

DO TRAÇO AO CONCRETO: ARQUITETURA BRUTALISTA NO PARANÁ

Michelle Schneider Santos

arquiteta, doutoranda em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Presbiteriana Mackenzie -SP
rua Coronel Dulcídio, 1538, Curitiba-PR
miss.arq@gmail.com

RESUMO

O panorama arquitetônico moderno no Paraná ainda é pouco estudado, em especial as obras de sua fase brutalista; a qual acontece concomitantemente à paulista. Obras relevantes de um momento em que a arquitetura paranaense emergia do ostracismo e compartilhava o discurso da *Nova Arquitetura* com os grandes centros, como São Paulo e Rio de Janeiro.

Entre os anos 1960 e 1970 muito se produziu no Paraná, processo que foi intensificado após a vinda dos arquitetos Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi para Curitiba. Sem ignorar antecedentes importantes da arquitetura paranaense, dentre eles Ayrton Lolô Cornelsen e Rubens Meister, é fato que estes arquitetos trouxeram ao estado uma nova tendência, com a qual tiveram contato enquanto estudantes na Universidade Mackenzie, em São Paulo, e também com colegas de profissão como Carlos Millan, Fábio Penteado e Pedro Paulo de Melo Saraiva. Trata-se do Brutalismo, termo até então repudiado por alguns deles por ser confundido com uma arquitetura mal acabada e rústica.

A partir do estudo de importantes obras como o Clube Curitibano, Instituto de Previdência do Estado do Paraná (IPE), a Clínica João 23, entre outras obras, o presente artigo objetiva mostrar como os arquitetos procuravam atender a intensa demanda através de soluções projetuais com traços próprios e originais, fomentando a exploração plástica das estruturas de concreto armado aparente e cada vez mais a acuidade com as superfícies. A partir dali obras de outros arquitetos surgiram, paranaenses natos e formados na UFPR. O envolvimento de Forte e Gandolfi também nos novos projetos para Curitiba e no debate acadêmico na UFPR propiciou um ambiente favorável para a introdução das transformações da capital, com mais intensidade durante a década de 1970.

Palavras-chave: Arquitetura Moderna no Paraná, Arquitetura Brutalista; Forte e Gandolfi.

ABSTRACT

The modern architectural panorama in Paraná has been little studied until now, particularly the works of the its brutalist phase which occurs concomitantly with São Paulo. Works of relevance to a time when the architecture of this state emerged from obscurity and shared the *New Architecture* discourse with major centers such as São Paulo and Rio de Janeiro.

Between the 1960s and 1970s a lot has been produced in Paraná, a process which has been intensified with the arriving of the architects Luiz Forte Netto and Jose Maria Gandolfi to Curitiba. Without bypassing important previous architects, including Ayrton Lolo Cornelsen and Rubens Meister, it is fact that these architects brought to Paraná a new trend which they have had contact while students at the University Mackenzie and with professional colleagues like Carlos Millan, Fábio Penteado and Pedro Paulo de Melo Saraiva. It's Brutalism; a term so far repelled by some of them who mistakenly confused it with poorly finished and rustic architecture.

From the study of important works such as Curitibano Club, Institute for Social Security of Paraná (IPE) and João 23 Clinic, among others, this paper aims to show how these architects sought to deal with the intense demand with their own traits and unique design solutions, encouraging the exploration of the concrete structures and increasingly apparent acuity with its surfaces. From there emerged works of other architects, borned in Paraná and graduated in UFPR. The involvement of Forte e Gandolfi with new projects to Curitiba and the academic debate in UFPR also provided a favorable environment for the changes in the capital, with more intensity during the 1970s.

Keywords: Modern Architecture in Paraná, Brutalist Architecture, Forte and Gandolfi.

DO TRAÇO AO CONCRETO: ARQUITETURA BRUTALISTA NO PARANÁ

Arquitetura Brutalista

"De um traço nasce a arquitetura. E quando ele é bonito e cria surpresa, ela pode atingir o nível superior de uma obra de arte." A partir das palavras de Oscar Niemeyer, podemos extrair um termo engastado na atividade arquitetônica: a beleza. Do traço exploratório do arquiteto nasce uma edificação que tem por um de seus inúmeros objetivos ser bela. E é possível extrair beleza das superfícies rugosas, sem acabamento, da estrutura aparente, geralmente sub-julgadas? Se a beleza está nos olhos de quem vê, é certo que esse olhar é influenciado pelos padrões culturais de quem observa.¹ A exploração deste recurso na arquitetura é o lugar comum para uma tendência que se manifesta a partir de 1920, na Europa, e a partir de 1950, no Brasil: o Brutalismo.



Fig.1. Superfície *brut* da laje, Ed. Castello Branco.
Fonte: Foto da autora, 2013.



Fig.2. Vista do vão lateral, Ed. Castello Branco.
Fonte: WikiMedia Commons, 2006.

Até mesmo Niemeyer se rendeu ao resultado plástico do concreto bruto em algumas de suas obras, como no edifício Castello Branco (1967) em Curitiba; atual Museu Oscar Niemeyer. Mas por que tratar da beleza das superfícies da arquitetura brutalista? Simplesmente pelo fato de que sua principal característica - o aspecto rústico das superfícies - ainda é encarada como "feia" por leigos e desinformados e sua aceitação ainda é contraditória² também no meio acadêmico brasileiro, em especial a relação ao tema da priorização da questão da identidade nacional, de Vilanova Artigas.

A partir de meados de 1950, o frequente uso do concreto armado e de superfícies inacabadas, como o célebre exemplo de Le Corbusier na Unidade Habitacional de Marselha (1947-1952), configuraram-se características primordiais de desta tendência arquitetônica cujas bases formaram uma importante "escola" em São Paulo nos anos 1960-70. Para Le Corbusier, é por meio do aspecto formal do concreto aparente (*béton brut*) moldado por chapas e madeira

compensada que a essência do material se revela; “quando a fôrma é retirada, figuras impressas aparecem na face do concreto, como os afrescos esculturais dos egípcios em seus templos há 5000 anos”.³ Seguindo esta constatação, arquitetos brasileiros buscaram trabalhar com superfícies cada vez mais expressivas, tendo nelas impressas as marcas das formas de madeira e, no caso da arquitetos paranenses, composições geométricas que se tornaram obras de arte.

A cunhagem de Brutalismo, como aponta Reyner Banham, é atribuída ao arquiteto Hans Asplund que o citou pela primeira vez em 1950, ao criticar o projeto de uma residência de amigos na Suécia.⁴ Ainda segundo Banham, o termo *New Brutalism* teria surgido na Inglaterra, em 1953, quando o casal de arquitetos Alison e Peter Smithson publicou um artigo na revista *Architectural Design* sobre as composições plásticas e com estética vigorosa da “arte bruta”. Banham aponta que no começo o “Novo Brutalismo” visava qualificar as aspirações de um grupo de jovens arquitetos, mas logo atingiu uma extensão considerável. Mas para Yves Bruand, é preciso fazer distinção entre duas tendências essenciais do brutalismo: o de Le Corbusier e o brutalismo inglês. Bruand explica que o Brutalismo de Le Corbusier precedeu a invenção do termo propriamente dito, quando da ênfase assumida pelo emprego do concreto bruto pelo arquiteto na Unidade Habitacional de Marselha.

*Enquanto o brutalismo de Le Corbusier não vai além desta técnica e se conjuga com uma plástica nova que rompe definitivamente com o funcionalismo estrito, o brutalismo inglês, pelo contrário, aparece como uma espécie de volta extremada aos princípios do século XX, sem qualquer concessão a uma estética que não seja da essência do material [inclusive dos equipamentos e canalizações aparentes] [...]*⁵

Já Ruth Verde Zein considera que as afirmações de Reyner Banham partem de um posicionamento “nada isento” e tendencioso em relação ao brutalismo inglês; admite-se sua militância a uma causa porque ele estava envolvido nos eventos que descreve. De fato o brutalismo pode ser entendido em um sentido muito mais amplo, tributário da contribuição de Le Corbusier, mas que comparece simultaneamente em várias partes do mundo, sem precedência ou “influência” de nenhuma delas.

*Pode-se concluir, a partir de uma leitura criteriosa das fontes disponíveis, com ênfase na contribuição de Reyner Banham, que o Brutalismo não se restringe em absoluto ao “Novo Brutalismo”, nem antes, nem depois da afirmação daquele “movimento” britânico, que se dá por volta de 1953-55. Banham afirma que o brutalismo se manifesta em obras situadas em várias partes do mundo, sem aparentemente nenhuma relação de afinidade entre si, exceto por compartilharem os ensinamentos presentes na obra de Le Corbusier. O momento em que o brutalismo surge no campo arquitetônico parece ser o de meados dos anos 1950, ainda enquanto exceção; com notável incremento após 1960, já com o reconhecimento da tendência por parte de alguns autores e da maioria dos críticos; experimentando uma grande expansão nas décadas de 1960/70, a ponto de se adquirir certo status de “vernacular moderno” naquele momento.*⁶

No caso da arquitetura realizada em São Paulo, Zein demonstra seu parecer favorável à postulação de um Brutalismo Paulista, bem como de obras arquitetônicas que compartilham algumas das principais características dessa tendência, no período entre 1953 - 1973, enquanto tendência que se compraz em ser reconhecida por seu discurso ético ou como um estilo

arquitetônico inserido no marco da arquitetura moderna, se suas características formais, materiais e construtivas são compartilhadas por essa arquitetura paulista.⁷

Vários arquitetos brasileiros foram tributários da tendência brutalista como Paulo Mendes da Rocha, Fábio Penteadó, Pedro Paulo de Melo Saraiva, Décio Tozzi, entre outros. Segundo Hugo Segawa, o apelo à expressividade do concreto - de matriz corbusiana, mas também tributário ao pensamento do brutalismo anglo-saxônico - as instalações à vista, a austeridade e o respeito aos materiais foram evidências formais que geraram a alcunha de Brutalismo Paulista.⁸

Não cabe a este trabalho fazer um panorama geral da arquitetura brutalista, mas apenas introduzir o assunto e as principais particularidades da Arquitetura Paulista Brutalista categorizadas por Ruth Zein, adotadas para embasar a análise das obras elencadas. Os itens de análise compreendem características quanto ao partido arquitetônico, quanto à composição, quanto às elevações (fachadas), quanto ao sistema construtivo, quanto às texturas e ambiência lumínica e quanto aos aspectos simbólico-conceituais das obras estudadas. É a partir destes itens que se busca estabelecer um parâmetro que corrobore o diálogo entre a arquitetura realizada no Paraná e a paulista, cujos princípios serviram de lastro para os arquitetos protagonistas deste artigo.

Arquitetura Brutalista no Paraná

Nos anos 1950, o Brasil deixa definitivamente de ser um país agrário para se tornar um país urbanizado. Isto se reflete na arquitetura, que almejava um processo industrializado da construção civil, e do planejamento urbano, buscando ações mediadoras para o intenso crescimento populacional nas cidades. Temas como a industrialização da construção se tornaram um constante estímulo ao pensamento arquitetônico. No caso da arquitetura feita em São Paulo é possível verificar uma constante preocupação da criação em estreita sintonia com as questões construtivas, cuja forma era resultado e não origem das soluções propostas; "uma reação aos desafios programáticos e técnicos da época, racionalmente processados para se alcançar a beleza."⁹

É neste cenário que os arquitetos Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Joel Ramalho Jr e Roberto Luis Gandolfi¹⁰ finalizam seus estudos em São Paulo e iniciam sua atividade profissional. Ao final da década de 1950, a crescente produção arquitetônica demonstrava que os arquitetos, naquele momento, procuravam atender a intensa demanda através de soluções projetuais com traços próprios e originais, como a exploração plástica das estruturas de concreto armado¹¹ e cada vez mais acuidade com as superfícies de concreto aparente. Esta prática foi adotada por Forte e Gandolfi ao longo de sua participação no cenário arquitetônico paulistano e se manteve, posteriormente, no ambiente curitibano. Cada um absorveu, à sua maneira, as informações do seu contexto, da sua época e escolheu seus referenciais, que se agregaram ao trabalho em conjunto, desde a graduação, numa constante troca de idéias e ideais durante o período abordado

neste estudo. O pragmatismo americano adquirido na graduação, os estágios e a prática profissional, logo depois de formados, possibilitaram o interesse dos arquitetos do Mackenzie pela sistemática projetual, com o objetivo maior de resolver adequadamente o programa estabelecido e com integração correta ao lugar específico. Há uma evidente aproximação dos paulistas no que se refere a utilização do concreto aparente e sistemas estruturais que definem o edifício.

No Paraná, a partir de 1960 as mudanças se ampliam e passam a fazer parte de estratégias políticas e governamentais, não sendo mais apenas trocas de cenário e superficiais,¹² período de afirmação da modernidade, quando a ação dos arquitetos recém estabelecidos em Curitiba passa a ter reconhecimento nacional. Após vencerem o concurso para o Clube de Campo Santa Mônica, em Curitiba, em 1962, Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi se estabeleceram na cidade. É nesta primeira obra, realizada em solo paranaense, que estes arquitetos, junto a Francisco Moreira¹³, demonstram sua conexão com a arquitetura paulista. A primeira proposta para o clube, não construída, era a de um edifício tipo monobloco que agruparia todas as funções sociais, de lazer e administrativa neste único volume, demonstrando a intenção de sociabilidade do espaço arquitetônico. A opção pela utilização do concreto aparente e demais materiais sem acabamento seguia as pautas do brutalismo paulista, adotadas pela geração de arquitetos recém-formados naquele momento. A semelhança com a sede do Clube de Tênis Anhembi de em São Paulo é evidente, obra contemporânea de autoria de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, pois ambas compartilham além da solução estrutural - repetição sucessiva dos pórticos transversais - com desenho extremamente elaborado dos pontos de apoio, também o grande vazio interno e os fortuitos balanços do mezanino.

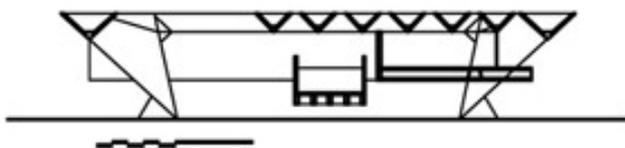


Fig. 3. Corte Transversal: Clube Anhembi, São Paulo, (1961).
Fonte: <http://www.arquiteturabrutalista.com.br>

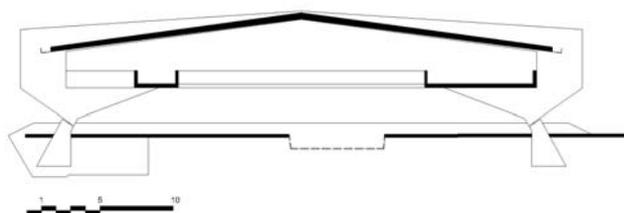


Fig. 4. Corte Transversal: 1ª Proposta Clube Santa Mônica (1962).
Fonte: desenho da autora sobre projeto original

A projeção do escritório com a vitória neste concurso foi grande e, assim, começou a aparecer a clientela, já que o presidente do clube havia transformado os responsáveis pelo projeto nos “melhores arquitetos do mundo”.¹⁴ O profícuo momento destes profissionais progrediu também com a intensa participação em concursos de arquitetura. De maneira muito intuitiva, entusiasmados com o concurso de Brasília, bem formados em cursos de arquitetura ainda tradicionalistas, mas abertos a inovações tecnológicas, eles sabiam quanto por cento ousar – e levavam todas, ou quase todas.¹⁵

A ação projetual se tornou foco de intenso debate no recém criado curso de arquitetura da Universidade Federal do Paraná (1961) e também na prática profissional, observada nos poucos escritórios da época. O pragmatismo advindo da formação dos professores paulistas¹⁶ foi assimilado por arquitetos paranaenses, recém formados na UFPR, o que auxiliou a muitos obter sucesso em concursos de arquitetura.

Clube Curitibano - 1966

O reconhecimento dos arquitetos Forte e Gandolfi logo apareceu na cidade que adotaram para viver e sua carreira foi emergente. Os fatos pareciam convergir para que sua produção arquitetônica ganhasse volume, principalmente a abundância de edifícios institucionais que executariam em poucos anos de profissão. A diretoria do Clube Curitibano, tradicional clube de Curitiba, atraída pelo concurso promovido pelo Clube Santa Mônica, decidiu contratar o escritório vencedor para executar a proposta de uma nova sede social. O local a ser implantada a sede era um terreno amplo em meio urbano situado num dos bairros nobres da capital paranaense, o bairro Água Verde. O programa para o clube envolvia vários ambientes como grande salão, com camarins e sanitários exclusivos, um auditório, biblioteca, restaurante, cozinha, bar, salão de jogos e departamentos médico e de fisioterapia.

Os arquitetos propuseram uma edificação circular composta por três pavimentos, sendo um deles semi-enterrado. A implantação da sede social acontece próxima a via principal, Avenida Getúlio Vargas, onde o acesso de veículos para embarque/desembarque é facilitado através da inserção de uma alça da rua. Este edifício abriga no pavimento semi-enterrado auditório, biblioteca, camarins, cozinha e serviços e uma pista de bolão; no térreo encontram-se os ambientes destinados ao lazer e serviços aos associados como salão de beleza e restaurante voltados para



fig. 5. Vista aérea Sede Social do Clube Curitibano (1966), anterior a reforma de fechamento do terraço.
Fonte: Acervo Luiz Forte Netto.

a piscina, cozinha, administração, departamento médico e de fisioterapia e o acesso principal ao salão de eventos. A portaria, de cobertura circular com apoio central, é deslocada da edificação a fim de proteger o visitante no acesso ao salão. O salão de eventos principal está localizado no andar superior, coberto pela casca plissada de concreto cujos balanços protegem um terraço contínuo. Posteriormente à execução esse terraço foi incorporado ao salão principal através do anel circular de concreto, solução que prejudicou a harmonia do conjunto original.

O concreto já havia se tornado o principal material de construção na época, devido a sua maleabilidade e resultado plástico eficiente. Entretanto, a mão-de-obra ainda não era especializada em grandes intervenções em Curitiba. A laje plissada de 50 metros de diâmetro, apoiada apenas em pilares periféricos, foi um grande desafio na sua implantação plena. Seus apoios têm formato retangular quando atravessam os pavimentos inferiores, mas sofrem um recorte em sua extremidade superior, como na Residência Weber em Caiobá, no intuito de reduzir o contato com a cobertura, promovendo a sensação de leveza da estrutura de concreto. As texturas do conjunto também são proeminentes; há uma variedade significativa de materiais em estado bruto como a própria cobertura em concreto aparente, o “disco” de concreto aparente rajado que faz o fechamento do andar inferior, as paredes internas, em sua maioria, sem pintura e também aparece a madeira em um painel no piano bar, onde uma composição de formas geométricas se contrapõe a outra parede com azulejos.

Assim como no projeto do clube Santa Mônica, aparece nesta obra a solução da extração dos espaços servidores do volume principal do edifício, para que a amplitude do ambiente interior seja contemplada; assim como os desníveis internos que promovem um percurso interessante no espaço central e integrador. O hall de acesso tem pé-direito duplo, o que diferencia este espaço dos demais.

Na mesma época em que o projeto do Clube Curitibano brotava da prancheta dos paranaenses, surgia em São Paulo o projeto para o Conjunto do Anhembi, de Jorge Wilhelm e Miguel Juliano. O projeto, compreendendo pavilhão de exposições, auditório e hotel, era de extrema complexidade estrutural em todas as suas edificações. Em especial, o edifício do auditório aparece uma solução plástica similar a adotada pelos paranaenses. Para vencer o vão da grande sala, de sessenta e quatro metros de diâmetro, Wilhelm e Juliano buscaram uma estratégia de engenharia para obter um resultado harmonioso: dobrar os raios por meio de uma casca plissada de concreto para diminuir as flechas.¹⁷ A experimentação arquitetônica é prática frequente entre os arquitetos egressos da Universidade Mackenzie em meados do século XX, caso também de Wilhelm.

Ainda em 1966, o escritório Forte Gandolfi foi contratado para executar o projeto piloto do Clube Militar do Paraná (Círculo Militar), também fruto do reconhecimento pelo projeto do Clube Santa Mônica, mas acabou executando apenas o Ginásio; cujo edifício congrega diversos tipos de materiais além do concreto aparente, como o vidro espelhado multifacetado nas aberturas.



fig. 6. Vista do acesso Leste - Ginásio do Círculo Militar (1963). Fonte: foto da autora, 2009.

Instituto Previdenciário do Estado do Paraná - 1967

Inserido em um lote de formato peculiar, um grande edifício, imponente, de concreto aparente para muitos transeuntes parece ser "feito e frio", mas que fulge na paisagem de maneira monumental e extraordinária. A expressão de suas superfícies contrasta com o entorno de edifícios ordinários que, recobertos por camadas de revestimento, escondem a essência de sua solução tectônica. Talvez esse seja o edifício que melhor traduza a transformação da poética paulista e a caracterização de uma postura projetual dos arquitetos paranaenses da geração.

A sede do Instituto Previdenciário do Estado do Paraná é resultado de uma concorrência de títulos, no qual a equipe com maior experiência comprovada na área hospitalar seria a vencedora. Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi estavam com escritório já bem estruturado em Curitiba quando convidaram seu colega de Faculdade Mackenzie, Joel Ramalho Jr, para integrar a equipe. A conjuntura destes arquitetos estabeleceria uma parceria de sucesso e que produziria obras de grande qualidade no cenário paranaense. É o momento em que este grupo confirma o pragmatismo projetual adquirido ao longo da sua formação acadêmica e profissional. Além da vitória no concurso da Petrobras, o triunfo da proposta para o Instituto da Previdência é devido a adoção de um conjunto de soluções objetivas, específicas ao programa. A equipe, composta por estes arquitetos, e também Vicente de Castro, foi considerada a mais apta pela comissão e ficou, portanto, encarregada pelo projeto do edifício.

O programa básico para o empreendimento congregava as atividades de assistência à saúde de caráter ambulatorial, de apoio ao diagnóstico, terapêutico e odontológico, triagem de pacientes e salas de funcionários do governo do Estado. O terreno do edifício é de esquina, com aproximadamente 5700,00 m² de área, inserido em uma quadra triangular com frente para dois eixos de vias importantes, Rua João Manoel e Rua Inácio Lustosa, que percorrem o perímetro Leste e Sudoeste do terreno, e fundos para a Travessa Raul Munhoz, via de menor tráfego. A

implantação dos blocos segue paralela à rua posterior, se mantendo na diagonal das outras vias; uma solução que promove um aproveitamento maior da área do terreno, a otimização da taxa de ocupação por pavimento dos blocos e o acréscimo do espaço livre a frente do edifício. Este espaço é destinado para convivência coletiva, é amplo e aberto, efeito que eleva a qualidade monumental do edifício.

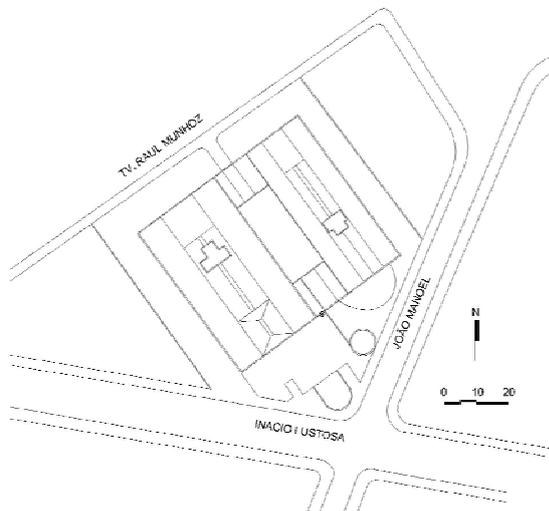


fig. 7. Implantação IPE (1967). □ Fonte: desenho da autora sobre projeto original.



fig. 8. Vista externa do acesso principal do IPE. Fonte: foto da autora, 2009.

O conjunto é constituído por dois blocos retangulares, paralelos entre si. Os blocos são interligados por uma praça linear coberta por um conjunto de domos de acrílico que permite o acesso dos usuários a ambas as edificações no nível do terceiro pavimento. Esta praça atua como um eixo de ligação das vias, da esquina mais baixa com a rua posterior, mais alta, e permite a circulação dos usuários por uma rampa que se eleva suavemente, evitando a instalação de plataformas mecânicas e elevadores. No pátio externo, a frente da edificação, foram planejadas floreiras que acompanhariam o desnível do terreno, assim como ao longo do eixo central e na parte posterior do terreno, sobre o muro de arrimo do acentuado desnível. O projeto de paisagismo é de Roberto Burle Marx, quem assinou também o desenho das floreiras internas. Entretanto, uma reforma realizada pelo setor de engenharia do IPE retirou a maioria destas floreiras para aumentar o espaço livre para estacionamento, considerado insuficiente para o número atual de funcionários.

Os dois blocos abrigam funções diferentes: o menor reúne os serviços da previdência, da autarquia, e o bloco maior agrupa as atividades de assistência de saúde, de acordo com as especificidades das unidades ambulatoriais. A área total construída é de 12000,00 m², disposta em cinco pavimentos e distribuída em 1650,00 m² por pavimento no bloco maior e em 1100,00 m², no bloco menor. Na planta baixa é possível observar a repetição de três grandes vãos, visíveis no corte também, sendo que o central é o da praça que liga os dois blocos e os outros dois são vãos internos dos blocos. Estes permitem uma maior permeabilidade da luz natural e da ventilação entre pisos, o que auxilia na economia de recursos artificiais de iluminação e de refrigeração.

As instalações sanitárias que foram projetadas para cada conjunto de salas são extraídas do volume principal e tem conformação trapezoidal. Esta solução foi considerada como a melhor opção para a liberação da planta para futuros e diferentes usos. Os volumes resultantes das unidades sanitárias rompem a uniformidade do plano das fachadas Nordeste e Sudoeste, conferindo ritmo às faces do edifício.

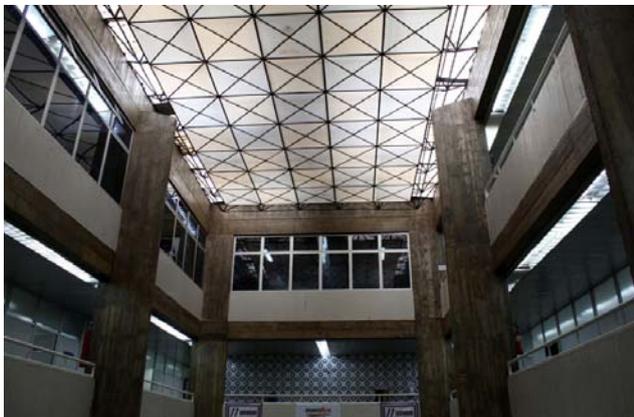


fig. 9. Vão interno do bloco menor.
Fonte: foto da autora, 2009.



fig. 10. Vista externa das unidades sanitárias.
Fonte: foto da autora, 2009.

A estrutura do edifício é conformada por uma grelha auto-portante periférica em concreto aparente. A malha ortogonal da fachada é resultante da aliança de vigas e pilares periféricos alongados, que funcionam como estruturas planas de proteção solar. As instalações sanitárias, elétricas e de água pluvial encontram-se embutidas ao longo da estrutura de concreto, de maneira repetida a cada módulo de sanitários. Esta solução foi considerada inovadora na época, pois permitia o acesso individual de cada prumada pelo exterior do edifício.

A paleta de materiais utilizada na obra é restrita. A cor é uma característica marcante devido à aplicação de pintura vermelha somente nas esquadrias, compostas por montantes verticais metálicas. O fechamento em vidro auxilia na busca pela neutralidade em contraponto à imponência cromática dos montantes.

O coroamento que interliga os dois blocos, que também serve de proteção ao acesso principal, é destaque nesta obra, em especial à “escultura” que se lança da superfície em direção à rua, determinando o ponto focal do conjunto. A altura generosa da platibanda é resultado da necessidade de se ocultar a cobertura inclinada de cimento amianto, cujo recurso promove uma analogia à laje reta esteticamente moderna e serve de suporte para o mural de baixo relevo. Os murais em baixo ou alto relevo estão quase sempre presentes nas obras de Forte e Gandolfi, com o uso frequente de formas geométricas proporcionando um efeito escultórico nas superfícies rijas. As empenas e platibandas geralmente ganham adornos de caráter artístico valorizando, assim, o ideal de integração das artes plásticas à arquitetura. No caso do IPE, a autoria da composição é do arquiteto paranaense Orlando Busarello, colaborador assíduo do escritório.

Clínica de reabilitação João 23 - 1973

Em 1973, Curitiba já contava com dezenas de arquitetos que atuavam de maneira abrangente e eficiente. Além dos arquitetos precedentes à geração de 1960, havia agora uma efervescente massa profissional que instituía o conhecimento teórico arquitetônico aliado a prática profissional, caso de Leo Grossman, Alfred Willer, Lubomir Ficinski Dunin, Luiz Augusto Amora, Roberto Gandolfi, Abraão Assad, José Sanchotene, Domingos Bongestabs, Jaime Lerner e também os arquitetos Dilva Slomp e Orlando Busarello, que viriam a se tornar sócios de Luiz Forte Netto após o encerramento de sua sociedade com José Maria Gandolfi. Depois de 1970, há um certo distanciamento do mercado por arquitetos pioneiros como Rubens Meister e Ayrton Lolô Cornelsen. É interessante frisar que o cenário arquitetônico em Curitiba se tornara heterogêneo em virtude das várias visões que se manifestavam naquele momento. As construções em concreto aparente já não são mais novidade e perdem força na maioria das soluções arquitetônicas, a partir de 1973.

O projeto de Forte e Gandolfi para a Clínica de reabilitação João 23 é uma das obras remanescentes do período. Inserida em um local remoto, distante do meio urbano consolidado, é resolvida inteiramente em concreto aparente. O terreno é amplo e está localizado próximo a BR 116, de relevo plano, com cerca de 250 mil m² de área. O programa contemplava dormitórios (alojamento), assistência médica e psicológica, ambientes de apoio como almoxarifado e depósitos, administração e ambientes de convívio e lazer. A finalidade da clínica era a de recuperar pacientes com esclerose múltipla, Alzheimer e pessoas com problemas de saúde devido ao stress, de caráter temporário e/ou permanente.

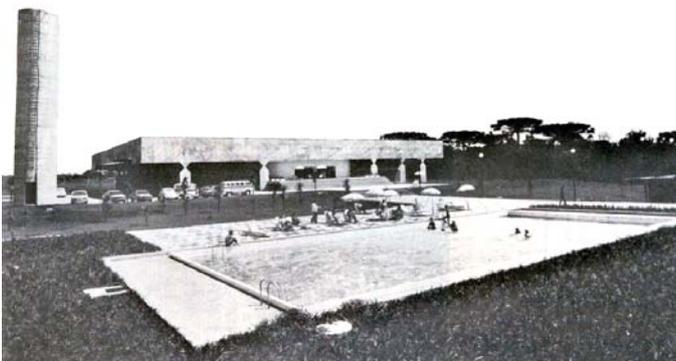


fig. 11. Vista geral do edifício principal da clínica.
Fonte: XAVIER, p.150.

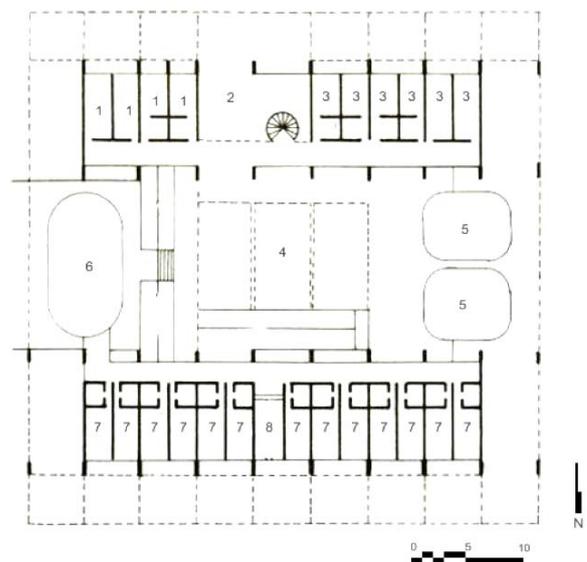


fig. 12. Planta baixa térreo – edifício principal.
Fonte: XAVIER, p.150.

A edificação principal, disposta ao centro do lote, correspondia à congregação de todas as atividades previstas pelo programa, com divisão em dois setores. No pavimento térreo, no setor Sul havia o acesso principal, recepção, administração, apoio, triagem e terapia de pacientes. No setor Norte estavam dispostos os dormitórios dos pacientes, posto de enfermagem e circulação controlada. No pavimento superior acontecia o atendimento médico, com salas específicas, e também um outro setor de alojamento de pacientes. Um grande vazio interno, que corta os dois setores, integra os pavimentos e permite o aumento do pé-direito da edificação, promovendo a boa ventilação e iluminação natural do estabelecimento. Ao longo desta área, aconteciam os espaços de convivência e lazer, como salão de jogos, restaurante (refeitório), salas de aprendizagem (aula) e ampla área de estar.

Com relação à solução estrutural, é visível a intenção do uso de repetição e modulação da estrutura de concreto armado para uma provável ampliação da clínica. A grande laje de 54 metros por 54 metros cobre toda a extensão do ambientes e se projeta aproximadamente 6 metros em balanço ao longo da periferia da edificação, sendo que nas extremidades Norte e Sul a estrutura porticada fica aparente. A laje é sustentada por uma sequência de pilares de seção retangular, alinhados de quatro em quatro, os quais possuem um desenho aprimorado com sutil recorte na parte superior. Este recurso retoma outras obras dos arquitetos Forte e Gandolfi, como a sede social do Clube Curitibano (1966), onde os pilares recebem um tênue recorte para proporcionar um efeito de leveza ao conjunto.

A estrutura sequenciada permite a liberação do espaço interno, do vazio integrador, onde um recorte na laje resulta numa cobertura translúcida que banha de luz natural os ambientes sociais. Há um deslocamento do peitoril do mezanino dos pilares, que apóiam a laje intermediária; um refinamento arquitetônico para exacerbar o simples toque de ambas as estruturas como suficientes à sua função estrutural. Os vãos do entrecolúnio são calculados a partir da dimensão do balanço: 6 metros. A malha estrutural ocorre na transversal a cada 6 metros (balanço), 12 metros (setor Norte), 18 metros (vazio interno), 12 metros (setor Sul) e 6 metros em balanço. O partido arquitetônico que prima pela integração dos ambientes internos, por meio de vazios ou por meio de desníveis, era comum na arquitetura paulista dos anos 1960; com intenção de promover a sociabilidade e a reunião das principais atividades do programa.

Aparentemente, a referência mais próxima a esta obra é o edifício da FAU-USP (1961) de Vilanova Artigas, cujos pilares periféricos são bem delimitados e desenhados. Entretanto, a malha estrutural na FAU-USP, de escala bem maior com entrecolúnio de 22 metros, é diferenciada. Lá, o resultado não reflete apenas o programa de necessidades, mas também a opção em resolvê-las numa composição sintética e subtrativa,¹⁸ enquanto a disposição dos pilares parece seguir uma malha regular. Não é regular porque os pilares que seguem no eixo longitudinal não seguem da mesma maneira no eixo transversal. Ou seja, a fachada da lateral menor não segue a modulação da estrutura interior à procura da simetria na distribuição dos pilares obtida na fachada maior.

Na Clínica João 23 a grande cobertura configura uma caixa regular apoiada em uma seqüência de quatro linhas de pilares com disposição longitudinal Leste-Oeste, com empenas em concreto aparente na parte superior que ratificam o propósito de unidade do conjunto. Os pilares externos possuem um estreitamento (na Clínica João 23 a retração é superior e na FAU- USP o pilar é mais estreito na parte inferior) que confere uma impressão de fragilidade nos pontos de apoio, enquanto todo o resto do conjunto é impregnado por um certo peso visual. Em ambas as edificações há uma característica de solidez no exterior enquanto seu interior é oco, devido ao grande vazio com iluminação zenital, cuja principal função é congregar atividades coletivas.

Além da edificação da clínica de repouso, o plano diretor da instituição João 23 contemplava campo de futebol, quadras poliesportivas, campo de golfe, piscina, estacionamento amplo e uma capela, localizada na porção Sul do terreno. Esta capela tem seu volume enterrado em um recorte no lote, logo abaixo da edificação principal. É toda executada em concreto armado aparente e possui duas grandes vigas que estão apoiadas na terra e fazem a sustentação da laje da cobertura. Uma grande escadaria que acompanha o desnível dá acesso ao interior, que é iluminado por duas aberturas localizadas na parte posterior do altar. Sobre a grande laje foi inserido um elemento vertical em concreto aparente que se contrapõe a horizontalidade da pequena construção; com uma cruz na extremidade superior, funciona como um marco de identificação.

Um paralelo arquitetônico interessante com esta obra da capela é o projeto ganhador do concurso para a Igreja Presbiteriana Nacional em 1964, em Brasília, de Ubirajara Ribeiro. A edificação seria subterrânea com uma cobertura apoiada no terreno e em pilares robustos, resultado do sistema pré-fabricado “tubulão”, a serem executados in loco previamente à escavação. Parte da terra escavada serviria para conformação de taludes laterais e para a escadaria de acesso. A planta circular da nave evidenciaria a qualidade do desenho dos pilares periféricos, com interior oco para permitir a iluminação natural e ventilação. Neste projeto, assim como na capela de Forte Gandolfi, a ocultação do edifício trouxe a necessidade de uma demarcação visual em virtude do programa de atividade de cunho público. Para isso foi criado um mastro de concreto de grande altura (cerca de 50 metros) denominado de “agulha símbolo”.¹⁹

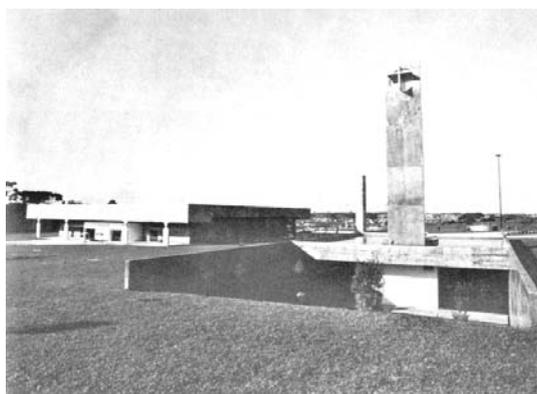


fig. 13. Vista externa da capela da Clínica.
Fonte: XAVIER, p.151.



fig. 14. Croquis da igreja presbiteriana (1964)
Fonte: ZEIN, 2005. p. 220.

A antiga Clínica João 23 é hoje ocupada pela sede de treinamento do Clube Atlético Paranaense, que adquiriu o patrimônio em 1996. Após várias reformas que descaracterizaram o projeto original, o conjunto possui atualmente hotel, setor administrativo, cinco campos oficiais de futebol, piscina térmica, quadras de tênis e vôlei de praia, campos de futebol suíço e uma pista de jogging com mais de 750 m.

Conclusões

O principal objetivo deste trabalho é mostrar como os arquitetos, em especial os arquitetos do escritório Forte Gandolfi, procuravam atender a intensa demanda através de soluções projetuais com traços próprios e originais, fomentando a exploração plástica das estruturas de concreto armado aparente, mas não de maneira exaustiva. A partir da reunião de dados sobre suas obras pode-se estabelecer conexões com a arquitetura brutalista paulista, baseando-se na categorização de Ruth Verde Zein. Segundo ela, dentre as principais particularidades desta tendência estão, consecutivamente, a preferência pela solução em monobloco; a relação do edifício com o entorno se dá claramente por contraste visual; procura de horizontalidade na solução volumétrica; preferência pela solução em “caixa portante” [Citrohan, Le Corbusier] e pela solução em planta genérica [vãos completamente livres, Mies]; preferência pela solução de teto homogêneo em grelha; emprego frequente de vazios verticais internos e os espaços internos são geralmente organizados de maneira flexível, interconectada e compartimentada.

Há uma pluralidade de referências que se interligam no trabalho dos arquitetos Forte Netto e dos irmãos Gandolfi. Portanto, antes de expor as características da sua arquitetura é importante ponderar que a sua produção é heterogênea, tanto em relação aos programas quanto às soluções de partido adotadas por eles.

Quanto ao partido arquitetônico, constatou-se que a maioria das obras apresenta a integração das funções em um único bloco buscando-se otimizar a circulação e a disposição dos ambientes necessários para atender o programa: caso da proposta para o clube Santa Mônica. Quando da impossibilidade de englobar todo o programa em um único volume, como no caso do IPE, os arquitetos adotam a mesma solução volumétrica para os dois blocos, com repetição da estrutura e dos materiais utilizados; assim como quando se trata de programas que englobam usos muito distintos, como a Clínica João 23, que necessitava de um bloco para usos gerais (integrando todos os ambientes necessários) e um espaço ecumênico à parte. Nesse caso, os arquitetos criaram uma pequena capela enterrada com acesso por uma ampla escadaria. Com esse partido, o volume hierarquicamente secundário deste bloco não concorreria com o volume maior, da Clínica; portanto há uma evidente hierarquia entre os blocos.

Há uma procura pela horizontalidade na maioria das obras. A relação com entorno é em parte contraditória, pois há sempre uma intenção do edifício obedecer ao gabarito local e respeitar a

melhor implantação no terreno, mas a monumentalidade também é idealizada; praticamente todas as obras analisadas se destacam em relação ao seu entorno imediato, seja pelo tamanho ou pelo material construtivo adotado. Quanto à composição e geometria dos espaços, percebe-se a primazia pela ortogonalidade na maioria das obras. A presença de uma malha estrutural ortogonal também é importante para a manutenção da planta livre e das linhas retas da composição, do embasamento ao coroamento. A volumetria em prisma puro é freqüente na produção de Forte e Gandolfi, mas há sempre a tentativa de “abstração” do embasamento e uma desconexão entre embasamento e corpo do edifício. Há ainda alguma tentativa de se resolver o programa em uma forma circular, onde o centro torna-se o espaço comum e os ambientes acontecem radialmente. Na obra da sede social do Clube Curitibano a planta circular permite a inserção de um grande salão de baile ao centro, aperfeiçoando-se o vão livre interno para as atividades do clube.

O vazio interno é presença constante nas obras e atua como incorporador dos ambientes. A circulação vertical tem destaque e é, quase sempre, retirada da área de circulação horizontal (corredores), sobrepondo-se ao vazio vertical, como no edifício do IPE, onde acontece um grande vazio interno “integrador”. Ali, o grande vazio também se dá nos acessos, no intuito de proporcionar a entrada monumental às obras. O grande vazio de acesso cria uma praça entre os dois blocos, com função de abrigo e ligação entre os volumes. O acesso se faz por uma rampa que eleva o usuário ao terceiro pavimento, nível das entradas. Ainda com relação à composição, a cobertura é preferencialmente plana e homogênea, tanto em grelha de concreto, como na Clínica de Repouso, quanto em telhado de fibrocimento embutido e uso de platibanda, como no IPE.

Quanto às elevações (fachadas) pode-se observar uma leve predominância dos cheios sobre os vazios, principalmente nas obras institucionais. Este predomínio não é tão evidente quanto na arquitetura brutalista paulista, pois há de certa forma mais aberturas nos projetos de Forte e Gandolfi. No caso do IPE há uma grande superfície envidraçada que faz o fechamento dos dois blocos, em contrapartida na Clínica de Repouso quase não há aberturas. A resolução das fachadas é bem variada, com a presença constante de janelas em “fita” que são cortadas apenas por estruturas verticais aparentes. A cobertura está, na maioria das vezes, sobreposta às fachadas como recurso de proteção solar e é freqüente a opção por iluminação zenital complementar e a inserção de elementos de caráter funcional-decorativo como gárgulas, buzínates, canhões de luz e vigas-calha. O sistema construtivo, em suas principais obras, possuem características afins àquelas adotadas na arquitetura paulista brutalista como o emprego quase exclusivo do concreto armado utilizando, algumas vezes, lajes nervuradas uni ou bidirecionais, pórticos rígidos ou articulados, pilares com desenho trabalhado analogamente às forças estáticas suportadas e opção por vãos livres e balanços amplos. Essa característica comparece na proposta para o Clube Santa Mônica, cujo sistema de pórticos em concreto armado aparente, que sustentaria o pavimento superior, deixa um grande vão livre no pavimento térreo.

Com relação às texturas, as superfícies são sempre resultado dos materiais deixados aparentes,

sem tratamento, valorizando a rugosidade de textura obtida por sua manufatura ou algumas vezes recebendo proteção por pintura neutra. As superfícies em concreto aparente recebem composições geométricas em baixo relevo. Esta prática inicia-se em 1964, e a partir daí estas composições aparecem de maneira cada vez mais elaborada e não são mais exclusividade das fachadas ou do concreto; no edifício do IPE toda a extensão do coroamento possui uma composição de elementos geométricos e uma escultura que sobressai ao plano da fachada sobre o acesso principal.

Quanto à ambiência lumínica, pode-se apontar que há uma preocupação bastante importante com que a iluminação natural permeie todos os ambientes, em especial nos edifícios institucionais; talvez com maior intensidade do que nas obras paulistas. A preocupação de reduzir o uso de energia artificial ainda não era tão evidente naquele período, mas esta característica está presente na maioria das obras. No caso do IPE, a estrutura em grelha aparente proporciona um elemento de proteção solar. Dentro das características simbólico-conceituais, as obras de Forte e Gandolfi possuem ênfase na austeridade arquitetônica mediante uma paleta restrita de materiais, raramente ultrapassando três tipos de materiais construtivos. Há uma proeminência na exímia construtividade da obra e clareza na solução estrutural, buscando sempre o aperfeiçoamento do processo construtivo. A ideia de pré-fabricação não é tão enfatizada quanto nas propostas da arquitetura paulista, mas há sempre uma busca de aprimoramento no método de construção e na modulação e repetição dos vãos estruturais. Cada obra é uma oportunidade de experimentação para os arquitetos, que buscam resolver primeiro o programa e depois a forma. A apropriação de outras referências podia ser pertinente a cada momento, já que possuíam uma demanda diferenciada de projetos e repertório variado.

A exposição de várias características da obra de Forte e Gandolfi confirma que ela dialoga com a arquitetura brutalista paulista, com a qual estiveram ligados no início de suas carreiras. Muitas das soluções adotadas por estes arquitetos também podem ser observadas na arquitetura de seus alunos e colegas paranaenses a partir da década de 1970, quando a arquitetura paranaense obteve destaque no cenário nacional.

Referências Bibliográficas

- ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Os caminhos da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BANHAM, Reyner. *Brutalismo en Architectura, ética ou estética?* Barcelona: GG 1966.
- BASTOS, Maria Alice J. *Pós-Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira: Discurso Prática e Pensamento*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003. (Estudos;190)
- BOESIGER, Willy. *Le Corbusier. Ouvre Complète 1952-1957*. Zurique: Gisberger, 1957.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- CAMARGO, Mônica Junqueira. *A Poética da Razão e Construção: Conversa de Paulista*. Tese (Livre Docência). São Paulo: FAU-USP, 2009.

- DUDEQUE, Irã T. *Espirais de Madeira. Uma História da Arquitetura de Curitiba*. São Paulo: Editora Studio Nobel, 2001.
- FUÃO, Fernando Freitas. *Brutalismo: A Última Trincheira do Movimento Moderno*. 3º Seminário DCOMOMO Brasil São Paulo, de 8 a 11 de dezembro de 1999 (A Permanência do Moderno).
- PACHECO, Paulo C. B. *O Risco do Paraná e os Concursos Nacionais de Arquitetura 1962-1981*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura). Curitiba: PROPARG/PROPARG; PUC-PR, 2004.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1999.
- WILHEIM, Jorge. *Espaços e Palavras*. Vol. 15. São Paulo: Projeto, 1985. (Cadernos Brasileiros de Arquitetura).
- TOZZI, Décio. *Arquiteto Décio Tozzi: Cadernos Brasileiros de Arquitetura*. São Paulo: Projeto, 1980.
- XAVIER, Alberto. *Arquitetura Moderna em Curitiba*. São Paulo: PINI – Curitiba: FCC, 1985.
- XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo: PINI, 1983.
- ZEIN, Ruth Verde; BASTOS, Maria Alice J. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953 - 1973*. Tese (Doutorado em Arquitetura). Porto Alegre: UFRGS;PROPARG, 2005.
- _____. *Arquitetos no Paraná, algumas diferenças nas mesmas estórias*. *Projeto*, n. 89, julho 1986, p. 28-30.

¹ ECO, Umberto. *A História da Beleza*. São Paulo: Record, 2005.

² Como aponta Ruth Verde Zein, em *Brutalismo, Escola Paulista: entre o ser e o não ser*. *Arqtexto* n° 2. Porto Alegre: PROPARG/PROPARG, 2002; p.7.

³ In BOESIGER, Willy. *Le Corbusier: Complete Works (1952-1957)*. 1957, p. 180.

⁴ BANHAM, Reyner. *Brutalismo em Architectura, ética ou estética?* Barcelona: GG 1966. p.10.

⁵ BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. 3ª Edição. São Paulo: Perspectiva, 1997. p. 295.

⁶ ZEIN, Ruth Verde. *Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado)*. *Arquitextos* 084, Portal Vitruvius, maio 2007.

⁷ ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953 - 1973*. Tese (Doutorado em Arquitetura). Porto Alegre: UFRGS/PROPARG. p. 25.

⁸ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900 a 1990*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 149.

⁹ CAMARGO, Mônica Junqueira. *A Poética do: Uma conversa de Paulista*. Tese (Livre Docência). São Paulo: FAU-USP, 2009. p. 27-28.

¹⁰ A produção destes arquitetos é melhor aprofundada na dissertação de mestrado da autora cujo título é *A arquitetura do escritório Forte Gandolfi 1962-1973* (2011), pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, sob orientação da prof. dra. Ruth Verde Zein.

¹¹ TOZZI, Décio. *Arquiteto Décio Tozzi: Cadernos Brasileiros de Arquitetura*. São Paulo: Projeto, jan. 1980.

¹² DUDEQUE, Irã. *Espirais de Madeira: História da Arquitetura em Curitiba*. São Paulo: Nobel, 2001.

¹³ Francisco Moreira ([?]-2009), de Jacarezinho – PR, arquiteto formado pela Universidade Mackenzie em 1958 - colega de Forte Netto e Gandolfi.

¹⁴ Luiz Forte Netto, em depoimento a autora, em 03-03-2010.

¹⁵ ZEIN, Ruth Verde. *Arquitetos no Paraná, algumas diferenças nas mesmas estórias*. *Projeto*, n. 89, julho 1986, p. 28-30.

¹⁶ Luiz Forte Netto, Roberto Luis Gandolfi e Joel Ramalho Jr fizeram parte do quadro docente da UFPR.

¹⁷ WILHEIM, Jorge. *Espaços e Palavras*. Vol. 15. São Paulo: Projeto, 1985. (Cadernos Brasileiros de Arquitetura). p. 42.

¹⁸ ZEIN, Ruth. Op. cit. [2005]. p. 134.

¹⁹ Idem p. 194.