

A CONFORMAÇÃO DA PRAÇA MODERNISTA

THE CONFORMATION OF THE MODERNIST SQUARE

Adriano Braz Contardi¹

Renato Leão Rego²

Resumo

O paisagismo brasileiro tem características marcantes, tributárias do trabalho pioneiro de Roberto Burle Marx, arquiteto de formação. Outros arquitetos modernistas também foram encarregados do projeto de espaços livres e este artigo questiona como a praça modernista foi projetada por eles. Recorrendo a um duplo estudo de caso no interior do país e considerando o panorama da arquitetura então vigente e o processo de circulação de ideias, são analisadas as praças Napoleão Moreira da Silva (1957-1962), projetada por José Augusto Bellucci, e Santos Dumont (1970), projetada por Ícaro de Castro Mello, em dois momentos distintos da história da arquitetura brasileira. Com base em documentos originais e registros fotográficos históricos, a análise formal desenvolvida considera a conformação e a composição de canteiros, passeios, vegetação e mobiliário. Como resultado, este trabalho aponta que os arquitetos adaptaram estratégias projetuais e repertório formal da arquitetura para o projeto de praças e que, através do compartilhamento de conhecimento técnico e afinidades estéticas, paisagismo e arquitetura consolidaram formas comuns e ideias afins.

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

Abstract

Brazilian landscaping has striking characteristics, mainly due to the pioneering work of architect Roberto Burle Marx. Modernist architects were usually hired to design open spaces and this article questioned how the modernist square was designed by them. Based on a double case study set in the Brazilian hinterland, and considering contemporary architectural panorama and the process of circulation of ideas, the paper analyses Napoleão Moreira da Silva square (1957-1962), designed by José Augusto Bellucci, and Santos Dumont square (1970), designed by Ícaro de Castro Mello, in two distinct periods of the country's architectural history. Built upon original documents and historical photographic records, the formal analysis considers the conformation and composition of flower beds, sidewalks, vegetation and furniture. As a result, the paper indicates that architects adapted architectural design strategies and formal repertoire to the design of squares, and thus landscaping and architecture consolidate common forms and related ideas through the sharing of technical knowledge and aesthetic affinities.

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

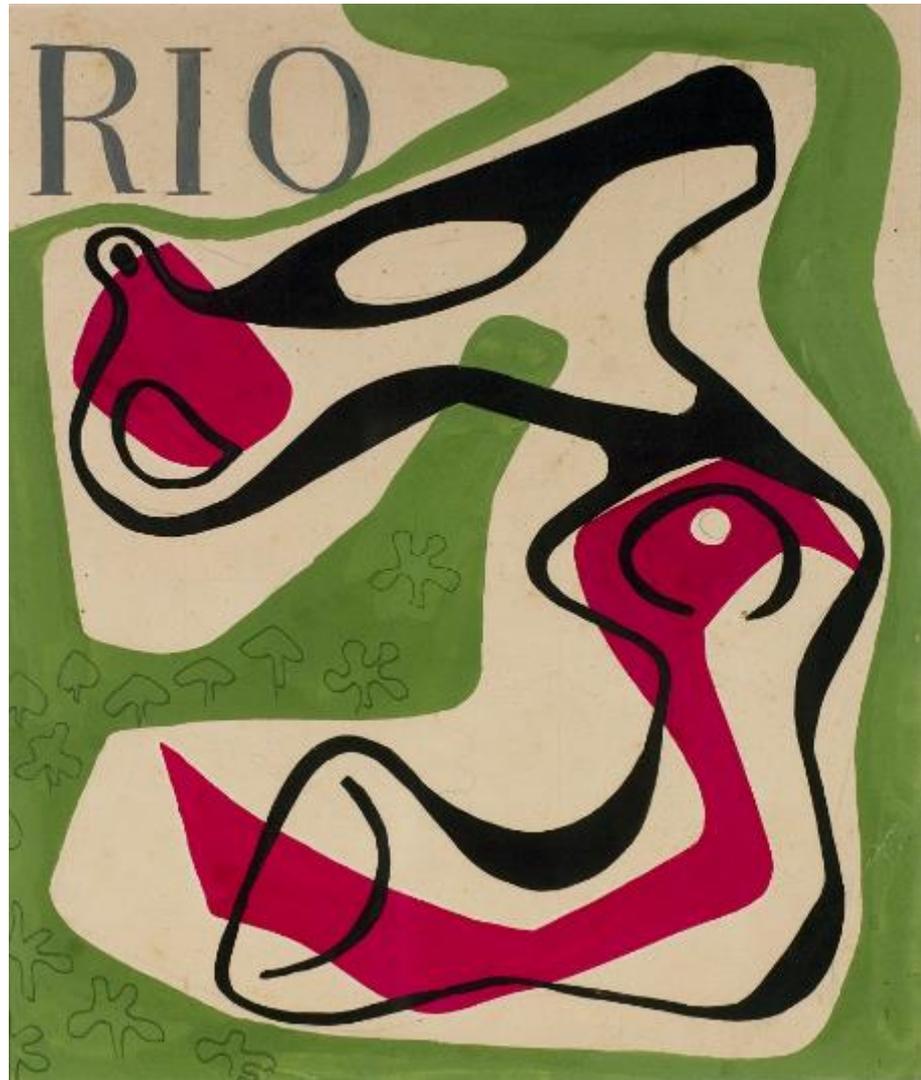
¹ Universidade Estadual de Maringá, orcid.org/0000-0002-7793-5811, abrazcontardi@gmail.com

² Universidade Estadual de Maringá, orcid.org/0000-0003-1822-2907, rlrego@uem.br.

INTRODUÇÃO

A relação entre o arquiteto e paisagista Roberto Burle Marx e as artes plásticas e a arquitetura, em particular entre o purismo e a arquitetura da escola carioca, é bastante conhecida. Burle Marx era assistente de Portinari, quando o pintor executava os murais para o Palácio Capanema, e um convite de Lucio Costa o levou a desenvolver os jardins modernistas da nova sede do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro (1, p.12). Burle Marx estava alinhado com os princípios modernistas, sobretudo com o enraizamento do modernismo brasileiro na tradição colonial, operado por Lucio Costa (2). Burle Marx não apenas comungava da estética da 'nova arquitetura', ele 'canibalizou' o purismo de Le Corbusier (3) (Figura 1). Menos explorada, no entanto, é a interação entre a obra de Burle Marx e os arquitetos que projetaram praças, por vezes sem experiência prática ou teórica em paisagismo. Sabe-se que recursos projetuais da arquitetura foram adaptados aos projetos de espaços livres (4), mas de modo mais metódico, cabe ainda perguntar como os arquitetos brasileiros projetaram a praça modernista. Responder a esta questão é o objetivo principal deste artigo.

Figura 1: Burle Marx, capa da revista Rio, 1953. (5)



Para isso, explora-se aqui um duplo estudo de caso no interior do Brasil. São duas praças projetadas por arquitetos, em diferentes momentos da história da arquitetura moderna no país, fora dos grandes centros, e localizadas em duas cidades novas, no contexto de modernização que ali então se dava. A praça Napoleão Moreira da Silva, em Maringá, no Paraná, foi projetada em 1957 pelo arquiteto José Augusto Bellucci, o qual então atuava na cidade de São Paulo; e a praça Santos Dumont, em Umuarama, também no Paraná, foi projetada em 1970 por Ícaro de Castro Mello, também sediado em São Paulo. Pois como reconheceu João Batista Vilanova Artigas a respeito da sua obra pioneira em Londrina, nenhum projeto fora desenvolvido “com intenções isoladas do pioneirismo que houve na cidade”: “Londrina foi para mim um campo de manobra estranho. O espírito audacioso dos pioneiros sugeria uma liberdade de criação a qual talvez eu não encontrasse em outros locais do país” (6, p.22-23, 7, 8, p.67). Este artigo, ciente de que a circulação das ideias traz consigo adaptação e transformação, explora o trabalho de Bellucci e Castro Mello no interior do país e os contextualiza no panorama nacional da arquitetura. E então analisa o traçado das duas praças por eles projetadas, considerando a composição e a modelagem dos espaços livres, o uso e a forma do mobiliário e das edificações, a vegetação e os materiais empregados, de modo a delinear as estratégias e práticas projetuais inerentes a cada projeto e ao pensamento arquitetônico condizente. Este trabalho se apoiou em projetos originais, fontes primárias e registros fotográficos históricos e, como contribuição à história da arquitetura e à metodologia de projeto, reconhece uma rede de colaboração e o compartilhamento de conteúdos entre as artes, o paisagismo e a arquitetura.

CONTEXTUALIZAÇÃO

As cidades do norte do Paraná, planejadas *ex novo* na primeira metade do século XX, tiveram seu desenvolvimento impulsionado pela próspera atividade cafeeira e, com isso, passaram por um rápido processo de modernização (9). A elite local fazia ecoar no interior as ideias modernas na metrópole paulista, dado o forte vínculo do processo de colonização com a cidade de São Paulo. A arquitetura modernista foi prontamente reconhecida como imagem de progresso e civilização também na frente pioneira de colonização (6, 7, 10, 11). Suas formas e materiais contrastantes com as edificações vernaculares e em madeira materializavam o anseio local por uma nova identidade (12). Assim, arquitetos forâneos foram contratados para atuar na região, difundindo e exercitando o vocabulário formal modernista tanto em novas edificações, quanto em planos urbanísticos e projetos de espaços livres.

O que vinha ocorrendo no norte do Paraná não deixava de responder às políticas governamentais da era Vargas. Com uma atuação centralizadora, autoritária e modernizante, e fomentando a ocupação e a integração do território nacional (13, 14, 15), o Estado Novo promoveu a arquitetura modernista como parte da construção de uma identidade nacional moderna (16, 17). Historiadores já mostraram como se desenvolveu uma arquitetura que então unia vanguarda e tradição, reinterpretando a tradição construtiva brasileira através de raciocínios conciliatórios entre a arquitetura colonial e a ‘nova arquitetura’ (16, 18). Obras icônicas, como o Ministério da Educação e Saúde Pública (1936) e o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York (1939), mostram como os arquitetos brasileiros transformaram componentes

da estética purista em uma expressão nativa (19, p.258). Nestes projetos, e a partir deles, nota-se a presença de certos elementos formais os quais tratavam de materializar a ideia de 'brasilidade', como resultante da 'evolução' do passado colonial. Este é o caso da 'curva estruturada', uma conjugação de segmentos de linhas retas e curvas que deu originalidade e destaque internacional às formas da arquitetura da escola carioca, frequentemente associada à sinuosidade do barroco brasileiro e organizada pela estética purista 'mesclada' à tradição local (20, 21, 22).

Este motivo formal, reconhecidamente recorrente na arquitetura moderna brasileira, é parte da investigação plástica que Le Corbusier levou a cabo na pintura e, depois, na arquitetura, e sistematizou nos manifestos do purismo. As sensações experimentadas ao se acompanhar as linhas que garrafas, violão, pratos e outros tantos objetos descrevem no quadro são o mecanismo da beleza purista, pois o olho do espectador é 'massageado' pelos movimentos ondulados, suaves, contínuos, definidos nos planos geometricamente desenhados por figuras cotidianas reconhecíveis (23, p.55). Corbusier indicava assim a origem mecânica da sensação plástica. Com isso, forma e geometria são elementos fundamentais da composição purista, e a emoção, e conseqüentemente a beleza, advêm do 'deleite' proporcionado por meio desta experiência. Burle Marx transferiu esta poética à sua arte e faz das pranchas de um projeto paisagístico um trabalho pictórico (24, 3). Junto com ele, os arquitetos igualmente moldaram marquises, piscinas, lajes, caminhos.

Seguindo os mesmos raciocínios da nova arquitetura, conceitos academicistas também foram rejeitados na composição da praça moderna, privilegiando a simplicidade e a pureza das formas geométricas e orgânicas. Especialmente a configuração da praça também mudou. O espaço livre antes pensado para o estar e a contemplação passou a ter funções relacionadas ao lazer ativo, com recantos, estares e patamares articulados entre si (4, p.95-98). Neste contexto, Burle Marx transpôs os princípios da pintura moderna para o paisagismo, explorando em praças e jardins o conceito purista do 'casamento de contornos' – o *mariage des contours* do qual falava Corbusier (23, p.194, 19, p.259, 25). Seu trabalho, no entanto, estava em consonância com a produção dos arquitetos cariocas, ao abordar em seus projetos não apenas a moderna forma orgânica da curva estruturada e justaposições volumétricas, mas também a 'brasilidade' da exuberante flora tropical:

A síntese buscada por Roberto Burle Marx entre a brasilidade da flora e os princípios formais presentes na pintura moderna europeia é análoga à integração entre tradição colonial e arquitetura moderna proposta por Lúcio Costa. Simetria que, longe de se tratar de uma coincidência fortuita, revela um profundo arraigamento no cenário arquitetônico brasileiro de ideias e princípios que compartilharam (26, p.321).

A partir de meados da década de 1950, uma transformação nos princípios e no vocabulário formal deu nova expressão à arquitetura brasileira e as formas, antes marcadas pela sinuosidade e leveza, deram lugar a uma estética 'bruta', marcada pela aparência do concreto, pela exploração da sensação de peso visual, da horizontalidade e da estrutura como definidora da forma (27, p.5-7, 28, p.33-35). A composição volumétrica purista foi substituída pela solução em monobloco. Esta arquitetura do concreto, promovida pelo pensamento nacional-desenvolvimentista da época (13), era

a nova imagem do Brasil moderno. Esta mudança de expressão também alcançou o trabalho pictórico e paisagístico de Burle Marx, que adotou um novo arsenal formal, no qual as formas ameboides coloridas passaram a conviver com uma abstração geométrica mais rígida (26, p.320).

Estas expressões e as estratégias projetuais ligadas a cada uma delas também foram notadas nos projetos de praças realizados por arquitetos, como veremos a seguir.

A PRAÇA EM MARINGÁ

A cidade de Maringá foi projetada entre 1945 e 1947 por Jorge de Macedo Vieira seguindo preceitos modernos, materializando princípios formais do ideário *Garden City*, do movimento *City Beautiful* e da estética *Beaux Arts* (7, 12). Com um urbanismo híbrido e um traçado localmente inovador, a cidade iniciou sua história não apenas como uma cidade moderna (12, 29). Com espírito de modernização, arquitetos forâneos, particularmente paulistas, foram contratados para atuar no município, entre eles José Augusto Bellucci (1907-1998), um profissional pragmático, atento às publicações especializadas nacionais e estrangeiras (Figura 2).

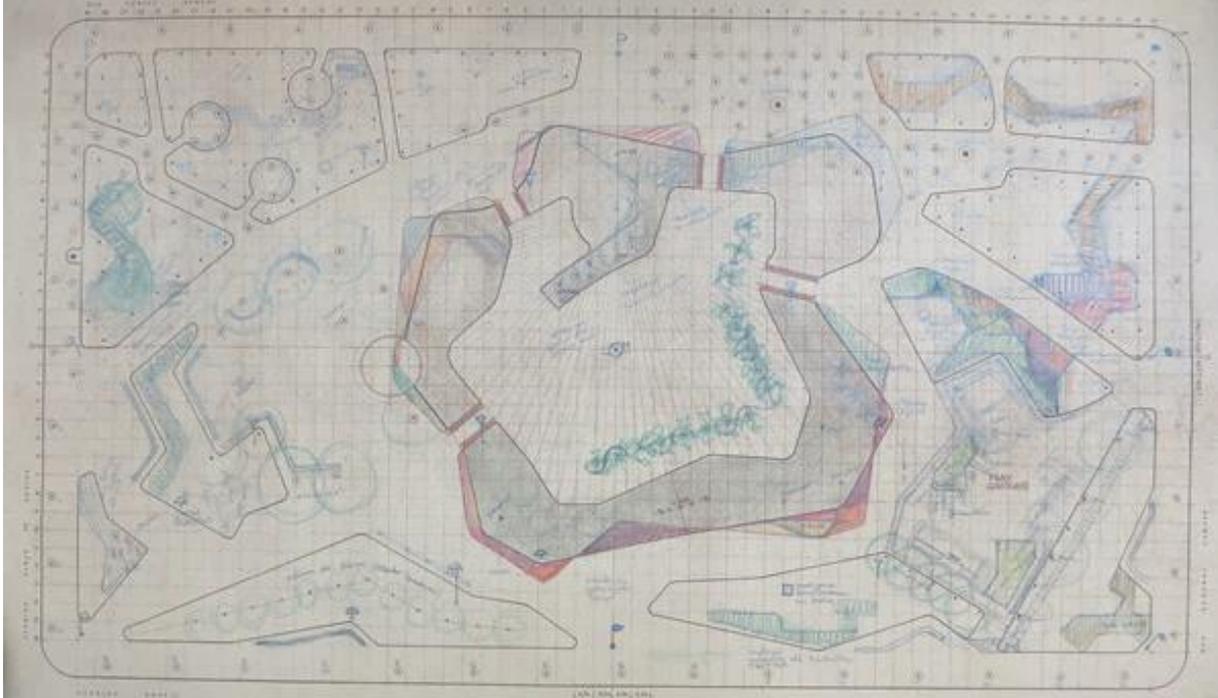
Figura 2: Praça Napoleão Moreira da Silva, 1968. (30)



Bellucci foi responsável por vários projetos importantes na cidade, como a catedral, o paço municipal, o grande hotel, o teatro (não realizado) e o cemitério, além da praça Napoleão Moreira da Silva. A praça foi projetada entre 1957 e 1961 a pedido da companhia colonizadora, dona do terreno, a CMNP (Companhia Melhoramentos Norte do Paraná). O terreno está situado no centro da cidade, ocupando toda uma quadra de formato retangular, na intersecção de duas importantes avenidas. Um bosque com espécies nativas deveria ser mantido – e assim aparece no estudo preliminar – o qual contava

também com um grande espelho d'água. O bosque acabou sendo desmantelado e o espelho d'água foi descartado, todavia tais mudanças pouco impactaram no desenvolvimento do projeto.

Figura 3: Anteprojeto para a praça Napoleão Moreira da Silva. (31)



Pelo anteprojeto (datado de 14 de junho de 1957), nota-se que o espelho d'água foi substituído por vegetação, explorando seu potencial plástico e cromático, em formas definidas por curvas estruturadas e pelo 'casamento de contornos' e preenchidas com distintas espécies de grama e de arbustos. Este conjunto central compõe uma 'ilha', segundo Bellucci. A área originalmente ocupada pelo bosque foi tomada por canteiros os quais, como outros canteiros irregulares, estão dispostos ao redor da 'ilha', fazendo a transição entre a broda regular da quadra e a forma orgânica interna (Figura 3). Esta configuração se manteve no projeto executivo e no detalhamento, datados de 16 de agosto de 1961.

Funcionalmente, a praça se divide em cinco setores, caracterizados por dinâmica, paisagismo e equipamentos próprios. O primeiro, a 'ilha' central, é destinado ao estar e à contemplação, com um efeito realçado por sua cota de altura mais elevada que o restante da praça. O segundo (localizado no canto inferior esquerdo da Figura 3) foi chamado de 'pátio' e tem uma grande área livre servida por bancos sinuosos os quais, juntos, configuram a plateia para o coreto ali presente. No canto inferior direito, está o terceiro, com um *playground* destinado ao lazer ativo, função característica da praça modernista. O quarto, no canto superior direito, é configurado por uma área densamente arborizada que retoma a ideia do antigo bosque. Por fim, o quinto, acima do 'pátio', é servido por estares isolados do fluxo de passagem em forma de pequenos bolsões.

Sob o aspecto compositivo, dois elementos principais podem ser percebidos. A 'ilha', com um traçado formal orgânico que explora a alternância de retas e

curvas, com grande destaque para o paisagismo, e os canteiros circundantes, um entorno no qual predomina a linha reta, fazendo uma transição entre o interior orgânico e o exterior de formato regular. Esta distinção é reforçada pela composição do piso: enquanto na 'ilha' as placas de concreto são espaçadas por juntas permeáveis, o seu entorno possui um piso uniforme, pavimentado com ladrilho hidráulico.

Estes aspectos funcionais e compositivos possuem íntima relação com a circulação, na medida em que as formas dos canteiros definem eixos de circulação que cruzam a praça. O lazer ativo e a circulação são itens determinantes na praça modernista, enquanto estar e contemplação correspondem à natureza da praça eclética (4, pp.95-98). Nesse sentido, o isolamento e as funções desempenhadas pela 'ilha' evocam, até certo ponto, uma tradição eclética, enfatizada pela presença do coreto.

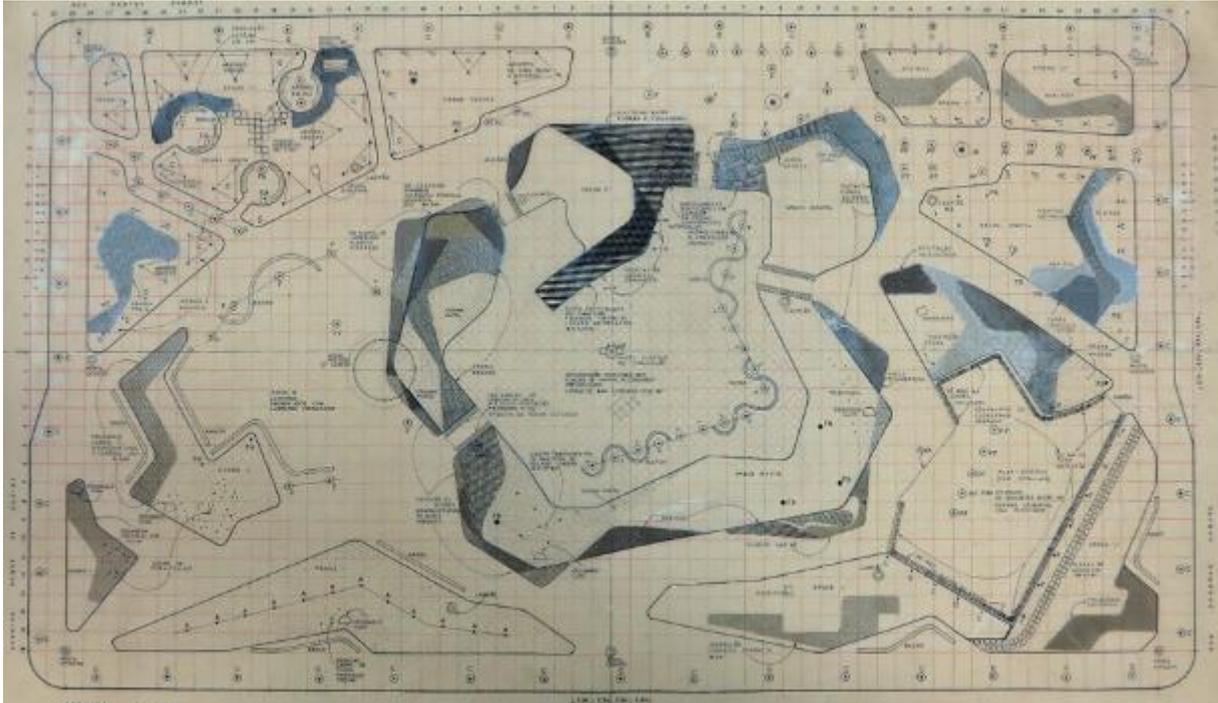
Diante desta distribuição funcional, compositiva e de fluxos, percebe-se uma simultaneidade de elementos, sem uma clara hierarquia – embora a 'ilha' se mostre o ponto focal – e sem simetria. O conjunto relaciona atividades e dinâmicas distintas em cada setor, simultâneas e equivalentes. A modernidade está ligada ao movimento, à variação, às formas sinuosas, e isto se nota no traçado de Bellucci.

Sob o aspecto formal, a composição apresenta um traçado sinuoso. As formas foram obtidas a partir do encadeamento de retas e curvas, semelhantemente ao modo como Burle Marx e Oscar Niemeyer trataram a curva estruturada em seus projetos. Na 'ilha', o jogo compositivo se desdobra no casamento de contornos, com a justaposição de formas articuladas com os limites de canteiros e passeios. Neste arranjo, são incluídas as massas de vegetação, exploradas plasticamente em sua volumetria, densidade, cor e textura, recorrendo a espécies variadas, potencializando a dimensão estética do projeto.

Pela vegetação, outras estratégias compositivas também são percebidas. No desenho da 'ilha', quando ocorre o encontro e cruzamento de duas linhas, uma nova forma resulta, realçando o efeito de entrelace e fluidez dos contornos, aparecendo nesta nova forma uma espécie vegetal específica (Figura 4). Já no entorno, onde estão o bosque e o *playground*, destaca-se o efeito em que as massas arbustivas ora respeitam, ora ignoram o limite dos canteiros, criando na paisagem a interpenetração espacial da qual falava Corbusier.

A menção nominal – genérica ou científica – de diversos tipos de gramas, forrações, arbustos, palmeiras e árvores revela ainda o papel simbólico da vegetação, para além das suas propriedades compositivas: indica uma alusão à brasilidade ao enfatizar o emprego de espécies tropicais e vegetação agreste. A que mais foi destacada é a palmeira imperial, cujas mudas foram plantadas na 'ilha', alinhadas em um eixo e serpenteadas por um banco sinuoso de concreto, enfatizando o caráter visual e simbólico deste espaço. (Esta composição de palmeiras imperiais e banco sinuoso apareceu na obra de Burle Marx em 1935, no projeto da praça Euclides da Cunha, em Recife).

Figura 4: Projeto executivo para a praça Napoleão Moreira da Silva. (31)



A vegetação também contribui para o aspecto funcional no projeto. Através do tipo de copa das árvores indicadas obteve-se áreas de sombreamento mais denso, como no bosque, áreas de sombreamento esparso, com os *flamboyants* ao redor da 'ilha', ou permitindo muita luz, como no pátio. A partir do agrupamento ou isolamento estratégico das plantas, foram criadas topiarias, maciços e barragens, e, com isso, perspectivas de acesso, proteção para as costas dos bancos, áreas de estar mais isoladas do fluxo de passagem e cenários de fundo para as esculturas. Além disso, com o uso de sibipirunas, um perímetro de transição foi obtido entre o interior multi espécies e o exterior, mais homogêneo.

A locação de esculturas foi definida em projeto, articuladas com o paisagismo e a iluminação, proporcionando uma ambientação de destaque. A iluminação foi diferenciada no projeto, empregando três tipos de luminárias, embora não possuam um projeto específico. Dentre elas, a chicote e a cogumelo apresentam uma função mais pragmática, visando à iluminação geral da praça. Enquanto a terceira, tipo lampião, está posicionada ao longo do perímetro da ilha, em seus acessos e próximo às esculturas. Com isso, a iluminação dos lampiões, associada ao paisagismo, confere destaque visual ao traçado orgânico da ilha, aos acessos e às esculturas, por meio de uma iluminação diferenciada e ornamental geradora de cenários.

O coreto projetado para esta praça acabou não sendo executado. Contudo, vale mencioná-lo, pois percebe-se em seu projeto afinidades com a estética da arquitetura brasileira. O coreto possui uma planta circular em concreto, elevada por pilotis, com duas colunas em 'Y' que sustentam a laje circular inclinada da cobertura. As quatro hastes superiores destas colunas são inclinadas e se tornam mais esbeltas na medida em que se aproximam da cobertura, a qual tocam em apenas três pontos de apoio. O coreto é uma edificação característica da praça eclética, entretanto Bellucci reproduziu um gesto característico da escola carioca, retomando um elemento que faz menção à tradição em uma praça interiorana.

A PRAÇA EM UMUARAMA

Depois de ter projetado o *Country Club* Maringá, em 1958, quando seu colega paulista, Bellucci, projetava vários edifícios na cidade, Ícaro de Castro Mello foi convidado para projetar o Umuarama *Country Club*, em 1963. A construção do clube de Umuarama se estendeu até 1969 e, em decorrência das relações estabelecidas naquela cidade, Castro Mello foi contratado para o projeto de uma praça, em 1970 (Figura 5).

Figura 5: Praça Santos Dumont. (32)



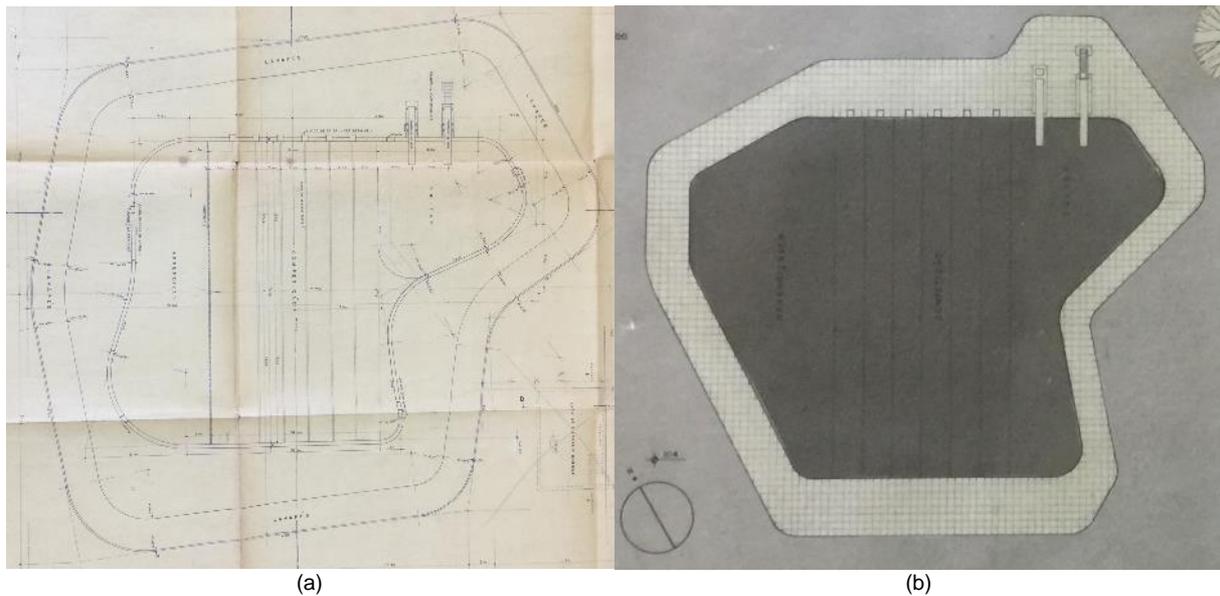
Castro Mello era um arquiteto de destaque no panorama nacional da arquitetura, tendo desenvolvido projetos relevantes, colaborado com a criação do Departamento de São Paulo do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB) e atuado fortemente nesta instituição, e ministrado aulas nas faculdades de arquitetura do Instituto Mackenzie e da Universidade de São Paulo (11, 33, 34).

Ao longo de sua carreira, Castro Mello desenvolveu projetos em diversas áreas, com destaque para os relacionados ao esporte, dentre eles vale destacar a Piscina Coberta de Água Branca (1948); o Ginásio de Sorocaba (1950), o qual recebeu menção honrosa na I Bienal de Arquitetura de São Paulo; o Ginásio de Esportes do Ibirapuera (1952-1957); e o Esporte Clube Sírio (1950-1955). Estes projetos mostram um alinhamento entre a produção de Castro Mello e a arquitetura moderna então vigente (11).

O seu alinhamento com a arquitetura moderna brasileira, bem como a mudança na expressão formal que nela se deu na segunda metade do século XX, podem ser percebidos nos projetos desenvolvidos para os *Country Clubs* no norte do Paraná. Enquanto o projeto de Maringá se aproxima da escola carioca, o de Umuarama possui certas afinidades com a arquitetura pós-Brasília, quando se notou mais fortemente a industrialização e a padronização da construção, o interesse estético pelo concreto aparente, e a

rejeição pelas formas leves e esbeltas em função de estruturas mais robustas (11). Esta mudança também se verificou no paisagismo de Burle Marx, exemplificada no projeto da praça dos Cristais em Brasília (1970), a qual mostra que a organicidade já não era absoluta, cedendo espaço à geometrização de algumas formas (4, p.111). De modo sintético, quando aproximadas as formas das piscinas, percebe-se esta nova conformação. Embora possuam uma mesma intenção plástica, a piscina do *Country Club* Maringá (Figura 6a) possui um desenho sinuoso e elegante o qual alterna retas e curvas, posteriormente adaptado no Umuarama *Country Club*, cujo traçado é muito mais pesado, rígido e retilíneo (Figura 6b).

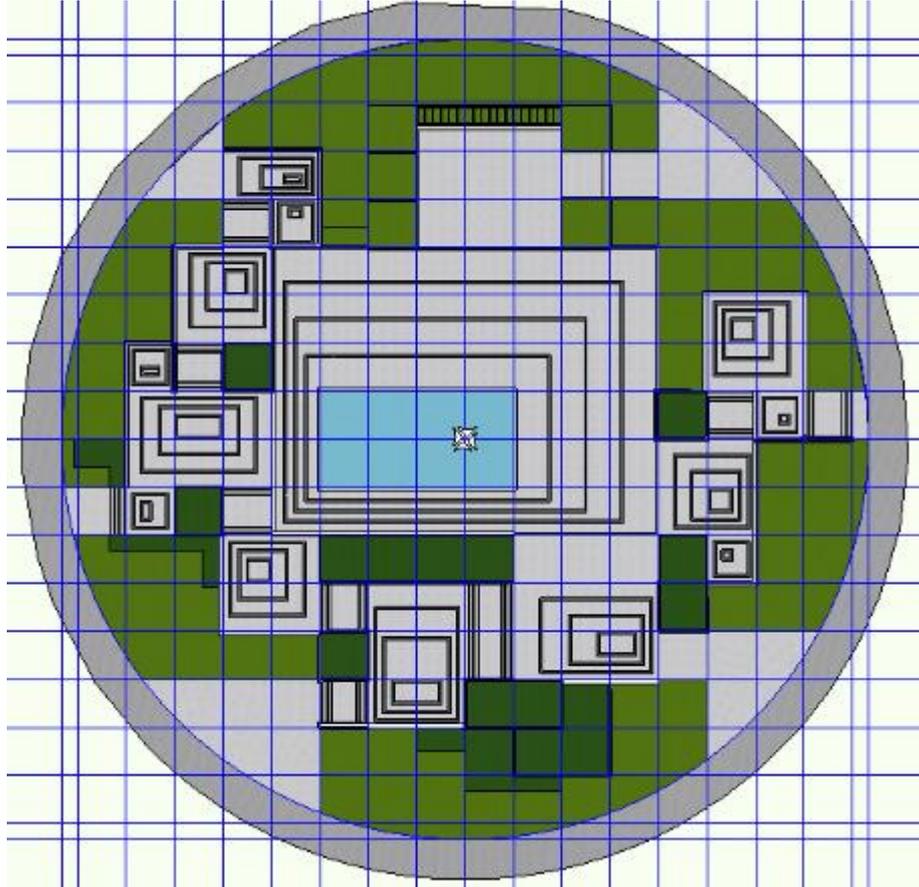
Figura 6: Projeto para as piscinas dos Country Clubs em Maringá e Umuarama. (11)



A praça projetada por Castro Mello está localizada em uma rotatória, no centro da cidade idealizada pelos engenheiros Waldomiro Babkov e Manoel Mendes de Mesquita entre 1955 e 1960. Umuarama teve um traçado inicial fortemente referenciado no princípio artístico da forma urbana, mas muitos dos motivos formais ali empregados pouco se ajustam ao sítio, fragmentando o tecido urbano. Desse modo, a praça possui um desnível de mais de 10% em um diâmetro de 100 metros.

Dado o desnível do terreno, Castro Mello optou por criar múltiplos patamares articulados entre si, distribuindo-os em diferentes níveis. Os patamares, passeios, escadas, canteiros, bancos, edificação, monumento e espelho d'água seguem um padrão compositivo rígido, determinado por uma clara modulação e hierarquia. Todos os espaços e elementos formais da composição são definidos e distribuídos por uma malha ortogonal pré-estabelecida sobreposta ao terreno circular (Figura 7). Os módulos de 6x6 metros têm origem no centro geométrico da praça, onde está o monumento, gerando os espaços a partir de quadrados ou retângulos proporcionais.

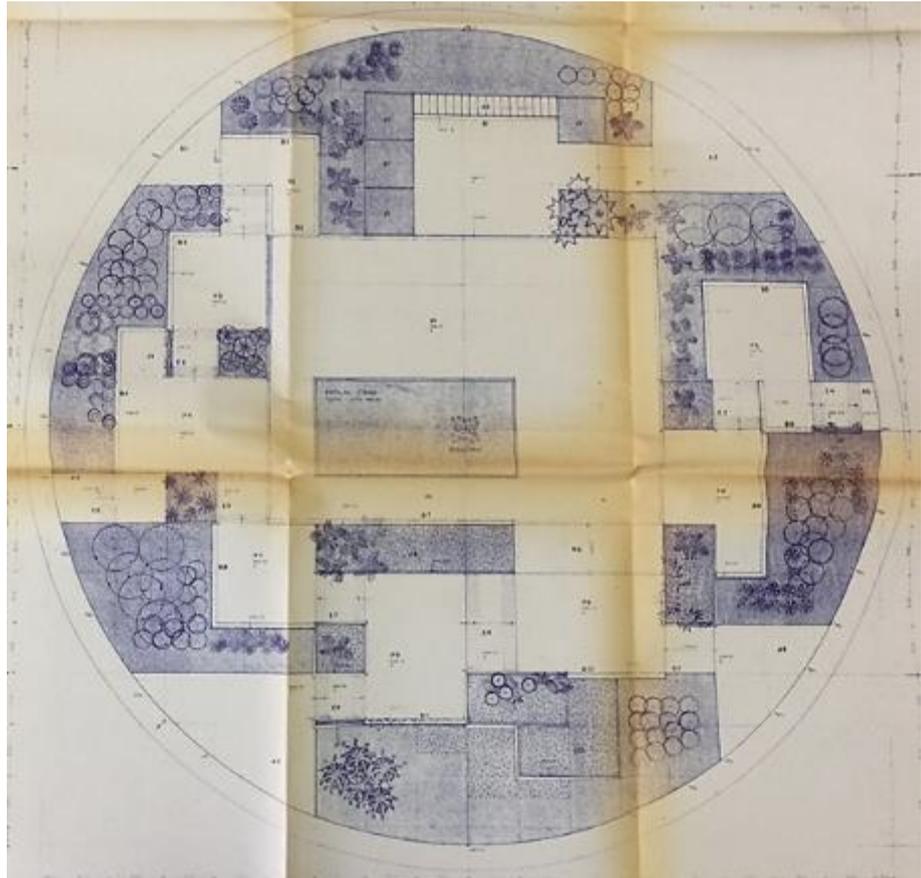
Figura 7: Modulação da praça Santos Dumont, com os eixos destacados em azul. (35)



A hierarquia se deu a partir da distribuição espacial e funcional proposta por Castro Mello (Figura 8). O grande patamar central se destaca como mais importante hierarquicamente, possuindo maior área, sendo ponto de convergência de fluxos e dotado de elementos singulares, como o espelho d'água, o monumento e uma edificação semienterrada. A conexão do patamar central com a borda da praça é dada por patamares secundários, os quais fazem a transição entre o interior, marcado pela calma e segurança do domínio do pedestre, e o exterior, que contrasta pela velocidade dos carros na rotatória. Os patamares secundários apresentam os mesmos motivos formais e compositivos do patamar principal, distribuídos ao redor dele segundo uma disposição orbital que reforça sua importância. Com isso, enfatizou-se a hierarquia e ao mesmo tempo em que se gerou unidade, centralidade e equilíbrio dinâmico na composição.

A unidade dada pela composição padronizada é enfatizada pelo entrosamento entre forma e material. A aparência homogênea do concreto aparente que construiu todos os elementos e equipamentos da praça é obtida considerando o traçado quase que exclusivamente ortogonal, à exceção do monumento. Nesse sentido, vale destacar igualmente o rechaço ao contorno circular da praça, que foi a primeira condicionante projetual. Ao invés disso, optou-se pelo contraste, negando a linha curva e adotando formas mais rígidas e lineares.

Figura 8: Projeto para a praça Santos Dumont. (36)



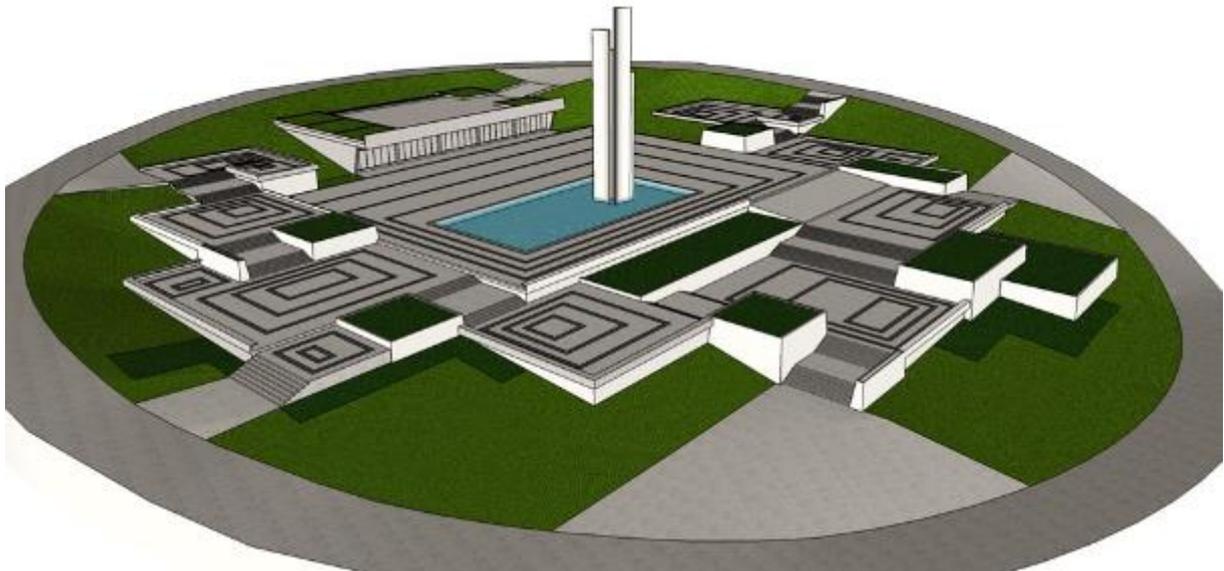
Assim foram definidos formal e plasticamente edificação, patamares, escadas, canteiros elevados, bancos e arrimos. A edificação segue a modulação da malha e agrega quinze módulos. Consiste em um salão genérico, somado de sanitários, um jardim interno e um terraço-jardim. A edificação não tem um uso definido, tendo basicamente a função de servir de apoio aos usos do patamar principal. Para sua implantação, considerando o desnível do terreno, Castro Mello escolheu a disposição semienterrada da planta, com a contenção do solo ao fundo, fechando lateralmente com duas empenas chanfradas em concreto aparente e na frente com vidro. Desse modo, foi disponibilizada uma edificação coberta na praça, sem com isso obstruir a paisagem ou qualquer perspectiva interna ou externa do espaço livre. O terraço-jardim na cobertura da edificação, o qual está no mesmo nível que a cota mais alta do terreno, permite seu uso como mirante, estendendo a perspectiva do usuário para além da praça. No piso interno da praça, foram empregadas placas pré-moldadas, as quais conferem polimento ao espaço projetado, enquanto no piso externo e nos acessos foram explorados o aspecto rústico do concreto desempenado. No piso dos patamares, foram utilizadas placas pré-moldadas na cor natural do concreto e outras de preto, criando um padrão de desenho que explora a linha reta e a ortogonalidade ao dispor quadrados e retângulos um dentro do outro. Esta organização obedece à modulação, com o anel interno margeando um ou mais eixos da malha ortogonal. Assim, 'anéis' foram dispostos com uma organização que lembra uma órbita elíptica.

A forma rígida gerada a partir do traçado geométrico destaca a volumetria dos canteiros elevados, monoblocos com formato de tronco de pirâmide. Eles

estão articulados na composição com as escadas e os patamares, favorecendo positivamente a percepção da transição entre os níveis e vencendo de modo mais confortável os mais de dez metros de desnível do terreno. Além disso, os canteiros também funcionam como arrimo disfarçado. Os bancos são outro elemento importante na amarração entre os canteiros e os patamares. Eles se desenvolvem ao longo de todo o perímetro dos patamares, e portanto também obedecem à modulação geral. O concreto, além de lhe conferir o mesmo aspecto estético da composição geral, explora o aspecto estrutural através de balanços.

O monumento se destaca na composição como o único elemento vertical, além de ser o único que tem em suas formas a linha curva. Com isso, e devido a sua localização no centro geométrico da praça, é um elemento referencial na cidade, mais importante ainda à época da ditadura, quando eram realizadas cerimônias de hasteamento da bandeira. A utilização do monumento como mastro foi aparentemente uma adaptação de uso, pois não há informações em projeto detalhando tal atividade.

Figura 9: Perspectiva da praça. (35)



No projeto desenvolvido por Castro Mello, o paisagismo foi representado em prancha exclusiva, o que indica cuidado com relação à disposição, dimensão e densidade das plantas, bem como seu papel na composição. Apesar de definir simbologia diferenciada para cada espécie e sua locação, o projeto não está acompanhado de legenda que especifique as plantas utilizadas, sendo possível apenas perceber a volumetria e a espacialidade geral propostas. Nesse sentido, as espécies dispostas sugeriram maciços, agrupamentos de vegetação dispersa e plantas isoladas através de árvores e arbustos. Percebe-se igualmente a diferenciação de forração do solo, o qual provavelmente utiliza outro tipo de grama ou arbustos de pequeno porte. De modo semelhante, os canteiros elevados têm vegetação destacada pela volumetria e altura, ressaltando sua posição na composição geométrica escalonada (Figura 9).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo demonstrou que arquitetos transpuseram recursos formais e compositivos da arquitetura para o projeto da praça e do espaço livre. Tal como a 'nova arquitetura' de Le Corbusier, o trabalho de Roberto Burle Marx (arquiteto de formação) se apoiou nos fundamentos da estética purista. O trabalho paisagístico por ele desenvolvido e a arquitetura da escola carioca se desenvolveram concomitantemente com interface permeável e fluxo recíproco de ressonâncias e influências. Fortemente alicerçado nas formas e no pensamento da arquitetura modernista brasileira, o paisagismo de Burle Marx foi um precedente referencial para outros arquitetos que vieram a projetar praças. Sem retornar às origens formais e compositivas encontradas em Le Corbusier ou no purismo, os arquitetos então recorreram ao trabalho norteador do reconhecido paisagista para desenvolver seus projetos.

Assim, aspectos próprios do trabalho de Burle Marx e caros à arquitetura da escola carioca apareceram na praça projetada por José Augusto Bellucci, como os contornos sinuosos que exploram a alternância de retas e curvas e o 'casamento de contornos' no traçado formal de canteiros, passeios, bancos e paisagismo, além das referências à brasilidade e à tradição, informadas pela escolha preferencial de espécies tropicais e pela retomada de edificações características da praça tradicional.

Com a evolução da arquitetura brasileira a partir de meados do século XX, a arquitetura da esbeltez e das formas sinuosas da escola carioca deu lugar à estética 'bruta' da arquitetura paulista. Esta mudança também foi percebida no trabalho pictórico e na composição paisagística de Burle Marx, o qual então adotou um novo arsenal formal, marcado por uma abstração geométrica mais rígida, mais ângulos e menos curvas, mais peso e menos leveza visual.

E, de modo semelhante, na praça de Ícaro de Castro Mello notam-se afinidades com a estética contemporânea à escola paulista. Predomina o traçado retilíneo e ortogonal que, junto com a modulação, a padronização e a industrialização da construção, resulta em uma composição mais rígida, nada sinuosa como a praça anterior. A modernidade ganhava outras formas e outra aparência. Os espaços articulados em patamares, as escadas, canteiros elevados, o mastro-monumento, o abrigo semienterrado e o mobiliário-equipamento foram todos homogeneamente construídos em concreto aparente. Forma e matéria realçam o peso dos elementos da composição.

Portanto, conexões bilaterais que se ampliaram para uma rede de contatos, com referências cruzadas e relações de retroalimentação, disseminaram suas respectivas contribuições no campo do paisagismo, arquitetura e arte. A exemplo de Burle Marx, e guiados pelo trabalho dele, arquitetos adaptaram formas e recursos compositivos da arquitetura para o projeto de espaços livres.

Nos projetos aqui analisados, há ressonâncias da produção arquitetônica da escola carioca e paulista, o que não implica, necessariamente, no alinhamento destas praças como parte do repertório das referidas escolas. Por pragmatismo e por adaptações circunstanciais, há diferenças e divergências entre os projetos das praças e o conteúdo canônico daquelas escolas. Contudo, estes casos exemplificam como o repertório formal da

arquitetura brasileira foi (re)produzido no interior do país e adaptado ao projeto da praça e do espaço livre. A atuação interiorana de arquitetos paulistas ajudou a divulgar, ampliar e popularizar não apenas a nova arquitetura, mas uma cultura moderna para além das metrópoles. As praças analisadas, cujas formas são inovadoras para seu contexto, são um exemplo do anseio das sociedades que ali se formavam em representar o espírito de progresso e desenvolvimento que permeava o panorama nacional.

REFERÊNCIAS

1. FLORIANO, César. Roberto Burle Marx: jardins do Brasil, a sua mais pura tradução. *Revista Esboços* [online]. 2006. Vol. 13, no. 15, pp.11-24. Available from: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/232>
2. COSTA, Lúcio. Documentação Necessária. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* [online]. 1937. no 01, pp.31-39. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1937, p. 31-39. Available from: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat01_m.pdf
3. FRASER, Valerie. Cannibalizing Le Corbusier - The MES Gardens of Roberto Burle Marx. *JSAH - Journal of the Society of Architectural Historians* [online]. 2000. Vol. 59, no. 2, pp.180-193. <https://doi.org/10.2307/991589>
4. ROBBA, Fabio and MACEDO, Silvio Soares. *Praças brasileiras/Public squares in Brazil*. São Paulo: EDUSP, 2010. ISBN 8531406560.
5. GRAHAM FOUNDATION. Roberto Burle Marx: Brazilian Modernist. [Accessed 06 may 2020]. Available from: http://grahamfoundation.org/system/grants/images/5493/original/Roberto_Burle_Marx_Cover_design_for_Revista_Rio.jpg
6. SUZUKI, Juliana. *Artigas e Cascaldi: Arquitetura em Londrina*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. ISBN 8574801569.
7. REGO, Renato Leão. 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*, Porto Alegre 15 a 19 de outubro, 2012. Porto Alegre: UFRGS, 2012.
8. FERRAZ, Marcelo Carvalho, PUNTONI, Álvaro, PIRONDI, Ciro, LATORRACA, Giancarlo and ARTIGAS, Rosa (Orgs.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997. ISBN 85-85761-11-8.
9. REGO, Renato Leão. *Ideias para novas cidades: Arquitetura e urbanismo no interior do Brasil do século XX*. Londrina: Kan, 2019. ISBN 978-85-62586-87-3.
10. MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. Identidade nacional e estado no projeto modernista. Modernidade, estado e tradição. In: GUERRA, Abílio. (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*. Parte 1. São Paulo: Romano Guerra, 2010. ISBN 8588585227.
11. FRAZATTO, Bruno Castilho. *Modernização e status social: os projetos dos Country Clubs de Maringá e de Umuarama, de Ícaro de Castro Mello*. Mestrado. UEM, 2019.
12. REGO, Renato Leão. Importing planning ideas, mirroring progress: the hinterland and the metropolis in mid-twentieth-century Brazil. *Planning Perspectives* [online]. 2012. Vol. 27, no. 4, p. 625-634. [Accessed 09 June 2018]. Available from: <https://doi.org/10.1080/02665433.2012.709696>
13. SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 2002. ISBN 8531404452.
14. GOMES, Angela de Castro (Org.). *Olhando para dentro: 1930-1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. ISBN 9788539004720.

15. REZENDE, Vera Lucia Ferreira Motta. *Urbanismo na Era Vargas: a transformação das cidades brasileiras*. Niterói: Intertexto/ Editora da UFF, 2012. ISBN 9788522808007. <https://doi.org/10.4067/s0250-71612014000200013>
16. CAVALCANTI, Lauro. Le Corbusier, o Estado Novo e a formação da arquitetura moderna brasileira. In: Guerra, Abílio. (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*. Parte 1. São Paulo: Romano Guerra, 2010. ISBN 9788588585225.
17. MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. Identidade nacional e estado no projeto modernista. Modernidade, estado e tradição. In: GUERRA, Abílio. (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*. Parte 1. São Paulo: Romano Guerra, 2010. ISBN 9788588585225.
18. COMAS, Carlos Eduardo. Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer. In: Guerra, Abílio. (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*. Parte 1. São Paulo: Romano Guerra, 2010b. ISBN 9788588585225.
19. FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. ISBN 8533607504.
20. CAVALCANTI, Lauro. *Moderno e brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitetura (1930-60)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. ISBN 8571109400.
21. FICHER, Sylvia and ACAYABA, Marlene Milan. *Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Projeto, 1982.
22. MAHFUZ, Edson. Lo clásico, lo poético, lo erótico. *Arquitextos* [online]. October 2010. no. 125.03. [Accessed 25 July 2019]. Available from: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.125/3447>
23. JEANNERET, Charles Edouard; OZENFANT, Amédée. *Acerca del purismo: Escritos 1918-1926*. Madrid: El Croquis, 1994. ISBN 8488386060 9788488386069.
24. REGO, Renato Leão. Breve história de três idéias: motivos formais recorrentes na produção da arquitetura moderna brasileira. In: *Colóquio Arquitetura Brasileira: redescobertas*. Cuiabá, 2000.
25. GIEDION, Sigfried. O Brasil e a arquitetura contemporânea. In: MINDLIN, Henrique Ephim. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000. ISBN 858657905X.
26. GUERRA, Abílio. Lúcio Costa, Gregori Warchavchik e Roberto Burle Marx: Síntese entre arquitetura e natureza tropical. In: Guerra, Abílio. (org.). *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*. Parte 2. São Paulo: Romano Guerra, 2010. ISBN 9788588585232.
27. BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira - discurso: prática e pensamento*. São Paulo: Perspectiva, 2003. ISBN 852730340X.
28. ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973* [online]. Doutorado. UFRGS, 2005. Available from: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/5452>
29. BONFATO, Antonio Carlos. *Macedo Vieira: ressonâncias do modelo cidade-jardim*. São Paulo: Senac, 2008. ISBN 9788573597004.
30. ACERVO MARINGÁ HISTÓRICA. Praça Napoleão Moreira da Silva – 1968. Available from: <http://www.maringahistorica.com.br/2019/02/praca-napoleao-moreira-da-silva-1968.html>
31. JOSÉ AUGUSTO BELLUCCI. Projeto para a praça Napoleão Moreira da Silva. Acervo Biblioteca FAU USP (Catálogo de projetos de arquitetura).
32. PRAÇA SANTOS DUMONT. [Accessed 06 may 2020]. Available from: <http://britomovel.blogspot.com/2011/04/fotos-antigas-da-praca-santos-dumont.html>
33. MINDLIN, Henrique Ephim. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000. ISBN 858657905X.

34. MELLO, Joana. *Icaro de Castro Mello: principais projetos*. São Paulo: J.J.Carol, 2005. ISBN 9788589376280.
35. CONTARDI, Adriano Braz. *A conformação da praça modernista: Dois casos norte-paranaenses*. Mestrado. UEM, 2020. p.95-98.
36. ÍCARO DE CASTRO MELLO. *Projeto para a praça Santos Dumont*. Acervo Biblioteca FAU USP (Catálogo de projetos de arquitetura).

Submetido: 08/05/2020
Aceito: 17/08/2020