A estrutura chegou a ser construída?*

LEONARDO: Chegou. Mas acho que já se foi. Consumiu-se. Era uma coisa meio pesadona, eu acho. Acho que que era meio triangular. Não sei se ficou legal não, não me lembro. O Guilherme que saberia dizer melhor, ele que detalhou essa parte.

ISABELLA: *Antes da praça teve o BNDE em Brasília em 1973 e depois o projeto no Rio de Janeiro em 1974.*

LEONARDO: É porque o BNDE do Rio, na verdade é uma sequência do BNDE de Brasília. Não foi uma concorrência, não foi um concurso. Então enquanto a gente estava fazendo o de Brasília, terminamos detalhando o executivo inteiro, mesmo sabendo que não seria construído. Detalhamos, concluímos. Por isso que ficamos entre os dois, o que levou uns 10 anos de trabalho, entre fiscalização, comunicação visual, até os pictogramas também sabe? Nem sei se está lá ainda, sabe?

ISABELLA: *Por isso que entre o projeto do BNDE e o projeto em Cascavel levou tanto tempo?*

LEONARDO: É uma coisa que ficava em paralelo, porque até a obra ser concluída, nem sei quando que terminou, você deve saber melhor que eu já.

ISABELLA: *No caso do BNDE, seria em Brasília o terreno – o concurso que vocês participaram, ganharam e depois mudaram de terreno.*

LEONARDO: É, eu não sei exatamente em que momento ali, mas eles tinham um terreno lá, eles iam perder o terreno se não começassem a obra parece, uma coisa assim. E é o terreno exatamente do morro de Santo Antônio ali, e que tinha a ver com o patrimônio histórico, tanto que teve de ser aprovado pelo patrimônio histórico. Lúcio Costa estava lá na época também, então eu não sei porque mas dá impressão que eles não queriam sair do Rio de Janeiro. São muitos órgãos, acho. Talvez funcionasse melhor no Rio, não sei bem porquê. (...), mas o terreno dele [BNDE Brasília] não sei onde fica, e acho que não foi feito nada lá não.

ISABELLA: *Quando lançou o concurso e vocês viram que era muito complexo o programa, vocês decidiram se juntar?*

LEONARDO: Nós começamos a fazer separados, estava eu e o Joel, o Guilherme ainda era estudante. O Sanchotene, o Willer e o Oscar, e o irmão do Sancho, o Rubens e o Ariel. Então, começamos a fazer separados mesmo, aí de repente, foi até o próprio Sancho que quis fazer junto, convidou para fazer junto. O programa era complexo. Eu me lembro que no nosso escritório a gente pegou o programa todo e espalhou pelas paredes. Para entender o programa. E estava começando a trabalhar. Depois resolvemos nos juntar.

ISABELLA: *Um acerto?*

LEONARDO: É. E mesmo para o desenvolvimento disso a gente não ia conseguir fazer individualmente, separado. Só que depois de dez anos de convivência, é um desgaste natural. Se você pegar os grandes escritórios que tinha, os escritórios principais aqui da cidade não existem mais, porque todos se separaram. Chega uma hora, ou por falta de serviço ou por dificuldade em manter a estrutura acabam desmontando. Até o próprio Sancho está na casa dele, o Willer abriu outro escritório, acho que se aposentou agora, o Oscar também acho que está em casa. A gente também não quis entrar nessa loucura de especulação imobiliária mesmo; na verdade, é especulação de projeto porque é uma exploração e o preço vive abaixando toda hora. Eu acho que se o cliente não mostra nenhum respeito pelo projeto, que você faz de graça ou a qualquer preço, não está te valorizando, então é melhor não fazer. Até para fazer uma casa tem que ver se o cliente te dá uma perspectiva de sair um bom projeto.

ISABELLA: *Mas entre 1974 e vocês ganharem o concurso de 1976 da praça de Cascavel, vocês participaram de outros concursos? Ou foram basicamente projetos privados?*

LEONARDO: Acho que não. Não, que eu me lembre não. Se a gente fez, não fez coisa muito relevante.

RAQUEL OBA: Trabalhava na faculdade já.

LEONARDO: Exatamente, acho que é isso. O Joel trazia umas indústrias lá de São Paulo. Nesse período também a gente teve uma iniciativa de fazer umas casas pré-fabricadas em

gesso, drywall, na época aqui dos anos 70, 80. E na verdade era um pioneirismo porque o drywall estava começando, entende? Casa de gesso, fazer parede de gesso era um absurdo. Então tinha um problema de preconceito, de aceitação. Nós chegamos a fazer algumas casas pré-fabricadas em gesso com estrutura industrializada, etc. O Joel no fim ficou cuidando mais disso, eu vendi minha parte para ele porque eu não quis mais saber. Porque a gente estava tocando esse projeto aqui (Centro de convenções de Recife) noite e dia.

ISABELLA: *Em Recife?*

LEONARDO: Recife a gente ficou seis meses de manhã, tarde e à noite, de sábado, domingo, almoçava no escritório, tinha uns restaurantes na frente do escritório. Levava todo mundo lá, almoçava, jantava. Então ficamos numa loucura, porque fazer um projeto desse, assim desenhos enormes. Você foi pra Recife também?

ISABELLA: *Fui. A gente entrou no teatro, entramos nos três, no principal, nos outros dois, fomos ali na parte de eventos que é o pavilhão e na parte de que hoje é destinada para a secretaria de turismo. Então nos acessamos por aqui e começamos a percorrer.*

LEONARDO: Essa ideia de soltar é para dar essa ideia de um projeto que não acabou. Então esses arranques eram importantes, mas parece que ficou plano ali, ficou um barracão. A impressão que eles cresceram e parou reto.

ISABELLA: *Eles fecharam. Isso parou reto. Tinha que ter deixado as esperas, não é?*

LEONARDO: Sim. É exatamente para dar essa ideia.

ISABELLA: *Foi uma aventura chegar lá. Na rodovia, enfim. Vocês chegaram a conhecer outros arquitetos de Recife que estavam produzindo?*

LEONARDO: Muito pouco. A gente convivia muito com o pessoal da obra ali.

RAQUEL: O Gildo, não é?

LEONARDO: O Gildo Montenegro. Que ele já era do júri, também consultor. Então esse contato continuou com eles. Mais com esse pessoal, não com os arquitetos, em geral.

ISABELLA: *A Federal vocês não chegaram a conhecer? A parte do curso de arquitetura?*

LEONARDO: Não. Eu fui muitos anos depois para lá participar de uma banca de professor titular. Mas não tinha nada. Na época do concurso eu fui lá para primeiro assinar o contrato. Eles pediram, mandaram um telegrama para irmos urgente. Acabei ficando 15 dias esperando lá no hotel.

ISABELLA: *Eu fiquei com dúvida em relação ao Reginaldo, enquanto a colaborador, você se lembra quais os projetos que ele contribuiu?*

LEONARDO: O Reginaldo, em geral tem crédito dos que participaram, mas ele era assíduo, sempre. Depois que ele foi fazer arquitetura. Ele fez primeiro no estado de São Paulo, logo depois ele transferiu pra PUC. E ele foi da primeira turma. Então 1976.

ISABELLA: *E aí ele trabalhava no escritório com vocês?*

LEONARDO: começou como desenhista depois ficou como estagiário lá. Quando a gente separou ele ficou com o escritório do Joel. Essa foi uma época em que cada um foi para um lado. O Guilherme foi morar em Santa Catarina, Porto Belo, o Joel estava lá na COMEC. Eu estava dando aula também, mudamos para um escritório bem pequenininho lá na Água Verde.

ISABELLA: *Aí vocês colocavam o pessoal para ajudar nos concursos?*

LEONARDO: Na época sim. Quando estávamos fazendo o Recife, teve um ano que veio um monte de alunos da turma em uma determinada entrega para ajudar. Porque era tudo braçal, não é?

ISABELLA: *Quanto tempo vocês demoravam para produzir tudo entre sair o edital e entregar o concurso?*

LEONARDO: Para o concurso acho que levava uns dois meses, depende, quanto antes começar melhor. Mas, as vezes não dava. Às vezes, por exemplo esse de Recife, a gente estava fazendo um concurso para a prefeitura de Florianópolis e quando terminamos em seguida emendamos na continuação. E isso foi duas noites, três noites seguidas. Foi um prazo bem curto. Esses dois concursos, digamos em um mês. Um deu certo, outro não deu. Mas precisava começar a obra imediatamente, por exemplo, eu tive que correr para resolver a modulação inicial, o desenho para começar a obra e para liberar a fundação. Então, ao mesmo tempo, enquanto estavam fazendo um pavimento de exposições, a gente estava detalhando os teatros. Era para fazer em seis meses, mas era um programa apertado. Uns 60 mil metros. Era complicado, cada coisa era diferente do outro.

ISABELLA: *Quando vocês entravam em um concurso e começavam esse processo de criação, pensando no escritório, você, Joel e o Guilherme; você se lembra quais os caminhos? Se vocês tinham o que a gente faz primeiro. Ver quem era o júri. Estudar o terreno, etc.*

LEONARDO: Uma estratégia?

ISABELLA: *Sim. Um processo. Por exemplo, era importante para vocês conhecer o júri?*

LEONARDO: Eu acho que era importante saber o júri, para ver se você pode confiar. Tem muitos concursos que você fica decepcionado. Eu acho que tem concurso que você vê o projeto vencedor, e se o projeto vencedor é bom, você fica até menos triste, digamos. Saber, que pelo menos está certo, que aquele projeto é muito bom, é melhor e mereceu ganhar.

Agora tem muitos projetos aí que você vê que a sensação é de que você perdeu o seu tempo. E isso está acontecendo mais recentemente, eu acho. Antigamente você tinha mais segurança de ir fazendo um projeto e se estiver bom, de estar um pouco menos ou mais representado. Por exemplo, os desenhos do Terrafoto eram desenhos simples, mas legíveis e que tinham uma boa arquitetura. Então, se for um júri que sabe ler projeto, você fica tranquilo, entendeu? Agora se você cai na mão de jurado que se deixa impressionar por imagens muito cheias de coisas. Ultimamente está acontecendo assim, a imagem se tornou muito importante. As vezes tem júri que é composto não pelos arquitetos que você respeita, mas por gente desconhecida, muitas vezes por representantes internos. Pode dar sorte, ou não dar sorte. Não quer dizer que, por ser arquiteto da empresa tenha um juízo bom. Mas as vezes eles ficam muito presos a coisas pragmáticas e não conseguem ter a visão de um arquiteto mais experiente. Antigamente tinha o que a gente chamava de corpo nacional de jurados do Instituto de Arquitetos do Brasil. E era um pessoal que tinha uma condição de respeitabilidade, de notório saber. Agora, não pode ser um cara que você se pergunta de onde surgiu? Que projeto que ele fez? Que experiência tem? Não é? Então você fica meio assim, se vai ou não vai. Às vezes o projeto é tão bom e os outros tão ruins que dá certo. E também não é sempre que a gente acerta, não é? A gente faz muito projeto ruim, como eu disse a cada quinze, vinte você pode acertar um. Por isso é muito coisa de Dom Quixote mesmo. Bom, uma coisa é isso: jurado. Outra coisa, se pudesse ver o lugar acho que é importante. Conhecer. Se bem que ultimamente com o Google Earth, você consegue ver muita coisa. O concurso de Votorantim, como tinha um parente meu lá em Jundiaí, fui para lá, e foi ele que me levou lá e me emprestou até a filmadora, (...). Então usamos bastante essas imagens para montar o projeto. O próprio Anexo. A gente tem que ir no lugar, parar na frente e ficar olhando, não é? Para ter uma percepção de como é o lugar e o que ele pode vir a ser.

ISABELLA: *Oba, você comentou que a preocupação de vocês é, enquanto processo de concurso, era ter um projeto claro, bem resolvido, na esperança de que o jurado percebesse identificasse isso. Contudo, o senhor não acha que no caso do projeto premiado de vocês três, as perspectivas não foram um ponto chave? Porque enquanto ilustração, você disse que não é isso que tem que emocionar, é o projeto. Mas eles emocionam, não é? Tanto que foi a identidade de vocês.*

LEONARDO: Eu acho que as vezes eles realmente mostram coisas que você não consegue mostrar pelo desenho somente, digamos assim, uma representação técnica só. Uma espacialidade interna, essas coisas que só em planta e corte não dá para mostrar, não é? A menos que o cara consiga ver isso muito bem. Eu acho que quando chegou no Terrafoto, a

gente tinha essa questão de você não ser identificado. O concurso é às cegas, não é? Você não bota nome. Mas nosso desenho estava sendo reconhecido já, para o bem ou para o mal. Então conforme o concurso, acho que você podia se identificar como paranaense e eles estavam já cansados de ver paranaense ganhando. É uma leitura, talvez eu esteja enganado. Porque independente do desenho, a gente tem que reconhecer quando um projeto é bom. Mas eu acho que mudamos, até pela poética do projeto da Terrafoto. Eu acho que não precisava. Você pode ver que o desenho assim é limpo, então o desenho de certo modo mostra aquele espaço sem bordar sem encher de coisa, entende? As vezes quando o desenho está muito trabalhado, com muita informação, parece que você está querendo mostrar uma coisa que talvez não exista e passe do ponto.

ISABELLA: As perspectivas somente para reforçar a qualidade espacial do projeto. Bom, para terminar, eu queria tirar algumas dúvidas pontuais. Uma delas é, por exemplo nesse concurso do BNDE, que vocês trabalharam com uma equipe grande naquele momento - você e o Joel, e aquele grupo - qual você acha que foi o diferencial, o seu diferencial e do Joel, em meio aos outros? Você conseguiria lembrar uma posição, uma ideia?

LEONARDO: Olha, essas coisas de trabalho de equipe, eu acho que tem que ser considerado como trabalho de equipe, ponto. Porque eu vi já muitas equipes se separarem, brigarem mesmo de não se conversarem, por esse protagonismo. O cara se achar mais importante que o outro. Eu acho no caso do BNDE houve uma contribuição coletiva, é um projeto construído coletivamente. Que o cara veja ou não veja, tem coisas que foram se construindo juntos, sabe? Tem contribuição de todo mundo ali. Então não dá para dizer que se um membro da equipe estivesse sozinho teria saído esse projeto. Não teria saído esse projeto.

ISABELLA: Eu acho que eu quis dizer mais no aspecto técnico, por exemplo, uma questão de visão diferente. De tarefas.

LEONARDO: Agora que a gente tinha uma equipe poderosa, de uma feliz conjunção de pessoas. Eram cobras, vamos pensar. Os caras eram muito bons mesmo.

ISABELLA: De solução de projeto, de conhecimento técnico?

LEONARDO: De solução, de conhecimento técnico, de trabalho de desenho, de tudo. Intelectualmente, não é? Eu acho que tinha muita experiência. Quem contribuiu com experiência, quem era jovem contribuiu com uma visão nova, inovação.

ISABELLA: Quem era jovem? Você, o Ariel, o Rubens, é isso? São esses?

LEONARDO: É, pois é. Sim, em grafismo, em resolução de planta, até o Guilherme, que não está na equipe, mas ele estava lá, fazendo a maquete e depois no desenvolvimento ele foi uma

peça importantíssima também. Então eu acho que é uma equipe. Se tivesse continuado, tinha feito mais coisas, não é?

ISABELLA: *No caso do projeto para o BNDE-Brasília, o texto do Paulo Pacheco fala que é uma laje atirantada, ela se prende nesses tirantes metálicos externos?*

LEONARDO: Na verdade você vê que tem esses quatro núcleos que vão lá e seguram uma grelha em cima. E as lajes embaixo são penduradas. Ela é apoiada no meio e depois pendurada na periferia e uma pele de vidro por fora. No Rio de Janeiro era uma torre e a estrutura dos andares era metálico, sabe? E era pendurado também. Só que era um núcleo só, ia ter uma grelha lá em cima. Mas aí os construtores fizeram até uma consultoria comparativa de concreto e metálico, e lógico o concreto ganhou, não é? Não sei porque razão, na época tinha um preconceito contra o aço. Preocupação com fogo, uma série de coisas. E aí acabou sendo em concreto, em balanço que é um esforço danado (quase treze metros de balanço). Então dá umas vigas enormes, mas originalmente era para ter o mesmo princípio de pendurar as lajes.

ISABELLA: *Sobre o BNDE, a literatura fala muito sobre a escala desses projetos, até no Recife e Rio de Janeiro, e vinculando muito com o que era ali o contexto da época. O cliente, no caso de vocês, era o governo militar e requisitou isso para vocês. A literatura acabou fazendo uma crítica com relação a isso, o tamanho, se que precisava de tudo isso, o exibicionismo. Eu queria saber de você, olhando com mais distanciamento dessa fase, o que que você entende daquele momento?*

LEONARDO: Pois é, já fizeram essas perguntas várias vezes. Regime Militar. Mas a gente não pensava nada disso. Nem quando acontecia o concurso, a gente não escolhe quem está promovendo o concurso, e nem o programa a gente não escolhe. A gente tinha uma visão, não era uma visão política, era uma visão tecnocrática de resolução de projeto. Se a gente fosse discutir isso...

ISABELLA: *Não ia trabalhar?*

LEONARDO: Lógico. Você pode criticar até Le Corbusier por ter servido a todas as ditaduras do mundo, ele foi da Rússia até o governo ocupacionista em Paris. Negociou com todo mundo. Mas dizem que tinha negociado também com Getúlio Vargas aqui. Mas essas obras maiores realmente acabam acontecendo num momento que existe uma demanda e uma autoridade capaz de tocar a frente disso. Tocam Brasília também, e isso aconteceu por vontade política de um cara que vai lá fazer. A gente não interfere, apenas presta um serviço, digamos. E é um trabalho. Eu acho que era um momento e a gente não podia ficar de braços cruzados. A gente não discutia isso, o tamanho dessas coisas, se precisava ou não precisava.

ISABELLA: *Vocês achavam que não cabiam a vocês?*

LEONARDO: A gente não ia fazer um manifesto dizendo que éramos contra tal projeto. Não fazia sentido na época, porque o desafio era de resolver um problema nessa escala, desse tamanho. Não que eu goste dessa escala. Eu acho que essa questão de escala inclusive é um assunto para uma tese, se você pegar, você vai pra Chicago, por exemplo e ver aquelas construções enormes e pensa que eles têm um problema de escala ou uma leitura de escala diferente. Até o trabalho de Recife também, a gente enfrentou esse problema de escala, como que a gente vai fazer? Como resolver coisas tão diferentes? Num partido em um monobloco? Como fazer para medir necessidades diferentes de pé-direito, de espaços, de população? Acho que houve até uma evolução daí para outros projetos que a gente fez, até o SENAR, digamos.

ISABELLA: *Apresentaram uma proposta diferente, uma leitura diferente?*

LEONARDO: Uma leitura de não monobloco mais, composição de volumes em escalas diferentes, integrado.

ISABELLA: *O próprio Terrafoto também?*

LEONARDO: Terrafoto também tem isso. Então como resolver? É um desafio da arquitetura. O próprio do BNDE é mais leve, porque na verdade o grande volume construído está enterrado e recompõe um morro. Então eu vejo que essa questão de escala, é lógico que existe, você olha para a cidade, principalmente você olha os shoppings centers. Os próprios shoppings centers já estão percebendo um pouco disso, porque você vê que eles estão tentando desmontar, pulverizar um pouco o tamanho das coisas, fazer uma composição de volumes para não ficar aquele barracão enorme, uma “indústria” dentro da cidade. É mais um desafio de arquitetura, de como encarar isso em relação a cidade. Não era o caso de ficar discutindo, a gente não estava nem a favor e nem contra, porque a gente tinha que ficar quietinho na verdade. Inclusive porque a gente era, eu pelo menos era muito jovem. Eu entrei em 1968, e de cara enfrentei o cerco do centro politécnico aqui, passeata pela cidade, derrubaram até a estátua do busto do Suplicy. Polícia perseguindo gente, coisas assim. Na verdade, eu tinha acabado de chegar em Curitiba, a cabeça raspada com um bonezinho de calouro. Era uma massa de manobras, não tinha consciência. E a coisa se fechou, quer dizer, o curso inteiro era um regime fechado. A abertura aconteceu depois.

ISABELLA: *Certo. Condições de possibilidades que estavam a dispor de vocês. A última pergunta que eu queria fazer para você, se no BNDE, vocês tinham essa noção de que vocês estavam construindo juntos? Vocês atuando aqui em Curitiba, você no meio desse grupo e os concursos eram nacionais, qual o diferencial de vocês com relação a esse contexto nacional?*

Porque vocês acham que vocês ganharam tantos concursos? Vocês apresentaram um diferencial?

LEONARDO: Não sei dizer. Eu acho que, bom, primeiro uma coisa que tenha pesado é que você tinha mais tempo, tempo que eu digo, a gente não tinha serviço. Entendeu? A gente só fazia isso, então talvez seja isso. Tanto que quando eu comecei a dar aula, a gente já começou a perder, sabe? Sobrevivência. E o ensino na verdade era 5%. Esse negócio de dar aula começou a absorver, comecei a dar aula na PUC, depois fui dar aula na federal, simultaneamente, e depois o Carlos Eduardo *Botelho* me chamou para ajudar lá, porque o curso estava começando na Universidade Positivo.

ISABELLA: Mas você ainda ganhou com a sua esposa concursos?

LEONARDO: Sim. Depois no final do doutorado, a gente já estava sem fazer nada há muito tempo, eu não sei dizer, mas acho também mudou um pouquinho agora, sabe? Outros tempos. Mas ainda tem um pessoal do Paraná que continua ganhando. O Emerson Vidigal e equipe por exemplo. Mas eu acho que tem um pouco disso, Curitiba era um centro fora do eixo Rio-São Paulo, e é um lugar frio, não tem o que fazer, não tem praia, não é isso? Então nos resta trabalhar. Eu acho houve uma convergência de muitas influências. Pessoas que vieram de São Paulo, pessoal que veio de Minas, do Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro. Então ela foi uma geração interessante que aconteceu. E era uma turma, uma escola pequena, de 40 alunos.

ISABELLA: Então as ideias ficavam mais concentradas?

LEONARDO: É, e as outras escolas eu não sei, você vê a FAU era pequena também. Acho que tinha 80 e passou para 150, não é? Talvez essa cultura de fazer concurso veio com o Luiz Forte Netto e equipe. Eles vieram de lá, acabaram se estabelecendo e começaram a fazer concurso aqui. A figura para mim, uma das mais importantes aqui para a escola paranaense, foi o Luiz Fortes Netto.

ISABELLA: Todos os seus professores na graduação, certo?

LEONARDO: Até do Willer. Willer acho que era engenheiro, foi depois fazer arquitetura. É que tem uma geração, a primeira geração de arquitetos formados aqui, entre eles o próprio Jaime Lerner, Lubomir Ficinski, o Willer, o Domingos.

ISABELLA: Por fim, a literatura comenta as referências internacionais de vocês: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Paul Rudolph. Você concorda?

LEONARDO: Deve ter alguma coisa sim. Apesar da bibliografia muito difícil, porque não tinha essa profusão de publicações que chegavam aqui. *Domus*, *L'architecture d'Aujourd'hui*, eram as revistas que vinham para cá. Mais recentemente a coisa ficou tão globalizada que até

virou um culto. Se havia alguma preocupação com arquitetura internacional? Bom, falando da arquitetura brasileira hoje em dia não dá para ter certeza, não é?

Entrevista com Guilherme Zamoner Neto

Data: 31.03.2018.

Via e-mail.

ISABELLA: *O sr. e Leonardo Oba são de Londrina, certo? O seu ingresso no curso foi em 1970 e seu quinto ano em 1974?*

GUILHERME: Sim, eu e o Oba somos de Londrina, mas só nos conhecemos aqui (CURITIBA), durante o curso de arquitetura. Ingressei em 1970, terminei o quinto em 1974.

ISABELLA: *Você estagiou no escritório do Sancho (WSM arquitetos associados), certo? Foi ali que você conheceu o Oba?*

GUILHERME: O estágio no Sancho, acho que foi uns dois anos. No início, o Oba também estagiava lá e saiu quando se formou, em 1972 e eu continuei. Ali nos conhecemos melhor.

ISABELLA: *No concurso do BNDE em 1973, você atuou como colaborador – estudante nas duas etapas do projeto, certo? O que te motivou a sua participação no concurso?*

GUILHERME: Sim, na época eu era estudante de arquitetura e participei só do BNDES de Brasília com a feitura da maquete para o concurso em parceria com o Edmar Meissner, meu colega de classe. Era uma maquete pequena e foi feita em pouquíssimo tempo, numa noite se bem me lembro. Nesses concursos a solução final, muitas vezes, vem em cima da hora. A maior parte do tempo é no *brainstorm* mesmo. Sempre surge uma ideia melhor no dia seguinte e assim vai até que o prazo estoura. A concentração de esforços é muito grande. Concursos são uma oportunidade fantástica para o exercício da arquitetura. A liberdade é enorme e não há limite para a ousadia das propostas, claro, desde que se observe o programa estabelecido.

ISABELLA: *Qual a sua contribuição nesse concurso de 1973 com o terreno em Brasília, e depois no projeto elaborado para o Rio de Janeiro?*

GUILHERME: No de Brasília foi a maquete para o concurso, feita junto com o Edmar, e no do Rio não participei.

ISABELLA: *Sobre o projeto para a Praça em Cascavel, o Leonardo Oba comentou em entrevista que você detalhou melhor a parte dos módulos da feira na praça, que até chegaram a ser construídas, mas hoje não constam mais. Você saberia me explicar melhor essas estruturas? Eram estruturas metálicas? Além de espaços para feiras, elas abrigavam outras funções? Você chegou a vê-las construídas?*

GUILHERME: Só vi algumas fotos da construção na época, pois não fomos contratados para acompanhar a obra. No projeto eram duas linhas de estrutura metálica aéreas que partiam meio juntas de um ponto da praça a outro e percorriam toda sua extensão. Separavam-se em

algum momento para receber uma cobertura, fechavam em outro e abriam novamente para a instalação de algum equipamento e assim por diante. Elas suportavam a iluminação, comunicação visual e outros itens do projeto. Que eu me lembre, a obra não seguiu exatamente o projeto dessa estrutura e alguns anos depois ela foi desmontada, por questões de manutenção, penso eu. Não fomos chamados para o acompanhamento dessa obra e isso normalmente compromete muito o projeto. O que sobrou hoje é o espelho d'água e as peças em concreto que nascem dentro dele. Pelo que vi em fotos o resto foi totalmente descaracterizado. No ano passado até pintaram essas peças de concreto com as cores do município.

ISABELLA: Entre os projetos do Edifício Sede do BNDE no Rio de Janeiro (1973); a Praça e Monumento ao Migrante, em Cascavel (1975), o Edifício Anexo à Assembleia Legislativa do Paraná, em Curitiba (1976); o Centro de Exposições e Convenções do Estado de Pernambuco, em Recife (1977); e o Edifício Sede para a Terrafoto (1979), em São Paulo; você teria algum projeto específico que mais gosta? Por quê?

GUILHERME: Gosto de todos eles, do Centro de Convenções pela sua espacialidade e integração com o entorno, da Terrafoto pela proposta modular, (do BNDES do Rio não participei), mas o projeto da Assembleia tem algo de especial pela sua simplicidade. Nesse projeto, o triângulo foi a solução adotada para resolver a proximidade necessária com o edifício existente, o Plenário (pois ali era necessária uma importante ligação de acesso) e o afastamento desejado para separar essas duas massas (essa é uma frase do memorial). Com um dos vértices do triângulo quase tocando o Plenário essa questão da ligação foi resolvida. A fachada principal, a hipotenusa do triângulo, inclinada em relação ao Plenário existente, sai da parte de trás onde quase toca esse edifício, e vem para a frente abrindo um importante espaço frontal entre as duas construções, uma espécie de praça que se integra ao espaço urbano da esplanada cívica, separando dessa forma as duas massas. Essa fachada principal é um grande pano de vidro com orientação noroeste. No inverno recebe mais sol que no verão. Esse pano de vidro abriga um grande vazio interno, uma vez que as salas estão nos outros dois lados do triângulo, os catetos, que ficam respectivamente ao leste e ao sul, formando um L. O sol incidindo no vazio interno, pré-aquece essa massa de ar, que no inverno seria utilizada para a calefação das salas. No verão, essa massa de ar aquecido seria retirada por convecção ao se abrirem comportas junto ao solo, bem próximas à fachada e em toda sua extensão, e outras na cobertura, na mesma projeção, e conduzida para fora através de uma série de dutos aparentes. Assim o ar fresco externo, umedecido pela vegetação do jardim inferior, seria arrastado para

dentro, e o ar quente retirado pelas saídas superiores, utilizando-se do recurso da convecção. Com isso teríamos um ambiente refrescado por esse mecanismo natural. Isso tudo não foi executado, e nunca pudemos ver seu funcionamento.

Especificada em vidro incolor, a fachada principal, que seria uma integração entre o externo e o interno, com toda a dinâmica interna sendo vista por quem estivesse fora, elevadores panorâmicos, movimento dos corredores para as salas, recepções, numa postura transparente de ocupação desse espaço, foi bloqueada com a colocação de vidros fumê, bem escuros, isolando o edifício. Ficou uma caixa preta, bem ao gosto dos políticos que a usam. Outro prejuízo enorme, foi o da estrutura espacial que sustenta esse enorme pano de vidro da fachada principal. Na especificação do projeto, era para ser utilizada a estrutura Mero, alemã, bem delgada, onde os nós de ligação eram pequenas esferas, e a malha em tubos finos deixando todo esse conjunto muito leve, priorizando assim a transparência desejada. Nada disso foi feito e o que aconteceu é que na construção utilizaram tubos de alumínio de grande bitola, com as extremidades amassadas para permitir a união entre eles através de uma chapa quadrada fixada a esses tubos com parafusos. Enfim, uma construção meia grosseira.

Outro problema criado foi que, duas licitações foram feitas, uma para a construção da estrutura de concreto (escadas, parapeitos, empenas e detalhes diversos), e outra para a etapa de acabamento (revestimentos, esquadrias, cobertura, paredes, equipamentos, etc.). Bem, a empresa que fez a estrutura de concreto, deixou problemas de acabamento, irregularidades, desalinhamentos e coisas do gênero. Um detalhe importante, o volume externo da prumada de serviço que ao chegar no topo toma a forma de uma placa horizontal avançando por cima da cobertura para abrigar as torres de refrigeração, deveria ser solto em torno de 1m para cima da construção, separando os volumes, mas isso não aconteceu, ficou tudo meio unido, ignorando totalmente esse detalhe importantíssimo, numa solução própria do construtor para, provavelmente facilitar sua execução, ou foi um erro mesmo. Mais uma vez, não fomos contratados para o acompanhamento da obra e quando vimos, já era. Especificações de revestimento não foram seguidos também. O mármore Tunas, um verde escuro que seria usado para cobrir os volumes verticais externos, o de serviço e os de sanitários nas pontas, foi substituído por emboço/reboco branco. Portanto, as empenas laterais e a da prumada de serviços, situada no angulo reto do triangulo, eram para ser revestidas com o Tunas (granito verde escuro) e as escadas externas em concreto aparente. Os panos de vidro das salas, que ficam contidos entre essas empenas, nos catetos do triangulo, eram em vidro fumê. Assim haveria uma fusão visual entre as empenas em granito Tunas e o vidro fumê, ambos escuros e

brilhantes. As escadas que saem da fresta criada entre o volume em granito e o pano de vidro fumê, seriam em concreto aparente, ficando elas sobre esse fundo escuro, tendo um destaque. A fachada principal, a hipotenusa desse triângulo, que é sustentada pela treliça espacial, essa sim, seria em vidro incolor, dando total transparência para o interior do edifício. Um jogo de opacos e transparentes. Reboco também foi usado para corrigir distorções em concreto que seria aparente. O acesso para o público, projetado para ser na fachada principal, tinha um desenho bem definido onde o plano de vidro desfolhava, criando esse acesso. Esse desenho não foi seguido. Hoje tem uma espécie de portaria de controle nessa entrada, que usa o desenho da portaria do edifício ao lado, um improvisado que dispensa comentários. Enfim, gosto muito do projeto original, que, se tivesse sido construído de acordo seria uma obra bem interessante.

ISABELLA: *Nesse sentido, na dúvida do que foi construído e o que foi proposto: eu visitei o edifício no Recife e percebi que além da espacialidade e arrojo estrutural, nos detalhes das esquadrias, as janelas não tocam a laje. Esse detalhe foi mesmo proposto por vocês? E se no caso do projeto em Curitiba o alumínio não foi a escolha original, mas no Recife - para a cobertura curva em vidro - elas foram?*

GUILHERME: Sim, no de Recife essa separação do vidro com a laje é uma ventilação natural, se bem me lembro. No de Recife, aquela cobertura linear central, em vidro, na forma de arco, seguiu perfeitamente o projeto. O alumínio aparente, nesse caso, foi uma escolha. Essa estrutura toda de alumínio foi executada pelo Liceu de Artes e Ofícios em São Paulo. Ficou super bem-feita.

ISABELLA: *O que você considera ter sido interessante aprender com o Joel Ramalho e Leonardo Oba?*

GUILHERME: Eu estava no quinto ano de arquitetura, era início de 1974, quando resolvi sair do estágio no escritório do Sancho (Willer, Sanchotene, Mueller arquitetos) para estagiar no escritório do Joel e do Oba (Ramalho, Oba arquitetos), criado há poucos anos. Após minha graduação fui convidado para participar da sociedade no escritório e formamos o Ramalho, Oba, Zamoner arquitetos. Aprendi ali que a produção em equipe pode ser muito prazerosa e fluir com absoluta harmonia. É que, muitas vezes, no trabalho de criação, quando feito coletivamente, torna-se um problema domar as individualidades, e isso acaba criando um ruído que quebra essa harmonia. Entre nós sempre houve essa sintonia e todas as ideias eram muito respeitadas e trabalhadas para atingir o objetivo comum. Cada um sabia muito bem de

suas habilidades e onde encaixá-las nesse conjunto. Muitas madrugadas foram varadas em concursos e a integração era total entre todos que trabalhavam no escritório. Enfim, foi um período maravilhoso em todos os aspectos e sempre lembro dele com grande saudade.

ISABELLA: *Por fim, você imagina, por que vocês ganharam tantos concursos, tanto na década de 1970 em parceria com Ramalho e Oba, quanto depois nos anos 80 em diante?*

GUILHERME: Difícil explicar a questão dos concursos, mas acho que aquela época foi uma confluência de fatores, uma sintonia com o momento, essas coisas que não tem muita explicação. Depois disso participamos de alguns outros, eu com o Oba e a Raquel, esposa dele. Alguns não deram em nada, outros, alguma coisa, duas menções, dois terceiros lugares, e acabamos vencemos outros dois concursos nacionais, o Paço Municipal e Centro Cívico de Votorantin em 1987 e o Centro de Formação Profissional, Promoção Social e Desenvolvimento Rural de Ribeirão Preto em 1996. Em ambos o projeto executivo foi feito até o final, entregue junto com os complementares, lançada a pedra fundamental e não foram construídos! Uma grande frustração! Depois disso participei com o Oba esporadicamente de um ou outro e ele fez alguns com a Raquel, mas acho que os tempos são outros. As linguagens mudaram, não sei, talvez seja isso. Volta e meia falamos em nos reunir e participar desses novos concursos, nem que seja para exercitar, é sempre estimulante. Vamos ver.