13º Seminário
do_co_mo_mo_
brasil
Salvador – BA
7 a 10 de outubro de 2019

A ARQUITETURA DA PRAÇA MODERNISTA.

Eixo Temático: O Modernismo como Cultura

Adriano Braz Contardi
Graduado - Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo UEM/UEL
abrazcontardi@gmail.com

Renato Leão Rego
Doutor em arquitetura - Professor titular do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Maringá
rlrego@uem.br

Resumo:

Como se deu o projeto da praça modernista? Arquitetos modernistas eventualmente projetaram espaços livres e este trabalho trata de sondar quais as estratégias projetuais e os recursos formais e compositivos empregados nestes projetos. Para tanto, recorre a dois estudos de casos em cidades novas planejadas no norte paranaense: a praça Napoleão Moreira da Silva projetada por José Augusto Bellucci em Maringá (1957-1962) e a praça Santos Dumont idealizada por Ícaro de Castro Mello em Umuarama (1970). A partir da análise formal destes projetos e da sua contextualização na cultura técnica contemporânea, este trabalho reconhece que os arquitetos aplicaram princípios formais da arquitetura no projeto das praças, de modo que a primeira praça analisada revela preceitos da composição purista caros à arquitetura da 'escola carioca', enquanto que a segunda pode ser associa à inflexão percebida na arquitetura brasileira pós-Brasília e a recursos formais da escola paulista. Para esta análise foram considerados a configuração formal de passeios e canteiros, a vegetação e o mobiliário, e foram apreciados desenhos originais e inéditos e registros fotográficos históricos.

Palavras-chave: projeto arquitetônico, arquitetura moderna brasileira, circulação de ideias, metodologia de projeto, paisagismo modernista.

Abstract:

How was the modernist square designed? Modernist architects have designed open spaces and this paper explores design strategies and formal and compositional resources in those layouts. Two case studies in new towns planned in northern Paraná were considered: Napoleão Moreira da Silva square designed by José Augusto Bellucci in Maringá (1957-1962), and Santos Dumont Square planned by Ícaro de Castro Mello in Umuarama (1970). Based on formal analysis and contemporary architectural history, this paper acknowledges that architects applied architectural formal principles in the layout of squares. Thus, the first analyzed square reveals precepts of the purist composition related to the architecture of 'escola carioca', while the latter may be associated with the perceived inflection in Brazilian architecture after Brasília and the forms of 'escola paulista'. The analysis considered the the formal configuration of sidewalks and flowerbeds, vegetation and furniture, and original and unpublished drawings and historical photographic records were considered.

Keywords: architectural design, Brazilian modernist architecture, diffusion of ideas, design methodology, modernist landscaping.

A ARQUITETURA DA PRAÇA MODERNISTA.

Introdução

Arquitetos cuja principal atividade era a construção de edificações eventualmente projetaram espaços livres. Com isso, pode-se perguntar: como arquitetos modernistas projetaram praças? Para responder tal questão, este trabalho trata de compreender quais as estratégias projetuais e os recursos formais e compositivos empregados por arquitetos neste tipo de projeto. E para isto, estando ciente dos processos de difusão e decorrente adaptação de ideias, recorre a dois estudos de caso, projetados no norte do Paraná nas décadas de 1950 e 1970, no contexto de cidades novas planejadas.

Figura 01: Praça Napoleão Moreira da Silva, início da década de 1960.
Fonte: Gerência de Patrimônio Histórico de Maringá.

Maringá e Umuarama são duas cidades da frente pioneira de colonização norte-paranaense que se enriqueceram com a cafeicultura e passaram por um rápido e intenso processo de modernização na segunda metade do século XX. A elite local usufruiu da prosperidade e do desenvolvimento regionais, e o fez buscando ideias modernas que circulavam na metrópole (SUZUKI, 2003; REGO, 2012a, 2012b; FRAZATTO, 2019). E, numa prática de 'importação' de inovações, viram na arquitetura e no urbanismo um instrumento para a expressão local de desenvolvimento. A conjuntura econômica e social da região se mostrara favorável à assimilação de informações advindas das metrópoles, principalmente da capital paulista. A arquitetura modernista no Brasil era então reconhecida como imagem de progresso e civilização (MARTINS, 2010), convergindo portanto, com o anseio local por transformação e desenvolvimento. Com isso, arquitetos forâneos, especialmente aqueles sediados em São Paulo – principal mercado metropolitano e sede da influência regional – foram contratados para desenvolver projetos de arquitetura no norte paranaense, e lá também tiveram a oportunidade de projetar praças. Este é o caso das praças Napoleão Moreira da Silva (Figura

01), projetada para Maringá em 1957 por José Augusto Bellucci, e Santos Dumont (Figura 02), projetada por Ícaro de Castro Mello para Umuarama, em 1970.

Figura 03: Praça Santos Dumont, década 1970.
Fonte: Disponível em: <https://umuarama.portaldacidade.com/fotos-de-umuarama-pr>. Acesso em: 24/fev./2019.

A arquitetura da 'escola carioca' repercutiu por todo o país na primeira metade do século passado e os arquitetos paulistas que então atuaram no norte paranaense – como João Batista Vilanova Artigas, Carlos Cascaldi, Ícaro de Castro Mello, José Augusto Bellucci, Rino Levi, entre outros – não deixaram de exercitar o vocabulário formal moderno, em especial a arquitetura purista. Inicialmente desenvolvido para a representação pictórica, o purismo articulava formas simplificadas em composições estruturadas pela ordem geométrica e pelo casamento dos contornos dos volumes retratados (cf. JEANNERET; OZENFANT, 1994). A transposição destes princípios para a arquitetura resultou em "composições cúbicas" e formas artísticas que exploravam o entrosamento de linhas retas e curvas.

Conforme Cavalcanti (2010) e Martins (2010b) mostraram, a difusão da arquitetura modernista no Brasil se deu a partir da afinidade de discursos entre o Estado Novo e os preceitos de Le Corbusier. Emblemáticos edifícios governamentais modernistas, como o Ministério da Educação e Saúde Pública (1936), no Rio de Janeiro, e o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939), representavam mudanças econômicas e sociais que o governo centralizador e intervencionista então propunha, e materializavam a nova identidade nacional que se tratava construir. Estas duas edificações exemplificam a assimilação dos conceitos corbusieranos por parte dos arquitetos brasileiros, um processo que se deu através de uma absorção crítica e consciente do modelo europeu. Com efeito, de acordo com Frampton (2003, p. 310), os arquitetos brasileiros souberam transformar os componentes puristas numa expressão nativa extremamente sensual que fazia eco, em sua exuberância plástica, ao barroco brasileiro. Lucio Costa mostrara como a nova construção podia associar inovação e tradição, universalidade e brasilidade, recorrendo a raciocínios conciliatórios entre a

arquitetura colonial e a modernista, tecidos especialmente no seu texto seminal Documentação Necessária (COSTA, 1937).

Robba e Macedo (2010) entendem que esta transformação que se viu na arquitetura também se deu na praça, explorando a simplicidade e a pureza das formas geométricas na composição. De modo equivalente, segundo estes autores, as praças passaram a ser projetadas funcionalmente, com áreas de lazer ativo e de permanência, recantos, estares, esplanadas e patamares articulados entre si (ROBBA; MACEDO, 2010, p. 95-98). Os contornos sinuosos das praças projetadas por Roberto Burle Marx (que "canibalizou" o purismo de Corbusier; cf. FRASER, 2000) tornaram-se característicos e reforçaram a nova estética promovida pela arquitetura. Formas elegantes, curvas delicadas, casamento de contornos, justaposições volumétricas e cromáticas e plantas brasileiras identificavam a paisagem modernista dos anos pré-Brasília.

Na década de 1960, o governo da ditadura militar novamente almejou desenvolvimento e progresso e a política econômica resultou no chamado 'milagre econômico' – ainda que com graves consequências para os anos subsequentes – e promoveu grandes obras, como Itaipu, a ponte Rio-Niterói, a Transamazônica e a sede da Petrobrás. Neste período, a arquitetura que caracterizara a 'escola carioca' perdeu sua hegemonia, cedendo espaço não só a experimentos de industrialização e racionalização, mas sobretudo a uma estética 'bruta', de formas mais pesadas, menos sinuosas e mais rígidas (cf. BASTOS, 2003; ZEIN, 2005a; ZEIN, 2005b). O Pavilhão do Brasil na Expo de Osaka, em 1970, é exemplar. Esta mudança não deixou de ser notada no projeto da praça, sempre capitaneado pelo trabalho paradigmático de Burle Marx.

Os projetos das duas referidas praças – em Maringá e em Umuarama, contextualizados em distintas conjunturas nacionais, compõem o panorama da arquitetura brasileira e podem evidenciar como os arquitetos utilizaram o repertório formal arquitetônico no projeto do espaço público livre. Para tanto, três aspectos que permearam a arquitetura brasileira guiarão a análise destas praças: o vocabulário formal, um novo modo de construir e habitar, e a noção de 'brasilidade'. Assim, desenvolve-se neste artigo uma análise formal a partir de pontos específicos, verificando-se: a inovação obtida pelas novas formas e os materiais empregados; as particularidades que mostram a 'brasilidade' dos recursos compositivos; a atividade pretendida para a praça, que veio a influir na composição da praça; o traçado de passeios, canteiros e corpos d'água; o desenho do mobiliário e das edificações afins; a vegetação, a fim de entender o seu papel formal e cromático na composição. Recorrendo à história da arquitetura e à metodologia de projeto, este trabalho explora documentos de fonte primária inéditos, além de registros fotográficos históricos, e contribui para o entendimento da prática projetual.

Os projetos das praças

A pedido da Companhia Melhoramentos Norte do Paraná (CMNP), a empresa que projetou e construiu Maringá, o arquiteto paulista José Augusto Bellucci desenvolveu os primeiros estudos para a praça Napoleão Moreira da Silva em 1957. O projeto, assentado numa quadra inteira medindo 154 metros de comprimento por 90 de largura, estava localizava na região central do plano original de Maringá, onde então havia um bosque de essências. O primeiro estudo para a praça absorveu o bosque que foi destruído pela gestão municipal em 1959. Contudo, nos estudos seguintes, datados de 1961 e 1962, Bellucci não abandonou o arranjo formal e a ideia de densidade vegetal do antigo bosque, apegando-se à sua configuração

inicial. Com isso, manteve a conformação inicial dos canteiros nas versões posteriores do projeto, e o contorno do espelho d'água permaneceu mesmo quando este foi substituído por vegetação na versão final do projeto.

O projeto analisado aqui é datado de 16/08/1961 (Figura 03). Nele é possível distinguir duas áreas compositivas. A primeira, denominada por Bellucci como 'ilha', é o ponto mais elevado da praça. Localizada em seu centro, ela conta com uma esplanada e é rodeada pela vegetação colocada no lugar do espelho d'água. A segunda área, disposta por Bellucci ao redor da ilha, agrega os estares, percursos e canteiros.

As duas áreas compositivas agregam cinco espaços funcionais, caracterizados por equipamentos e vegetação diferenciados. O primeiro – a própria ilha central – funciona como um espaço de estar e contemplação, além de se configurar também como solário. O pátio é o segundo destes espaços e serve como plateia para o coreto posicionado na borda leste da ilha. O terceiro espaço é composto por um grupo de estares isolados, como bolsões com bancos semicirculares no canto sudeste da quadra. O playground configura o quarto espaço, com o lazer ativo para crianças, no canto (noroeste) oposto. Por fim, o quinto espaço corresponde ao local do antigo Bosque, e conta com árvores de grande porte que criam uma região sombreada a sudoeste.

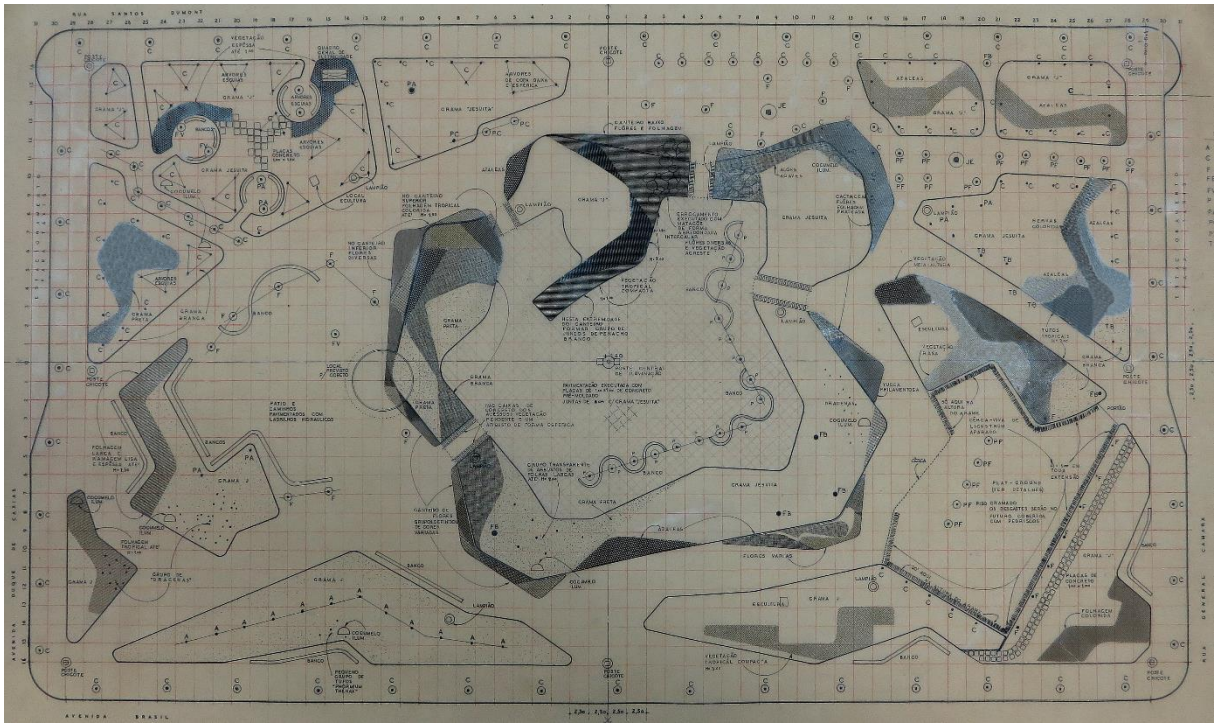

Figura 03: Praça Napoleão Moreira da Silva – projeto de 1961.
Fonte: Acervo FAU USP, 2019.

A circulação é um elemento marcante no projeto. O entorno contém caminhos que cruzam a praça e marcam seus canteiros, criando eixos de circulação, sendo esta uma das funções desta praça. Contudo, a ilha se isola do fluxo principal criando acessos mais estreitos que os caminhos que a circundam. As pontes do espelho d'água foram convertidas em rampas que levam ao principal estar da praça. Este importante espaço, isolado do fluxo, evocava em certa medida uma função da praça eclética, ao trazer para o projeto um local de contemplação da

paisagem, fazendo assim, uma menção à tradição da praça. Enquanto na praça modernista a circulação e o lazer ativo são importantes, na eclética, o objetivo principal poderia ser a contemplação da paisagem (ROBBA; MACEDO, 2010).

Desse modo, o arranjo da composição definiu uma hierarquia de espaços. A ilha configurou-se como ponto focal do projeto e espaço de contemplação, e o seu entorno detém o fluxo e as atividades mais dinâmicas, próprios de uma praça modernista.

Bellucci trabalhou na composição formal da praça com o encadeamento de retas e curvas, evitando ângulos. A região da ilha apresenta um traçado mais orgânico dentro do todo, desenvolvendo um jogo compositivo sinuoso que se desdobra num casamento de contornos, artifício plástico amplamente utilizado nas pinturas puristas de Le Corbusier, e por arquitetos brasileiros como Oscar Niemeyer e Roberto Burle Marx. Enquanto isso, no entorno da ilha, os contornos dos canteiros se mostram proporcionalmente mais retilíneos, mas sempre finalizando os segmentos de retas com curvas, evitando os ângulos e ganhando graça. Com isso, criou-se uma área de transição entre o perímetro externo da quadra, de forma retangular, e a área interna, marcada pelos contornos sinuosos da ilha.

A vegetação é um dos elementos mais importantes do projeto, e foi representada através de manchas de hachuras diferenciadas, que indicam delimitações, espécies e alturas distintas. Sua composição empregou diversas plantas cujos arranjos interagem ativamente entre si e com os demais espaços, como os passeios, explorando forma, cor, textura, volumetria e densidades múltiplas. O desenho da vegetação ora é trabalhado em consonância com os limites dos canteiros e os reforçam, ora as manchas de vegetação transbordam esses limites e se “derramam” nos canteiros circundantes.

Considerando que a função de cada espaço da praça influiu na escolha das espécies e em sua composição, verificou-se que a ilha possui seu caráter de ponto focal reforçado, dado que as espécies e sua disposição formal desempenham o papel plástico mais relevante. As bordas das manchas de vegetação trabalham intimamente com os limites dos canteiros, numa adaptação criativa em substituição do espelho d´água original por jardim. Ambos os limites dos contornos definem as volumetrias e limites de cada espécie, e quando se encontram, se transpassam e “invertem a face geométrica do avesso”. Neste momento, a espécie muda, realçando o efeito de entrelace e fluidez dos contornos. Esse ritmo segue por toda a extensão do perímetro externo da ilha, incorporando num jogo de cheios e vazios os locais onde estão as rampas de acesso à ilha.

Para a composição paisagística da ilha, Bellucci se utilizou de diversos tipos de grama, forrações e arbustos, enfatizando a escolha de espécies da flora nacional, vegetação tropical e vegetação agreste. No interior foram locadas palmeiras-imperiais que reforçam o caráter visual e simbólico deste espaço e que remontam à tradição, como símbolo do Brasil imperial e associado à pujança entre os barões do café (cf. D'ELBOUX, 2006). Estas palmeiras são serpenteadas por bancos sinuosos de concreto, artifício também empregado por Burle Marx nas praças Euclides da Cunha (1935), em Recife, e Salgado Filho (1957), no Rio de Janeiro.

O piso da ilha, diferenciado do restante da praça, é revestido com placas de concreto pré-moldado de 1x1 m, cujas juntas, de 8 cm, foram preenchidas com grama. Obteve-se assim, do conjunto da ilha, uma composição semipermeável.

No pátio foi empregado ladrilho hidráulico, configurando a maior área pavimentada contínua da praça. E em um de seus canteiros um barramento de árvores alinhadas realça o canteiro

alongado, enquanto protege as costas de um banco, efeito este também obtido em outros locais. Tal agrupamento de árvores, junto à volumetria proporcionada pela vegetação e dos contornos de canteiros geram grande perspectiva ao usuário que acessa a praça pelo encontro de duas importantes avenidas da cidade. No interior do pátio, os bancos de concreto são tanto lineares quanto sinuosos, sempre evitando ângulos, e três deles geram uma conformação que delimita espacialmente o estar, configurando assentos de uma plateia.

O grupo de estares isolados do fluxo se relaciona com o pátio na medida em que seus caminhos se direcionam a ele, bem como se articulando entre si através de pisadas de placas de concreto pré-moldado de 1x1 metro. Sua vegetação conta com gramados de espécies diversas, manchas de traçado orgânico conformado por vegetação variada e árvores de grande e pequeno porte. Os bancos deste setor são diferentes dos demais, adotando um padrão semicircular, cuja continuidade é interrompida por árvores.

No último setor, onde ficava o bosque de essências, as locações das árvores foram mantidas, sendo refeito o bosque com diversas espécies de grande porte, recriando uma grande área de sombra densa. Aqui, os limites de uma mancha orgânica utilizando espécies tropicais se desenvolve cruzando e extravasando sua área por quatro canteiros, criando um jogo de casamento de contornos que articula cores e alturas variadas na composição. Criou-se assim, um bosque florido, e a ausência de bancos nesta região indica que visava o passeio e não a permanência.

Todo o contorno da praça recebeu a mesma espécie arbórea, talvez fazendo transição entre a vegetação da cidade com o interior multi-espécies da praça. Esta decisão, por escolha projetual ou legislação urbana, se soma aos múltiplos acessos, que tiram partido do terreno plaino para aumentar a porosidade de seus limites, reduzindo a impressão de dentro e fora, e aumentando a receptividade da praça perante a cidade e seu usuário.

Bellucci designou no projeto três tipos de luminárias, descritas por ele como poste chicote, cogumelo e lampião. Os dois primeiros parecem apresentar um aspecto mais funcional, objetivando a iluminação geral da praça. Diferentemente, o lampião, tal como está disposto e o fato de ser considerado um tipo de luminária diferente dos demais, propõe um tratamento ornamental através da iluminação. Por meio deste, é pretendido o tratamento luminoso do entorno da ilha, a demarcação de seus acessos, bem como o destaque às esculturas previstas em projeto.

Não foram definidas quais seriam estas esculturas, apenas locadas em projeto. Elas estão dispostas no interior da praça, nas margens dos caminhos que circundam a ilha. As esculturas foram articuladas com a volumetria da vegetação, criando um cenário que muda a aparência de acordo com o ponto de vista do usuário. Fez-se isso através dos contornos ora retilíneos, ora curvos, da variação da altura, cor e das espécies de plantas resultando na construção de uma cortina cenográfica ao fundo, que também se articula com a ausência de vegetação sob certas perspectivas, num jogo de cheios e vazios.

Nas margens da praça, também foram definidos dois pontos de táxi. Segundo dados da Gerência de Patrimônio Histórico de Maringá, à época a cidade contava com cerca de 85.000 habitantes, dos quais apenas 36.000 eram residentes na área urbana. Com dificilmente havia demanda significativa deste tipo de serviço, isso parece reforçar o anseio pelo progresso notado nas novas edificações urbanas.

Todos os setores da praça são integrados e interligados por caminhos que conectam os espaços, reforçando o efeito de casamento de contornos, resultando em circulações e estares fluídos que proporcionam, juntamente com o conjunto da vegetação, um passeio "arquitetônico" ao modo da praça.

O coreto que consta no projeto não foi executado, mas o seu projeto (Figura 04) mostra a presença das formas e da plástica da arquitetura modernista brasileira. Com uma planta-baixa circular, suas formas trabalham a delicadeza de pilares de concreto em 'Y', com suas hastes superiores inclinadas para dentro de modo a criar três pontos de apoio, uma geometria estável. A cobertura inclinada também é em concreto, trabalhando com impermeabilização em sua face superior. Conforme Robba e Macedo (2010), este gênero de edificação – o coreto – não era pertencente ao tipo da praça modernista, pois a arquitetura racionalista, sua influenciadora, repudiava o academicismo romântico. A retomada de elementos que fazem menção à tradição foi uma das características da escola carioca. O coreto era uma edificação presente nas praças ecléticas e sua retomada indica a presença de tal intenção.

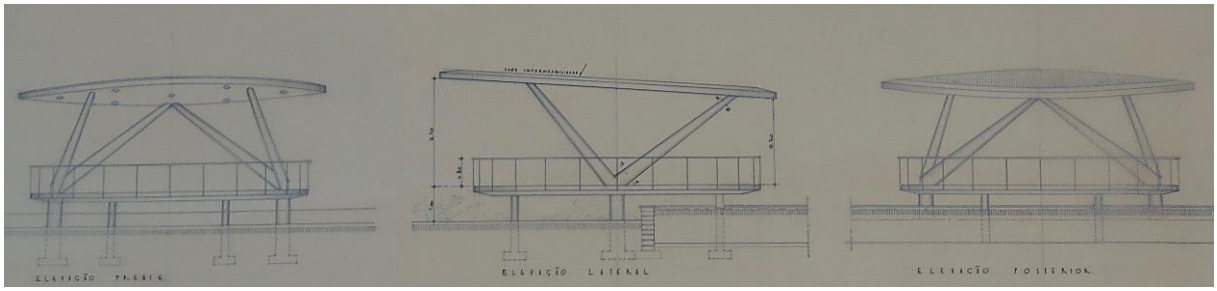

Figura 04: Elevações do coreto – detalhamento de 1962.
Fonte: Acervo FAU USP, 2019.

A praça de Maringá, projetada no fim da década de 1950, é representativa da linguagem da escola carioca. Contudo, neste período ocorria uma mudança na expressão arquitetônica nacional (BASTOS, 2003; ZEIN, 2005a). Brasília marcou um ponto de inflexão, num momento em que a escola paulista emergia hegemônica em substituição à carioca (BASTOS, 2003). Se desenvolvendo desde meados da década de 1950, a escola paulista valorizava a expressividade dos materiais, a ideia de peso e a forma derivada da estrutura (BASTOS, 2003; ZEIN, 2005a). As piscinas projetadas por Ícaro de Castro Mello para *Country Clubs* em Maringá (1958) e Umuarama (1963), estudadas por Frazatto (2019), quando colocadas lado a lado explicitam esta mudança no arranjo formal. O traçado sinuoso conformado pela associação de retas e curvas alternadas da primeira deu lugar a um desenho mais pesado, rígido e retilíneo. Este mesmo processo também ocorreu no paisagismo. Burle Marx foi da forma livre dos jardins do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, a um traçado mais geometrizado e rígido, como o da Praça dos Cristais, em Brasília (ROBBA; MACEDO, 2010; GUERRA, 2010).

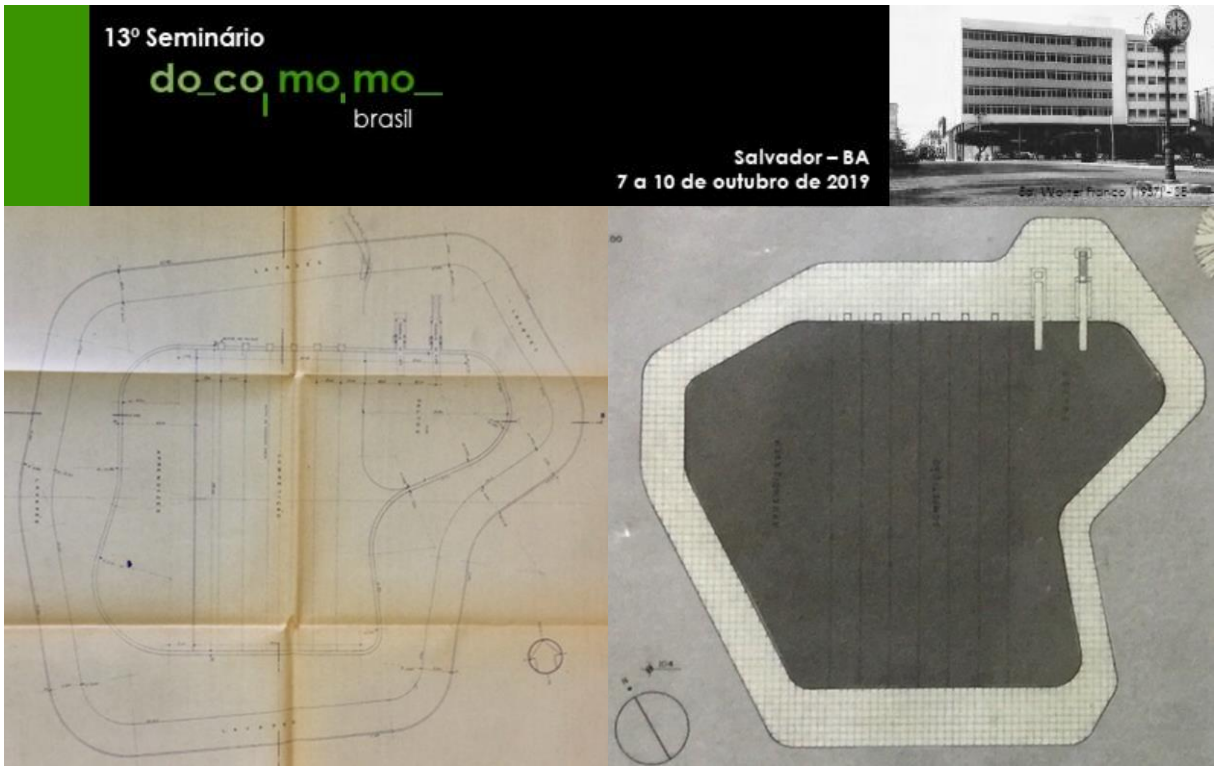

Figura 05: Planta da piscina para os *Country Clubs* de Maringá (esquerda) e Umuarama (direita).
Fonte: FRAZATTO, 2019.

O projeto para a praça Santos Dumont foi desenvolvido por Ícaro de Castro Mello em 1970 (Figura 06) para uma rotatória com 50 metros de raio, localizada no encontro de oito vias no coração da cidade. Conhecida por 'Praça dos Bancos', foi local de eventos relacionados a cultura, política e civismo do município. Por seu projeto inovador naquele contexto, adquiriu caráter simbólico representando o progresso de Umuarama, conforme visível em publicações da época, que a celebravam como representativa da "riqueza, do desenvolvimento impetuoso e a pujança da jovem Umuarama" (cf. HULSMEYER *et al*. 2011).

A área apresenta desnível significativo, de 10,60 metros, o que solicitou soluções de projeto adequadas que acondicionassem o programa. Ícaro de Castro Mello optou pela solução de múltiplos patamares, articulados estre si, de modo que o projeto possui relação intrínseca com a topografia.

A composição segue, primordialmente, diretrizes de guia, hierarquia dos espaços e a forma linear. A primeira, se refere à modularização da área da praça, através da "estampa" de um grid ortogonal, de 6x6 m com origem no centro da praça, ponto onde se encontra o obelisco. Este *grid* determina o dimensionamento e posição dos módulos da composição, o qual resulta nas definições formais e espaciais de todo o projeto, como de pisos, estares, escadas, contenções, canteiros, floreiras, espelho d'água e edificação. Mediante a junção destes módulos, o arquiteto cria espaços maiores, quadrados ou retangulares, de acordo com as tomadas de decisões de projeto, criando patamares de dois módulos por dois, por exemplo.

Quanto à hierarquia dos espaços, Castro Mello definiu e destacou o patamar central como hierarquicamente o espaço mais importante, conferindo-lhe maior área que os demais, suporte de uma edificação com sanitários, e elementos acessórios como espelho d'água e obelisco. Este está vinculado aos patamares intermediários, que conectam o interior e o exterior da praça. Tais patamares intermediários "orbitam" ao redor do patamar central, criando um espaço de transição entre a rua, marcada pela velocidade dos carros na rotatória, e a calmaria e segurança do interior da praça, domínio do pedestre.

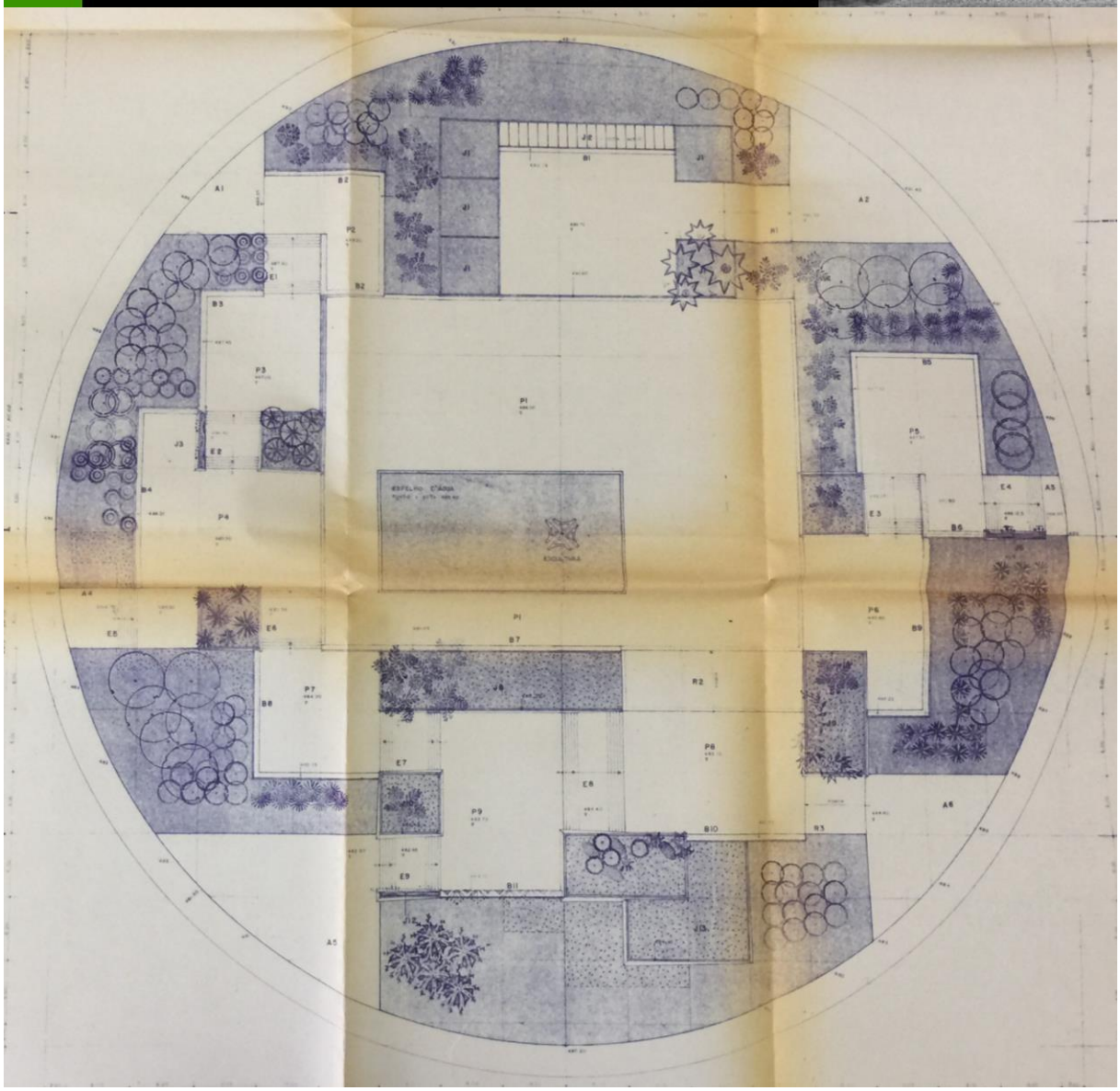

Figura 06: Planta de situação e jardim.
Fonte: Acervo particular de Ícaro de Castro Mello.

O uso da linha reta é a base para a definição das formas do projeto, com predominância da ortogonalidade. Esta formulação delimita os contornos de patamares e espelho d'água, gera a volumetria do edifício de suporte e é a essência da forma e volumetria de bancos, canteiros elevados e contenções. Nestes três últimos casos, foi obtida uma volumetria trapezoidal, que segue uma inclinação, de base mais larga que o topo, na proporção de 0,1 vez a altura do elemento sob referência (0,1xh). A exceção à regra é o obelisco, único elemento com face curva. Assim, a forma, como consequência projetual da linha reta, é obtida através da plasticidade do concreto, do qual foi explorado na maior parte dos elementos construídos sob sua estética aparente.

As formas lineares baseadas na ortogonalidade contrastam com o perímetro circular da praça, o qual é uma das primeiras condicionantes de projeto. Isto indica a priori a rejeição da forma

curva e a adoção de uma linguagem específica. Nesse sentido, verificou-se que a expressão plástica do projeto ressoa as transformações que ocorreram na arquitetura e paisagismo modernista brasileiro.

Todos os acessos à praça estão no mesmo nível que o declive natural do terreno, contando com uma abertura em leque de 90°, à exceção de dois, que são retilíneos. Esta abertura permite desenvolver um maior perímetro de contato com a calçada que margeia o projeto, criando assim acessos mais generosos e receptivos. Desse modo também, o arquiteto tem maior facilidade de fazer a transferência do usuário entre o terreno inclinado e os patamares planos, bem como suavizar a diferença de nível entre os mesmos. Todos estes acessos desembocam defronte às avenidas, permitindo acesso e perspectivas à seis das oito avenidas que chegam à praça. Quanto à demarcação dos acessos, foi feita a diferenciação entre interior e exterior da praça, com calçada externa e acessos sendo em concreto desempenado e nas áreas internas, placas pré-moldadas.

As escadas, canteiros elevados e os bancos estão intimamente relacionados na composição. As escadas, responsáveis pela transição entre os níveis do terreno, sempre estão localizadas entre um, ou ambos, canteiros e bancos. É possível que o objetivo seja, através deste artifício, se aproveitar de elementos mais altos que o nível do piso para suavizar a mudança das cotas do terreno entre os patamares. Deste modo, a transição entre os mais de dez metros de desnível se torna pouco perceptível ao usuário, sensação esta percebida *in loco*.

Os canteiros elevados são em concreto e estão acima da linha do piso em alturas variadas, possuindo área permeável com vegetação. Sua forma, de tronco de pirâmide, confere impressão de peso para a composição na medida de cria grandes volumes maciços. Nesse sentido, além de auxiliar com o efeito mencionado com as escadas, permitiram, possivelmente, uma menor movimentação de terra durante a execução da praça, bem como disfarçar a presença de contenções do solo e maiores desníveis entre locais muito próximos.

Os bancos em concreto têm sua estrutura como definidora de sua forma. Estes são estruturados em sua parte posterior, num gesto sutil de desafio da gravidade, ao mesmo tempo que permite espaço para o conforto do usuário ao recolher os pés para trás da projeção de borda do banco. Sua forma se mostra ortogonal em todos os locais, à exceção de sua parte posterior, por vezes inclinada na proporção anteriormente mencionada. Estes são lineares, acompanham a modulação do grid e se desenvolvem de modo corrido, contornando de um a até três lados de cada patamar. Por vezes, estes terminam abruptamente, como que cortados; em outras situações eles se desenvolvem rematados ao seu fim, com canteiros trapezoidais como sendo prolongamento destes bancos; ou ainda se encontrando de ponta a ponta com os jardins elevados, soando como que embutidos neles.

Inserido nos patamares, os pisos possuem papel importante na composição da praça. Cada patamar possuí três “anéis” – e seus patamares subsidiários dois –, cujas delimitações e contornos, demarcados pela coloração da placa pré-moldada – cor natural e pintadas de preto, mantém o padrão linear com ângulos retos, desenvolvendo quadrados ou retângulos. A configuração destes obedecem ao grid, com o anel interno tangenciando em uma ou mais faces a margem do grid, enquanto os demais margeiam o menor anel em duas faces, segundo a proporção das placas de piso, com 35X35 cm. Nas outras duas faces, os anéis intermediário e externo são alongados num arranjo formal, seguindo proporções através do número de placas de pisos pré-moldados, de modo a ocupar toda a extensão do patamar.

O obelisco em concreto aparente é o único elemento vertical, esbelto, curvo e revestido com alumínio na praça. Este, além de marcar o centro geométrico da praça e balizar a origem do grid, também funciona como marco referencial local para os pedestres; escultura, sob o aspecto estético; e elemento pátrio, na ocasião em que abrigava em seu topo a bandeira nacional, com direito a cerimônias de hasteamento - lembrando que naquele momento o Brasil era dirigido pelo regime militar.

A edificação presente no projeto, é um salão sem uso especificado em projeto, mas que serviria de suporte aos usos da praça, ocupando ao todo quinze módulos. Este está semienterrado, aproveitando o desnível do solo, contando com contenção ao fundo e fechado lateralmente por duas empenas chanfradas em concreto aparente. Sua fachada frontal é toda envidraçada, ao estilo dos palácios de Brasília, diferentemente das construções do entorno à sua época. Seu interior é acessado a partir do patamar principal, e conta com dois conjuntos de sanitários e um jardim interno, fechado por pérgolas em concreto aparente. Acima do salão, há um terraço-jardim. O terraço é somente acessado via rampa e não possui contato com a rede de patamares internos, e, mantendo-se na cota mais elevado do terreno, possibilita sua utilização como mirante, caráter reforçado pelo peitoril inclinado que se projeta sobre o acesso do salão.

No projeto desenvolvido por Ícaro de Castro Mello, a vegetação foi representada em prancha específica. É perceptível a existência de diferenciação de tipos de forração, arbustos e árvores e suas respectivas locações e dimensões. No caso de árvores e arbustos, estes foram colocados de modo distribuído por toda a composição, criando maciços, pontos com vegetação dispersa e locais com plantas isoladas. Nos canteiros elevados, e em alguns locais especificados, há a diferenciação do tipo de cobertura do solo, possivelmente indicando a especificação de algum tipo de forração ou vegetação arbustiva de pequeno porte. Contudo, não há uma legenda no projeto que discrimine quais as espécies indicadas com cada simbologia, mas percebe-se que havia uma intenção e preocupação com relação à vegetação, e com efeito, esta desempenharia um papel cromático e volumétrico na composição.

Conclusões

A análise aqui desenvolvida revela as afinidades estilísticas das duas praças norte-paranaenses estudadas. Naquela projetada por Bellucci notam-se contornos sinuosos, característicos da escola carioca, nos traçados de percursos, canteiros e arranjos das massas de vegetação, e no desenho do mobiliário. Palmeiras-imperiais remetem à flora tropical. Na outra, projetada por Castro Mello, notam-se formas mais ortogonais, próximas da estética bruta da escola paulista. A composição aí está articulada em patamares, de modo a criar estares reservados do fluxo, com bancos embutidos na estruturação trapezoidal dos canteiros elevados e arrimos, ou como prolongamento destes. Com isso, depreende-se que formas e materiais empregados em ambas as praças constroem uma imagem moderna e retrata o espírito progressista que permeava aquelas sociedades.

A partir da análise das duas praças tomadas como estudo de caso foi possível perceber que os arquitetos adaptaram o repertório formal e princípios compositivos da arquitetura modernista brasileira em projetos de espaços livres. E isto é corroborado pela transformação no modo de empregar o repertório formal, tal como ocorreu na arquitetura antes e após Brasília. No momento que a expressão compositiva na arquitetura mudou, a composição das

praças seguiu a mesma postura, com as duas praças mostrando-se em consonância com as linguagens de cada escola.

Na praça Napoleão Moreira da Silva, o arquiteto adotou princípios que a caracterizam como pertinente da escola carioca. Fez isso ao utilizar em sua configuração formal os contornos sinuosos também trabalhados por Oscar Niemeyer e Burle Marx, por exemplo; ao fazer o resgate de elementos arquitetônicos e vegetação que fazem menção à tradição, como o coreto e as palmeiras-imperiais; bem como adotando traços que caracterizaram o paisagismo modernista brasileiro, com espécies tropicais e outras típicas do Brasil, numa menção de brasilidade. Com isso, o arquiteto inovou utilizando formas e paisagismo inovadores naquele contexto bem como materiais correlacionados à modernização, como o concreto.

Na praça Santos Dumont, o arquiteto incorporou os princípios formais característicos da escola paulista. Abordou em seu projeto formas mais lineares e ortogonais, e as estruturas de elementos, como bancos e arrimos, como geradores de forma. Juntamente a isso, utilizou materiais industrializados, como placas em pré-moldado e fachadas envidraçadas, bem como recursos projetuais da arquitetura, como o terraço-jardim.

Com isso, ambas as praças foram um recurso dessas sociedades locais para representar seu anseio de progresso e modernização. As formas inovadoras para seu contexto destoavam do entorno, e eram exaltadas como representativo do novo. Estes eram objetos locais que representavam o espírito que permeava todo o panorama nacional em relação ao progresso e desenvolvimento, o qual foi absorvido pela arquitetura modernista brasileira como representativa desse valor de moderno.

Sob o aspecto paisagístico, ambos os projetos também se inserem nas descrições sobre a praça modernista brasileira feitas por Robba e Macedo (2010). Apresentam patamares articulados, espaço para lazer ativo e circulação, com vegetação possuindo tratamento volumétrico e cromático na composição. A praça Santos Dumont, apesar de não apresentar o lazer ativo, era um local de reunião, com função cívica e cultural, e estruturalmente, também contava com patamares articulados entre si, com pisos, canteiros e vegetação criando espaços interligados que conduziam o usuário.

Referências

BASTOS, M. A. J. **Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira - discurso: prática e pensamento.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

BRUAND, Y. **Arquitetura contemporânea no Brasil.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAVALCANTI, L. Le Corbusier, o Estado Novo e a formação da arquitetura moderna brasileira. In: Guerra, A. (org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira.** São Paulo: Romano Guerra, 2010.

COHEN, J-L. **O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COMAS, C. E. D. Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer. In: Guerra, A. (org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira**. Parte 1. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

COSTA, L. Documentação Necessária. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n° 01, Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937, p. 31-39. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat 01_m.pdf>. Acesso em: 22 set. 2018.

D'ELBOUX, R. M. M. Uma promenade nos trópicos: os barões do café sob as palmeiras-imperiais, entre o Rio de Janeiro e São Paulo. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v. 14, n. 2, p. 193-250, dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142006000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 13 maio 2019.

FICHER, S.; ACAYABA, M. M. **Arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Projeto, 1982.

FRAMPTON, K. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FRASER, V. Cannibalizing Le Corbusier – The MES Gardens of Roberto Burle Marx. **JSAH - Journal of the Society of Architectural Historians**, v. 59, n. 2, pp.180-193, jun., 2000. Disponível em: <www.jstor.org/stable/991589>. Acesso em: 20 set. 2018.

FRAZATTO, B.C. **Modernização e status social**. Dissertação de mestrado. UEM - Programa Associado de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Maringá, 2019.

GERÊNCIA DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO DE MARINGÁ. **Acervo da Gerência de Patrimônio Histórico de Maringá**. Maringá, [s.d.].

GIEDION, S. O Brasil e a arquitetura contemporânea. In: MINDLIN, H. E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000.

GOMES, A. C. (org.). **Olhando para dentro: 1930-1964.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

GUERRA, A. Lúcio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: Síntese entre arquitetura e natureza tropical. In: Guerra, A. (org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira**. Parte 2. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

HULSMEYER, A. F.; SILVA, R. H.; PURIFICAÇÃO, C. S.; BARRETO, M. I. L.; RODRIGUES, R. A paisagem urbana como herança cultural: a praça Santos Dumont, Umuarama, Estado do Paraná, Brasil. **Acta Scientiarum. Technology**, Maringá, v. 33, n. 2, p. 113-121, 2011. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ ActaSciTechnol/article/view/7741>. Acesso em: 09 jun. 2018.

JEANNERET C. E.; OZENFANT, A. **Acerca del purismo: Escritos 1918-1926**. Madrid: El Croquis, 1994.

LARA, F. L. **Excepcionalidade do modernismo brasileiro**. São Paulo: Romano Guerra; Austin: Nhamerica, 2018.

MARTINS, C. A. F. Identidade nacional e estado no projeto modernista. Modernidade, estado e tradição. In: GUERRA, A. (org.). **Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira.** Parte 1. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

MINDLIN, H. E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000.

REGO, R. L. Importing planning ideas, mirroring progress: the hinterland and the metropolis in mid-twentieth-century Brazil. **Planning Perspectives**, v. 27, n. 4, p. 625-634, 2012a. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/eprint/nge3Qx8Y NByfQ7uK v4Yj/full>. Acesso em: 09 jun. 2018.

_____. Modernidade no interior: o norte do Paraná, os engenheiros, arquitetos e urbanistas forâneos e a construção da imagem regional. In: Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, 15 a 19 de outubro de 2012b, Porto Alegre. **Anais**... Porto Alegre: UFRGS, 2012b.

REZENDE, V. L. F. M. **Urbanismo na Era Vargas: a transformação das cidades brasileiras.** Niterói: Intertexto/ Editora da UFF, 2012.

ROBBA, F.; MACEDO, S. S. **Praças brasileiras/Public squares in Brazil**. São Paulo: EDUSP, 2010.

SEGAWA, H. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 2002.

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

ZEIN, R. V. **A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953 – 1973.** Tese (Doutorado em Teoria História e Crítica da Arquitetura) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, São Paulo e Porto Alegre, 2005a.

_____. A década ausente. Reconhecimento necessário da arquitetura brasileira do brutalismo paulista. In: 6° Seminário Docomomo Brasil. **Anais**... Niterói, UFF, 2005b. Disponível em: <http://docomomo.org.br/course/6-seminario-docomomo-brasil-niteroi/>. Acesso em: 05/12/2018.