

porto alegre de papel | avenida e praça 1910-1980

organização:

Silvio Belmonte de Abreu Filho | Cláudio Calovi Pereira

edição:

PROPAR - UFRGS

Dezembro
2006

autores:

Cláudio Calovi Pereira
Samantha Diefenbach
Ricardo Calovi
Renato Holmer Fiore
Silvio Belmonte de Abreu Filho
Rogério de Castro Oliveira
Luís Henrique Haas Luccas
Patrícia Pinto Vianna
Marcos Mieticki da Silva
Carlos Eduardo Dias Comas
Cícero Alvarez
Sergio M. Marques

UFRGS

PROPAR

porto alegre de papel | avenida e praça 1910-1980



PORTO ALEGRE DE PAPEL | AVENIDA E PRAÇA 1910-1980

PRÓLOGO

PRÓLOGO VERSÃO EM ESPANHOL

- 1 ACRÓPOLE E ÁGORA: AS NOVAS PRAÇAS DE PORTO ALEGRE NA REPÚBLICA VELHA**
- 2 O ECLETISMO E A PRAÇA DA ALFÂNDEGA**
- 3 *URBANISME PARLANT* NA VÁRZEA**
- 4 MODERNIZAÇÃO OU MODERNIDADE? O CONFRONTO DE GLADOSH E MOREIRA NO CENTRO DE PORTO ALEGRE**
- 5 OS PROJETOS PARA O EDIFÍCIO SEDE DO INSTITUTO DE PREVIDÊNCIA DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL (IPE)**
- 6 HOSPITAL DE CLÍNICAS E CENTRO MÉDICO DE PORTO ALEGRE – TENTATIVAS DE JORGE MOREIRA PARA MODERNIZAR A ARQUITETURA DA CAPITAL GAÚCHA**
- 7 REIDY, MOREIRA E A VFRGS**
- 8 PALÁCIOS DE PAPEL: PROJETOS REMANESCENTES DO CONCURSO DE ANTEPROJETOS PARA O PALÁCIO DA JUSTIÇA DE PORTO ALEGRE**
- 9 TOPOS [LOGIA], GEOS [GRAFIA] & AQUA: O PROJETO DE CLÁUDIO ARAUJO E EQUIPE PARA O CONCURSO DO PARQUE MARINHA DO BRASIL**

LISTA DOS AUTORES

CIDADES DE PAPEL

PRÓLOGO

Fernando Diez

Tradução de Silvio Belmonte de Abreu Filho

Para quem não se encontre familiarizado com a importância do projeto na arquitetura e no urbanismo (até muito pouco tempo atrás sempre desenhados sobre papel), uma Porto Alegre de papel pode representar alguma forma possível de paródia da cidade real. A idéia de cenografia confere conotação negativa a uma arquitetura que se denomine de papel. Porém aqui o termo não faz referência à simulação, que no caso da cenografia teatral tem por objeto recriar algo que está em outro lugar, mas a uma antecipação. É aquela arquitetura que foi desenvolvida como projeto, mas não alcança nunca a solidez que outorga a construção. Esta debilidade intrínseca - porque o projeto tem sentido, sobretudo, como a antecipação de uma construção por realizar-se (ou, quando não, ao menos como a especulação sobre sua possível realização) - contrasta com a enorme influência que os projetos nunca realizados tiveram na história da arquitetura. Não poucas vezes, uma influência inclusive maior que a das obras construídas.

A Porto Alegre de papel a que se refere este livro não é portanto um simulacro, mas aquela que ficou escrita nos desenhos de seus sucessivos planos urbanos, nos edifícios nunca construídos ou nos que, tendo sido demolidos, somente sobrevivem na memória dos planos com que foram edificados. Desde tal perspectiva, esta cidade de papel está mais além das contingências com as quais a construção vai marcando os processos urbanos, mostrando essa acumulação tantas vezes contraditória, de planos, projetos parciais e gerais, muitos dos quais nem sequer chegam a completar-se totalmente. Em contraste, a cidade desenhada nos papéis pertence mais ao mundo das idéias, onde a proposição de um projeto possível começa seu caminho. A cidade desenhada nos projetos é a antecipação de algo que chegará mais tarde, e neste sentido o projeto do papel aparece tanto como um arranjo desejável enquanto desenho urbano, quanto como uma forma especial de promessa. A experiência nos diz que as vicissitudes da história e o longo desenvolvimento temporal que demanda a construção da arquitetura, e mais ainda do urbanismo, nem sempre permitem a consecução dos planos minuciosamente desenhados. No mais das vezes, novas

idéias e novos planos virão substituí-los, antes mesmo que tenham logrado transferir-se completamente à cidade real.

Em tais condições, a coleção dos planos urbanos é uma história das idéias que na cidade real são difíceis de perceber, pois se encontram entrelaçadas na *collage* de seus fragmentos, como nos fez notar Colin Rowe, deformadas pelas colisões entre elas, ou sepultadas por outras que chegarão mais tarde.

Muitos são os casos que dão testemunho da enorme influência dos planos enunciados em papel, mas nunca levados a cabo. A Cidade Contemporânea de Le Corbusier (1922) nem sequer estava destinada a um lugar concreto, era antes de tudo uma proposição teórica. O *Plan Voisin* (1925) era uma provocação sobre o destino da zona do Marais em Paris. O mesmo teor tiveram seus desenhos para Buenos Aires, Montevideu e Rio, quando de seu giro sul-americano em 1929. A *Ville Radieuse* também era uma proposição ideal, hipotética. Sem embargo, todos estes planos tiveram uma influência decisiva no desenvolvimento de nossas cidades. E mesmo que o *Plan Regulador* que realizou com Ferrari e Kurchan em 1938 não tenha nunca sido aplicado, sem dúvida foi o desencadeador de muitos dos critérios de regulação aplicados mais tarde, hoje visíveis no predomínio dos edifícios “torre”. Talvez não de um modo tão ambicioso como o mostrado por Alfred Agache para desenhar o Rio de Janeiro, mas de um modo igualmente decidido, Arnaldo Gladosch antecipou no papel as formas de uma Porto Alegre só parcialmente visível agora, como no Centro Cívico na Praça da Matriz, projeto destinado a permanecer na superfície plana do papel.

Sem dúvida, a compreensão da Porto Alegre real não é possível sem a chave aportada por estas obras inconclusas ou não construídas. Ali está o fermento de idéias que impulsionaram suas transformações. Que possam ser reunidas em um livro abre essa possibilidade, sugerindo que o estudo da cidade, assim como as decisões de arquitetura e urbanismo que se imaginem para transformá-la, não podem se dar desde um presente imóvel, sem história, pois a cidade é a expressão de um movimento contínuo de assimilação, hibridização e mestiçagem de idéias e vontades. Tanto para compreendê-la como para transformá-la, é necessário conhecer esta outra Porto Alegre de papel, algo que este livro facilitará consideravelmente.

Buenos Aires, dezembro de 2006

CIUDADES DE PAPEL

PRÓLOGO

Fernando Diez

Para quien no este familiarizado con la importancia del proyecto en la arquitectura y el urbanismo, (hasta hace muy poco siempre dibujados sobre papel) un Porto Alegre de papel puede representar alguna posible forma de parodia de la ciudad real. La idea de una escenografía da una connotación negativa a una arquitectura que se llamara de papel. Pero aquí el término no hace referencia a la simulación, que en el caso de la escenografía teatral tiene por objeto recrear algo que está en otro lugar, sino a una anticipación. Es aquella arquitectura que ha sido desarrollada como proyecto pero no alcanza nunca la solidez que otorga la construcción. Esta intrínseca debilidad, porque el proyecto tiene sentido, sobre todo, como la anticipación de una construcción por realizarse (o, cuando no, al menos como la especulación sobre su posible realización) contrasta con la enorme influencia que los proyectos nunca realizados han tenido en la historia de la arquitectura. No pocas veces, una influencia incluso mayor que la de las obras construidas.

El Porto Alegre de papel a que se refiere este libro no es entonces uno simulado, sino aquel que ha quedado escrito en los dibujos de sus sucesivos planes urbanos, los edificios nunca construidos o los que, habiendo sido demolidos, solo perviven en la memoria de los planos con que habían sido edificadas. Desde esa perspectiva, esta ciudad de papel está más allá de las contingencias con que la construcción va signando los procesos urbanos, mostrando esa acumulación tantas veces contradictoria, de planes, proyectos parciales y generales, muchos de los cuales ni siquiera llegan a completarse totalmente. En contraste, la ciudad dibujada en los papeles, pertenece más al mundo de las ideas, donde la proposición de un proyecto posible comienza su camino. La ciudad dibujada en los proyectos es la anticipación de algo que llegará más tarde, y en ese sentido el proyecto del papel aparece tanto como un arreglo deseable en cuanto diseño urbano, tanto como una especial forma de promesa. La experiencia nos dice que las vicisitudes de la historia, el largo desarrollo temporal que demanda la construcción de la arquitectura, y aún más el urbanismo, no siempre permiten la consecución de los planes minuciosamente dibujados. Las más de las veces, nuevas ideas y nuevos planes vendrán a reemplazarlos, antes que hayan podido transferirse completamente a la ciudad real.

En tales condiciones, la colección de los planes urbanos, es una historia de las ideas que en la ciudad real son difíciles de percibir, en cuanto se encuentran entretejidas en el collage de sus fragmentos, como nos hiciera notar Colin Rowe, deformadas por las colisiones entre ellas, o sepultadas por otras que llegaron más tarde.

Muchos son los casos que dan testimonio de la enorme influencia de los planes enunciados en papel, pero nunca llevados a cabo. La Ciudad Contemporánea de Le Corbusier (1922), ni siquiera estaba destinada a un lugar concreto, era más bien una proposición teórica. El Plan Voisin (1925), era una provocación sobre el destino de la zona del Marais en París. Igual tenor tuvieron sus dibujos para Buenos Aires, Montevideo y Río, luego de su gira sudamericana en 1929. La Ville Radieuse era también una proposición ideal, hipotética. Sin embargo, todos estos planos tuvieron una influencia decisiva en el desarrollo de nuestras ciudades. Y aunque el Plan Regulador que realizara con Ferrari y Kurchan en 1938 no llegara nunca aplicarse, sin duda fue el desencadenante de muchos de los criterios de regulación aplicados más tarde, hoy visible en el predominio de los edificios “torre”. Quizá no de un modo tan ambicioso como el mostrado por Alfred Agache para dibujar Río de Janeiro, pero de un modo igualmente decidido, Arnaldo Gladosh anticipó en el papel las formas de un Porto Alegre sólo parcialmente visible ahora, entre ellas, Centro Cívico en la Plaza Matriz, proyecto destinado a permanecer en la chata superficie del papel.

Sin embargo, la comprensión del Porto Alegre real no es posible sin la clave que aportan estas obras inconclusas o no construidas. Allí está el fermento de ideas que impulsaron sus transformaciones. Que puedan reunirse en un libro, abre esa posibilidad, sugiriendo que el estudio de la ciudad, tanto como las decisiones de arquitectura y urbanismo que se imaginen para transformarla, no pueden hacerse desde un presente detenido, sin historia, en tanto la ciudad es la expresión de un movimiento continuo de asimilación, hibridación y mestizaje de ideas y voluntades. Tanto para comprenderla, como para transformarla, es necesario conocer esta otra Porto Alegre de papel, algo que este libro facilitará considerablemente.

Buenos Aires, diciembre de 2006

ACRÓPOLE E ÁGORA: AS NOVAS PRAÇAS DE PORTO ALEGRE NA REPÚBLICA VELHA

Cláudio Calovi Pereira
Samantha Diefenbach
Ricardo Calovi

O presente artigo trata de um conjunto de projetos e intervenções arquitetônicas relacionados às praças da Matriz e Alfândega em Porto Alegre, durante o termo de governo de Carlos Barbosa Gonçalves como presidente do estado do Rio Grande do Sul (1908-1913). Como lugares tradicionalmente consagrados às instituições (Matriz) e ao comércio (Alfândega), as duas praças são objeto de um projeto de reconfiguração que procurou caracterizá-las como espaços de imagem metropolitana, inspirados na arquitetura eclética européia e principalmente na Paris da *Belle Époque*. As intervenções planejadas incluíram novos edifícios institucionais e uma avenida de ligação entre as praças. Desta operação participam arquitetos locais (do setor público e privado) e também estrangeiros (franceses). O legado construído nestes lugares no período referido marcou definitivamente a imagem urbana da cidade.

CONTEXTOS

A ocupação intensiva de Porto Alegre ocorreu a partir de 1752, quando famílias de imigrantes açorianos instalaram-se às margens do lago Guaíba aguardando sua transferência para a região das Missões. Vinte e um anos mais tarde, quando o governador José Marcelino de Figueiredo transfere a capital provincial de Viamão para Porto Alegre, a orla do Guaíba já estava consagrada como local de pequenos ancoradouros e trapiches estabelecidos pelos açorianos. No ano anterior (1772), o engenheiro militar Alexandre Montanha fixara o local da praça principal e o traçado de ruas da península, definindo uma série de vias longitudinais cortadas por outras transversais que ligavam as margens do Guaíba ao topo do espigão. Foi justamente essa condição de promontório elevado sobre o lago, controlando os acessos fluviais e de fácil defesa que levou o local a ser escolhido para a nova capital.

O plano de Montanha criava uma rua às margens do Guaíba (Rua da Praia), provavelmente respeitando o assentamento açoriano pré-existente. Isso deveria incluir o lugar do comércio, posteriormente chamado de Largo da Quitanda (atual Praça da Alfândega), onde barcos atracavam trazendo produtos do campo para venda no povoado. No alto do espigão, Montanha estabeleceu outra via paralela à linha d'água, denominada rua da Igreja (atual Rua Duque de Caxias). Nela localizou outro espaço aberto (antes ocupado pelo cemitério dos açorianos), onde planejou a disposição de um templo, do palácio provincial e da sede da fazenda real portuguesa (Figura 1). Tal espaço de natureza cívico-religiosa teve sua denominação consagrada

popularmente como Praça da Matriz¹. Tendo em vista sua vocação, estas duas praças primordiais se identificam com a condição de “ágora” e “acrópole” configuradas historicamente nas cidades da Grécia clássica.

Gradualmente, as duas praças foram tendo seus contornos mais definidos. Um embarcadouro é construído no Largo da Quitanda em 1783. Em 1803, o comércio no local adquire vulto suficiente para que uma alfândega seja ali estabelecida. Em 1824 (dois anos após a independência), uma nova alfândega é construída no centro da praça, conjugada a um grande trapiche que facilitava a movimentação de pessoas e cargas. Nos “altos da Praia”, onde já estavam o palácio e a igreja na face sul, o espaço aberto é delimitado ao norte pelos edifícios gêmeos do Teatro São Pedro (1849-58) e da antiga Casa de Câmara (depois Tesouro do Estado; 1850-74), consolidando o caráter institucional do local (Figura 2). Em 1857, a antiga Casa da Real Fazenda recebe um segundo piso e uma nova fachada com pilastras jônicas para melhor adequar-se à sua nova função de Assembléia Provincial. Estes três edifícios projetados por Philip Von Normann configuravam uma visão “moderna” da praça, no estilo do império (um neoclassicismo de volumes unitários, cúbicos, com faixas de aberturas padronizadas e decoração clássica sóbria; ver *figura 5*)². Enquanto isso, a igreja matriz e o palácio seguiam com seu aspecto colonial português. Na comparação entre as duas praças ao longo do século XIX, chama atenção a ausência de arquitetura monumental na Praça da Alfândega.³

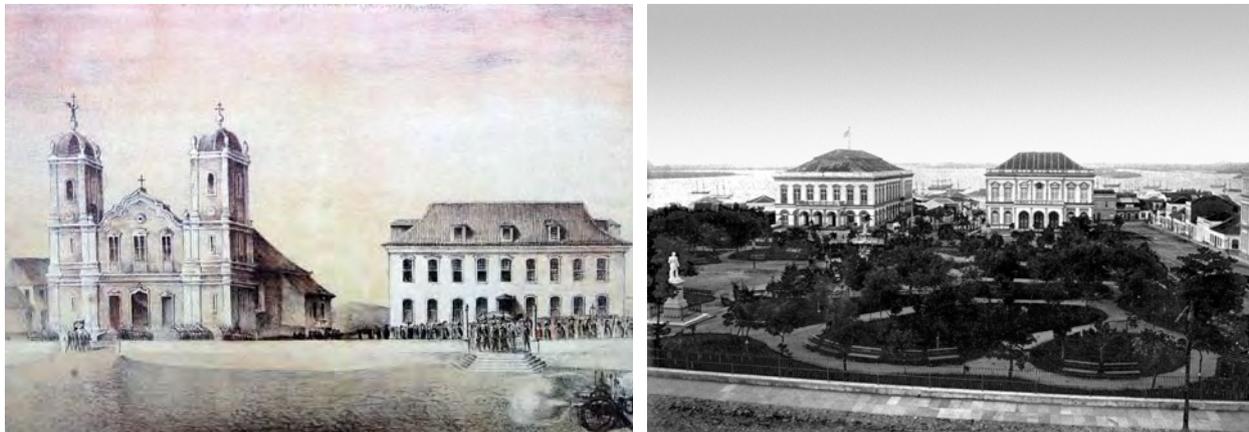


Fig. 1 - Face sul da Praça da Matriz em 1852 (aquarela de R. Wendroth) (fonte: IHGRGS).
Fig. 2 - Face norte da Praça da Matriz no final do século XIX (fonte: arquivo Projeto Monumenta).

1 Oficialmente denominada Praça Marechal Deodoro.

2 O aspecto neoclássico da praça seria reforçado caso o projeto de Álvaro Nunes Pereira para o novo palácio provincial (1883) tivesse sido executado.

3 Embora o prédio da Alfândega de 1824 ocupasse o centro do espaço aberto, sua arquitetura era despretensiosa demais para fazer paralelo com os prédios da Praça da Matriz.

PRAÇAS, ARQUITETURA E REPÚBLICA VELHA

O advento da república em 1889 significou o início de uma nova fase para os dois principais espaços públicos da cidade. Em função da grande autonomia dada aos estados no novo regime, o grupo político que toma o poder no Rio Grande do Sul iniciará um intenso programa de obras públicas que procura atender necessidades que vão além das demandas viárias, sanitárias e administrativas. Júlio de Castilhos preside o estado de 1893 a 1898, dando início a uma série de governos alinhados com o positivismo. Embora seu termo de governo tenha sido largamente ocupado com o triunfo militar na Revolução Federalista (1893-95), Castilhos demonstrou clara preocupação em demarcar arquitetonicamente seu projeto político na capital gaúcha. Em 1896, ele encomenda um novo palácio de governo ao arquiteto-chefe da Diretoria de Obras Públicas, Affonso Hebert (Figura 3)⁴. O início da construção do novo palácio no ano seguinte envolveu a demolição do antigo palácio colonial do século XVIII. Ao mesmo tempo, Castilhos promove a construção da Intendência Municipal de Porto Alegre, indicando ao intendente José Montaury o italiano João Carrara Colfosco para projetá-la (Figura 4)⁵. O investimento em dois palácios públicos de ampla visibilidade e sofisticado tratamento escultórico e decorativo demonstra a importância da arquitetura no projeto castilhista. A arquitetura eclética de base clássica, com profusa decoração e volumes animados por projeções e ressaltos, indica o afastamento do sóbrio neoclassicismo da arquitetura imperial em Porto Alegre.⁶



Fig. 3 - Affonso Hebert: fachada do Palácio Provincial; Figura 4 - João Carrara Colfosco: Intendência Municipal de Porto Alegre; Figura 5 - Philip von Normann: Tesouro do Estado do Rio Grande do Sul (fonte: mapa de A. Trebbi, 1906).

Em 1898, Castilhos deixa o governo para seu sucessor, Borges de Medeiros, que governa por dois termos (1898-1903 e 1903-1908). Havendo inegável afinidade política entre ambos, o mesmo não parece ocorrer no plano da arquitetura.

4 Ver Lacava, Adriana. *Palácio Piratini: dos projetos à concretização do sonho republicano* (dissertação de mestrado; orientação de Cláudio Calovi Pereira). Porto Alegre: PROPARG-UFGRS, 2002: p. 40-47.

5 Ver Weimer, Günter. *O positivismo gaúcho e sua arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 1985: p. 52.

6 O legado imperial na cidade inclui os já referidos Teatro São Pedro, Tesouro do Estado (antiga Casa de Câmara) e a nova fachada da Assembléia Provincial, devendo-se adicionar o Atheneu Rio-grandense, o Hospício São Pedro, o Asilo da Mendicidade (ambos de Álvaro Nunes Pereira), o Mercado Público (antes da reforma de 1912), a Beneficência Portuguesa, a capela do Bom Fim e o Seminário Episcopal.

Os empreendimentos expressivos de Borges na capital vinculam-se aos primeiros edifícios universitários: a Escola de Engenharia (1898-1900), o Instituto Eletrotécnico (1906-10) e o conjunto do Observatório Astronômico, *Château* e Castelinho (1906-8). Estes prédios foram situados na Várzea, distantes do centro e suas praças⁷. Embora subsidiadas e monitoradas pelo governo provincial, estas escolas eram oficialmente entidades privadas. Na área da construção representativa do estado, Borges pouco fez em Porto Alegre. O próprio palácio do governo teve suas obras suspensas em 1901.

Em 1906, Attilio Trebbi publica uma planta da cidade de Porto Alegre (Figura 6). Lançada para venda ao público por uma editora da cidade, a planta fora produzida por um funcionário importante da Secretaria de Obras Públicas. Além disso, contém o brasão do estado e informa ter sido “organizada de acordo com a planta que serviu para os estudos dos projetos de abastecimento de água e serviço de esgotos”⁸. À semelhança da litografia de Porto Alegre de Röhring (c.1865), que apresentava uma vista da cidade desde o Guaíba emoldurada por imagens de seus principais edifícios, este mapa apresenta desenhos de edifícios em suas margens. Dos prédios universitários, já comparece a Escola de Engenharia. Da nova arquitetura estatal, aparecem a fachada do projeto de Hebert para o palácio (citado inveridicamente como “em construção”) e uma perspectiva da Intendência Municipal (concluída em 1901). De resto, os destaques arquitetônicos selecionados por Trebbi são edifícios públicos antigos, como o Tesouro do Estado (antiga Casa de Câmara, 1850-74) e o inconcluso Hospício São Pedro (1884), além de edifícios para ensino como a Escola Militar (1872-87) e o Atheneu Rio-Grandense (1850). Obras religiosas ou particulares também comparecem, como o Banco Brasileiro-Alemão (Palácio Chaves, 1902), o Banco da Província e a Igreja das Dores (1901-02), indicativos da atividade construtiva mais recente. Afora a expansão dos bairros, a única novidade importante em relação ao mapa de 1888 no desenho da cidade é o projeto do aterro para o novo porto (de 1899), que é registrado em linha tracejada sobre a situação existente (Figura 7). A Praça da Matriz mostra-se como área verde com passeios em cruz convergindo para o ponto central, onde havia um chafariz de mármore desde 1866. No entorno, aparecem os edifícios da época e as fundações do palácio de Hebert. A Praça da Alfândega é objeto de indiferença, pois o projeto de expansão do porto nada previa em relação a ela. No novo mapa, todas as linhas de navios de passageiros convergem para a doca do Mercado Público.

7 Nos dois primeiros mandatos de Borges de Medeiros é definida quase toda a ocupação do primeiro quarteirão do atual campus central da UFRGS. Em 1908 (início do governo Carlos Barbosa) foram iniciados no mesmo local os edifícios do Instituto Júlio de Castilhos e da Faculdade de Direito.

8 Trebbi, A. *Planta da cidade de Porto Alegre*. P. Alegre: Casa Editora-Livraria do Commercio, 1906 (fac-símile Nova Roma Livraria e Editora, Porto Alegre, 2007).



Fig. 6 - Attilio Trebbi: mapa de Porto Alegre (1906); Fig. 7 - Attilio Trebbi: mapa de Porto Alegre (1906): detalhe da área central.

CARLOS BARBOSA, O PRESIDENTE CONSTRUTOR

A situação muda de figura com a eleição de Carlos Barbosa Gonçalves para a presidência do estado no período 1908-1913. Barbosa assume o governo num momento muito favorável em termos de conjuntura econômica. O Rio Grande do Sul começava a colher os frutos do desenvolvimento das regiões da serra e planalto através dos imigrantes, cuja atividade econômica se dinamizava pela consolidação da malha ferroviária estadual. Porto Alegre era o ponto de convergência dessa atividade, que logo se manifestou na construção de fábricas, sedes de empresas comerciais e estabelecimentos bancários. Conforme Singer, esse processo já vinha em andamento desde 1890 e culmina nos anos que antecedem a 1ª Guerra Mundial⁹.

Nascido em Pelotas (1851), mas criado em Jaguarão, Barbosa formou-se em medicina no Rio de Janeiro (1875). Em seguida, passou quatro anos em Paris exercendo sua profissão, chegando a ser chefe de clínica no Hospital Necker, além de ter seu nome citado em periódicos especializados¹⁰. Em seu retorno, casou-se e exerceu a medicina em Jaguarão, mas logo se envolveu com o movimento político republicano que triunfaria em 1889. Em 1891 é eleito deputado estadual constituinte, permanecendo como presidente do legislativo até 1907. Em 1893, é nomeado pelo próprio Júlio de Castilhos como vice-presidente do estado. Seu irmão, o engenheiro José Barbosa Gonçalves, foi Secretário da Fazenda e de Obras Públicas no governo Borges de Medeiros, demonstrando os fortes vínculos da família com o castilhismo. Em 1907, Carlos Barbosa é eleito presidente do estado em sucessão a Borges.

O termo de governo de Carlos Barbosa expressa um notável contraste com o de seu antecessor. Seus cinco anos no poder são marcados por uma febril atividade construtiva em Porto Alegre, em boa parte patrocinada pelo estado. As praças da Matriz e da Alfândega são objeto de uma

⁹ Singer, Paul. *Desenvolvimento econômico e evolução urbana*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977, pp. 141-198. Ver também Doberstein, Arnoldo. *Porto Alegre 1900-1920. Estatuária e ideologia*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992: pp. 83-98.

¹⁰ Ver informações biográficas sobre o Presidente Carlos Barbosa Gonçalves em www.jaguarao.net (Museu Carlos Barbosa) e pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Barbosa_Goncalves.

reconfiguração arquitetônica tão ampla que exige consideração mais cuidadosa. Na primeira, Barbosa constrói o Palácio Piratini, o monumento a Júlio de Castilhos, o Arquivo Público, a Biblioteca Pública e a sede da Secretaria de Obras Públicas, consolidando o caráter de "acrópole" do lugar como sede das suas principais instituições¹¹. Na área da Alfândega, Barbosa dá início às obras do porto com a construção do aterro junto à praça, para nela localizar quatro novos palácios públicos e uma gare de passageiros junto ao Guaíba, monumentalizando o "ágora" do comércio, dos carregamentos, dos embarques e desembarques¹². Além disso, seus arquitetos projetam uma avenida (a primeira da cidade) que estabeleceria um eixo de ligação entre as duas praças. Quais as origens do programa construtivo do novo presidente do estado? Onde Barbosa obteve sua visão de arquitetura e de cidade para implantar em Porto Alegre? Sua estada em Paris entre 1875 e 1878 ocorreu quatro anos após o fim da guerra franco-prussiana e a queda do Segundo Império francês. Contudo, a Europa entrava na *Belle Époque* e Barbosa contemplou uma cidade reconfigurada pelas operações anteriores de Haussman. Além dos grandes *boulevards*, Barbosa deve ter visto, entre outras obras recentes, a nova Ópera de Garnier (1861-74; Figura 8), os Mercados Centrais de Baltard (1853-57), a *Gare du Nord* de Hittorf (1861-65) e a Biblioteca Nacional de Labrouste (1855-67). A arquitetura de Paris conjugava as variantes do ecletismo *Beaux-Arts* com as inovações tecnológicas das grandes estruturas metálicas. A experiência em Paris deve ter despertado em Barbosa o desejo de ver algo dessa arquitetura materializado no centro de Porto Alegre. Para o posto de Secretário de Obras Públicas, ele chama o engenheiro Cândido José de Godoy, que também estivera em Paris para aperfeiçoamento profissional¹³.



Fig. 8 - Ópera de Paris e boulevard (fonte: www.seigle.net/2006france/opera.jpg).

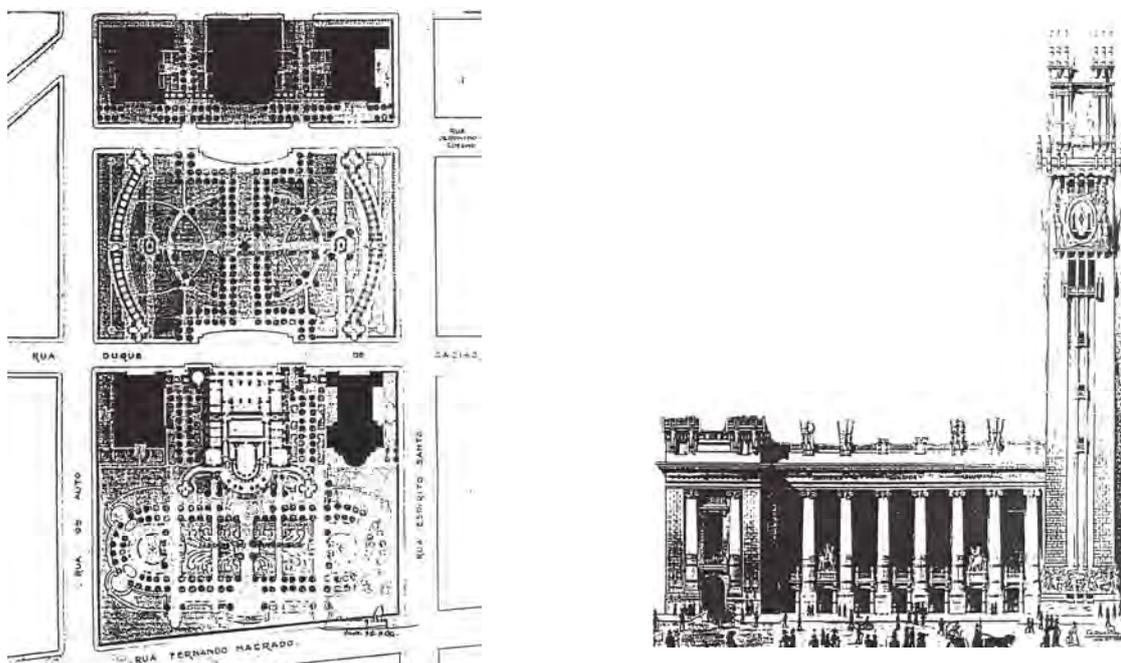
11 O palácio foi iniciado em 1909 e ao fim do governo Barbosa o volume principal estava construído; o monumento a Castilhos, projetado em 1904, foi construído entre 1910 e 1913; a primeira parte do Arquivo Público foi construída de 1910 a 1912; a Biblioteca Pública foi construída de 1912 a 1913 e em seguida ampliada; a Secretaria de Obras Públicas (rua Duque de Caxias esq. Gen. Auto) foi iniciada em 1909.

12 O primeiro destes palácios foi a sede dos Correios e Telégrafos, iniciado em 1910 antes mesmo do início oficial das obras do aterro (1911). Em seguida, logo após o fim do termo de Barbosa (25/01/1913), são iniciadas a Delegacia Fiscal (1913) e a Alfândega (1913), indicando que estes projetos já estavam na pauta de seu governo. Também o primeiro projeto para a Secretaria da Fazenda nessa área, de Afonso Hebert, é datado de 1913. Os pavilhões metálicos da gare portuária foram encomendados em 1914, mas em função da eclosão da 1ª Guerra Mundial nova encomenda foi feita em 1919 e a instalação concluída em 1922.

13 Ver Ferreira Filho, Arthur. *Palácio Piratini*. s.d.

A PRAÇA DA MATRIZ NO PROJETO DE AUGUSTIN REY

Em seu primeiro ano de governo, Carlos Barbosa já retoma o projeto do novo palácio do governo, paralisado por Borges desde 1901¹⁴. Entretanto, se recusa a usar o projeto de Affonso Hebert, iniciado em 1897 e que tinha todas as fundações e subsolo prontos. Ao invés disso, convoca um concurso em Paris para obter um projeto francês. Os desenhos do projeto vencedor mostram que o programa do concurso permitia a extensão da Praça da Matriz a oeste, de modo a centralizar o novo palácio, e também a reformulação da face norte, onde estavam o Teatro São Pedro e o Tesouro do Estado¹⁵. Dois projetos chegam a Porto Alegre para serem avaliados por um júri local, saindo vencedor o de Augustin Rey¹⁶. Francês nascido em Milão em 1864, Rey graduou-se na *École des Beaux-Arts* de Paris em 1888, tendo lá obtido o *Prix Rougevin*. Desde então, projetou e construiu uma série de templos protestantes em estilo eclético, tanto em Paris como no interior da França. Em 1905 ele venceu um importante concurso da Fundação Rotschild para a construção de quarteirões de habitação popular na Rue de Prague, em Paris, que foram concluídos em 1909¹⁷. Esse conjunto se destaca pelas preocupações com insolação e ventilação natural e pelo uso do concreto armado. Estas não são as ênfases principais de seu projeto vencedor para o novo palácio do governo em Porto Alegre.



Figs. 9 e 10 - Augustin Rey: projeto para o palácio do governo do Rio Grande do Sul (planta do conjunto e fachada principal). Fonte: *Les concours publics d'architecture*, 1908).

14 Com relação aos projetos para o Palácio Piratini, ver Lacava, 2002.

15 Provavelmente o edital (desconhecido) era omissivo em relação ao contexto, levando os concorrentes a tomarem amplas liberdades com ele.

16 Ver "Palais du Gouvernement de Rio Grande do Sul" in *Les Concours Publics d'Architecture*, XIIe année. Paris, 1908, pp. 25-36 (pranchas 56-59). Quanto ao concurso, ver o Relatório da Secretaria de Obras Públicas de 1909.

17 Sobre Augustin Rey ver Salgueiro, Heliana A. "Augustin Rey - um arquiteto Beaux-Arts na cruzada do urbanismo moderno" in *Gávea* nº 13 (1995). Rio de Janeiro: PUC-Depto. de História: pp. 426-443.

Augustin Rey propõe uma grande praça (*grande place monumentale*; ver Figura 9) que envolveria o aumento da Praça da Matriz até o prolongamento da rua Gen. Auto. Tal proposição faria com que a praça tomasse toda a área hoje ocupada pelo Palácio Farroupilha. O projeto de Rey permite obter um espaço homogêneo: a praça ampliada permite que o novo palácio se torne a figura central da composição, localizado no centro da face sul (Rua Duque de Caxias). À esquerda do palácio, Rey localiza uma nova catedral dotada de transepto e provavelmente com cúpula, em substituição à antiga matriz ainda existente na época¹⁸. À direita do novo palácio surge o novo edifício da Assembléia Estadual, cuja construção envolveria a demolição da antiga Casa da Real Fazenda (na época abrigando a assembléia). Os três novos edifícios configurariam uma frontagem monumental diante da praça, presidida pelo palácio do governo, que se destacaria pelas dimensões do volume principal e pela altura da grande torre (75 metros; Figura 10). O edifício seria ligeiramente maior em largura e altura que o atual palácio, mas seu impacto seria consideravelmente amplificado pelo posicionamento central diante da praça alargada e pela inserção da torre¹⁹. Conforme o texto publicado com o projeto em 1908, este elemento foi inserido para ser visto de longe, na aproximação à cidade desde o Guaíba. Portanto, Rey inseriu a torre monumental como marco da acrópole da capital gaúcha (em seu ponto mais alto). O texto ressalta a importância do grande escudo rio-grandense esculpido nas quatro faces da torre, próximo a seu topo. A ênfase dada aos aspectos cívicos da praça, através da expressão de superioridade hierárquica do palácio no local (em detrimento da igreja, relegada a uma posição secundária) parecem refletir o pensamento positivista que orientava a classe governante na época²⁰. É curioso notar o posicionamento assimétrico dessa torre que ocupa a extremidade oeste da fachada do palácio. Dada a organização simétrica da nova praça e seus edifícios em planta, essa solução não parece natural. Contudo, o gesto pode ter sido motivado pela impossibilidade de equalizar as formas dos edifícios nas duas laterais do novo palácio. A catedral e a nova Assembléia seriam forçosamente distintas uma da outra, e a torre talvez incorpore algo dessa variedade formal na fachada do palácio²¹. O texto publicado com o projeto cita a presença de “pórticos” (em forma de arcos triunfais) que serviriam como articuladores das junções entre os três edifícios.

Na face oposta (norte), Rey coloca o novo teatro sobre o eixo da praça, em correspondência ao Palácio. O teatro é ladeado por dois edifícios ocupados pelas secretarias de estado. Neste caso, a proposta envolveria a construção de três edifícios novos e a conseqüente demolição dos edifícios gêmeos de Normann (o Teatro São Pedro e o Tesouro do Estado). O conjunto mantém a mesma organização hierárquica da outra face: o edifício principal ocupa o centro e é ladeado por dois

18 É notável a similaridade do contorno em planta desenhado por Rey em 1908 com a planta da atual catedral, cuja definição só ocorreu em 1919 (projeto do italiano Gianbattista Giovenale).

19 Inexistem medidas ou escala nos desenhos do projeto de Rey. As comparações são feitas com base nas proporções dos edifícios no contexto urbano apresentado na implantação.

20 Embora os positivistas em geral não demonstrassem um antagonismo aberto ao catolicismo, muitos dentre eles defendiam a fundação de uma nova religião da humanidade. Curiosamente, o Templo Positivista de Porto Alegre foi iniciado em 1912, durante o governo de Carlos Barbosa.

21 Também é interessante notar que Rey já tinha assegurado vantagem sobre a catedral pela extensão maior do terreno do palácio; portanto, a torre colossal também afirmaria a primazia em altura do palácio no confronto com as torres da nova igreja.

edifícios menores e iguais, conferindo maior homogeneidade. Pórticos ligam os três edifícios, conferindo unidade ao conjunto.

A praça é composta por passeios em dois traçados superpostos: uma malha ortogonal (destacando-se o eixo principal arborizado que liga o palácio ao teatro) e outra malha de elipses intersectadas. O texto explicativo do projeto menciona que o centro da praça conteria um grande monumento “patriótico”, em provável referência ao atual monumento a Júlio de Castilhos (iniciado em 1910 mas cujo projeto já estava definido em 1904)²². Nas extremidades do eixo transversal são colocados chafarizes. A praça tem suas laterais delimitadas por pórticos em curvatura, marcados ao centro por um ressalto e nas terminações por estruturas similares a tempêtes. Desse modo, Rey neutraliza algo das fachadas laterais da praça (que seu projeto não pode controlar) e acentua a primazia visual do teatro e do palácio em seu conjunto. Cabe mencionar que o projeto de Rey cria também um parque privativo nos fundos do palácio (*jardin du gouverneur*)²³.

MAURICE GRAS E O NOVO PALÁCIO PRESIDENCIAL

Parece que as expectativas de Carlos Barbosa quanto aos resultados do concurso foram logo frustradas. Segundo o relatório da Secretaria de Obras Públicas de 1909 (p. XI):

*“O concurso aberto em França, de acordo com o programa enviado por esta Secretaria, trouxe um resultado ficar o Governo de posse de dois bons projetos apresentados pelos arquitetos Srs. A. Rey e A. Janin. Qualquer deles não satisfazia, porém, plenamente para poder ser executado sem modificação”.*²⁴

O projeto de Rey deve ter impressionado os gaúchos que o examinaram²⁵. O pórtico de colunas colossais, os jardins geometrizados, a grande praça e a colossal torre com o escudo riograndense forneciam ao governo positivista os símbolos que precisava na capital. Contudo, devem também ter surgido muitas interrogações. Seria viável uma proposta tão ousada? O que ela exigiria em termos de custos, tecnologia e tempo? Não seria o conjunto desproporcional em relação ao seu contexto? Barbosa certamente queria ver o novo palácio pronto em seu termo de governo e percebeu que eram necessários ajustes no projeto. Nessas circunstâncias, em 10 de março de 1909 desembarca em Porto Alegre Maurice Gras, outro arquiteto francês. Sua vinda para tratar do

22 A construção do monumento na Praça da Matriz foi definida por meio de lei em 1903, pouco depois da morte de Júlio de Castilhos e da vinda do autor, Décio Villares, neste mesmo ano a Porto Alegre. Em janeiro de 1904, maquetes do projeto são apresentadas ao público. Ver Alves, Francisco. *A escultura pública de Porto Alegre. História, contexto e significado*. Porto Alegre: Artfolio, 2004: pp. 55 e 101.

23 Este parque envolveria a demolição do edifício da Cúria Metropolitana (antigo Seminário Episcopal).

24 Relatório S.O.P. (Secretaria de Obras Públicas do Estado), 1909, p. XI.

25 A comissão era composta por Olintho de Oliveira, Manoel Itaquy, Manoel Theophilo Barreto Vianna, João Vespúcio de Abreu e Silva e Coronel Manoel Py (cf. relatório S.O.P. 1909, p. 8).

palácio foi acertada através de contato do embaixador francês no Rio de Janeiro, Charles Wienier, com o presidente Carlos Barbosa²⁶.

Maurice Gras (1873-1954) chega em Porto Alegre aos 36 anos de idade e apenas sete anos após ter recebido seu diploma de arquiteto da *École des Beaux-Arts* de Paris (1902), onde foi aluno de Honoré Daumet²⁷. Gras teve destacado percurso acadêmico, obtendo o *Prix Bailly* e tendo sido selecionado para participar do *Grand Prix de Rome* (o grande concurso final de projetos da escola). Em 1905 ele é mencionado como co-autor do projeto para o *Hôtel de la Société de Géographie* em Paris. Posteriormente, Gras terá responsabilidades oficiais (como inspetor de edifícios públicos em Paris) e privadas (sedes para duas companhias seguradoras em Paris, residências particulares), além de ter participado de projetos de habitação popular e de reconstrução de igrejas, escolas e prefeituras nas áreas da França atingidas pela 1ª Guerra Mundial. Além disso, Gras atuou no plano representativo da profissão, onde seu papel mais destacado foi o de presidente da *Société Française des Architectes* em 1933 e 1934²⁸. Contudo, nada em seu currículo de obras parece comparável ao palácio que construiu em Porto Alegre. Isso explica seu esforço em publicá-lo num catálogo e apresentá-lo numa exposição em Paris em 1922, logo que o mesmo foi inaugurado²⁹.

Maurice Gras permanece em Porto Alegre quase um mês, partindo no dia 8 de abril de 1909. Apresentado inicialmente no noticiário local como colega de Rey que viera para executar seu projeto, logo é referido como responsável por alterações e finalmente, parte com o compromisso de enviar um projeto de Paris, tendo deixado esboços prévios³⁰. As notícias veiculadas parecem minimizar o papel de Gras de modo a não sugerir que o investimento com o concurso fracassara em fornecer um projeto viável para o palácio. Desse modo, Gras aparenta ter vindo para fazer ajustes ao projeto de Rey. Contudo, o relatório da Secretaria de Obras Públicas de 1909 (publicado em agosto deste ano) é bem mais explícito quanto ao papel de Gras como autor de um novo projeto:

“Esteve este arquiteto (Gras) nesta capital para conhecer a situação e colher os dados necessários à confecção do projeto; com estes elementos, elaborou ele durante o pouco tempo que aqui permaneceu esboços indicativos da solução que lhe parecia realizar o que se tinha em vista, não sendo possível, como é óbvio, conservar o mesmo dispositivo em plano, visto que a modificação das fachadas não o comportaria absolutamente”.³¹

26 Ver Ferreira Filho, Artur. *Palácio Piratini*. s.d. A chegada de Gras na cidade é noticiada no *Correio do Povo* de 11/03/1909 e sua partida na edição de 09/04/1909.

27 Daumet (1826-1911) foi co-autor da ala leste do *Palais de Justice* de Paris (1857-68, com Louis Duc) e autor da reconstrução do *Château de Chantilly* (1875-82) entre outras obras. Ele dirigiu um prestigiado atelier na *École des Beaux Arts* de Paris, tendo seus alunos conquistado nove *Grand Prix de Rome*. Muitos estrangeiros vieram estudar com Daumet, entre os quais o americano Charles McKim (1847-1909). Fonte: <http://www.answers.com/topic/pierre-g-r-me-honor-daumet-1?cat=entertainment>

28 Informações obtidas através do site da *Société Française des Architectes* (www.sfarchi.org).

29 Massin, Ch. (ed.). *Les salons d'architecture*. Paris, 1922: pp. 12-16. Publicado em Licht, F. et al. *Palácio Piratini 85 anos*. Porto Alegre: s. ed., 2006: pp. 90-95.

30 Gras é citado no *Correio do Povo* dos dias 11, 12, 13 e 21 de março e 3, 7 e 9 de abril de 1909.

31 Relatório S.O.P. 1909, p. 30.

Os primeiros desenhos a chegar de Paris têm data de 30 de junho de 1909. O projeto de Gras guarda algumas semelhanças com o de Rey quanto à planta do palácio de recepções. De resto, é uma nova composição onde se destaca a supressão da torre colossal e do grande pórtico frontal, além da acertada separação da ala residencial num volume mais baixo que tira partido da declividade do terreno.

A 20 de setembro do mesmo ano, a pedra fundamental do palácio de Gras foi lançada. O ritmo de obras foi intenso durante todo o mandato de Barbosa. Em seu último dia de governo (25 de janeiro de 1913), ao inaugurar o monumento a Júlio de Castilhos junto com seu sucessor (Borges de Medeiros), Barbosa podia contemplar uma Praça da Matriz já demarcada pelo volume do palácio em sua fachada sul (Figura 11).



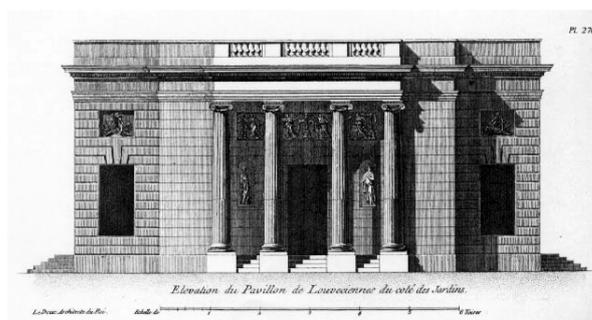
Fig. 11 - Praça da Matriz por volta de 1920 (fonte: arquivo do Projeto Monumenta).

Visto da praça, o palácio de Gras é um paralelepípedo de notável precisão geométrica (Figura 12). Há justiça na sua comparação com obras como o Petit Trianon (Gabriel, 1761-69; Figura 13) e o Pavilhão de Madame du Barry (Ledoux, 1770-71; Figura 14), pois Gras inspira-se na tradição neoclássica francesa ao projetar o edifício³². O fato de separar a parte de recepções da ala residencial, fazendo a última quase desaparecer na vista da praça, permite que o volume principal torne-se um autêntico pavilhão, como os precedentes antes referidos. Contudo, Gras não copiou suas referências, pois o programa do palácio gaúcho é distinto e suas dimensões superiores. Estão presentes o purismo geométrico, a precisão de proporções e a elegante contenção decorativa.

A extensão da fachada principal permite a Gras uma orquestração hábil da ordem colossal jônica: oito semicolunas compõem o trecho central em sutil projeção, sendo que as quatro centrais compõem dois pares que demarcam o acesso principal, enquanto as quatro seguintes repetem o intervalo central mas isoladas. Nos planos recuados das extremidades, a coluna deixa o papel de demarcador do compasso, tarefa assumida pelas cantoneiras rusticadas (Figura 15). Todavia, duas metades de pilastras jônicas aparecem de cada lado, como que submersas pela rusticação.

32 Ver Lacava, 2002, p. 69.

O resultado final é uma harmônica combinação de variedade e unidade, dinamismo e sobriedade, sofisticação e elegância, que conferem ao Palácio Piratini um papel relevante no quadro da arquitetura eclética brasileira.



Figs. 12 e 13 (acima) - Maurice Gras: fachada principal do Palácio Piratini (fonte: *Relatório S.O.P. 1921*) e detalhe da fachada (foto: Cláudio Calovi). Figs. 14 e 15 (abaixo) - Ange-Jacques Gabriel: fachada dos jardins do Petit Trianon (fonte: *wikipédia/commons*) e Claude N. L. Ledoux: pavilhão de música da Condessa du Barry (fonte: *Ledoux, Architecture*).

Ao contrário do projeto de Rey, não há um desenho completo para a praça nas pranchas disponíveis de Gras³³. Um desenho publicado mostra um trecho da praça com um traçado pouco distinto do projeto vencedor do concurso, onde é mantida a idéia do alargamento da praça até a projeção da Rua General Auto (Figura 16)³⁴. É preciso lembrar que Gras deve ter visto o projeto de Décio Villares (1904) para o monumento a Castilhos que viria ocupar o centro da praça. Além disso, deve ter tomado conhecimento do projeto da avenida que ligaria a Praça da Alfândega com a Praça da Matriz³⁵. Portanto, dadas as indefinições envolvidas no desenho da praça, Gras deve ter concentrado seus esforços exclusivamente no projeto do palácio. Bastava-lhe saber que seu palácio deveria ocupar posição central diante do espaço aberto.

33 Não foi possível encontrar desenhos da praça dentre o material de Maurice Gras nos arquivos da Secretaria de Obras Públicas.

34 Ver Oliveira, Lea. *Levantamento histórico do Palácio do Governo*. Porto Alegre: Secretaria de Obras Públicas, 1962. A figura é copia de um desenho original não localizado do escritório de Gras.

35 No dia 7 de abril de 1909, uma notícia do *Correio do Povo* informa sobre o projeto da nova avenida e menciona que Gras estivera na Secretaria de Obras Públicas no dia anterior.

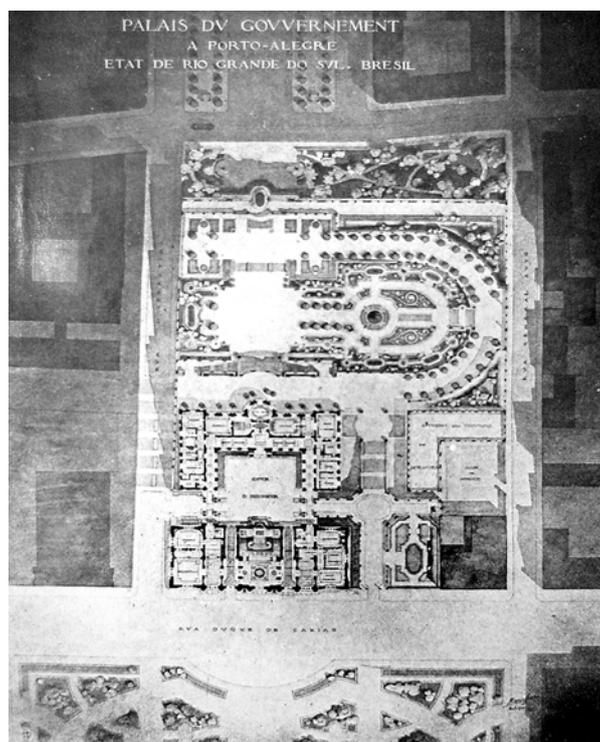


Fig. 16 - Maurice Gras: planta de conjunto do Palácio do Governo do Rio Grande do Sul (fonte: Oliveira, Lea. *Levantamento histórico do Palácio do Governo. Porto Alegre: Secretaria de Obras Públicas, 1962*).

O PROJETO DA AVENIDA LIGANDO AS NOVAS PRAÇAS

A monumentalização da Praça da Matriz não se restringia à construção do novo palácio. As ambições de Barbosa e sua equipe na Secretaria de Obras Públicas envolviam também a ampliação da praça e a construção do monumento, da Biblioteca Pública e do Arquivo Público. Além disso, a idéia de monumentalização da capital gaúcha foi ampliada pela apresentação de um projeto de avenida (a primeira da cidade) ligando a nova Praça da Matriz com a Praça da Alfândega, situada dois quarteirões abaixo junto às margens do Guaíba (Figura 17). O relatório de 1909 descreve este projeto, que trata as duas praças e a avenida como um único empreendimento:

Ao primeiro desenhista, sr. A. Trebbi, deve-se o projeto de abertura de uma avenida entre as praças Marechal Deodoro e Senador Florêncio. O plano de conjunto que acompanha esse relatório mostra que a avenida em questão além de vir concorrer para o embelezamento da capital estabelece uma comunicação entre a parte baixa e a parte alta da cidade, e sua importância será ainda maior se o governo do estado conseguir entrar em acordo com a União, para a cessão das marinhas onde pretende construir o trecho de cais com escadarias, para o movimento de passageiros do porto. A praça Marechal Deodoro deverá ser aumentada até o alinhamento da rua General Auto. É um melhoramento que se impõe, reclamado pela posição do palácio em relação a ela, e com este fim tem o governo adquirido parte da propriedade dos terrenos ao lado oeste. Também têm sido compradas as

edificações nos fundos do terreno do palácio, à rua Fernando Machado, espaço que será mais tarde ajardinado de acordo com o plano das obras.³⁶

Mais adiante, o mesmo relatório trata da relação do palácio com o novo projeto de desenho urbano do centro da cidade:

Encorajados por esta aprovação inesperada (a sugestão de ampliação da praça da Matriz nos projetos do concurso) fomos pouco a pouco ensaiando o alargamento da praça em frente ao palácio e, por fim, o hábil 1º desenhista desta diretoria, sr. Attilio Trebbi, concertou o projeto, em suas linhas gerais, de estender a modificação até a esquina da rua General Auto e ligar diretamente a histórica praça "Marechal Deodoro" (Praça da Matriz) por meio de uma ampla avenida, ao ponto de maior movimento, ao coração da cidade, a praça "Senador Florêncio" (Praça da Alfândega) que não poderia deixar de ser contemplada nesta obra de embelezamento cuja ampliação até o porto de desembarque dará a esta capital o deslumbrante aspecto de que são suscetíveis só os lugares tão bem dotados de belezas naturais.

Semelhante obra, além de continuar as modificações do ponto de vista estético e higiênico de Porto Alegre, concernentes ao plano geral da cidade, trará como salutar consequência maior impulso à construção de belos e bons edifícios e em condições mais favoráveis do que as em que se acham alguns existentes. É este projeto que esta diretoria vos apresenta como complemento ao da construção do Palácio.³⁷

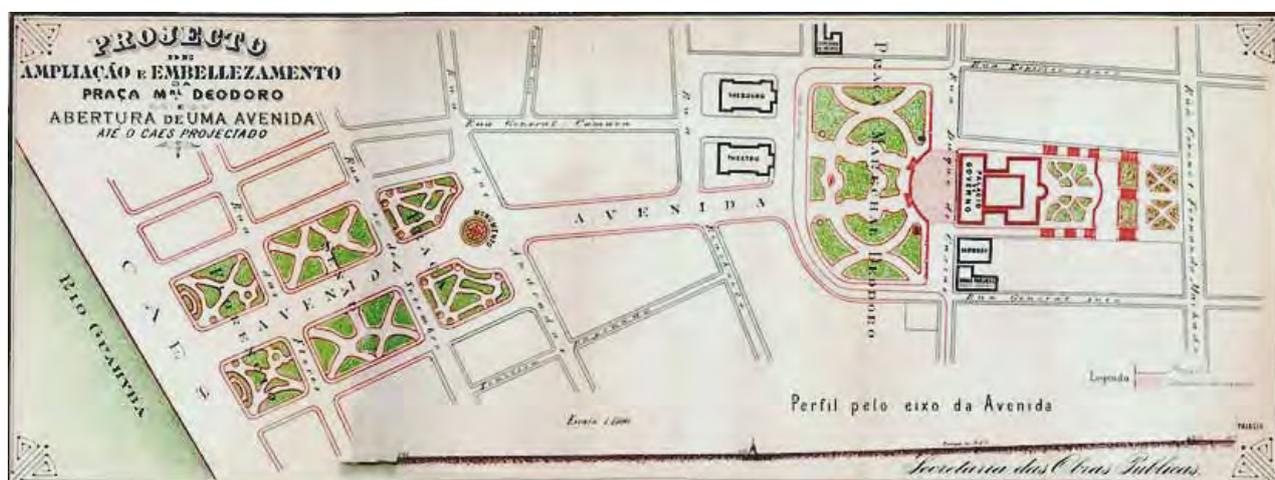


Fig. 17- Attilio Trebbi: projeto de ampliação e embelezamento da praça Mal. Deodoro e abertura de uma avenida até o cais projetado (fonte: Relatório S.O.P. 1909).

Por meio deste conjunto de obras, Carlos Barbosa talvez imaginasse dotar a capital gaúcha de monumentos arquitetônicos que emulassem a Paris que conhecera, acompanhados de um *boulevard* que os articulasse como percurso cenográfico. A idéia da avenida e da nova gare

³⁶ Relatório S.O.P., 1909, p. XII.

³⁷ Relatório S.O.P., 1909, pp. 30 e 31.

portuária introduz o tema da reformulação da Praça da Alfândega, estendendo a obra de embelezamento e monumentalização do centro da cidade até ela.

O projeto de Trebbi é uma proposta de grande envergadura, compreendendo as duas praças principais da cidade e a nova avenida que haveria de uní-las. A idéia da nova avenida deve ter surgido no contexto das grandes obras de extensão do centro da cidade através do projeto do aterro para o novo porto. Quando Trebbi produz o mapa de Porto Alegre de 1906, já registra o projeto do novo cais e, em linha tracejada, os quarteirões que seriam criados na área aterrada. Conforme referido anteriormente, o mapa de 1906 não mostra nenhuma ênfase no tratamento da área da Praça da Alfândega. No entanto, três anos mais tarde, o relatório acima referido do secretário Godoy reflete novas preocupações com a estética urbana que alteram a situação. Na parte alta da cidade, o novo palácio exige uma nova praça que configure a sala de visitas da capital gaúcha. Na parte baixa, percebe-se a necessidade de ordenar plasticamente a chegada de pessoas vindas de fora do estado e do país à cidade, que ocorria de navio. Godoy menciona o intento de obter a cessão de um trecho do cais junto ao governo central para que sejam preparadas instalações adequadas ao movimento de passageiros. Nesse contexto, surge o projeto da nova avenida unindo os dois espaços abertos nobres de Porto Alegre.

É importante notar que não haviam avenidas em Porto Alegre até aquele momento. As estreitas ruas da cidade seguiam o padrão colonial português introduzido no traçado de Montanha em 1772. A avenida projetada em 1909 seria a primeira via de largura mais ampla (cerca de 25m) na cidade, tendo seu início no cais do porto e terminando na Praça da Matriz, no eixo do palácio do governo, que era seu ponto focal final. Ela teria uma leve inflexão à direita no encontro com a Rua da Praia, articulada por um monumento de base circular (Figuras 18 e 19)³⁸. O projeto de Trebbi não sugere definições formais ao longo da avenida. Junto ao porto não aparece qualquer referência à estação de passageiros. Na área da Praça da Alfândega, os novos quarteirões são tratados como praças ajardinadas, sem qualquer idéia dos edifícios que surgirão a seguir.



Figs. 18 e 19 - Ampliação (planta e vista lateral) do monumento projetado (fonte: Relatório S.O.P. 1909).

³⁸ Este monumento parece similar ao monumento a Júlio de Castilhos, pois tem base circular e parece ter um obelisco ao centro. Embora houvesse lei estadual designando a Praça da Matriz como local do memorial a Castilhos, o projeto já definido desde 1904 nunca havia sido iniciado. É possível que Trebbi imaginasse o monumento transferido para o ponto de flexão da avenida, auxiliando a marcação monumental do eixo porto-palácio. O fato de que não há monumento de grande escala na Praça da Matriz do projeto de Trebbi reforça esta hipótese.

Na parte da Praça da Matriz, a avenida tem seu eixo no centro da futura fachada do Palácio Piratini. Nesse ponto, o projeto de Trebbi enfrenta seus maiores problemas³⁹. Além das dificuldades topográficas (desnível entre o plano da praça e suas adjacências à oeste e norte), surge a questão do encaixe entre a avenida e o conjunto axial da praça da Matriz⁴⁰. Augustin Rey havia proposto a ampliação da praça a oeste, para que o novo palácio ficasse no centro da face sul. Contudo, sua proposta requeria a eliminação do par neoclássico do Teatro São Pedro e do Tesouro do Estado, substituídos por um novo conjunto de edifícios públicos em disposição coordenada com o palácio (ver Figura 9). O projeto de Trebbi contempla a extensão da praça e a centralização do palácio, mas ao manter os edifícios gêmeos na face norte, evidencia a contradição entre os dois lados do espaço aberto, que apresentam simetrias discordantes (Figura 20). A inserção da avenida acentua o problema, pois o novo desenho da praça, coordenado com o palácio, não consegue se articular de forma coerente com os edifícios existentes e com as duas vias que chegam da parte baixa da cidade.

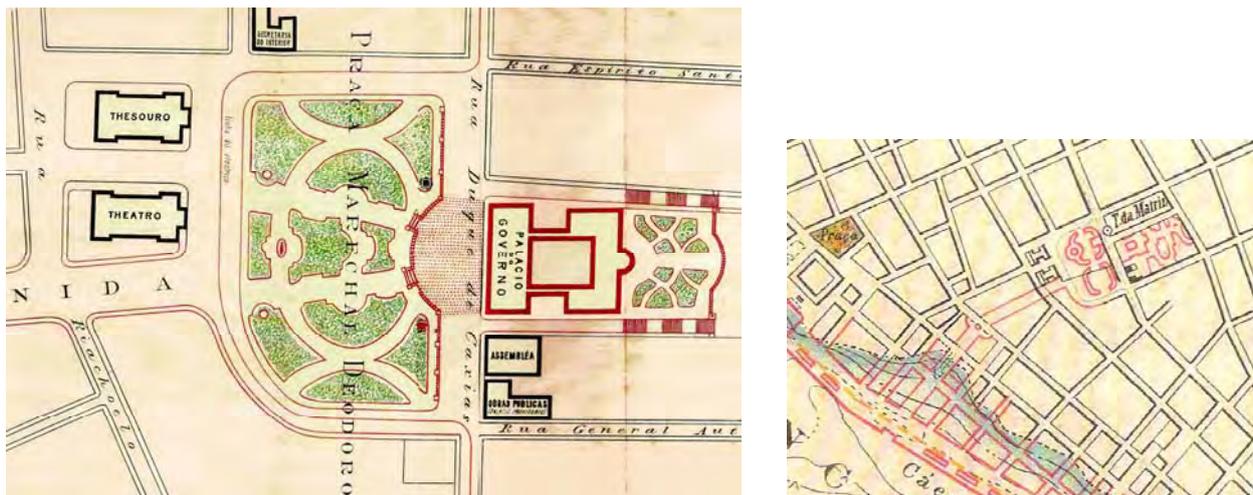


Fig. 20 - Detalhe da Praça da Matriz no projeto de Trebbi (fonte: Relatório S.O.P. 1909);
 Fig. 21 - Detalhe do mapa de Porto Alegre de 1910 (fonte: Relatório S.O.P. 1910).

No ano seguinte (1910), o relatório da Secretaria de Obras Públicas apresenta um mapa da cidade com uma revisão da solução para a Praça da Matriz dentro do projeto da nova avenida (figura 21). Esta revisão propõe dividir o espaço aberto em duas praças: a primeira teria seu eixo mantido entre os edifícios gêmeos e a segunda ocuparia o espaço restante, até a projeção da Rua General Auto. O corredor entre as duas praças formaria um eixo com origem na nova avenida e terminação no centro da fachada do palácio. Esta revisão deve considerar a posição do

³⁹ Sobre os estágios de desenvolvimento da praça da Matriz e seus problemas compositivos, ver Fiore, Renato. "O espaço da praça da Matriz com a inserção do Palácio Piratini" in *Arqtexto* nº 5, Porto Alegre: PROPARG-UFGRS, 2004, pp. 98-109.

⁴⁰ O eixo da praça é definido pelas ruas General Câmara (Ladeira) e Dom Sebastião, que separava o Teatro São Pedro e o antigo palácio de um lado e o Tesouro do Estado e a igreja matriz do outro. Embora três destes prédios tenham sido substituídos, a configuração se mantém hoje em dia.

monumento a Júlio de Castilhos iniciado naquele ano, que cristalizava definitivamente o eixo dos edifícios gêmeos de Normann. O projeto da avenida de 1909 não apresentava o monumento na praça, pois sua neutralidade formal se tornara importante dadas as contradições entre suas duas faces principais⁴¹. Entretanto, a nova proposta não elimina as contradições e apenas cria outras. O palácio estaria no eixo central do espaço aberto, mas haveria assimetria entre o obelisco com plataforma no lado leste deste eixo e a ausência de algo similar no lado oeste. Na face norte se mantinha o problema da descordenação de seus edifícios com o outro lado da praça. Todas estas dificuldades compositivas, somadas aos problemas topográficos e aos custos das desapropriações, explicam a não execução do projeto de Trebbi no trecho Rua da Praia-Praça da Matriz.

A NOVA PRAÇA DA ALFÂNDEGA

Na área de ampliação da Praça da Alfândega, em função do aterro do porto, o projeto foi concretizado. Já foi referido que Trebbi se limitou a desenhar o canal da avenida e as praças de forma muito expedita. Afora a marcação da flexão da avenida na esquina da Rua da Praia através de um monumento, não aparecem no projeto quaisquer definições de edificações, arborização e equipamentos urbanos. Contudo, no mapa de 1910 já aparecem traços delimitando a área dos palácios dos Correios e Telégrafos e da Delegacia Fiscal na extremidade norte da Praça da Alfândega (ver Figura 21). Isso indica que as gestões junto ao governo central mencionadas no relatório de 1909 progrediram rapidamente. O intento de dignificar a chegada e saída de passageiros junto ao Guaíba mostra-se muito mais amplo. O presidente Carlos Barbosa deixava claro seu intento de transformar a Praça da Alfândega num espaço público da natureza monumental, tal como fazia na Praça da Matriz.

Para isso, eram necessários palácios que emoldurassem a avenida e a praça. Hermes da Fonseca, gaúcho de nascimento, era o presidente da República. Ao seu redor no governo não faltavam positivistas gaúchos, o que facilitou as gestões para que dois novos palácios de órgãos da União fossem patrocinados em Porto Alegre⁴². O primeiro deles é o edifício dos Correios e Telégrafos, de Theo Wiedersphan, que surge muito rapidamente: sua construção é iniciada no dia 30 de setembro de 1910, no mesmo ano em que se iniciam as obras do aterro do porto. No terreno ao lado, o mesmo arquiteto projeta outro edifício de volumetria similar, a Delegacia Fiscal, cuja licitação só é aberta em 1912. O início da obra se dará somente no ano seguinte, quando o gaúcho Rivadávia Correa assume a pasta da Fazenda no Rio de Janeiro e libera a execução do edifício.

⁴¹ A dificuldade em resolver estas contradições pode ser um dos motivos que levou Trebbi a deslocar o monumento a Júlio de Castilhos para a Praça da Alfândega (ver nota nº 36).

⁴² Ver Doberstein, 1992: pp. 83-98.



Fig. 22 - Praça da Alfândega e Avenida Sepúlveda (c. 1922; fonte: arquivo do Projeto Monumenta).

Na Praça da Matriz, o novo palácio de Gras se soma aos edifícios de Normann para conferir um aspecto neoclássico ao ambiente. Já na nova Praça da Alfândega, predomina a caracterização neobarroca de Wiedersphan, logo reforçada pelos edifícios da Alfândega (H. Menchen, 1913) e pelo edifício Previdência do Sul (atual Banco Safra; Wiedersphan, 1913). Nesse sentido, o "ágora" seguiu orientação estilística distinta em relação à "acrópole". Os dois grandes palácios da praça da Alfândega são obras da União e sua realização ocorreu por licitação junto a construtoras privadas. A empresa vencedora (R. Ahrons) e seu principal arquiteto (Wiedersphan) preferiam as fontes germânicas do que o classicismo adotado pelos positivistas da Secretaria de Obras Públicas. Desse modo, as duas praças expressam dois aspectos das variantes figurativas proporcionadas pelo ecletismo.

Os edifícios dos Correios e Telégrafos e da Delegacia Fiscal revelam a existência de um notável plano de conjunto para a área da Praça da Alfândega (Figura 22). Sobre as praças ajardinadas de Trebbi surgem dois palácios neobarrocos que definem monumentalmente a face norte da praça e enquadram, com suas torres de esquina, a perspectiva da nova avenida, cujo foco é o porto e sua estação de passageiros. A intencionalidade da orquestração é inequívoca, em que pese desconhecer-se seu autor. Theo Wiedersphan, Affonso Hebert, o secretário Cândido de Godoy e o próprio presidente Carlos Barbosa devem ter contribuído, em graus distintos, para a configuração do esquema. Dentre o plano de conjunto, o novo prédio da Alfândega, a Secretaria da Fazenda e os pavilhões metálicos da gare portuária só foram construídos após o governo de Barbosa. Todavia, é inegável que o plano surge em seu termo de governo e que, à semelhança das obras na Praça da Matriz, o presidente estadual esforçou-se muito por deixá-lo como fato consumado, ainda que inconcluso.

PRAÇAS E AVENIDAS, PROJETOS E REALIZAÇÕES

A história da arquitetura destas praças mostra uma seqüência de projetos que se sucedem, incorporando idéias prévias e introduzindo outras novas. A realização parcial destes projetos e as posteriores deformações que sofreram por desdobramentos desrespeitosos torna seu reconhecimento hoje mais difícil. A Praça da Matriz ficou melhor sem a execução da avenida. As grandes obras de Barbosa Ihe conferiram uma nova imagem (ver Figura 11). O monumento a Júlio de Castilhos consagra o eixo original e preside de forma efetiva a organização do conjunto. A nova catedral define um contraponto menos largo e mais alto que se equilibra com o Palácio Piratini. A Biblioteca Pública (Hebert, 1911) cria um novo atrativo no extremo norte do eixo do conjunto, estendendo-o. Contudo, a destruição do Tesouro do Estado e sua substituição pelo Palácio da Justiça fizeram desaparecer a harmonia simétrica da face norte. Construído como arrimo pautado por pilastras, o Arquivo Público do Estado (Hebert, 1910) estabelece um belvedere sobre a parte baixa do centro e a orla do Guaíba, além de criar escadarias e uma praça mais baixa que ligavam a Praça da Matriz com a área comercial. Em 1928, a parte superior deste espaço (lado oeste da praça) seria ocupada pelas pérgolas, bancos ao ar livre e concha acústica do auditório Araújo Viana.

Na década de 60, a construção do Palácio Farroupilha neste local introduz uma terceira face monumental em edifício único que altera o equilíbrio entre os pares de edifícios públicos a norte e sul, além de alinhar-se sem respeitar o término da fachada do Palácio Piratini. O novo edifício também desconsiderou o caráter do local como belvedere, isolando a praça definitivamente⁴³. O desordenado crescimento da vegetação na praça hoje impede a percepção do conjunto, tanto em suas contradições como em suas muitas virtudes. Na verdade, o manejo adequado da vegetação poderia auxiliar na coordenação das vistas dos edifícios de forma a recuperar e ressaltar o valor da arquitetura da Praça da Matriz.

O conjunto da Praça da Alfândega é distinto, pois se estabelece como uma operação nova que envolve a destruição da antiga alfândega, a extensão da praça e a construção de uma avenida de canteiro central ladeada por edifícios monumentais. Embora o conjunto tenha sido construído por partes e por diferentes arquitetos, o resultado final é notável em sua articulação. A marcação posterior do eixo da Avenida Sepúlveda com palmeiras californianas e o estabelecimento de um obelisco e uma estátua eqüestre ao longo de seu eixo consolidaram a perspectiva assinalada pelas torres dos palácios de Wiedersphan e que tem coroamento digno no pavilhão metálico do porto. Dentre os prejuízos posteriores estão o acréscimo de pavimentos na sede da Secretaria da Fazenda e a construção lamentável da Delegacia Regional do Trabalho, que rompe a escala e a linguagem do conjunto. Na Praça da Alfândega repete-se o problema da vegetação descontrolada

⁴³ Este isolamento foi ainda mais acentuado pelo concurso de projetos para o anexo do Teatro São Pedro, cujo edital desconsiderou a articulação do novo edifício com a praça do Arquivo Público do Estado, originalmente ligada à praça da Matriz por escadaria pública.

pelo plantio indiscriminado e pela falta de poda. Hoje em dia, não é possível contemplar os dois palácios com torres compondo uma fachada monumental única, tal como fotos antigas mostram (Figura 23). Tal como na Praça da Matriz, o remanejamento da vegetação poderia recuperar a dignidade deste espaço, permitindo a identificação visual do conjunto e de seus componentes pelos frequentadores do local.



Fig. 23 - Delegacia Fiscal e Correios e Telégrafos na Praça da Alfândega (c. 1913; fonte: arquivo do Projeto Monumenta).

A discussão dos projetos aqui referidos e de seu processo de materialização na cidade visam afirmar seu valor como experiências de qualificação do espaço urbano. As ações de Carlos Barbosa e seus arquitetos são entendidas como intento de projeção de um modelo ideal de ambiente na transformação da realidade. No marco da tríade vitruviana, construção e funcionalidade são reunidas sob a égide da beleza, do deleite que constitui o anelo supremo de todos os habitantes da urbe. A identificação das origens, dos modelos e dos procedimentos dessa utopia urbana torna palpáveis os valores com os quais trabalha a arquitetura. Nisso está a importância de documentar, interpretar, preservar e revitalizar a herança material dessa época de tantas realizações, quando os espaços correspondentes a acrópole e ágora da capital gaúcha são reconfigurados à imagem e semelhança da Paris haussmaniana. Dessa forma, a estética urbana introduzida por Carlos Barbosa e seus arquitetos em Porto Alegre pode ser disponibilizada de forma mais efetiva a seus habitantes e visitantes como experiência espacial sensível. Na tarefa de construir a cidade como um lugar de harmonia e fruição, é fundamental manter vivas e acessíveis as virtudes do passado que ainda se mantém ao nosso redor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALVES, Francisco. *A escultura pública de Porto Alegre. História, contexto e significado*. Porto Alegre: Artfolio, 2004.
- CALOVI PEREIRA, C., BARBOSA, R., DIEFENBACH, S. et CALOVI, R. *Arquitetura de Porto Alegre no período positivista*. Porto Alegre: Memorial do RS/PROPAR-UFRGS, 2007.
- DOBERSTEIN, Arnaldo. *Porto Alegre 1900-1920. Estatuária e ideologia*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- FERREIRA FILHO, Arthur. *Palácio Piratini*. Porto Alegre: IEL, 1980.
- FIORE, Renato. "O espaço da praça da Matriz com a inserção do Palácio Piratini" in *Arqtexto* nº 5, Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2004, pp. 98-109.
- LACAVA, Adriana. *Palácio Piratini: dos projetos à concretização do sonho republicano* (dissertação de mestrado; orientação de Cláudio Calovi Pereira). Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2002.
- Les Concours Publics d'Architecture*, Xlle année. Paris, 1908.
- LICHT, Flávia et al. (org.). *Palácio Piratini 85 anos*. Porto Alegre: s. ed., 2006.
- MASSIN, Ch. (ed.). *Les salons d'architecture*. Paris: Librairie générale de l'architecture et des arts décoratifs, 1922.
- OLIVEIRA, Lea. *Levantamento histórico do Palácio do Governo*. Porto Alegre: Secretaria de Obras Públicas, 1962.
- SALGUEIRO, Heliana A. "Augustin Rey - um arquiteto Beaux-Arts na cruzada do urbanismo moderno" in *Gávea* nº 13 (1995). Rio de Janeiro: PUC-Depto. de História: pp. 426-443.
- SINGER, Paul. *Desenvolvimento econômico e evolução urbana*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1977.
- TREBBI, Atílio. *Planta da cidade de Porto Alegre*. P. Alegre: Casa Editora-Livraria do Commercio, 1906 (fac-símile Nova Roma Livraria e Editora, Porto Alegre, 2007).
- WEIMER, Günter. *O positivismo gaúcho e sua arquitetura*. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, 1985.

ARQUIVOS CONSULTADOS:

Secretaria de Obras Públicas e Saneamento do Estado do Rio Grande do Sul
Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa
Jornal Correio do Povo

O ECLETISMO E A PRAÇA DA ALFÂNDEGA: REPRESENTAÇÃO E SIGNIFICADO

Renato Holmer Fiore

INTRODUÇÃO

O presente texto, derivado de nossa tese de doutorado (*On “place” and “character” in architecture: the case of Porto Alegre, South Brazil*, Londres: UCL, 2000), orientada pelo Professor Adrian Forty, Ph.D., sobre caráter arquitetônico relativo à noção de “lugar”, apresenta um estudo dos principais significados histórico-arquitetônicos da arquitetura do Ecletismo, especialmente dos prédios do MARGS e do Memorial do Rio Grande do Sul, na Praça da Alfândega, em Porto Alegre, baseado na análise de representações veiculadas pela imprensa durante o século XX. Publicações sobre a cidade e sua arquitetura podem-nos dar importantes indicações sobre a forma como certos edifícios e ambientes urbanos foram vistos ao longo de sua história, por certos setores da sociedade, e apresentados ao público em geral, além de nos permitir acompanhar as principais modificações ocorridas tanto na aparência física quanto nos significados dos lugares analisados.

A Praça da Alfândega é uma das praças centrais de Porto Alegre, um dos mais conhecidos e mais usados espaços públicos da cidade, tendo importantes funções comerciais, culturais e de recreação (Figura 1), comparável talvez a uma antiga *ágora* grega (enquanto a idéia de *acrópole* estaria representada em Porto Alegre pela Praça Marechal Deodoro, mais conhecido pelo seu antigo nome de Praça da Matriz).¹ Sua importância geográfica, histórica e para a vida atual da cidade faz dela um elemento crucial na formação do caráter e identidade locais, e uma das principais referências não apenas para a cidade, mas para toda a região metropolitana.² Alguns dos edifícios históricos mais importantes da cidade estão ao redor da praça. E sua significação é acentuada por formarem um conjunto urbano articulado de particular interesse no contexto de Porto Alegre.

¹ Günter Weimer, *Arquitetura erudita da imigração alemã no Rio Grande do Sul*, São Paulo: USP, 1989 (tese de doutorado), p. L.24.

² Como observado por Leandro Marino Vieira Andrade, “Porto Alegre: indagações sobre desenho e estrutura”, in Wraha M. Panizzi & João F. Rovatti (orgs.), *Estudos urbanos: Porto Alegre e seu planejamento*, Porto Alegre: Ed. UFRGS/Prefeitura Municipal, 1993, p. 73-86, p. 81.



Figura 1 - Vista aérea da Praça da Alfândega. Fotografia de Leo Guerreiro e Pedro Flores (não datada, mas provavelmente dos anos 1960) – acervo do Museu Joaquim José Felizardo/Fototeca Sioma Breitman.

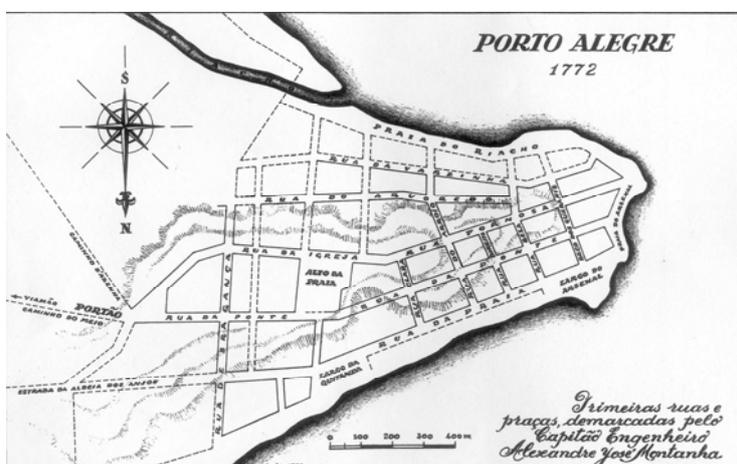


Figura 2 - Reconstituição da planta de Porto Alegre em 1772, por Clóvis Silveira de Oliveira.

BREVE RECAPITULAÇÃO HISTÓRICA

A parte sul da área da atual praça (a parte norte foi produto de aterros posteriores) foi possivelmente o lugar em torno do qual a povoação teve início em meados do século XVIII. Estava localizado junto ao porto natural e era provavelmente, já naquela época, o principal ponto de chegada para os que vinham por barco. De acordo com Clóvis Oliveira, a área foi deixada como espaço aberto quando o capitão Alexandre Montanha delineou as primeiras ruas da povoação em 1772 (Figura 2).³

³ Clóvis Silveira de Oliveira, *Porto Alegre: a cidade e sua formação*, Porto Alegre: Norma, 1985, p. 128-129. Há dúvidas sobre o planejamento das primeiras ruas. Se algum desenho foi feito, este não sobreviveu. De acordo com Weimer, não há documento com uma ordem explícita ao capitão Montanha para fazer um projeto. Mas há indicações de que havia um plano inicial. O padrão em grelha das primeiras ruas, de acordo com Célia Ferraz de Souza, é em si um forte sinal de planejamento. Tanto Weimer quanto Souza são citados em Elmar Bones da Costa (org.), *História ilustrada de Porto Alegre*, Porto Alegre: Já Editores, 1997, p. 36.

A área, pelo final do século XVIII e começo do XIX, era chamada de Largo da Quitanda, servindo como mercado local, como sugere o nome. Em 1803, a alfândega foi instalada ali. A área era, à época, o mais importante setor comercial do povoado, e um trapiche foi construído em frente a ela em 1806, para melhorar as condições de porto. A praça então recebeu o nome de Praça do Comércio.⁴

Em 1824, a alfândega foi instalada em novo prédio construído no meio da praça. Para dar lugar ao novo edifício, as atividades do mercado foram transferidas em 1820 para a atual Praça XV de Novembro.⁵ Com a nova alfândega, a praça ficou conhecida como Praça da Alfândega.

O aspecto do lugar foi melhorado com a construção junto ao rio de um aterro e uma escadaria entre 1856 e 1858. Em 1866 uma fonte de ferro foi colocada no meio da praça, e as primeiras árvores teriam sido plantadas. Em 1868, os moradores da área foram autorizados e estimulados pela administração municipal a ajardinar a área e plantar árvores. Dois anos depois, a praça recebeu bancos.⁶

Em 1883, a praça teve o nome mudado para Praça Senador Florêncio. Este foi o nome oficial até 1979, mas a população continuou conhecendo a praça e referindo-se ao lugar principalmente como Praça da Alfândega. O novo nome homenageava um político que parece não ter adquirido muita importância para a população em geral e cuja significação certamente declinou com o tempo. O aspecto locacional, funcional e histórico do lugar em si sempre foi mais importante.

No começo do século XX, a área sofreu importantes alterações, tendo em vista um plano para modernizá-la e qualificá-la esteticamente, com novas construções monumentais articuladas entre si e com uma ligação mais direta e monumental com a Praça da Matriz, lugar da sede do governo estadual, no alto da colina que constitui a península, no chamado Rio Guaíba, na qual surgiu Porto Alegre. Já desde o final do século XIX, havia-se decidido pela construção de um novo palácio do governo, no local do antigo palácio provincial colonial, construído no final do século XVIII, na Praça da Matriz. O antigo palácio estava já obsoleto funcionalmente e em péssimo estado de conservação. Buscava-se também uma nova imagem de monumentalidade, beleza, higiene, ordem, progresso e modernização. Na mesma linha de preocupações, mas aí com objetivos econômicos mais diretos, planejou-se também a construção de um novo e moderno porto, no lado norte da península, onde estava o porto natural.

⁴ Oliveira, *op. cit.*, p. 129.

⁵ Rualdo Menegat (org.), *Atlas ambiental de Porto Alegre*, Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998, p. 123.

⁶ *Ibidem*, p. 123.

Os planos para estes dois melhoramentos na cidade, palácio e porto, estavam conectados entre si. Attilio Trebi, das obras públicas do Estado, elaborou um projeto urbano (Figura 3) que propunha uma ligação monumental entre eles, através de uma avenida que partiria do ponto principal de chegada no porto, no prolongamento do eixo central da Praça da Alfândega, cortaria esta praça pelo eixo até a Rua dos Andradas, onde sofreria uma leve inflexão para oeste de forma a apontar na direção do centro da fachada do novo palácio em processo de construção. A quadra entre as ruas dos Andradas e Riachuelo seria cortada nessa direção, para a passagem da avenida, que teria também de vencer o aclive até a Praça da Matriz. Nesta, o eixo seria prolongado, apontando para o centro do palácio, por um dos caminhos de pedestres projetados para a praça, apesar do eixo ser um pouco inclinado, em relação a esta e à fachada do palácio, e do caminho de pedestres ser um pouco deslocado do eixo da avenida. O espaço que depois foi ocupado pelo auditório Araújo Vianna (antes da mudança deste para o Parque Farroupilha), e atualmente pela Assembléia Legislativa, deveria ser incorporado à praça, proporcionando ao palácio um espaço aberto mais amplo e quase simétrico em frente. O eixo visual teria dado mais monumentalidade ao lugar, apesar de algumas distorções.⁷ Todavia, do plano de Trebi foi realizado apenas o primeiro trecho junto ao porto, constituindo a atual Avenida Sepúlveda.

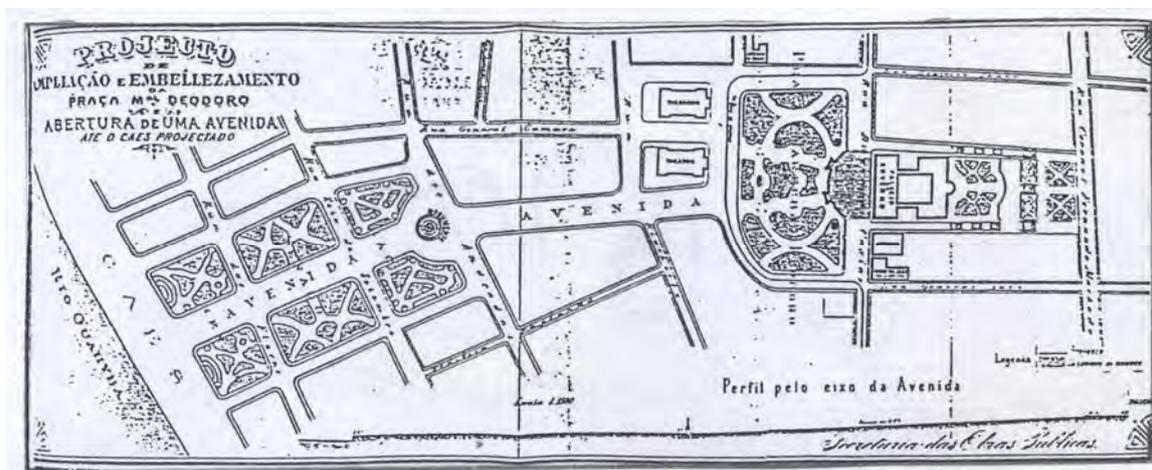


Figura 3 - Projeto de avenida ligando o porto à Praça da Matriz, através da Praça da Alfândega, e de remodelação destas praças, por Attilio Trebi, começo do século XX. Reproduzido em Dóris Maria Machado de Bittencourt, *Os espaços do poder na arquitetura do período positivista no Rio Grande do Sul: o Palácio do Governo*, Porto Alegre: IFCH-PUCRS, 1990 (dissertação de mestrado), p. 238.

⁷ Ver Renato Holmer Fiore, "O espaço da Praça da Matriz com a inserção do Palácio Piratini", *Arqtexto*, Porto Alegre, n. 5, p. 98-109, 2004.

Para isto, a centenária Alfândega foi demolida (1912), e a área foi ampliada com aterro para construção das novas instalações portuárias, o chamado Cais Mauá. Nessa área, além da Avenida Sepúlveda (Figura 4), ligando o porto à praça, foram construídos alguns importantes edifícios públicos, como a Delegacia Fiscal e os Correios e Telégrafos, ambos da esfera do governo federal (Figura 5), sendo a área entre eles e a antiga linha da água, denominada então de Praça Barão do Rio Branco, ajardinada. Estes dois edifícios, pelas suas características próprias e por fazerem parte dessa articulação urbana pretendida na época, têm grande importância arquitetônica e histórica no contexto da cidade.



Figura 4 - Avenida Sepúlveda (vista em direção à Praça da Alfândega). Fotografia do autor.



Figura 5 - Delegacia Fiscal e Correios e Telégrafos. Fotografia (não datada) do acervo do Museu Joaquim José Felizardo/Fototeca Sioma Breitman.

Em 1933 começou a construção de uma nova alfândega, um edifício que ainda existe, apesar de não mais sediar a alfândega.⁸ Ocupa um quarteirão na Avenida Sepúlveda, atrás (para quem vai da praça em direção ao porto) da Delegacia Fiscal (agora o Museu de Arte do Rio Grande do Sul – MARGS). Em frente à nova alfândega, no outro lado da Avenida Sepúlveda, havia já os edifícios gêmeos das secretarias de Estado da Fazenda e das Obras Públicas, construídos nos anos 1920 (Figura 4).

A significação e persistência do antigo nome da praça foi finalmente reconhecida em 1979, quando a Praça Senador Florêncio (antiga Praça da Alfândega) e a Praça Barão do Rio Branco (formando de fato um único espaço público junto com a anterior) foram declaradas unidas e, conjuntamente, chamadas de Praça da Alfândega.

A cidade do Ecletismo, que rapidamente foi substituindo a cidade colonial nas primeiras décadas do século XX, não chegou, no entanto, sequer a se completar. Uma nova fase de modernização e verticalização iniciou-se na cidade antes mesmo de esgotado o ciclo do Ecletismo. Na própria Praça da Alfândega, em 1931 foi terminado, ao lado do Cine Guarani (Figura 6), o Edifício Imperial, o mais alto de Porto Alegre à época de sua inauguração,⁹ já numa linguagem modernizante, sem referências aos estilos históricos. Prédios ecléticos ao redor da praça foram sendo substituídos, como o Grande Hotel, que existia na esquina da Rua dos Andradas com a Rua Caldas Júnior e que foi destruído por um incêndio.

A praça tem, assim, uma importância fundamental na vida e história da cidade, sendo um de seus espaços centrais (Figura 7). Sua importância cultural e arquitetônica é também fundamental. Os dois edifícios do MARGS (Delegacia Fiscal) e do Memorial do Rio Grande do Sul (antigos Correios), construídos pela firma do engenheiro Rudolph Ahrons, de origem alemã, e que estão entre os mais significativos representantes do Ecletismo de origem germânica em Porto Alegre ligados ao nome do arquiteto imigrante alemão Theodor Wiederspahn,¹⁰ estão tombados como patrimônio histórico, o segundo em nível nacional. Junto a ele, à direita (para quem olha de dentro da praça), há outro edifício importante, um banco monumental de linhas classicistas construído com granito róseo, projetado inicialmente por Wiederspahn. Também tombado pelo Estado, nele hoje funciona o Santander Cultural, pertencente

⁸ Alberto André, “Plano diretor para defesa do centro cultural da cidade”, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15.12.1974, p. 17.

⁹ Ver a respeito Patrícia Pinto Vianna, *O processo de verticalização em Porto Alegre e a contribuição da construtora Azevedo Moura & Gertum*, Porto Alegre: PROPARG/FRGS, 2003 (dissertação de mestrado).

¹⁰ Os projetos dos dois edifícios têm sido atribuídos a Theodor Wiederspahn, mas é possível que outro arquiteto alemão, Alexander Gundlach, tenha tido um papel especialmente no projeto da Delegacia Fiscal. O projeto dos Correios é certamente de Wiederspahn, mas a atribuição do projeto da Delegacia não nos parece tão clara, não tendo sido refutada a afirmação de Fernando Corona de que o autor do projeto desta teria sido Gundlach. Ver Fernando Corona, “50 anos de formas plásticas e seus autores”, in: Klaus Becker (org.), *Enciclopédia Riograndense*, Canoas: Regional, 1957, v. 3, p. 217-270.

ao Banco Santander. No lado oposto da praça, o que resta do antigo Cine Guarani, mais um projeto de Wiederspahn, e da antiga Farmácia Carvalho (as fachadas estão intactas), também do começo do século XX, agora usado pelo Banco Safra, também está tombado (Figura 6).

Em que pese a importância atualmente conferida a esses remanescentes do Ecletismo, estes nem sempre, no entanto, foram valorizados. Na verdade, seus significados principais sofreram mudanças ao longo do tempo. Uma das formas de acompanharmos este processo histórico é através de uma análise de formas de representação da praça e seus edifícios veiculadas pela imprensa local ao longo do tempo.



Figura 6 - Antigos Cine Guarani (ao centro), obra de Theo Wiederspahn (1914), e Farmácia Carvalho (à direita). As duas fachadas estão preservadas, mas, atrás, o resto dos edifícios antigos foi demolido, sendo construída estrutura totalmente nova para uso do Banco Safra. À esquerda, aparece parte do Edifício Imperial. Fotografia do autor.



Figura 7 - Mapa da área central de Porto Alegre.

REPRESENTAÇÕES NA IMPRENSA E SIGNIFICADO

Referências à praça e aos edifícios do Eclétismo à sua volta foram recorrentes em revistas e jornais locais desde os inícios do século XX. Em 1918, a revista *Máscara* publicou fotografias sob títulos como “Panoramas de Porto Alegre”¹¹ e “Porto Alegre pittoresca [sic]”,¹² mostrando em particular os edifícios dos Correios e da Delegacia Fiscal, no lado norte da praça, recém terminados à época. Noutra ocasião, o edifício dos Correios aparece numa pequena figura, visto de trás, já que o edifício que hoje bloqueia a vista daquele ângulo ainda não existia.¹³ Uma outra figura mostra o detalhe da entrada da frente dos Correios, embora esteja na verdade enfocando o monumento ao Barão de Rio Branco, erigido em frente ao prédio.¹⁴ Por sua vez, a Delegacia Fiscal apareceu novamente em *Máscara*, com a torre dos Correios, numa fotografia feita durante um evento militar na praça, como se o edifício ajudasse a criar uma atmosfera grandiosa para o evento (Figura 8).¹⁵ *Máscara* também reproduziu um cartão postal em que aparece a Delegacia Fiscal, sozinha.¹⁶ A tomada foi centrada no ângulo da torre alta. Esta imagem é significativa não só porque foi publicada numa revista, mas também por ser um cartão postal. Fotografias como estas mostram como aquela área era bastante significativa para a cidade, naqueles tempos, representando, de fato, a

¹¹ “Panoramas de Porto Alegre”, *Máscara*, Porto Alegre, v. 1, n. 3, 23 fev. 1918, s/p; e “Panoramas de Porto Alegre”, *Máscara*, Porto Alegre, v. 1, n. 8, 30 mar. 1918, s/p.

¹² “Porto Alegre pittoresca”, *Máscara*, Porto Alegre, v. 1, n. 21, s/d., s/p.

¹³ “Aspectos de Porto Alegre”, *Máscara*, Porto Alegre, v. 1, n. 20, 22 jun. 1918, s/p.

¹⁴ “Conde de Porto Alegre e Barão Rio Branco”, *Máscara*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, 30 mar. 1920, s/p.

¹⁵ “Do Tiro de Guerra 318, de que era comandante o malogrado Luís Kesler”, *Máscara*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, 6 fev. 1918, s/p.

¹⁶ “Aspectos e panoramas”, *Máscara*, Porto Alegre, v. 3, n. 7, 17 jul. 1920, s/p.

cidade como um todo (como sugerem os títulos). Especialmente os dois novos edifícios aparecem como importantes realizações, símbolos da modernização e crescimento da cidade e do Estado, algo que uma revista local se orgulharia em mostrar e pelo qual a população local teria desejado que a cidade fosse conhecida. Não apenas o sentido de sucesso econômico é importante. As fotografias também carregam uma dimensão estética, como sugerido pelas palavras “panorama” e “pitoresca”. Além do sentido de grandiosidade, dado, por exemplo, pelo estilo ornamentalmente elaborado e pelo tamanho dos edifícios (grandes no contexto da cidade na época, apesar de não muito impressionantes se comparados a muitos edifícios similares europeus) visto em contraste com alguns edifícios coloniais então ainda existentes no entorno, há também um sentido de qualidade estética do conjunto formado pelos dois edifícios em foco. Eles são mostrados como um par, com suas torres de esquina, que estabelecem um diálogo entre si, tendo um importante papel. O plano urbano de Trebi manifesta-se, assim, através dos edifícios, estando na base dessa articulação arquitetônica percebida com interesse.

O motivo, por assim dizer, dos dois edifícios, ou das duas torres, aparece repetidamente, desde então, na imprensa. Em 1926 as duas torres aparecem no plano de fundo de uma fotografia mostrando um bonde.¹⁷ Em 1943, em “Porto Alegre – a metrópole do sul do país”, uma fotografia aérea da praça mostra um belo ângulo com os dois edifícios em evidência¹⁸ (Figura 9). Em 1965, uma propaganda do Banco do Estado (Banrisul) mostra uma figura de uma moça segurando cheques de viagem, com um fundo desenhado representando parte da praça, com o edifício sede do banco, modernista, e a torre da Delegacia Fiscal no lado direito.¹⁹ Em 1979, o *Correio do Povo* publica uma fotografia de 1920 da Delegacia Fiscal, observando que esta forma, junto com os Correios, a entrada para a Avenida Sepúlveda, ligando o portão central do porto à praça. A nota enfatiza aspectos arquitetônicos relacionados ao papel desempenhado pelos edifícios no contexto urbano.²⁰ Em 1990, José Luiz do Amaral relaciona a restauração do MARGS à política do governo estadual de então para as artes. O artigo traz outra interessante fotografia das duas torres de esquina do MARGS e dos Correios, vistas de um ponto mais alto, com o MARGS em primeiro plano (Figura 10). O ângulo é novo e faz com que a relação entre as torres apareça fortemente, tanto em sua similaridade como no contraste de seus estilos decorativos.²¹

¹⁷ “Aspectos urbanos”, *Kosmos*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, 6 fev. 1926, s/p.

¹⁸ “Porto Alegre – a metrópole do sul do país”, *Vamos ler*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 360, p. 3-5, 24 jun. 1943, p. 4.

¹⁹ “Boa viagem com cheques de viagem Banrisul”, *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 890, p. 21, 16 jan. 1965.

²⁰ “Delegacia Fiscal – 1920”, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22.04.1979, p. 20.

²¹ José Luiz do Amaral, “Política cultural para as artes”, *30 dias de cultura*, Porto Alegre, v. 3, n. 24, mar. 1990, p. 5.

O Banrisul é novamente assunto de um artigo em 1993 e aparece numa fotografia grande.²² O banco, todavia, aparece deslocado para o lado esquerdo da figura, permitindo que o edifício do MARGS e a torre dos Correios aparecessem, com as duas torres emoldurando a entrada para a Avenida Sepúlveda, que, com suas altas palmeiras, conduz ao porto. O conjunto urbano formado pela praça, pelos dois edifícios antigos e a avenida é mostrado como se para localizar e dar mais dignidade ao moderno edifício bancário. Uma fotografia muito semelhante já tinha aparecido num editorial de 1974 de outra revista local, sob o título “Uma janela para o mundo”²³ (Figura 11). O editorial informa os leitores sobre o novo endereço da revista, enfatizando que a janela deste abre para o que a cidade tem de “mais belo e digno de preservação”.²⁴ O texto explica que a figura mostra a harmonia dos antigos edifícios “barrocos” (a Delegacia Fiscal e os Correios, com suas referências estilísticas à arquitetura barroca), em contraste com as linhas modernas do “majestoso” edifício do Banrisul, com o rio, o “supremo legado deste nosso novo endereço”,²⁵ ao fundo. O artigo assim acentua o significado da praça, a percepção dela como um espaço belo, com bonitos edifícios, tanto modernos como, por assim dizer, históricos, e sua ligação com o rio, que simboliza a conexão com o mundo exterior, como expresso pelo título do artigo. Os dois edifícios históricos estão no centro da figura. O fotógrafo centrou a tomada exatamente na entrada da Avenida Sepúlveda, marcada pelas duas torres.

O outro lado (sul) da praça também aparece com freqüência na imprensa. Em 1926, a revista *Kosmos* repetidamente publicou fotografias do lado da praça formado pela Rua dos Andradas (popularmente conhecida pelo antigo nome de um dos seus segmentos: Rua da Praia).²⁶ A mesma parte da praça aparece na seção chamada “Porto Alegre de ontem [sic] e de hoje”, da *Revista do Globo*, em 18 de julho de 1931 (Figura 12).²⁷ Esta apresenta duas fotografias de épocas diferentes e as compara, mostrando o “progresso” feito pela cidade. A fotografia de cima (a de “ontem”) não é datada, mas mostra como o lado da praça seria em torno da virada do século XIX para o XX, com alguns edifícios baixos (um a três andares) e bastante simples do século XIX. A fotografia de baixo representa a situação à época. Vários antigos prédios já tinham sido substituídos por novos, um pouco mais altos e mais decorados, nas modas do Ecletismo. Alguns edifícios mais novos eram consideravelmente mais altos, como o Grande Hotel, no canto mais longe da praça, e especialmente o edifício que está

²² “O superbanco”, *Zero Hora*, Porto Alegre, 27.01.1993, p. 1.

²³ “Uma janela para o mundo”, *Signo comunicação*, Porto Alegre, n. 12, ago. 1974, p. 4.

²⁴ *Ibidem*, p. 4.

²⁵ *Ibidem*, p. 4.

²⁶ Fotografias sob o título “A cidade” em *Kosmos*, Porto Alegre, v. 1, n. 3, 20 fev. 1926, s/p; e (duas fotografias separadas) em *Kosmos*, Porto Alegre, v. 1, n. 4, 27 fev. 1926, s/p.

²⁷ “Porto Alegre de ontem e de hoje”, *Revista do Globo*, Porto Alegre, v. 3, n. 18, 18 jul. 1931, s/p.

alguns terrenos antes dele, o Edifício Imperial, já construído numa linguagem modernizante. A revista celebra as mudanças, destacando “o grande progresso da nossa linda capital.”²⁸

Em outra edição da *Revista do Globo* no mesmo ano, em 15 de agosto, a mesma seção “Porto Alegre de ontem [sic] e de hoje” mostra duas imagens do lado oeste da praça, em direção ao canto sudoeste (Figura 13).²⁹ A imagem de “ontem” (não datada) ainda mostra algumas casas térreas de características coloniais. A imagem de “hoje” mostra sua substituição por alguns prédios maiores e mais sofisticados. Um deles parece um edifício do Renascimento francês, combinando elementos clássicos e medievais, com algumas janelas renascentistas toscanas. Na esquina ao fundo, está o Grande Hotel. A vila de aparência colonial deu, assim, lugar à cidade eclética. Embora hoje possamos olhar para a imagem das antigas casas coloniais com alguma admiração, na época estas foram descritas como pequenas e tristes casas com fachadas sem interesse, em frente de uma praça com árvores mirradas e abandonadas, sem calçadas ou caminhos simetricamente dispostos. Contrastando com isto, a fotografia de “hoje” estaria mostrando a mesma esquina com “palacetes bonitos” e o “magentoso [sic]” Grande Hotel: “parece que uma fada boa andou tocando o sítio com sua varinha de condão...”,³⁰ observa a revista. A praça mostra então ruas e calçadas pavimentadas, ajardinamento, bancos e uma bomba de gasolina, um elemento que parece ser especialmente valorizado pela revista como uma “marca vivíssima do progresso de nossa época”.³¹

É bastante evidente que a visão estética representada aqui é em grande parte dominada pelas idéias de progresso e modernização. O que é novo, alto (no caso de edifícios) e atual, o que representa sucesso econômico e técnico é visto como belo, numa concepção bastante simplista típica no Brasil, onde muitos anseiam por uma modernização da aparência que lembre o que eles vêem ou sabem sobre países europeus e os EUA. Olhando as fotografias comparadas pela revista, podemos concordar que as configurações mais recentes parecem “melhores” no sentido de mais novas, mais desenvolvidas, mais ricas, e de impressionarem mais. Há certamente uma dimensão estética nisto, mas uma que é grandemente informada por um princípio econômico, por assim dizer. De nosso ponto de vista, no entanto, não conseguimos realmente ver muito sentido em definir claramente que as formas mais recentes são esteticamente melhores do que as mais antigas. Voltando ao primeiro desses dois

²⁸ Ibidem, s/p.

²⁹ “Porto Alegre de ontem e de hoje”, *Revista do Globo*, Porto Alegre, v. 3, n. 20, 15 ago. 1931, s/p.

³⁰ Ibidem, s/p.

³¹ Ibidem, s/p.

pares de fotografias comparadas, podemos até considerar que o Edifício Imperial, o prédio alto que aparece na figura de “hoje”, na verdade causa um forte distúrbio estético, quebrando a escala do entorno sem nenhuma justificação em termos de ter uma função ou significado particularmente importante ou diferenciado. Além disto, seus lados, com o edifício subindo por vários andares além da altura média dos edifícios vizinhos, são paredes cegas, não tratadas, apenas esperando serem cobertas por outros edifícios altos, que se esperava que substituíssem os prédios mais baixos adjacentes. Essas superfícies laterais podem apenas servir como suporte para algum tipo de propaganda pintada nelas. O resultado, desde um (ou nosso) ponto de vista estético, definitivamente não chega a ser agradável.

A imagem em questão dá uma idéia da velocidade com que a cidade estava sendo modificada. De fato, o contraste mais forte, que acabamos de mencionar, visto na fotografia, não é mais o contraste entre o povoado de características coloniais e a cidade eclética, mas já o contraste entre a última, que não estava sequer consolidada, e a nova geração, por assim dizer, de altos edifícios modernistas (ou modernizantes, ou pré-modernistas, enquanto ainda não se trata exatamente da típica arquitetura ou estilo do Movimento Moderno).

Em 1943, o mesmo lado da praça aparece numa revista do Rio de Janeiro, num artigo já mencionado, destinado a divulgar Porto Alegre por lá.³² Já existe outro edifício alto, o Clube do Comércio, adjacente ao Edifício Imperial (cobrindo a parede cega que aparece na imagem discutida acima), aumentando a impressão de modernização. É curioso, todavia, que este edifício mais recente é mais conservador em termos de linguagem arquitetônica, com uma forte ordem clássica marcando alguns dos andares mais baixos. O artigo, de qualquer modo, acentua a “rápida metamorfose” que sofreu a imagem urbana de Porto Alegre, transformando a “cidade quase colonial dos açorianos” numa “metrópole moderna e trepidante do extremo sul do país”, com sua “massa arquitetônica dos grandes edifícios e arranha-céus”.³³ O artigo também fornece alguns detalhes sobre a história da praça, “o coração da cidade”, e observa que ela era melhor conhecida pelo seu antigo nome de Praça da Alfândega do que pelo seu então nome oficial de Praça Senador Florêncio.³⁴

³² “Porto Alegre – a metrópole do sul do país”, *Vamos ler*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 360, p. 3-5, 24 jun. 1943, p. 3.

³³ *Ibidem*, p. 3.

³⁴ *Ibidem*, p. 4.

A praça e um pouco da arquitetura à sua volta também aparecem na imprensa em outros artigos, fotografias e ocasiões, reforçando sua significação para a cidade.³⁵ Algumas vezes uma figura mostra algum evento que ocorreu na praça, como a fotografia de uma fogueira no pavimento da Rua dos Andradas junto à praça, observado pela multidão.³⁶ Esta foi uma das reações violentas pela morte (suicídio) do presidente Getúlio Vargas em 1954. A fotografia acentua a importância daquele lugar em particular em um momento histórico específico. O mesmo lugar, visto de praticamente o mesmo ângulo, aparece numa fotografia de Sioma Breitman em outro (anterior) importante momento na história da cidade: a grande enchente de 1941 (Figura 14).³⁷ A rua em frente aos edifícios no lado sul da praça está completamente submersa. Devemos observar que não estamos aqui, em princípio, preocupados em analisar eventos específicos e significados que estes eventos em particular conferem ao lugar. Entretanto, pode ser interessante fazer algumas referências a algumas dessas situações na medida em que estas atraem a atenção da imprensa e da população para o lugar e a própria arquitetura.



Figura 14 - Página de "A Rua da Praia de Sioma", *30 dias de cultura*, Porto Alegre, v. 4, n. 42, p. 24, mar./abr./maio 1993. A fotografia mostra o lado sul da Praça da Alfândega durante a enchente de 1941.

³⁵ Foram coletados, durante nossa pesquisa, alguns outros itens publicados em periódicos. No entanto, não é o caso de analisar cada um deles, pois apenas confirmariam o que já foi dito, além de estender desnecessariamente o presente trabalho. Apenas faremos aqui algumas indicações adicionais: Octávio Wagner, "O que minha objetiva fixou", *Revista do Globo*, Porto Alegre, v. 5, n. 24, 13 dez. 1933, p. 17; "Porto Alegre moderno", *Revista do Globo*, Porto Alegre, v. 7, n. 169, 28 set. 1935, p. 89.

³⁶ "Lágrimas de dor e de fumaça", *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 621, p. 57-59, 18 set./1º out. 1954, p. 59.

³⁷ "A Rua da Praia de Sioma", *30 dias de cultura*, Porto Alegre, v. 4, n. 42, mar./abr./maio 1993, p. 24.

Outro artigo interessante foi escrito por Érico Veríssimo, um dos mais importantes escritores locais, e publicado na *Revista do Globo* nos anos 1960. Descreve o que ele achava que seriam as impressões de um turista estrangeiro em visita a Porto Alegre.³⁸ Ele imaginou a si próprio guiando um turista na cidade. O ponto de chegada desse turista imaginário seria o portão central do porto. Ele estaria vindo, portanto, por via fluvial e deixaria o barco para encontrar-se quase que diretamente no “coração da cidade”, entrando na Praça da Alfândega. É interessante ver que a descrição que Veríssimo faz da praça, ao invés de elogiar sua “beleza”, como se poderia esperar (e como parece ter sido a tendência nos outros artigos), na verdade constrói uma imagem um tanto desapontadora:

*“A Praça em que o turista entrará de imediato é igual a mil outras Praças de cidades brasileiras e não muito diferente de ainda mil outras de cidades hispano-americanas. Lá está, no centro, a estátua eqüestre do herói, naturalmente um general.”*³⁹

Sobre a arquitetura em volta da praça, Veríssimo tinha o seguinte a dizer:

*“Até agora o visitante nada viu em matéria de edificações que lhe pudesse fornecer elementos para determinar a influência predominante na arquitetura local – se grega, romana, ibérica, chinesa, escandinava... ou que? Porque os edifícios ao redor desta Praça, excluindo os novos em estilo moderno, lhe parecem incharacterísticos e dum mau gosto... Ali está uma casa com algo de rococó, mais adiante outra com vestígios de barroco, ao pé duma terceira cuja fisionomia é irremediavelmente colonial. O que, porém, predomina nestas quatro quadras que cercam a Praça Senador Florêncio são os prédios erguidos no tempo em que a influência mais forte era a do art nouveau. Céus! Aquelas cúpulas, aquelas mulheres robustas...! E os atléticos cavalheiros semi-nus que agüentam sobre os ombros musculosos sacadas, frontões e pórticos! Ai! E aquela fachada ali na esquina... que bolo de noiva é aquele?”*⁴⁰

Há várias questões interessantes sobre esta manifestação. Primeiro, o autor é altamente crítico do que ele vê lá, ao invés de simplesmente falar das “belezas” e do “progresso” da cidade. Ele na verdade expressa um desapontamento com a qualidade arquitetônica daquele lugar, uma percepção de que o lugar não apresenta uma característica própria, específica, forte, parecendo-se com milhares de outras praças no país e no continente. Pode-se notar, todavia, que isto poderia implicar ao menos

³⁸ Érico Veríssimo, “Porto Alegre na mira do turista”, *Revista do Globo*, Porto Alegre, v. 36, n. 896, p. 2-7, 10 abr. 1965.

³⁹ *Ibidem*, p. 5.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 5.

uma localização cultural em termos bastante amplos (nacional ou continental), apesar de negar a existência de um caráter local específico. No entanto, o ponto de vista do autor é claramente o de que o lugar carece também de um claro caráter cultural. Haveria várias influências externas e, portanto, um sentido de um internacionalismo indistinto, uma falta de caráter local mesmo se este caráter local pudesse ser entendido como tendo uma origem externa básica identificável.

Mais do que a impressão de falta de um caráter local, Veríssimo também sugere um sentido de falta geral de interesse e mesmo, em relação a alguns aspectos, de feiúra e inadequação. Ele claramente deplora a existência de vários edifícios na praça. Pode ser observado que esta atitude crítica parece estar próxima a posições comuns na atualidade, expressas especialmente por arquitetos e críticos, de que a qualidade geral do ambiente arquitetônico de Porto Alegre deixa a desejar.⁴¹

Contudo, curiosamente, esta similaridade entre as opiniões de Veríssimo e as de tempos mais recentes deriva de pontos de vista substancialmente diferentes. Os alvos principais da crítica e ironia de Veríssimo foram exatamente os edifícios ecléticos do começo do século XX (ele escreve que na época o Art Nouveau era a influência mais forte, mas isto não é bem exato – ele na verdade está-se referindo principalmente, como pode ser percebido pelas suas descrições de elementos arquitetônicos, ao que nós chamamos de arquitetura historicista e eclética). Ele claramente poupou os edifícios modernistas do seu ataque e acusação de serem “incharacterísticos”. Atualmente, ao contrário, uma boa dose de valor tem sido atribuída exatamente a esses edifícios mais antigos, do tempo do Ecletismo. Os edifícios agora ocupados pelo MARGS e o Memorial têm sido particularmente reconhecidos como estando entre os mais importantes na cidade e como algo característico de Porto Alegre. Entretanto, Veríssimo ridicularizou suas cúpulas e ornamentação, e os acusou de serem desprovidos de caráter.

Mais recentemente, a crítica direcionou-se, em boa parte, para certos desenvolvimentos modernistas e para o paradigma modernista no planejamento urbano, muitas vezes culpados por um caráter insatisfatório de lugar. Em seu tempo, contudo, as esperanças de Veríssimo de uma melhora da qualidade arquitetônica de Porto Alegre residiam precisamente no paradigma modernista. Isto de novo fica claro quando ele afirma que tem grandes esperanças de que os novos arquitetos formados em Porto Alegre “com o tempo talvez possam ir melhorando a fisionomia da cidade”.⁴²

⁴¹ Ver Introdução da tese de doutorado de Renato Holmer Fiore, *On “place” and “character” in architecture: the case of Porto Alegre, South Brazil*, Londres: UCL, 2000, p. 27-28.

⁴² Veríssimo, op. cit., p. 6.

Veríssimo dá todos os sinais de que tinha conhecimento das tendências básicas do pensamento arquitetônico de seu tempo. Suas opiniões e críticas estão todas marcadas por pontos de vista modernistas, dominantes à época na arquitetura e na educação arquitetural brasileiras. Sua aversão pelas fachadas pesadamente decoradas é outra boa indicação disto. E a acusação de que os edifícios ecléticos eram “incharacterísticos” reflete a noção, corrente na época, de que o Historicismo e o Ecletismo, além de serem “incharacterísticos” da época por causa de sua insistência na imitação de velhos estilos, eram “incharacterísticos” da nação, sendo considerados como importações diretas da Europa, e não manifestações da cultura local, enquanto, por outro lado, a arquitetura modernista no Brasil era considerada capaz de representar a cultura nacional.

Nos anos 1970, no entanto, a atenção começou a recair sobre esses edifícios do período do Ecletismo, especialmente pelo movimento preservacionista. E nos anos 1980, veríamos sua, por assim dizer, reabilitação. Novas pesquisas sobre os arquitetos, a produção desses edifícios e suas condições históricas reforçaram sua significância histórica e arquitetônica e selaram seu status de monumentos arquitetônicos locais, aumentando, por sua vez, a significação da praça como um todo.

Nossa pesquisa obteve vários artigos das últimas duas ou três décadas com referências especialmente a esses edifícios do lado norte da praça. Em 1974, tanto os Correios como a Delegacia Fiscal foram mencionados numa lista de edifícios selecionados para preservação, em Porto Alegre, preparada por uma comissão especial formada para fazer sugestões para a administração municipal.⁴³ Nos meados dos anos 1970, preocupações com o patrimônio arquitetônico histórico da cidade apareceram na imprensa. O tom é geralmente um tanto sombrio, com artigos apontando para a contínua destruição desse patrimônio, a falta de interesse neste por parte da população e das autoridades, e o precário estado de conservação dos exemplares restantes da arquitetura histórica. De qualquer modo, um movimento preservacionista começou a marcar presença, e a designação de edifícios como objetos dignos de preservação conferiu a eles um novo status e uma renovada significação para o lugar.

Ainda em 1974, houve discussões sobre a proposta de transformar a área em torno da Avenida Sepúlveda num centro cultural. A Delegacia Fiscal e os Correios estavam incluídos. Foi proposto que o plano diretor para a área fosse modificado para impedir a demolição de edificações históricas e a construção de novos prédios que pudessem

⁴³ Alberto André, “Ficou pouco da velha Porto Alegre”, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01.12.1974, p. 17.

descaracterizar a área. O edifício da Delegacia Fiscal tinha já sido cedido em março daquele ano para o governo estadual para a instalação do museu de arte, o MARGS. O artigo que traz a reportagem a respeito também afirma que os edifícios da Delegacia Fiscal e dos Correios eram do tempo do engenheiro Rudolph Ahrons e do estilo *Art Nouveau*, o que, todavia, sugere que havia, na época, alguma confusão com o entendimento dos estilos.⁴⁴

A apreciação pelos dois edifícios continua a aparecer em outros artigos dos anos 1980 e 1990. Em 1981, o edifício dos Correios e Telégrafos foi tombado como patrimônio nacional. *Zero Hora* marcou a ocasião com uma reportagem sobre o prédio, descrito, bastante acertadamente, como sendo de estilo neo-barroco alemão.⁴⁵ Apesar disto, certas imprecisões aparecem. Em 1989, o artigo “Porto Alegre: marcas germânicas na cidade” menciona a escadaria na frente dos Correios, que leva a um grande saguão, e qualifica o MARGS como um dos mais belos edifícios na cidade, descrevendo-o, de forma um tanto inadequada, contudo, como um “autêntico palácio neoclássico”.⁴⁶ Em 1990, um artigo recomendando um passeio pela cidade durante as férias inclui os dois edifícios e, de novo, classifica o MARGS como neoclássico.⁴⁷ Em 1993, Ruy Arteche observa que os dois edifícios formam um imponente conjunto e que o uso de colunas clássicas (“gregas”, no dizer do autor) no MARGS ao mesmo tempo que cúpulas metálicas bulbosas (as quais, para o autor, parecem capacetes prussianos) é um sinal do Eclétismo do arquiteto Theodor Wiederspahn,⁴⁸ ao qual o projeto do edifício tem sido atribuído. Em 1997, o *Jornal do Comércio* publicou um artigo sobre o edifício do MARGS, destacando suas excepcionais características construtivas e estéticas.⁴⁹

Outro aspecto que levou o MARGS para as páginas dos jornais no fim dos anos 1980 e nos anos 1990 foi a necessidade de restauração. Apesar de ser reconhecido como um dos mais importantes edifícios históricos da cidade, e abrigando uma de suas mais importantes instituições culturais, passou por uma restauração completa apenas nos finais da década de 1990. Há vários artigos na imprensa tratando deste assunto.⁵⁰ Não é o caso, porém, de entrarmos aqui em detalhes a respeito. Em março de 1998, a

⁴⁴ Idem, “Plano diretor para defesa do centro cultural da cidade”, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15.12.1974, p. 17.

⁴⁵ “Agora, um patrimônio histórico e cultural”, *Zero Hora*, 19.01.1981, Segundo Caderno, p. 1. O edifício do MARGS foi tombado pelo Estado em 1985.

⁴⁶ Juarez Porto, “Porto Alegre: marcas germânicas na cidade”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15.11.1989, Viagem, p. 4.

⁴⁷ “Um roteiro de férias dentro de Porto Alegre”, *Zero Hora*, Porto Alegre, 13.07.1990, p. 14-15, p. 15.

⁴⁸ Ruy Arteche, “O mais eclético dos mestres”, *Zero Hora*, Porto Alegre, 23.05.1993, Revista ZH, p. 9.

⁴⁹ Marion Divério Pozzi, “Vanguarda no início do século”, *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 26.03.1997, p. 16.

⁵⁰ “Tempo de reconstrução de prédios culturais”, *30 dias de cultura*, Porto Alegre, n. 1, jan./fev. 1988, p. 4; “As reformas no MARGS têm prazo para acabar”, *Zero Hora*, 23.02.1989, Segundo Caderno, p. 3; Décio Presser, “MARGS faz 35 anos”, *30 dias de cultura*, Porto Alegre, v. 2, n. 16, jun. 1989, p. 3; “Chuva impede visita ao MARGS”, *Zero Hora*, Porto Alegre, 08.09.1994, p. 45; e Eduardo Veras, “O MARGS espera por um milagre”, *Zero Hora*, Porto Alegre, 25.07.1996, Segundo Caderno, p. 1.

restauração total foi completada. *Zero Hora* publicou uma reportagem especial sobre o museu na data de sua re-inauguração.⁵¹

Por sua vez o antigo edifício dos Correios também foi objeto de importante trabalho de renovação nos anos 1990. Não foi apenas restaurado, mas reciclado para abrigar o novo Memorial do Rio Grande do Sul.⁵² Uma certa simetria em termos de funções entre os edifícios gêmeos, quebrada quando a Delegacia Fiscal foi transformada em museu, seria agora restaurada, com o prédio dos Correios também transformado em museu. Em 1997, o *Jornal do Comércio* fez uma reportagem sobre o plano de transformar o edifício no Memorial do Rio Grande do Sul. O artigo afirma que o edifício foi construído entre 1910 e 1914 por Wiederspahn num “estilo germânico com influência barroca”. A influência germânica seria visível no “excesso de elementos decorativos da fachada” e nas cúpulas, confusamente descritas como tendo o “formato do capacete usado pelos soldados alemães na guerra contra a Prússia.”⁵³ Situado por uns 85 anos entre as árvores da praça, e tendo-se tornado parte da imagem tradicional do centro da cidade, o edifício, como observa o jornal, vinha, contudo, sendo progressivamente esquecido relativamente a edifícios mais modernos. Mas, continua o artigo, a conscientização sobre a herança cultural estava crescendo e salvaria o edifício, que seria transformado num centro de pesquisa e museu da história do Estado.⁵⁴

Assim, podemos afirmar que a última década representa um novo ponto alto na história de ambos os prédios, com repercussões para a praça onde se localizam. Eles foram fisicamente renovados e abrigam importantes instituições culturais que enriquecem sua significação. A novidade do Memorial e o trabalho de restauração realizado nos dois edifícios também geraram um renovado interesse por eles, que tiveram seu significado histórico arquitetural recuperado, ou mesmo reconstruído.

⁵¹ “Museu reabre as portas ao público”, *Zero Hora*, Porto Alegre, 19.03.1998, Segundo Caderno, Especial MARGS.

⁵² Liane Faccio, “Antigo prédio do Correio vai virar museu”, *Zero Hora*, Porto Alegre, 27.03.1993, p. 31.

⁵³ “Abrigo para a história gaúcha”, *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 12.05.1997, Panorama.

⁵⁴ *Ibidem*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como esta análise de material publicado na imprensa sugere, a forma como a praça e a arquitetura em questão têm sido vistas sofreu mudanças ao longo do tempo. É claramente visível nas representações feitas da praça pela imprensa na primeira metade do século XX a celebração bastante acrítica do progresso, da modernização e das novas construções. Nas primeiras décadas do século, foram saudados os novos edifícios do Ecletismo, que substituíram as antigas casas coloniais, vistas como sinal de atraso. Já em torno de 1930, começaram a aparecer edifícios mais altos e modernizantes, aplaudidos por seu novo ímpeto modernizador, seguidos mais tarde por obras propriamente modernistas. A Praça da Alfândega, assim, aparecia como símbolo fundamental da cidade que cresce e se moderniza.

Considerando mais especificamente os exemplares arquitetônicos mais significativos da praça, os prédios do MARGS e do Memorial, vemos que, em seus primeiros tempos, foram admirados como melhoramentos na cidade e imagens de modernidade, o que pode também ter representado a idéia de restabelecimento dos vínculos com a Europa. Porém, quando em sua condição de representarem algo novo, progressista e imponente, começaram a ser ultrapassados por novas construções na cidade, com a idéia de modernidade passando a ser identificada com novos edifícios em altura, eles parecem ter caído para uma posição secundária, apesar de continuarmos vendo na imprensa uma apreciação do conjunto e da articulação urbana estabelecida por eles a partir do plano de Trebi. A partir dos finais da década de 1940, aqueles prédios podiam mesmo ser vistos de forma negativa por quem estava imbuído dos ideais modernistas então dominantes. A caracterização “européia” começou a ser considerada inadequada, ao ponto de representar um sentido de falta de caráter ou de algo simplesmente estrangeiro.

Nos anos 1970, no entanto, um movimento preservacionista emergente identificou-os como prédios “históricos”. Sua reabilitação plena, por assim dizer, ocorreu nos anos 1980 e 1990, seguindo-se a novas pesquisas sobre sua história arquitetural, e a uma nova conscientização e atitude em relação ao Ecletismo e ao patrimônio histórico arquitetônico, aparentes nos artigos publicados na imprensa. Assim, nas últimas décadas do século XX, a interpretação fundamental do significado da praça vai mudando. O significado de lugar “histórico” passa a ser mais importante do que uma nova afirmação de modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRIGO para a história gaúcha. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 12.05.1997, Panorama.
- A CIDADE. *Kosmos*, Porto Alegre, v. 1, n. 3, s/p, 20 fev. 1926.
- A CIDADE. *Kosmos*, Porto Alegre, v. 1, n. 4, s/p, 27 fev. 1926.
- AGORA, um patrimônio histórico e cultural. *Zero Hora*, 19.01.1981, Segundo Caderno, p. 1.
- AMARAL, José Luiz do. Política cultural para as artes. *30 dias de cultura*, Porto Alegre, v. 3, n. 24, p. 5, mar. 1990.
- ANDRADE, Leandro Marino Vieira. Porto Alegre: indagações sobre desenho e estrutura. In: PANIZZI, Wrana M. & ROVATTI, João F. (orgs.). *Estudos urbanos: Porto Alegre e seu planejamento*. Porto Alegre: Ed. UFRGS/Prefeitura Municipal, 1993, p. 73-86.
- ANDRÉ, Alberto. Plano diretor para defesa do centro cultural da cidade. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15.12.1974, p. 17.
- ANDRÉ, Alberto. Ficou pouco da velha Porto Alegre. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 01.12.1974, p. 17.
- ARTECHE, Ruy. O mais eclético dos mestres. *Zero Hora*, Porto Alegre, 23.05.1993, Revista ZH, p. 9.
- A RUA da Praia de Sioma. *30 dias de cultura*, Porto Alegre, v. 4, n. 42, p. 24, mar./abr./maio 1993.
- ASPECTOS de Porto Alegre. *Máscara*, Porto Alegre, v. 1, n. 20, 22 jun. 1918, s/p.
- ASPECTOS e panoramas. *Máscara*, Porto Alegre, v. 3, n. 7, s/p, 17 jul. 1920.
- ASPECTOS urbanos. *Kosmos*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, s/p, 6 fev. 1926.
- AS REFORMAS no MARGS têm prazo para acabar. *Zero Hora*, 23.02.1989, Segundo Caderno, p. 3.
- BITTENCOURT, Dóris Maria Machado de. *Os espaços do poder na arquitetura do período positivista no Rio Grande do Sul: o Palácio do Governo*. Porto Alegre: IFCH-PUCRS, 1990 (dissertação de mestrado).
- BOA viagem com cheques de viagem Banrisul. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 890, p. 21, 16 jan. 1965.
- CHUVA impede visita ao MARGS. *Zero Hora*, Porto Alegre, 08.09.1994, p. 45.
- CONDE de Porto Alegre e Barão Rio Branco. *Máscara*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, s/p, 30 mar. 1920.
- CORONA, Fernando. 50 anos de formas plásticas e seus autores. In: BECKER, Klaus (org.). *Enciclopédia Riograndense*. Canoas: Regional, 1957, v. 3, p. 217-270.
- COSTA, Elmar Bones da (org.). *História ilustrada de Porto Alegre*. Porto Alegre: Já Editores, 1997.
- DELEGACIA Fiscal – 1920. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22.04.1979, p. 20.
- DO TIRO de Guerra 318, de que era comandante o malogrado Luís Kesler. *Máscara*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, s/p, 6 fev. 1918.
- FACCIO, Liane. Antigo prédio do Correio vai virar museu. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27.03.1993, p. 31.
- IORE, Renato Holmer. *On “place” and “character” in architecture: the case of Porto Alegre, South Brazil*. Londres: UCL, 2000 (tese de doutorado).
- IORE, Renato Holmer. O espaço da Praça da Matriz com a inserção do Palácio Piratini. *Arqttexto*, Porto Alegre, n. 5, p. 98-109, 2004.
- LÁGRIMAS de dor e de fumaça. *Revista do Globo*, Porto Alegre, n. 621, p. 57-59, 18 set./1º out. 1954.
- MENEGAT, Rualdo (org.). *Atlas ambiental de Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998.
- MUSEU reabre as portas ao público. *Zero Hora*, Porto Alegre, 19.03.1998, Segundo Caderno, Especial MARGS.

OLIVEIRA, Clóvis Silveira de. *Porto Alegre: a cidade e sua formação*. Porto Alegre: Norma, 1985.

O SUPERBANCO. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27.01.1993, p. 1.

PANORAMAS de Porto Alegre. *Máscara*, Porto Alegre, v. 1, n. 3, s/p, 23 fev. 1918.

PANORAMAS de Porto Alegre. *Máscara*, Porto Alegre, v. 1, n. 8, s/p, 30 mar. 1918.

PORTO Alegre – a metrópole do sul do país. *Vamos ler*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 360, p. 3-5, 24 jun. 1943.

PORTO Alegre de ontem e de hoje. *Revista do Globo*, Porto Alegre, v. 3, n. 18, s/p, 18 jul. 1931.

PORTO Alegre de ontem e de hoje. *Revista do Globo*, Porto Alegre, v. 3, n. 20, s/p, 15 ago. 1931.

PORTO Alegre moderno. *Revista do Globo*, Porto Alegre, v. 7, n. 169, p. 89, 28 set. 1935.

PORTO Alegre pittoresca. *Máscara*, Porto Alegre, v. 1, n. 21, s/p., s/d.

PORTO, Juarez. Porto Alegre: marcas germânicas na cidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15.11.1989, Viagem, p. 4.

POZZI, Marion Divério. Vanguarda no início do século. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 26.03.1997, p. 16.

PRESSER, Décio. MARGS faz 35 anos. *30 dias de cultura*, Porto Alegre, v. 2, n. 16, p. 3, jun. 1989.

SOS ao Museu de Arte. *Zero Hora*, Porto Alegre, 09.09.1994, p. 10.

TEMPO de reconstrução de prédios culturais. *30 dias de cultura*, Porto Alegre, n. 1, p. 4, jan./fev. 1988.

UMA JANELA para o mundo. *Signo comunicação*, Porto Alegre, n. 12, p. 4, ago. 1974.

UM ROTEIRO de férias dentro de Porto Alegre. *Zero Hora*, Porto Alegre, 13.07.1990, p. 14-15.

VERAS, Eduardo. O MARGS espera por um milagre. *Zero Hora*, Porto Alegre, 25.07.1996, Segundo Caderno, p. 1.

VERÍSSIMO, Érico. Porto Alegre na mira do turista. *Revista do Globo*, Porto Alegre, v. 36, n. 896, p. 2-7, 10 abr. 1965.

VIANNA, Patrícia Pinto. *O processo de verticalização em Porto Alegre: a contribuição da construtora Azevedo Moura & Gertum*. Porto Alegre: Faculdade de Arquitetura, UFRGS, 2004 (dissertação de mestrado).

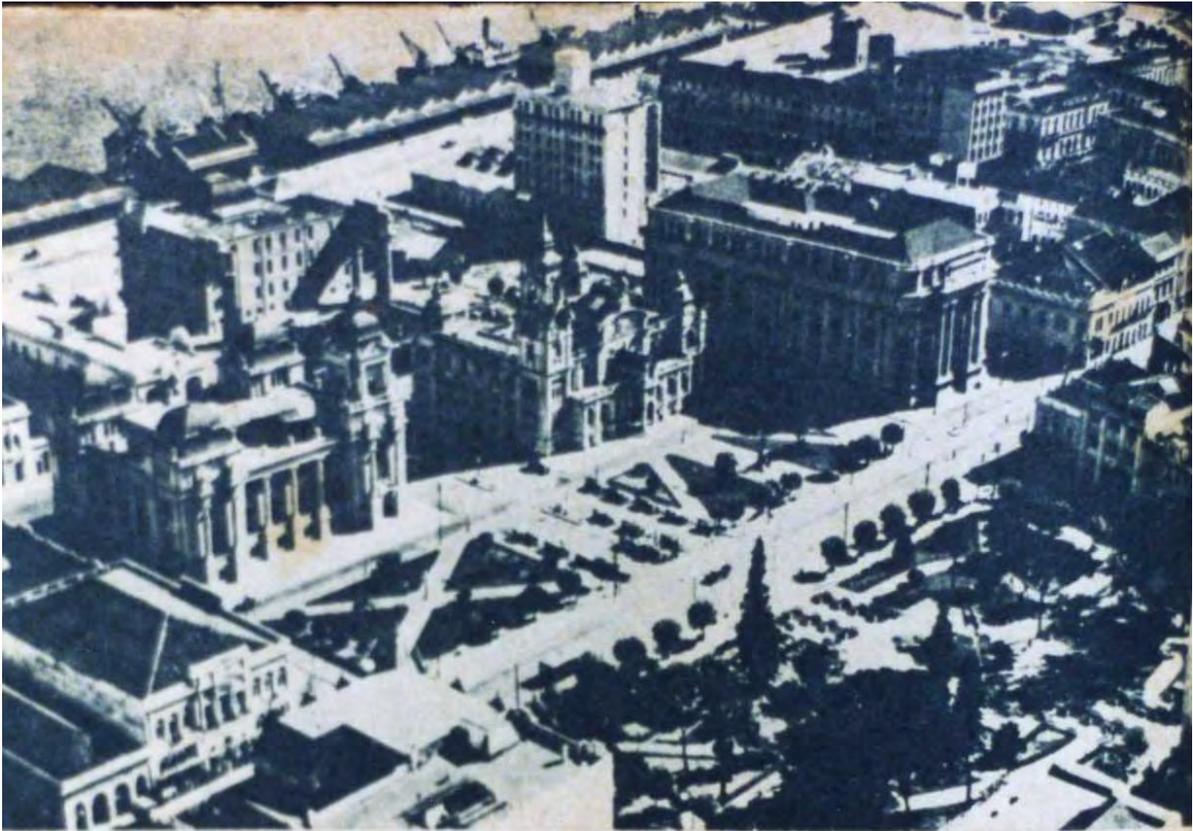
WAGNER, Octávio. O que minha objetiva fixou. *Revista do Globo*, Porto Alegre, v. 5, n. 24, p. 17, 13 dez. 1933.

WEIMER, Günter. *Arquitetura erudita da imigração alemã no Rio Grande do Sul*. São Paulo: USP, 1989 (tese de doutorado).

FIGURAS ANEXAS:



Figura 8 - Página de *Máscara*, v. 1, n. 1, 6 fev. 1918, s/p., mostrando evento militar em frente à Delegacia Fiscal e aos Correios.



Praça Rio Branco

dradas) conserva, especialmente no seu ponto inicial, isto é, nas proximidades da antiga e desaparecida praça da Harmonia e no ponto próximo à Independência, alguns prédios que relembram ainda, embora modificados, as janelas de guilhotinas, os beirais e os jacarés coloniais que vomitavam água nos dias de chuva. Mas, são poucos e se perdem inteiramente entre as edificações modernas a que não faltam algumas aparências "yankees".

*

As fotografias que estampamos nestas páginas mostram o que é Porto Alegre neste ano da graça de 1943. E', como se vê, uma cidade moderna com todos os sinais de uma grande atividade e de surpreendentes realizações. Vemos nessas imagens fotográficas um trecho da praça Senador Florencio (antiga da Alfândega), um trecho da avenida Borges de Medeiros e aspectos da rua da Praia (hoje dos Andradas). É o coração da cidade. Ali se encontram as grandes casas de modas, as melhores cinemas e teatros, os cafés, confeitarias e restaurantes mais bem frequentados, hotéis, armazéns, etc.

Esse é o ponto que mais transformações sofreu na cidade. A Avenida Borges de Medeiros, por exemplo — iniciativa do saudoso prefeito Otavio Rocha, falecido em 1927 e a quem tantas iniciativas e realizações deve Porto Alegre — foi rasgada sobre o antigo beco do Poço, via mal afamada e possivelmente frequentada que ainda em 1926 visse desembocar na rua dos Andradas. Essa grande artéria não vem apenas descompartilhar o tráfego e o trânsito do centro urbano, mas ligar a zona comercial à Cidade Baixa, afastadas

porque essas duas partes se localizam nos sopés opostos da colina em que Porto Alegre foi construída. Para essa nova avenida, em que se ergue um magnífico viaduto, afluiu uma parte do melhor comércio da cidade. Edificada com prédios de dez e doze andares, se tornou, desde logo o ponto preferido de casas de diversões, confeitarias, "magazins" de modas etc., sem contar que atraiu grandes escritórios, consultórios, sedes de empresas, que foram ocupar os andares superiores dos alterosos edifícios.

A Avenida Borges de Medeiros corta a rua dos Andradas, que, com o nome de rua da Praia, detem a tradição de elegância da cidade. Com a abertura da avenida, a rua da Praia parece que terá o destino da nossa rua do Ouvidor aqui no Rio.

É curioso recordar, aqui, algumas fases dessa artéria que foi sempre a principal da cidade.

*

Rua da Praia por que?

Porque o Guaíba, rio que banha Porto Alegre, lá morrer ali nos primeiros tempos da cidade. É interessante saber, entretanto, que a sua primeira denominação oficial era — rua da Graça. Os porto-alegrenses, porém, começaram a chamá-la — rua da Praia. Foi, então, resolvido, oficialmente, que ela teria duas denominações: da atual rua General Salustiano (antiga da Passagem) até a rua General Câmara (Ladeira), seria rua da Praia; da Ladeira em diante, rua da Graça.

Ainda nas fotografias que estão publicadas nestas páginas, vemos a praça Senador Florencio, que é a mais central de

Porto Alegre e que faz frente com a rua da Praia.

Também esta praça oficialmente batizada Senador Florencio é mais conhecida por praça da Alfândega. Pode-se mesmo afirmar que ninguém em Porto Alegre a chama pelo seu nome atual. E, como a rua da Praia, ela tem uma história, que é a história da sua nomenclatura. Com a praça da Harmonia (desaparecida desde 1918) e o Alto da Bronze, a praça Senador Florencio é das mais antigas de Porto Alegre. Nos primeiros tempos da cidade, ali foi construído o mercado público, que funcionava num barracão de madeira, ao centro da praça. Os porto-alegrenses daqueles dias recuados chamavam-na então "Praça da Quitanda". Mais tarde, construído o novo Mercado Público, construído no ponto em que está o atual reformado, pois o primitivo foi em grande parte destruído por um incêndio, a "Quitanda" foi retirada. Construíram, no seu lugar, um prédio de alvenaria, onde foi instalada a Alfândega. Passou então, a praça, a chamar-se "da Alfândega". Só mais tarde, quando essa repartição se mudou e o edifício foi demolido para fazer espaço, o seu nome foi oficialmente mudado para Senador Florencio. Mas, o nome de Praça da Alfândega estava definitivamente consagrado. Ninguém mais o esqueceu...

E aí estão algumas informações sobre o coração da capital do Rio Grande do Sul. Mas, não é só o centro urbano que merece a atenção dos que visitam Porto Alegre. Toda a cidade oferece aspectos dignos de serem registrados.

Infelizmente, uma nota como esta não permite um trabalho longo. Limitar-nos-emos, por isso, a indicar à curiosi-

Figura 9 - Página de "Porto Alegre - a metrópole do sul do país", Vamos ler, Rio de Janeiro, v. 7, n. 360, p. 3-5, 24 jun. 1943, p. 4. Fotografia com vista aérea da Praça da Alfândega.

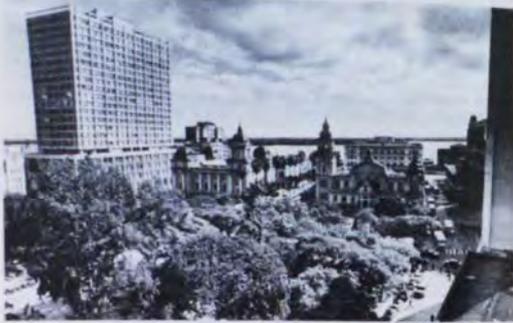
Política Cultural para as Artes Plásticas

JOSÉ LUIZ DO AMARAL



Durante muito tempo, o plano do poder público estadual na área de cultura e de forma especial com relação ao setor das artes plásticas buscou na promoção das situações de legitimação das artes. Bem diverso passou a ser o orientar, de ajudado pelo atual Governo do Estado. As propostas geram de mudança, democratização, trabalho sério e organizado trazidas pela administração pública que assumiu em 1987 nortearam, desde logo, o planejamento da nova Coordenadoria.

Figura 10 - Página de José Luiz do Amaral, "Política cultural para as artes", *30 dias de cultura*, Porto Alegre, v. 3, n. 24, p. 5, mar. 1990, com fotografia mostrando as torres do MARGS e dos Correios.



Uma janela para o mundo

Bem ao alcance dos nossos olhos o verde inigualável da Praça da Alfândega. Ao fundo, a harmonia dos velhos prédios barrocos dos Correios e Telégrafos e da Delegacia Fiscal, contrastando-se com a modernidade de linhas do majestoso Banco do Estado do Rio Grande do Sul. E ao fundo, o rio, o supremo legado deste nosso novo endereço.

Na verdade nem sequer mudamos de edifício. Apenas desvemos para o 9.º andar, conjunto 900, e como uma espécie de prêmio ganhamos esta janela para a nossa cidade e para uma parcela do que ela tem de mais belo e digno de preservação.

A presença deste rio, ali tão perto, a refletir na calma de sua massa líquida, este tranqüilo sul de inverno e a nos prometer os inesquecíveis crepúsculos que ele sabe protagonizar, nos rende um sério compromisso: a luta pelos valores permanentes que tudo isso representa.

Tanto a redação da Revista Signo-Comunicação, quanto a Agência Imagem e Ação, Assessoria de Comunicações Ltda, esta a empresa editora que possibilitou com o seu trabalho o nascimento desta experiência que hoje vai ganhando o selo da permanência com o seu 12.º número, passam a ocupar, portanto, o conjunto 900, no 9.º andar do edifício Chaves, à rua dos Andradas, 1155. O número do telefone é o mesmo: 24-90-33. Se o amigo leitor ainda não é assinante, use-o com toda a tranqüilidade. Ou visite-nos para compartilhar conosco alguns momentos agradáveis, nem que seja apenas para desfrutar do magnífico panorama que daqui descobrimos.

Afinal, é esta uma janela para nossa cidade e para o mundo. A posição em que esta revista se coloca, aberta, atenta e implacável.



CHEQUE EXPRESSO BANRISUL

A chave mágica que vai abrindo todas as portas do Brasil. Seja a passeio ou seja a negócios, a melhor maneira de viajar sem preocupações e sem imprevistos. Com a tranqüilidade que só o Cheque Expresso Banrisul pode oferecer. Peça informações a qualquer um dos gerentes das 171 agências do Banrisul, espalhadas pelo Brasil, e comece a usar esta chave agora mesmo.



BANCO DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL S.A.
O banco de todos.

Figura 11 - Páginas de "Uma janela para o mundo", *Signo comunicação*, Porto Alegre, n. 12, p. 4-5, ago. 1974, com fotografia da Praça da Alfândega.

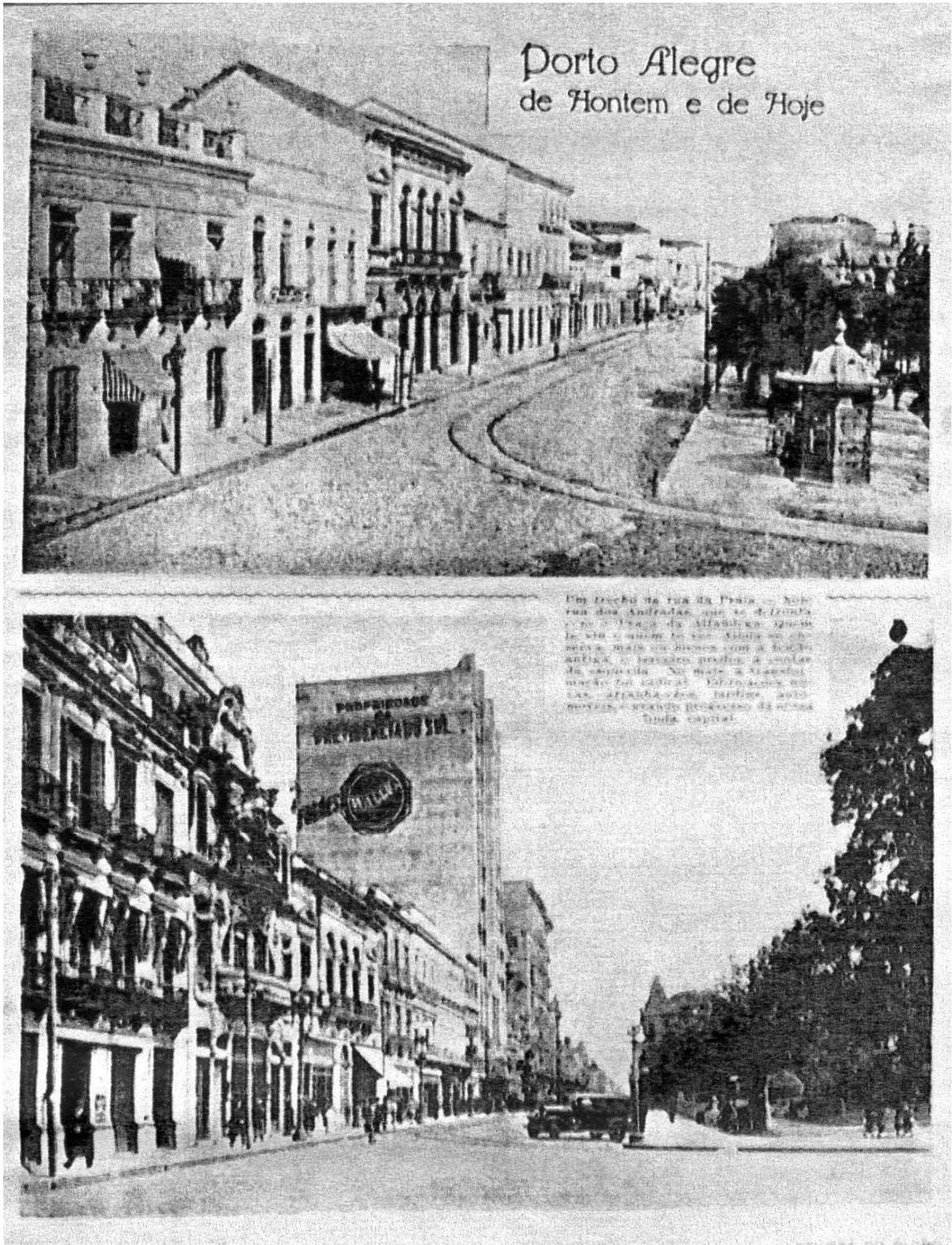


Figura 12 - "Porto Alegre de hontem e de hoje", página da *Revista do Globo*, Porto Alegre, v. 3, n. 18, s/p, 18 jul. 1931.
As fotografias comparam o lado sul da Praça da Alfândega em duas épocas.

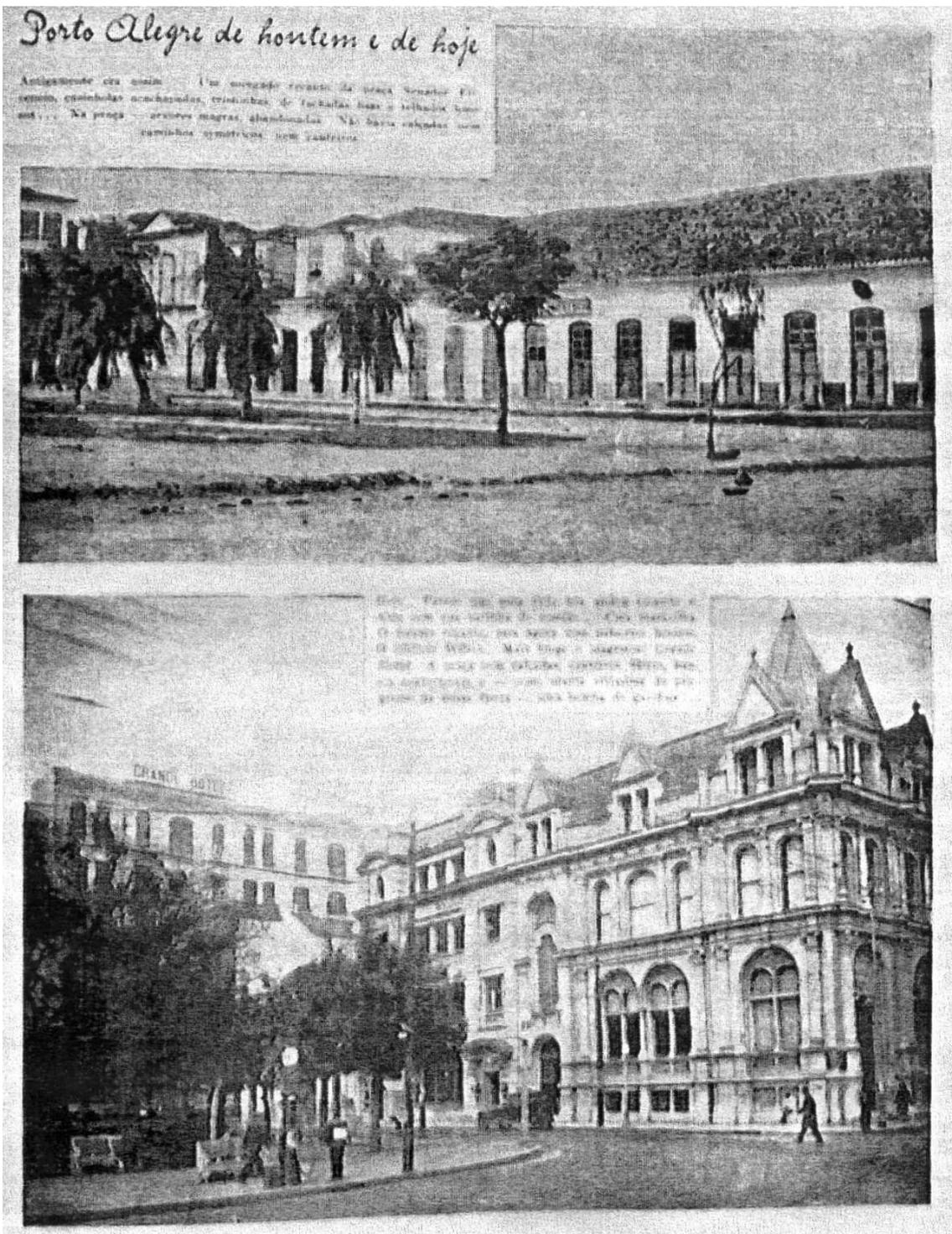


Figura 13 - "Porto Alegre de hontem e de hoje", página de *Revista do Globo*, Porto Alegre, v. 3, n. 20, s/p, 15 ago. 1931. As fotografias comparam o canto sudoeste da Praça da Alfândega em duas épocas.

URBANISME PARLANT NA VÁRZEA

ARNALDO GLADOSH E A FEIRA PERMANENTE DE AMOSTRAS

Silvio Belmonte de Abreu Filho

Quando pensamos em uma Porto Alegre de papel, composta por seus planos e projetos não realizados, construídos de forma distinta do imaginado, ou desaparecidos e guardados apenas na memória dos que os conheceram ou no papel, em fotografias e desenhos, a passagem dos anos 30 aos 40 surge como um período único. Na década entre a grande Exposição do Centenário Farroupilha de 1935 e a redemocratização do país em 1945, a cidade recebeu duas propostas de planos urbanos (a Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre, de Ubatuba de Faria e Edvaldo Paiva em 1936-38, e o Plano Diretor de Arnaldo Gladosch nos anos 1939-45), amplamente divulgadas com seus projetos urbanos e arquitetônicos complementares, e um grande número de projetos, muitos formulados e nunca executados. Além da própria Exposição, em sim mesma um modelo reduzido de cidade testado em madeira e estuque e em seguida demolido (permanecendo nas fotos e no imaginário coletivo).

Boa parte desse estoque de idéias e imagens para a cidade está associada à iniciativa do prefeito Loureiro da Silva (1937-1943) e do urbanista que foi buscar no Rio de Janeiro para elaborar o Plano Diretor de Porto Alegre, Arnaldo Gladosch. Loureiro, para muitos o melhor prefeito de Porto Alegre pelo impacto e abrangência de seu legado de obras, deixou um não menos impressionante conjunto de planos e projetos urbanos não realizados. Gladosch, mais conhecido por alguns dos edifícios que melhor definem e configuram o centro da cidade, é também o principal autor daqueles. Uns e outros estão apresentados em “Um Plano de Urbanização”¹, misto de relatório de prestação de contas e testemunho da administração Loureiro, e único documento remanescente para muitos deles em função do extravio dos originais.

Os planos e projetos urbanos do período foram tratados no Capítulo 3º da tese de Doutorado em Arquitetura “*Porto Alegre como Cidade Ideal*”², defendida no PROPAR/UFRGS em 2006. Sob o título geral de UM PLANO DE URBANIZAÇÃO, O *Triângulo Escaleno* descreve a relação entre os agentes envolvidos no Plano, a partir

¹ LOUREIRO DA SILVA, José. Um Plano de Urbanização (Colaboração técnica do Urbanista Edvaldo Pereira Paiva). Porto Alegre: Livraria do Globo, 1943. 300 p. :il.

² ABREU FILHO, Silvio Belmonte de. *Porto Alegre como cidade ideal. Planos e Projetos urbanos para Porto Alegre*. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS (Tese de Doutorado em Arquitetura), 2006.

de análise inicial que situa seu contexto e dois personagens principais da figura geométrica em que ele se assenta: o prefeito Loureiro da Silva e o urbanista Arnaldo Gladosch. *Um Plano de Urbanização* aborda os sucessivos Estudos, Anteprojetos e Planos de Gladosch, com minuciosa descrição e análise crítico-comparativa de sua estrutura e de suas partes e a introdução do terceiro vértice do triângulo, o engenheiro e urbanista Edvaldo Pereira Paiva³. Em *Urbanisme Parlant em Porto Alegre* foram analisadas as palestras de Gladosch frente ao Conselho do Plano Diretor, exercendo uma característica básica do método da *Société Française des Urbanistes* (SFU), a busca constante do convencimento e da informação do público através do discurso expositivo.

Uma cidade feita para durar detém-se nos projetos arquitetônicos, urbanísticos e paisagísticos apresentados no Plano, ilustrando objetivos de coerência, economia e permanência das obras urbanas, permitindo que se fale em um “*Sistema do Belo Público*” em analogia àquele montado por Haussmann, Alphand e Belgrand em Paris. Finalmente, em *A mão e sua impressão* foram analisados e comparados os projetos de Arnaldo Gladosch e de Jorge Moreira apresentados quase simultaneamente para o Centro Cívico na Praça da Matriz, exemplares de dois paradigmas urbanos em confronto na década de 40.

Aqui estudos, planos e projetos são retomados como parte da construção de uma cidade de papel, enfocando especificamente o projeto de saneamento e reurbanização da várzea do Riacho, um dos projetos estratégicos desenvolvido por Arnaldo Gladosch para o Plano Diretor, e dentro dele uma de suas peças urbanísticas principais - o projeto da Feira Permanente de Amostras.

LOUREIRO, GLADOSCH E UM PLANO DE URBANIZAÇÃO

José Loureiro da Silva assumiu a prefeitura em 21 de outubro de 1937, um dia depois da decretação do Estado Novo, nomeado pelo interventor federal no estado general Manoel de Cerqueira Daltro Filho. Advogado e deputado estadual constituinte pelo Partido Republicano Liberal (PRL), destacou-se como um dos líderes de sua ala dissidente, que permaneceu fiel a Vargas, fustigando Flores da Cunha na Assembléia a partir de 1936⁴. Visto como um dos melhores quadros políticos e executivos dos

³ Edvaldo Paiva organizou o *Expediente Urbano*, e aparece como protagonista a partir da “colaboração técnica” na redação e estrutura de *Um Plano de Urbanização*, onde inicia um trabalho sistemático de desqualificação e ocultamento da contribuição técnica e teórico-metodológica de Gladosch

⁴ José Loureiro da Silva (19/03/1902-03/06/1964) formou-se pela Faculdade Livre de Direito do Rio Grande do Sul em 1923, já vinculado ao PRR. Após vários cargos como promotor público e Subchefe de Polícia no interior, foi Delegado de Polícia em Porto Alegre (1925), intendente em Taquara (1930) e Gravataí (1931), destacando-se como administrador público ousado, e posteriormente como político, elegendo-se deputado estadual pelo PRL na constituinte estadual de 1934. Para acompanhar a trajetória de Loureiro, ver: DE GRANDI, Celito. *Loureiro da Silva: o charrua*.

republicanos no estado, Loureiro foi indicado diretamente pelo presidente como peça fundamental na recomposição de seus apoios na cidade, e para continuidade de seu projeto político nacional no Rio Grande.

O novo prefeito assumiu com suporte político e popular, encerrando um ciclo de quarenta anos de predomínio dos positivistas do PRR no governo local, mas dentro do que se convencionou chamar *Estado Novo*, regime autoritário de inspiração corporativa com um projeto de modernização conservadora do país. Administrava por decretos, sem Câmara Municipal, prestando contas apenas ao governador. Loureiro centrou seu discurso e sua prática na modernização da cidade, e procurou legitimidade e apoio para tanto na discussão e divulgação pública das ações, na colaboração de especialistas e na criação de Conselhos. Através do *Conselho Técnico da Administração*, criado logo em novembro de 1937, procurava cercar-se do primeiro escalão de governo para auxiliá-lo na rotina administrativa.

O *Conselho do Plano Diretor*, órgão consultivo diretamente ligado ao prefeito com representantes dos diversos setores envolvidos na produção da cidade, criado um ano depois, seria o fórum de discussão dos problemas da cidade e dos planos, projetos e obras da prefeitura, legitimando-os dentro da política de “urbanismo de portas abertas” inaugurada por Loureiro⁵. Criado com as ambiciosas atribuições de “(a) examinar, propor alterações e votar os projetos de reforma urbana; (b) retocar ou ampliar os projetos do Plano Diretor, e (c) fiscalizar a execução dos projetos aprovados do Plano Diretor”, o Conselho acabou transformado em um conveniente veículo para o prefeito e seu urbanista exporem e justificarem suas idéias e realizações.

Até 1937 a cidade já havia empreendido grande parte da abertura da Avenida Borges de Medeiros e de outras obras previstas pelo Plano Maciel para a reforma do Centro, mas ainda não contava com um plano diretor. Machado destaca: “(...) a importância que as gestões de Otávio Rocha e Alberto Bins conferiram à concretização de um Plano Diretor para Porto Alegre, sem conseguirem, entretanto ultimá-lo. Reivindicação antiga, ao longo dos anos 30 sua necessidade é lembrada de maneira mais ou menos incisiva, seja por técnicos, seja pela imprensa ou comentaristas locais”⁶. Loureiro da Silva pressentia essa demanda, e tinha interesse pessoal e político pelas questões técnicas da cidade e do urbanismo. Desde o início do mandato, defendia a idéia da

Porto Alegre: Literalis, 2002. Para uma minuciosa análise do período, com ênfase nas relações entre as transformações urbanas e a legislação, ver o Capítulo 1 (A cidade autoritária: 1937-1943) da tese de ALMEIDA, Maria Soares de. *Transformações Urbanas: atos, normas, decretos, leis na administração da cidade – Porto Alegre 1937-1961*. São Paulo (Tese de Doutorado FAUUSP): FAUUSP, 2004.

⁵ LOUREIRO DA SILVA, 1943, op. cit., p. 18 e 28.

⁶ MACHADO, Nara Naumann. *Modernidade, arquitetura e urbanismo: o centro de Porto Alegre (1928-1945)*. Porto Alegre: PUCRS, 1998. Tese de Doutorado em História do Brasil – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, PUC-RS, 1998, p. 128.

cidade como “*patrimônio público*”, comum a toda a população, e a necessidade de um plano diretor de conjunto, que fixasse diretrizes de longo prazo para a cidade, direcionando seu desenvolvimento e enquadrando o plano de obras que pretendia iniciar.

Entretanto, o prefeito não se contentava com uma solução “interna” para o plano, a cargo dos técnicos municipais, preferindo uma solução de maior impacto, visibilidade e credibilidade pública. O exemplo era Agache no Rio de Janeiro, onde apesar do malogro inicial suas propostas começavam a ser implementadas pelos planos do prefeito nomeado Henrique Dodsworth ⁷. Mirando em Agache, a escolha de Loureiro acabou fixando-se em Arnaldo Gladosch, que tinha sido seu colaborador e apesar do nome era brasileiro, evitando problemas com a nova legislação profissional.

Nascido em São Paulo, Arnaldo Gladosch (1903-1954) estudou na Escola Superior Técnica da Saxônia em Dresden, onde se diplomou como engenheiro-arquiteto em 1926 e depois se especializou em urbanismo. Em 1927, recém formado e de volta ao Brasil, escreve para *O Jornal*, do Rio de Janeiro, uma série de cinco artigos sobre questões urbanísticas da cidade, a necessidade de um Plano Diretor, e sobre a contratação de Agache. Dessa forma, credencia-se para trabalhar como colaborador na equipe que Agache monta no Rio de Janeiro, encarregando-se das áreas industriais. Na década de 30, encontra-se estabelecido com o Escritório Técnico Arnaldo Gladosch no Rio de Janeiro, na Avenida Rio Branco, de onde vai desenvolver os Planos para Porto Alegre. Enquanto trabalhava nestes, contratou uma série significativa de projetos arquitetônicos em Porto Alegre, como os Edifícios SULACAP (1938-49), SUL AMÉRICA (1938-40), UNIÃO (1943), Brasiliano de Moraes - Sede do IAPI (1943), MESBLA (1944-50), MESBLA Veículos e Edifício CHAVES, exercitando uma prática arquitetônica original e de forte identidade, que vai marcar de forma definitiva a imagem do centro de Porto Alegre.

Gladosch foi contratado “*para a organização do Plano Diretor do Município de Porto Alegre, relativo a saneamento e expansão da cidade, orientação e regularização do traçado das suas vias de comunicação, distribuição dos espaços livres, ampliação do seu porto*”. O seu contrato, no valor total de 450 contos de réis (450:000\$000)

⁷ Agache concluiu seu plano em 1930, e entregou-o na véspera da Revolução de 30, que substituiu o prefeito Antonio Prado e convocou uma *Comissão do Plano da Cidade* para avaliar as propostas de Agache, logo a seguir dissolvida e o Plano associado à antiga ordem e abandonado. Dodsworth (1937-1945) foi nomeado pelo Estado Novo, como Loureiro, e restabeleceu a comissão como *Serviço Técnico da Comissão do Plano da Cidade*, para avaliar o Plano Agache e adapta-lo às novas condições. A partir de suas diretrizes básicas, Dodsworth implantou o plano viário e obras de infra-estrutura, das quais a mais importante foi a abertura da monumental Avenida Presidente Vargas (*boulevard* de 80 metros de largura e 4 km de extensão, ligando o centro à zona norte e um dos lados do triângulo de vias principais do plano de Agache). Ver UNDERWOOD, David. Alfred Agache, French Sociology, and Modern Urbanism in France and Brazil. *Journal of the Society of Architectural Historians JSAH*, v. 50, JUNE 1991, pp. 130-166.

divididos em dez parcelas ao longo de 38 meses, especificava a apresentação de estudos preliminares para o Plano Diretor (na escala 1:25.000), para a reformulação do centro da cidade (Planta do Centro em escala 1:5.000), e para o saneamento e a urbanização da Praia de Belas e do vale do Riacho até a ponte da Azenha (na escala 1:5.000)⁸. Considerando que Agache solicitara ao prefeito Alberto Bins o valor de 600 contos pelo Plano Diretor quase dez anos antes, o custo não era excessivo.

No relatório preliminar de análise da situação de Porto Alegre (chamado “*Memória*”), apresentado por ele na íntegra na primeira reunião do Conselho do Plano Diretor, em 3/3/1939, Gladosch indica como indispensáveis para a elaboração do Plano Diretor a contratação de um levantamento cadastral e de um levantamento aerofotogramétrico de toda a cidade, além de dados estatísticos de toda ordem, até então inexistentes. O prefeito, impaciente com a morosidade do levantamento planialtimétrico quadra a quadra, em elaboração pelos técnicos municipais desde 1936, contratou no mesmo ano a empresa de origem alemã Sindicato Condor Ltda.⁹ (com a Guerra transformada em *Serviços Aéreos Cruzeiro do Sul Ltda.*), para a execução do Levantamento Aerofotogramétrico e cadastro técnico municipal.

O chamado “*Plano Gladosch*” consiste na realidade em pelo menos quatro estudos sucessivos para a cidade, denominados alternativamente Planos, Anteprojetos (ou *Ante-projetos*) ou os dois, apresentados à Prefeitura e ao Conselho do Plano entre 1939 e 1945 por Arnaldo Gladosch, em diferentes graus de abrangência e detalhamento. Sua análise deve ser feita com base nos documentos reproduzidos de forma desordenada em “*Um Plano de Urbanização*”, e em outras fontes secundárias, já que os desenhos originais produzidos por Gladosch em seu escritório no Rio de Janeiro não foram ali localizados, nem nos arquivos municipais. As plantas e desenhos sempre acompanharam as exposições de Gladosch no Conselho, conforme atestam as transcrições das atas e diversas fotos, mas sua inexplicável desaparecimento dificulta a comprovação de uma série de elementos consensualmente aceitos nas sucessivas análises do plano, desde sua apresentação. As citações extraídas de “*Um*

⁸ Aprovados os estudos preliminares, Gladosch deveria submeter plantas definitivas do Projeto de Saneamento e Urbanização da Praia de Belas e Vale do Riacho (nas escalas de 1:1.000 até 1:100, a juízo da Prefeitura), Planta Geral do Município (na escala 1:10.000), e o *Plano Diretor da Cidade* (em escala 1:2.000 e 1:1.000), com plantas gerais de Zoneamento, Traçado das redes e Distribuição de Espaços Livres Públicos em escala 1:10.000, e seções detalhadas das principais vias, praças e estudo de sua arborização e gabarito de edificações. Além disso, comprometia-se com Projetos de Urbanização (em escala 1:2.000) para diversos equipamentos (Jardim Botânico, Horto Florestal e Cidade Universitária), com a elaboração de projetos arquitetônicos típicos para Escola Pública de 250 alunos e Mercado Local, a organização de uma extensa coleção de estatísticas, e ainda o anteprojeto da legislação do Plano.

⁹ A empresa foi contratada em 05/07/1939, seis meses depois da sugestão de Gladosch, devendo fornecer restituição dos vãos com pranchas em escala 1:2.000, e planta geral do município em escala 1:10.000, no valor de 1.300 contos de réis e prazo máximo de execução até 31/12/1941. O contrato não foi cumprido integralmente por dificuldades com o fornecimento de materiais em função da guerra, limitando-se às fotos da área mais central da cidade, que foram utilizadas por Gladosch em seus estudos e projetos.

Plano de Urbanização”, necessariamente numerosas, têm as respectivas páginas indicadas diretamente entre parêntesis ao final das mesmas.

O Plano sistematiza estudos parciais desenvolvidos pela administração municipal em quase duas décadas, revisa as principais propostas do Plano Maciel para a área central, e consolida a visão rádio-concêntrica da estrutura urbana de Porto Alegre. Esta é reforçada pelo projeto das perimetrais (aproveitadas das propostas da *Contribuição*), pela ênfase morfológica nas radiais e pela proposta de uma travessia do Guaíba pela ponta da península. O Plano incorpora a contribuição da Exposição de 1935 e do projeto de Agache para o Parque Farroupilha, e são previstos alguns projetos específicos de setores e equipamentos urbanos, desenvolvidos separadamente de acordo com o contrato. Planos e projetos seguem uma abordagem que alia a metodologia da SFU (tendo o Plano Agache para o Rio como precedente básico), à do “urbanismo alemão” (especialmente no *zoning* e na insistência nos processos de loteio urbano), e uma linha morfológica tributária tanto do urbanismo francês quanto do movimento “*Cidade-Jardim*”, especialmente do projeto de H. P. Berlage para a Extensão Sul de Amsterdam, ponto de convergência das duas escolas e referência explícita para o projeto da face sul da península no aterro da Praia de Belas.

O primeiro Estudo foi conhecido logo após o contrato, e apresentado ao Conselho na sua primeira reunião juntamente com a “Memória”. Trata-se da “*Planta demonstrativa de normas ideais e bases gerais para a organização de um PLANO DIRECTOR E DE EXPANSÃO URBANA PARA A CIDADE DE PORTO ALEGRE*”¹⁰, com um plano de conjunto para toda a área urbanizada à época (Fig. 1)¹¹. Considerado por Edvaldo Paiva como o mais completo dos quatro estudos, o Plano traça uma rede viária principal composta de radiais e perimetrais, inspirada na teoria dos “Perímetros de Irradiação” de E. Hénard, já aplicada por Paiva e Ubatuba de Faria na “*Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre*”. É o único Estudo em que aparecem bem definidos os traçados das avenidas perimetrais (especialmente o 2º e 3º Perímetro), e à rede viária é sobreposto um esquema de zoneamento básico de usos, identificado por cores.

O segundo Estudo conhecido concentra-se na área ao interior da 1ª Perimetral, com propostas para o Centro da cidade e o saneamento e urbanização do bairro Praia de

¹⁰ PAIVA, Edvaldo Pereira. *PROBLEMAS URBANOS DE PORTO ALEGRE*. (Palestra realizada pelo Prof. Urbanista Edvaldo Pereira Paiva, no Auditório “Tasso Corrêa” do Instituto de Belas Artes, no dia 18 de Abril de 1951). Porto Alegre: (s/ed), junho de 1951, p. 13 e Fig. n. 21, e PORTO ALEGRE. *Plano Diretor – 1954-1964*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1964, p.20.

¹¹ Todas as figuras cuja fonte não é nomeada pertencem a “Um Plano de Urbanização”, onde aparecem em páginas sem numeração.

Belas (Fig. 2). É denominado “*Plano Director da Cidade de Porto Alegre. Estudo para a parte central da cidade, inclusive saneamento e urbanização da Praia de Belas*”¹². Na planta disponível, encontra-se a referência: PLANO GLADOSCH 1939-1940, mas parece tratar-se apenas do estudo de uma alternativa, posteriormente abandonada. O projeto perde muito em relação ao primeiro, especialmente no traçado do aterro da vertente sul da península, um canhestro “X”, interceptado ao centro por eixo derivado de um túnel em continuação da Rua João Manoel; uma das pernas articula-se à 1ª Perimetral numa rótula na Avenida Osvaldo Aranha, a outra liga a Ponta da Cadeia à Praia de Belas. A proposta não teve seguimento nos outros estudos, substituída por uma estrutura de articulações triangulares.



Fig. 1 – Plano Gladosch (I): Planta demonstrativa de normas ideais e bases gerais para a organização do “Plano Diretor e de Expansão para a cidade de Porto Alegre”. Arnaldo Gladosch (1938-39). Fonte: PAIVA, 1951, fig. 21.

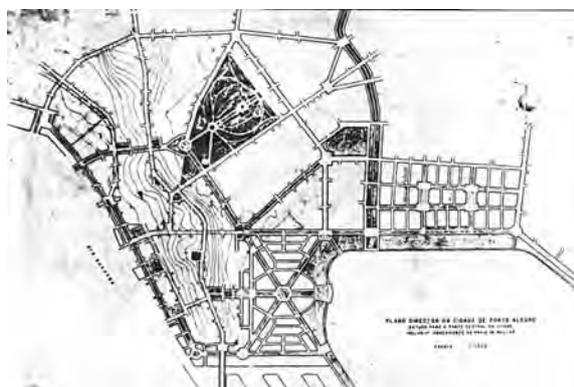


Fig. 2 – Plano Gladosch (II): Plano Diretor da cidade de Porto Alegre. Estudo para a parte central da cidade. Arnaldo Gladosch (1939). Fonte: PAIVA, 1951, fig. 22.

O terceiro Estudo é usualmente reconhecido como o “Plano Gladosch”. O “*Plano Director da Cidade de Porto Alegre. ANTEPROJECTO*” (Escala 1: 5.000) incide sobre a área ao interior da 2ª Perimetral e parte da zona norte da cidade (Fig. 3). Curiosamente, é a planta mais conhecida e de melhor acabamento (com reprodução a cores), constando inclusive nas sucessivas publicações da Prefeitura Municipal como o Plano Diretor da Administração Loureiro da Silva¹³, mas não é reconhecida como tal em “*Um Plano de Urbanização*”. Ele apresenta semelhanças com o quarto Estudo, no traçado viário, no projeto para a Praia de Belas e em intervenções no centro, mas também algumas diferenças marcantes nos projetos urbanos, que permitem confirmar sua precedência.

¹² PAIVA, 1951, op. cit., p. 14 e Fig. n. 22; e PORTO ALEGRE, 1959, op. cit., p. 21.

¹³ PORTO ALEGRE. Planejar para viver melhor (Folheto/brochura de Divulgação do 1º PDDU, publicado como Prestação de Contas da administração Guilherme Villela). Porto Alegre: PMPA, 1983. Curiosamente, em “*Um Plano de Urbanização*”, é apresentado como o “primeiro esboço do Préplano” (SILVA, 1943, op. cit., Fig. n. 24), provavelmente por confusão de Paiva, já que em “*Problemas Urbanos de Porto Alegre*” o mesmo Paiva apresenta-o como terceiro estudo, procedido corretamente pelos anteriores (PAIVA, 1951, op. cit., p.15 e Fig. n. 23).



Fig. 3 – Plano Gladosch (III): Plano Director da Cidade de Porto Alegre Anteprojecto, Arnaldo Gladosch (1939-40).
Fonte: PORTO ALEGRE, 1983 p. 04.

O quarto Estudo aparece na planta “*Plano Director da Cidade de Porto Alegre – Escala 1:4.000*”, (Fig. 4), precedendo a Parte III do documento, que trata do Anteprojecto. Está identificado na legenda como “*O atual Preplano, detalhando a reforma viária nas zonas mais próximas do centro*”, e apresenta a área ao interior da 2ª Perimetral e adjacências. Em algumas plantas, aparece referenciado ao conjunto da cidade, localizando propostas fora da área de abrangência inicial, como o Campus Universitário (Fig. 6). O estudo é acompanhado posteriormente pelo detalhamento do Projeto de Reloteamento para a Praia de Belas e os bairros Menino Deus e Azenha, com indicação de equipamentos públicos, espaços abertos e morfologia construída nas quadras. Aparecem bem caracterizadas as implantações da Feira Permanente de Amostras, do Estádio Olímpico na Azenha, de um parque no antigo Prado Moinhos de Vento, da nova Estação Ferroviária, do Centro Cívico, e diversas intervenções da rede viária principal, ausentes no Estudo anterior. A expansão do porto a sudoeste da península central foi abandonada. É a planta que aparece ao fundo de Loureiro da Silva, na foto em que o prefeito apresentava o plano à imprensa no Salão Nobre da Prefeitura (Fig. 7).



Fig. 4 – Plano Gladosch (IV): Plano Director da Cidade de Porto Alegre. Preplano, detalhando a reforma viária nas zonas mais próximas do centro. Arnaldo Gladosch (1940-41).



Fig. 5 – Plano Gladosch (IV): “Projeto de reloteamento total da região compreendida no polígono: sopé do espigão central – av. João Pessoa – rua da Azenha – rua José de Alencar – futura Praia de Belas, o qual seria executado em três etapas”. Arnaldo Gladosch (1941-42).



Fig. 6 – Plano Gladosch (IV): Projeto de reloteamento do Menino Deus e Praia de Belas relacionado à Feira Permanente de Amostras e Cidade Universitária.



Fig. 7 – Loureiro da Silva no Salão Nobre da PMPA apresentando o Plano Gladosch à imprensa (c. 1940). Fonte: DE GRANDI, 2002, p. 85.

Os projetos vão sendo apresentados sucessivamente em conferências de Gladosch ao Conselho do Plano Diretor, com mapas e estudos arquitetônicos, compostos por perspectivas, maquetes, fotos de maquetes, dentro da metodologia e dos conceitos de *Urbanisme Parlant* defendidos pela SFU. A partir de seus estudos, Gladosch solicita à Prefeitura outros dados necessários, relacionados à pesquisa urbana e aos levantamentos planialtimétrico e cadastral, já que em função da Guerra na Europa os materiais necessários à reconstituição do aerofotogramétrico contratado impediam sua finalização e entrega. Por indicação dele, o Prefeito enviou a Montevidéu os engenheiros municipais Edvaldo Paiva e Ubatuba de Faria, para o Curso de

Especialização em Urbanismo dirigido por Maurício Cravotto na Facultad de Arquitectura. Na volta eles se encarregariam da pesquisa urbana e do núcleo de gerenciamento do Plano Diretor nos serviços municipais.

Algumas obras definidas nos estudos vão sendo detalhadas pelos órgãos técnicos da Prefeitura e implementadas diretamente pelo prefeito, que delas presta contas ao Conselho. É o caso da implantação de novas radiais, como a Avenida Farrapos (dando continuidade, com modificações importantes, a projetos das administrações anteriores a partir do Plano Maciel) e o prolongamento da Avenida João Pessoa, e de novas ligações perimetrais, como as avenidas Jerônimo de Ornelas e André da Rocha; da implantação da “*grande croisée*” de Maciel no centro, com a finalização da Avenida Borges de Medeiros e abertura da 15 de Novembro, atual Salgado Filho; e da canalização do Riacho, com implantação da avenida-dique em suas margens e o saneamento e reloteamento das áreas afetadas de sua várzea imediata. O detalhamento dos estudos, o cadastro e o aporte da pesquisa urbana deveriam conduzir à finalização do Plano Diretor.

Não houve tempo nem condições para tanto. Por um lado, houve um progressivo esvaziamento da ambição de abrangência geral do Plano em favor da definição e execução de obras de maior urgência ou prioridade para a administração. As obras de recuperação da cidade depois da grande enchente de 1941, e para sua proteção contra futuras repetições da tragédia, reclamavam atenção e drenavam as energias antes concentradas no Plano. O próprio Arnaldo Gladosch parece ter desviado seu foco do Plano geral para os sucessivos projetos correlatos (inclusive os importantes projetos particulares que angariou em sua trajetória porto-alegrense), e para os complicados, desgastantes e custosos estudos de reloteamento da Praia de Belas e saneamento do vale do Riacho, onde literalmente “patinou em terreno pantanoso” nos anos 41 a 43.

Por outro lado, a saída do Prefeito¹⁴, grande locomotiva da implantação do Plano, aceleraria sua passagem para um nível secundário de importância na nova agenda municipal, apesar dos discursos prometendo continuidade. No final da gestão, todos os planos e realizações foram compilados e organizados como Relatório da Administração, com colaboração técnica do já então “urbanista” Paiva, e o trabalho publicado em 1943 logo após a saída do Prefeito no volume “*Um Plano de Urbanização*”.

¹⁴ Loureiro da Silva deixou o cargo em 15 de setembro de 1943, quatro dias depois da nomeação de Ernesto Dornelles para o governo do Estado, alegando motivos pessoais, como a saúde abalada e prejuízos materiais. Estava desencantado com os limites de seu projeto político (e com os limites de intervenção de seu Plano de Urbanização), e desgastado com os governos estadual e federal. Loureiro ambicionava o governo do estado, tendo sido preterido por Vargas na indicação do interventor Cordeiro de Faria, e novamente por Dornelles.

Não existe uma imagem unitária de cidade ideal nos planos de Gladosch, ou ao longo de *Um Plano de Urbanização*. Analisando o material produzido por ele entre 1939 e 1943, encontramos diversos fragmentos de cidades ideais, seja nos sucessivos projetos para os aterros da vertente sul da península e para a enseada da Praia de Belas, seja nos desenhos, perspectivas e maquetes dos projetos para peças urbanas específicas como a Feira Permanente de Amostras na Várzea e o Centro Cívico na Praça da Matriz.

O PROJETO DE SANEAMENTO DO VALE DO RIACHO

O Plano Diretor de Gladosch define uma rede viária primária e sobre ela um zoneamento básico, prioriza um projeto de natureza estratégica, essencial à consecução do Plano – o saneamento e urbanização do Vale do Riacho, e alinhava uma série de projetos urbanísticos e arquitetônicos correlatos, alguns vinculados à reforma do Centro, outros à do Vale.

Em sua exposição na 1ª REUNIÃO do Conselho do Plano Diretor, em 3 de março de 1939, Gladosch define para o Plano Diretor um escopo que compreende ***“esboçar e delinear uma planta para regularizar a parte central, sanear os arrabaldes e determinar a expansão da cidade (...) preestabelecendo a extensão da capital, em bases racionais, sob uma orientação única, a bem dos seus habitantes”*** (p. 128-129). Aí estão preliminarmente, em resumo e de forma bem clara, os objetivos do Plano para Gladosch. Para atingi-los, faz uma cuidadosa análise da evolução urbana a partir de uma visão estrutural do traçado como matriz do desenvolvimento urbano. A espinha dorsal do Plano Diretor é fornecida pela rede viária, nos moldes de um Plano de Avenidas, assegurando a estrutura básica do zoneamento urbano e a ligação entre as diversas zonas: *“O estabelecimento da rede principal de vias de comunicação é um dos trabalhos mais delicados do Plano Diretor de uma cidade já formada”*.

Gladosch procurou lançar sua rede primária sobre a estrutura real da cidade, *“(…) utilizando, por motivos econômicos, sempre que possível, os traçados de ruas existentes, alargando-as”*. Assim procedendo, reforçava o sistema de radiais que ligavam o centro aos bairros, complementando-o com vias circulares que asseguravam a ligação entre os diversos bairros, aproximando-se ao máximo do modelo ideal de cidade rádio-concêntrica¹⁵. Curiosamente, a longa exposição não tocava na questão das avenidas perimetrais, elidindo a proposta dos perímetros de

¹⁵ *“(…) esta rede, além de estabelecer uma comunicação lógica entre o centro urbano e as Zonas de Habitação, se aproxima ao máximo do esquema ideal das radiais com as vias circulares, que por sua vez estabelecem uma ligação fácil dos diversos centros de moradia entre si”* (p. 130).

irradiação, muito clara na planta conhecida do primeiro anteprojeto. Todas as radiais seriam canalizadas para duas delas (Farrapos e Borges de Medeiros), e não para um primeiro perímetro de irradiação, como na *Contribuição*.

O seguinte nível de estrutura é fornecido pelas áreas verdes. Gladosch se refere a elas como “*superfícies verdes*”, e lamenta que a cidade até agora não tenha tirado vantagem alguma de sua situação privilegiada à margem do Guaíba “*por falta absoluta de avenidas marginais arborizadas ou jardins públicos atraentes para passeios e convidativos ao repouso*”. A reserva compulsória de 10% para áreas verdes é uma medida boa, mas não suficiente, produzindo dispersão “*sem repercussão prática no conjunto*”. A solução seria a criação de um sistema de áreas verdes “*reunindo e ligando estas áreas isoladas, fazendo-as entrar num agrupamento de faixas de jardins ou parques*” distribuídas no território da cidade de forma semelhante “*ao sistema circulatório de um corpo, findando as ramificações extremas numa cintura de florestas envolvendo a cidade*” (p. 130-131). Aqui Gladosch recorre à metáfora biológica para a qualificação e exemplificação dos sistemas urbanos de seu plano, e se aproxima notavelmente das justificativas de J.C.N. Forestier para a proposta do sistema de parques e áreas verdes ao longo da margem do Rio da Prata e do estuário do Tigre¹⁶, em seu Informe no Plan Noel de Buenos Aires de 1925.

A base para este sistema seria fornecida por duas operações de urbanização interligadas, essenciais ao Plano: o saneamento da Praia de Belas e a regularização do Riacho. A primeira permitiria uma faixa de parque contínua ao longo do rio, acessível ao público; a segunda permitiria uma segunda faixa verde, perpendicular à primeira, a partir da Praia de Belas até o fundo da área rural, ao longo de um vasto território até então alagadiço e insalubre. Complementarmente, seriam previstos espaços para equipamentos públicos (campos de esportes, jardins da infância, escolas e hospitais), e projetos urbanísticos correlatos.

Gladosch considerava que a canalização do Riacho e do arroio Cascata ofereceria uma área estratégica para urbanização, então pouco aproveitada ou vazia, constituindo a expansão lógica da área da cidade já beneficiado com infra-estrutura. Analisa as duas possibilidades técnicas de canalização, conservando o traçado e as ocupações existentes e encaminhando o canal como possível, através de alargamentos, ou pela desapropriação prévia de toda a zona atingida, com o traçado

¹⁶ J.C.N. Forestier era um dos urbanistas da SFU, colega de Agache, e foi o introdutor e principal divulgador do *Park System* americano na França. Seus projetos para Buenos Aires foram elaborados em Paris, em 1924, e integraram o Plan Noel (“*Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio. El Plan Regulador y de Reforma de la Capital Federal*”, elaborado pela *Comisión de Estética Edilicia* da *Intendencia Municipal*; que ficou conhecido pelo nome do Intendente Carlos Noel), publicado em 1925. Ver em MOLINA Y VEDIA, 1999, op. cit., especialmente capítulo 4 (PLAN NOEL, 1925), pp. 103-126.

do canal de acordo com a melhor técnica. Conclui pelos benefícios da segunda opção, apesar do maior custo inicial, considerando-o passível de recuperação através de reloteamento. Esta foi a solução técnica adotada posteriormente, com a retificação do arroio e implantação da nova avenida sobre os diques laterais.

Na 2ª REUNIÃO do Conselho (em 19 de maio de 1939), Gladosch volta ao tema do saneamento e urbanização do vale do Riacho e da Praia de Belas, considerando-o seu projeto prioritário após a definição das linhas gerais do anteprojeto do Plano Diretor.

“O grande problema, diremos o nº 1 de Porto Alegre, é o aproveitamento, para urbanização, das grandes áreas marginais do Riacho. Áreas estas atualmente insalubres, sujeitas às inundações pelas enchentes do rio e que, portanto, representam um sério entrave à desejável continuidade do desenvolvimento da zona urbana da cidade. (...) Foi por êste motivo que, uma vez assentado o anteprojeto do Plano Diretor em suas linhas gerais, iniciamos os estudos mais detalhados dêste plano pelo projeto de saneamento e urbanização da Praia de Belas e canalização do Riacho, da Ponte da Azenha ao Guaíba” (p. 137).

A área a ser beneficiada, localizada a apenas 2 km do centro da cidade, poderia abrigar 42.000 pessoas depois de saneada, e permitiria a construção da Avenida Beira-Rio, com sua faixa de jardins margeando o Guaíba e assegurando acesso direto à zona sul da cidade. Para viabilizar sua execução, entretanto, é preciso que “se conquiste ao rio Guaíba uma superfície de terreno destinada futuramente a construções, cujo valor compense as despesas para a realização das necessárias obras de saneamento” ¹⁷ (p. 138). Os terrenos conquistados ao rio serviriam como permuta para a gradativa desocupação das áreas afetadas pela canalização do Riacho. No conjunto, era prevista a criação de um novo bairro residencial moderno através do reloteamento, dos dois parques propostos (na entrada da Avenida Borges de Medeiros e na Ilhota, junto à Praça Garibaldi) e da faixa de jardins entre eles, dando início efetivo ao estabelecimento da rede de espaços verdes prevista no anteprojeto do Plano.

Na 4ª REUNIÃO, em 23 de agosto de 1939, Gladosch dedicou-se à exposição de conceitos sobre o urbanismo e a seus fundamentos básicos como “*ciência de construir cidades*”, sobre o zoneamento urbano e os projetos para a reforma do Centro, e volta ao assunto da canalização do Riacho e saneamento das áreas vizinhas, abordando seus aspectos econômicos e referindo-se pela primeira vez ao projeto da Feira

¹⁷ Gladosch considerava uma área de 140 hectares e densidade de 50 hab/ha, podendo quando saneada abrigar 300 hab/ha, ou 42.000 pessoas. SILVA, 1943, op. cit., p. 138.

Permanente de Amostras. Em função de discussões sobre o ajardinamento do Parque Farroupilha e a construção de um Estádio Municipal, Gladosch afirma-se incumbido do estudo do problema, juntamente com a Feira Permanente de Amostras, devendo apresentar solução ao Conselho. Rejeitando a utilização da área do Prado dos Moinhos de Vento, liberada com a transferência do Hipódromo para o Cristal, em função de sua localização e acessibilidade, Gladosch propõe associar o programa “*de um núcleo de construções públicas, entre as quais figuraria o estádio*”, ao seu projeto de urbanização do Riacho.

Na 6ª REUNIÃO (em 15 de março de 1940) Gladosch apresentou o projeto para a exposição do bicentenário de fundação da cidade, cujos critérios de localização já tinham sido explicitados anteriormente. Gladosch implantou a Feira Permanente de Amostras no entroncamento do Segundo Perímetro projetado (hoje 2ª Perimetral, no trecho Avenida Princesa Isabel) com uma avenida de acesso, prolongamento da “Avenida dos Estados” do Parque Farroupilha, remanescente do eixo monumental da Exposição de 35 e resultado do alargamento da Rua Santana. A ata informa que o projeto foi discutido e aprovado pelo plenário, sem maiores detalhes.

Na 7ª REUNIÃO (em 2 de julho de 1940), apesar do Prefeito anunciar o saneamento da Praia de Belas, retificação do Riacho e Avenida Beira Rio como assuntos de pauta, já estava definido que a Exposição do Bicentenário não seria realizada em novembro, retirando ao projeto da Feira Permanente de Amostras sua urgência e natureza estratégica. Gladosch procura se justificar (e desculpar-se junto ao Conselho pelo tom “*um tanto doutrinário*” assumido em suas exposições), num discurso de divulgação e legitimação, típico do urbanismo da SFU. Para ele, o maior problema a ser resolvido é “*a miséria das habitações dentro e fora das cidades*”, e a missão mais nobre do urbanismo moderno, “*libertar a população humana desta miséria, torna-la novamente sã, capaz e disposta para o trabalho*”. Dessa forma, defendendo que “*devemos trabalhar, em primeiro plano, para a gente pobre*”, Gladosch volta ao projeto do traçado definitivo do Plano Diretor da Cidade, relativo à zona da Praia de Belas, Menino Deus e Azenha, que apresentava então ao Conselho. Para ele, trata-se de uma parte da cidade com todas as características de uma zona residencial, próxima ao centro (constituindo sua extensão lógica), conformada por uma planície, ainda não ocupada em função de problemas de saneamento e inundações, e somente passível de aproveitamento através de empreendimentos públicos. Assim, “*o ponto de partida, (...) a base para a elaboração do (...) trabalho, não podia ser outra senão a canalização do Riacho e o saneamento da Praia de Belas*”.



Fig. 8 – Foto do Parque durante a Exposição do Centenário Farroupilha (1935), com a Rua Santana ao fundo. Fonte: Acervo ZH.

Entretanto, o tratamento que o Prefeito dá à localização da Feira Permanente de Amostras ilustra o tipo de conflito entre as diretrizes gerais do Plano de Gladosch (no caso bem mais que diretrizes gerais, já que foi executado um anteprojeto, inclusive com maquete) e as contingências e conveniências de governo. Mesmo com a Feira Permanente constando explicitamente do Plano na continuação da Rua Santana, o Prefeito anuncia um acordo com o governo do Estado para a implantação imediata de uma feira, bem mais modesta, em área entre as avenidas Getúlio Vargas e outra projetada (futura Avenida Cascatinha, depois Érico Veríssimo), onde foi efetivamente implantado o Parque de Exposições Assis Brasil.

A 8ª REUNIÃO (em 22 de novembro de 1940) comemorava justamente o Bicentenário de Colonização da cidade, sem Exposição e evidentemente sem prioridade para o conjunto que serviria para sediá-la com grandiosidade. A partir daí, o projeto da Feira Permanente de Amostras permanece no Plano Diretor como um zumbi, e não se discute mais sua implantação. Ele volta na Parte III de *“Um Plano de Urbanização”*, referente a O ANTEPROJETO, em apenas três parágrafos, duas figuras e algumas referências cruzadas em outros pontos do documento, sem nenhuma relação com a hierarquia que tinha nas exposições de Gladosch ao Conselho. Em Detalhes (capítulo VII), a Feira Permanente de Amostras é apresentada juntamente com a Cidade Universitária e o Hipódromo do Cristal, projetos de Gladosch, misturados a projetos definidos por ele no Plano, mas não de sua autoria, e a projetos de edifícios e equipamentos públicos, da Diretoria de Obras, todos de Christiano de La Paix Gelbert, seu único arquiteto na época.

A FEIRA PERMANENTE DE AMOSTRAS

A Feira Permanente de Amostras foi localizada por Gladosch numa área de configuração triangular entre o Riacho canalizado, a norte, e a Avenida Bento Gonçalves, a sul, como um elemento estratégico do projeto de saneamento e reurbanização da várzea do Riacho. Ao interior de uma operação urbana de grandes proporções, Gladosch dispõe uma peça urbanística completa, articulada a outras duas figuras do plano, o Centro Médico e o tridente da Praça Piratini, e ao traçado do Segundo Perímetro. Ele prevê um acesso monumental pela Rua Santana alargada, e dois acessos diagonais, por uma das pernas do tridente da Praça Piratini, e por uma avenida projetada ligando à área prevista para o Centro Médico (no entroncamento da Avenida Protásio Alves e Rua Ramiro Barcelos, onde se implantou depois o Hospital de Clínicas da UFRGS), próximo ao Hospital de Pronto Socorro então em construção.

Gladosch procurou vinculá-la aos dois nós diagonais, e frontalmente ao eixo do Parque Farroupilha (Fig. 9)¹⁸. Isso foi feito transformando a Rua Santana em avenida-parque, na continuidade do eixo monumental do Parque traçado por Agache, a Avenida dos Estados da Exposição de 1935, procurando “*não só destacar convenientemente a Exposição, como também aumentar a importância da ‘Avenida dos Estados’, que iria, sem isso, prolongar-se numa rua comum, sem um acabamento condigno*”.

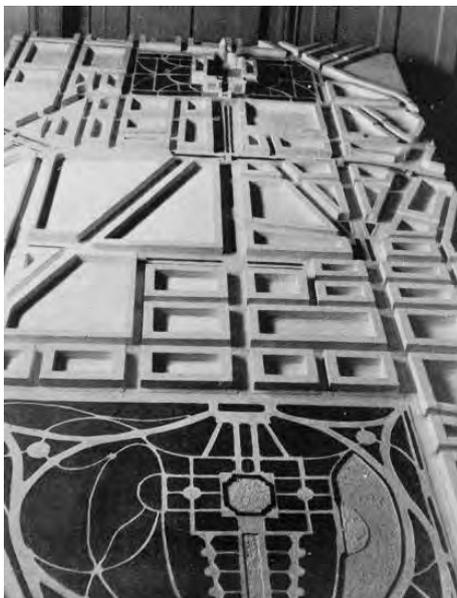


Fig. 9 – Plano Gladosch: Feira Permanente de Amostras. Maquete Geral. Arnaldo Gladosch.

¹⁸ “Em virtude do valor representativo que terá para a cidade esta exposição e futura ‘Feira Permanente de Amostras’, procurei liga-la à mais linda obra paisagista que possui a cidade, ao ‘Parque Farroupilha’. Pela transformação da atual rua Santana em uma larga avenida-parque, teremos o prolongamento natural da “Avenida dos Estados”, que constitui o eixo mestre do ‘Parque Farroupilha”, até a entrada principal da Exposição” (p. 172-173).

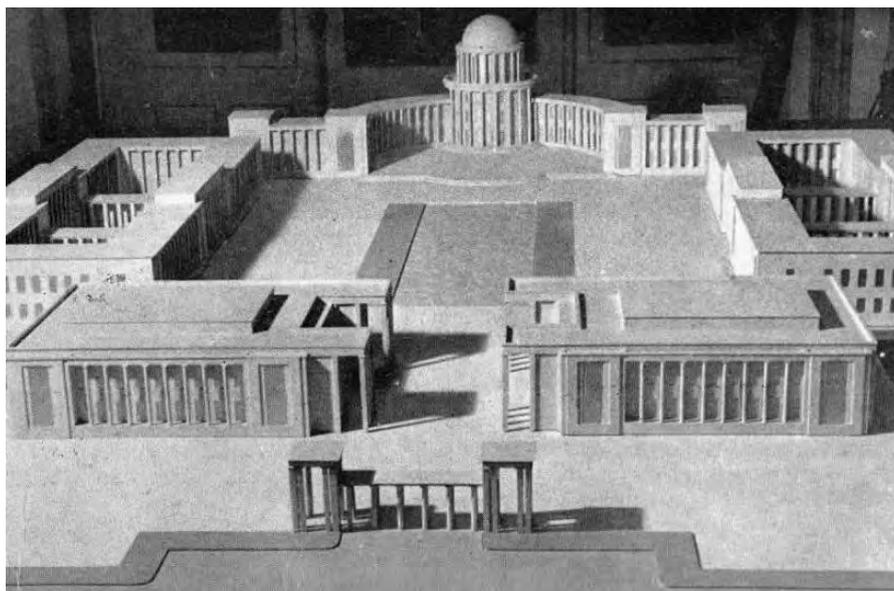


Fig. 10 – Plano Gladosch: Feira Permanente de Amostras. Maquete do conjunto. Arnaldo Gladosch.

Dividiu o conjunto em duas partes, uma com os pavilhões de caráter provisório (erigidos para servirem durante a realização de exposições especiais), ao longo da avenida de acesso, e outra reunindo ao redor de uma praça cívica as edificações definitivas, que depois constituiriam a Feira Permanente. Em função da escala e de implicações urbanísticas, Gladosch previa sua execução por etapas, iniciando pela construção de dois edifícios definitivos ladeando a entrada da Exposição, e localizando-se os pavilhões provisórios ao redor da praça central (Fig. 10). Mais tarde, de acordo com as possibilidades, seriam construídos progressivamente os edifícios definitivos, até completar-se o conjunto urbanístico.

Quando completo, o conjunto constituiria uma nova centralidade, deslocando o eixo de crescimento urbano na direção sul, através da várzea, como elemento indutor do saneamento e urbanização (e assim da requalificação urbana) de toda a região. Podemos acompanhar a evolução do projeto através dos poucos documentos conhecidos. No 1º Estudo, apresentado em março de 1939, está presente o tridente da Praça Piratini, o traçado da canalização do Riacho e o Segundo Perímetro, e uma sugestão de avenida-parque na continuidade do eixo do Parque Farroupilha, mas não aparece a Feira. No 2º Estudo (Plano Gladosch 1939-40), a perna leste do tridente se encontra com uma avenida diagonal traçada a partir do encontro das avenidas Protásio Alves e Venâncio Aires (na continuidade da Rua Ramiro Barcelos), formando um tridente invertido com a Rua Santana. No 3º Estudo predomina o traçado viário das radiais e perimetrais (marcado em vermelho), e o prolongamento da Rua Santana

além da canalização do Riacho (no trecho formando parques) está traçado, assim como o tridente da Praça Piratini e o Segundo Perímetro, mas a Feira segue ausente.

Finalmente, o 4º Estudo (ou PLANO DIRECTOR) traz a Feira implantada entre o Riacho canalizado e o Segundo Perímetro, no eixo da Rua Santana alargada e transformada em avenida monumental de acesso, com duas avenidas diagonais que levam até o Riacho, circunscrevendo seu perímetro transversal. Entretanto, a implantação da Feira no Plano não corresponde à da maquete: existe uma praça de formato elíptico entre o Riacho e o Segundo Perímetro, que por sua vez apresenta um nó de conversão/articulação viária em outra praça de configuração retangular, ligando-se ao entroncamento das avenidas Bento Gonçalves e Oscar Pereira (da Cascata) e Rua da Azenha. Entre o Parque Farroupilha e o Riacho, outra avenida-parque estabelece uma ligação perimetral intermediária (depois Avenida Jerônimo de Ornelas) entre a área do Centro Médico e a Praça Garibaldi, passando pela Praça Piratini.

Na planta do “*Projeto geral de saneamento do vale do Riacho (em execução) e Praia de Belas*” apresentada na Figura 43 de “Um Plano de Urbanização”, a Feira recua para o espaço entre o Segundo Perímetro e a Avenida Bento Gonçalves, desenvolvendo-se transversalmente ao eixo de acesso, e no mapa “*Localização da futura Cidade Universitária na planta urbana*” ela aparece ocupando uma área similar, mas bem maior, estendendo-se a leste até a Rua Vicente da Fontoura.

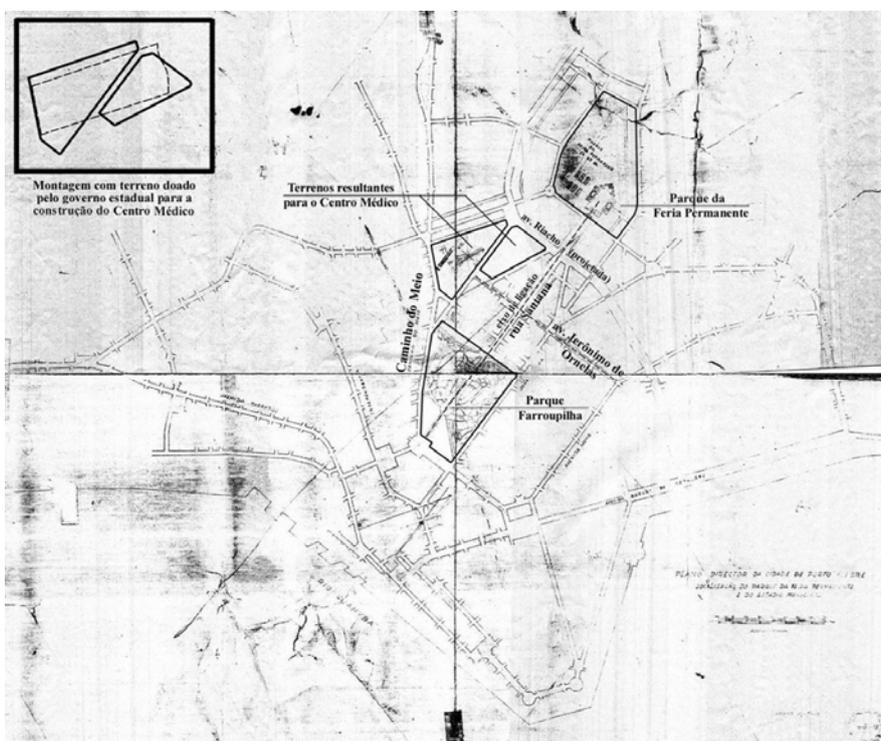


Fig. 11 – Plano Gladosch: Localização do Parque da Feira Permanente de Amostras em relação com o Centro Médico e o Parque Farroupilha. Fonte: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ.

As maquetes parecem representar um detalhamento da implantação da Feira, agora definida entre o Segundo Perímetro (então Rua Princesa Isabel) e uma rua paralela a sul, e entre a Avenida João Pessoa a oeste a Rua São Luís a leste, no eixo de um grande parque regular de aproximadamente dois quarteirões por quatro quarteirões. Os edifícios do conjunto estão desenvolvidos na segunda maquete como ante-projeto, com respectivos elementos de arquitetura e de composição, Todo o entorno está representado na primeira maquete com sugestão morfológica precisa, com quarteirões fechados de ocupação perimetral, alinhamento constante e gabarito equivalente aos dois pavimentos altos dos edifícios da Feira. Considerando alturas normais de pavimento e a largura das vias, equivalem a um tecido urbano homogêneo de quatro pavimentos, similar ao apresentado nas perspectivas do tridente da Praça Piratini.

O Plano de Urbanização traz a implantação da Feira na planta do PLANO DIRECTOR, com o traçado viário e distribuição das massas edificadas, e apenas duas fotos de maquetes, uma com perspectiva geral aérea desde o Parque Farroupilha e outra mais próxima, enfocando as edificações da praça central. Com base nesses poucos elementos, muitas análises ressaltaram seu caráter monumental e autoritário, vinculando-a à arquitetura do totalitarismo europeu, especialmente ao projeto de Albert Speer e Adolf Hitler para o eixo monumental da Grande Berlim (1937-40, Fig. 12), normalmente ilustrado por fotos de uma maquete de enquadramento similar.



Fig. 12 – Albert Speer e Adolf Hitler. Projeto Grande Berlin, 1937-40. Fonte: CURTIS, 1986, p. 214.

Esta posição é exemplificada por Günter Weimer. Em “A Arquitetura Erudita da Imigração Alemã no Rio Grande do Sul”, Weimer identifica a arquitetura de Gladosch com o que denomina “*estranha combinação de modernismo com neoclássico, que passou a caracterizar a arquitetura na Alemanha a partir de 1933*”, e que “*acabou por ser adotada pelo governo local, que se empenhava em acompanhar os excessos governamentais do Rio de Janeiro*”¹⁹; segue comparando os edifícios União, Sulacap, Mesbla e Chaves & Almeida com o *Fürerbau* em Munique, o *Reichsversicherung* de Berlim, os arranha-céus que C. Pinnau projetou para a capital do Reich, e os projetos de Paul Ludwig Troost e Albert Speer.

Quando se refere à “Feira de Amostras nos Altos da Avenida Santana”, Weimer credita o projeto ao arquiteto municipal Christiano de la Paix Gelbert, pela aparente similaridade com a avenida monumental da Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, mas a localiza equivocadamente na Avenida Bento Gonçalves (que na realidade a tangenciava diagonalmente aos fundos). Sem justificativa, data o projeto de 1943 (?), quando Gladosch se diz dele incumbido na 5ª Reunião do Conselho do Plano Diretor, em 5 de dezembro de 1939, descreve com razoável precisão sua implantação (pelo menos com apoio de um Plano de Massa) em exposição ao Conselho do Plano na 6ª Reunião²⁰, em 15 de março de 1940, e a Feira se destinava a sediar a Exposição do bicentenário de fundação de Porto Alegre, com realização prevista para novembro de 1940.

Weimer ainda enfatiza a semelhança com o projeto da *Grosse Axe* (Grande Eixo) que levava ao *Koenigsplatz* conforme a proposta de Speer para a urbanização de Berlim: “*Se o projeto da prefeitura era uma miniatura do esdrúxulo projeto de Speer, não deixava de apresentar a praça central com a grande cúpula ao fundo e com os prédios de representação a seu redor*”²¹.

Mesmo não endossando a associação direta que Weimer estabelece com a arquitetura do nazismo, em sua tese sobre Arnaldo Gladosch Ana Paula Canez também manifesta dúvidas sobre a autoria do projeto, partilhando-a entre Gelbert (a arquitetura dos prédios) e Gladosch (o Plano Geral da exposição, ou seu Plano de Massas).

¹⁹ WEIMER, Günter. *Arquitetura erudita da imigração alemã no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Edições EST, 2004, p.215. Essa associação é recorrente em outras obras de Weimer, como “*Origem e evolução das cidades rio-grandenses*”. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2004.

²⁰ A ata da 6ª Reunião informa que o projeto da Feira Permanente de Amostras foi discutido e aprovado pelo plenário, e a sessão prolongou-se por mais algum tempo para apreciação de projetos parciais e detalhes do futuro Plano Diretor, não nomeados.

²¹ WEIMER, 2004, op. cit., p.217.

“De qualquer maneira, pela análise dos resultados, o projeto dos ditos edifícios monumentais e nazistas não se parece com outros de Gladosch, pois a composição do conjunto é muito óbvia, o que difere da cuidadosa e sofisticada composição, normalmente utilizada nas suas obras. Gladosch, poderia se especular, realizou o Plano Geral da Feira, ou quem sabe, podemos chamar de Plano de Massas, enquanto Gelbert detalhou o conjunto edificado permanente”.²²

Quanto à autoria, não há nenhuma evidência documental da participação de Gelbert no projeto da Feira. Gelbert costumava assinar todos os projetos e estudos como único arquiteto e Chefe (desde 1931) da Seção de Arquitetura, Cadastro e Patrimônio da Prefeitura; apesar de transitar com desenvoltura entre o *Art Déco*, o expressionismo de matriz alemã e o proto-racionalismo, não há precedentes no uso do racionalismo estrutural tão presente nos porticados do conjunto, especialmente nos dois prédios frontais ao acesso. De resto, a implantação está inserida no Plano Diretor de Gladosch (4º Estudo), e suas descrições no Conselho do Plano e em “*Um Plano de Urbanização*” correspondem aproximadamente às fotos conhecidas das maquetes.



Fig. 13 – Plano Gladosch (IV): Planta da área da Feira Permanente de Amostras mostrando eixos viários.

Quanto à associação com a arquitetura do nazismo, e especialmente com o projeto de Speer para Berlim, trata-se de uma evidente simplificação. O cuidadoso inventário da arquitetura de Gladosch feito pela própria Ana Paula Canez permite identificar suas

²² CANEZ, Ana Paula. *Araldo Gladosch. O Edifício e a Metrópole*. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS (Tese de Doutorado em Arquitetura), 2006 [versão preliminar], p.247.

referências: uma mescla da arquitetura do expressionismo alemão racionalizado de seus anos de estudo em Dresden, com a Escola de Chicago e o arranha-céu americano dos anos 20 e 30, e o racionalismo estrutural de matriz acadêmica da SFU. Em termos urbanísticos, os planos e projetos de Gladosch são também o produto híbrido de sua formação no urbanismo alemão, que o aproxima da Cidade Jardim, e do trabalho junto a Agache no Plano do Rio de Janeiro, onde recolhe o registro de seu método, e com ele toda a tradição do urbanismo da SFU. O sincretismo dessas três fontes apresenta-se mais claramente no projeto para o aterro da Praia de Belas e sul da península, num traçado que se filia diretamente ao de Berlage para a extensão sul de Amsterdam (não por acaso o melhor exemplo da convivência dos três), mas também pode ser identificado nas figuras urbanísticas e nas sugestões morfológicas do projeto da Feira Permanente de Amostras.

Fernando Diniz Moreira também se refere ao projeto para a Feira Permanente de Amostras em sua tese, descrevendo o conjunto como uma peça urbanística única, composta pelo parque, avenida e espaço de exposições, mas traz o *tempietto* como referência tipológica para o domo central (portanto bem longe da escala desmesurada do domo de Speer) e enfatiza acertadamente o motivo da colonata como elemento unificador da composição:

“He extended the axis of the Park through the city and terminated it in the new ensemble. The entire space – the park, the avenue, and the new exhibition palace – was now integrated in a unique ensemble. The exhibition palace was conceived as an isolated entity from the city. It was composed of a tempietto-like structure crowned by a huge dome with colonnades joining it to two identical buildings. These buildings were also linked by colonnades to two other buildings creating a great interior square. The colonnade motif was repeated throughout the façades of the entire ensemble.”²³

Entretanto, diferentemente de Moreira, não vemos a Feira como “uma entidade isolada da cidade”, e sim como uma peça urbanística articulada a outras peças (como o Centro Médico, a Praça Piratini e o Estádio), a importantes elementos de estrutura urbana (como a nova radial do Riacho, hoje Avenida Ipiranga, e o Segundo Perímetro), e parte essencial do principal projeto estratégico do Plano fora do centro.

Se verificarmos as duas maquetes (de Berlim e da Feira) com algum cuidado, veremos que apenas o enquadramento da foto, a composição processional, e a finalização do eixo em um edifício dotado de cúpula são relatados. A escala das edificações e

²³ MOREIRA, op. cit., pp.438-439.

espaços abertos é completamente distinta, seu caráter e linguagem também. A linguagem da Feira se vincula de forma direta aos conjuntos urbanos da arquitetura racionalista italiana dos anos 30, e ao chamado *Stile Littorio* de M. Piacentini²⁴, mas principalmente às grandes composições e projetos urbanos dos arquitetos da SFU, exemplarmente ilustrados pelas marcas de seu apogeu e canto de cisne – a Exposição Internacional de Paris de 1937 (que teve o urbanista da SFU Jacques Gréber como arquiteto-chefe).

A referência é especialmente pertinente ao conjunto do *Palais de Chaillot* (1937, Fig. 14), de J. Carlu, L. Boileau e L. Azéma, foco arquitetônico e principal edifício do conjunto urbanístico da Exposição. No Concurso lançado em 1934 para a reforma do antigo Trocadero, habilitando-o a sediar a *Exposition Universelle* de 37, a resposta do trio foi eliminar o corpo central e criar uma esplanada com vista para a Torre Eiffel, implantando a sala de espetáculos no sub-solo, mantendo e reforçando as alas com sóbrios porticados para criar os espaços de exposição. Podemos qualificar a arquitetura de Carlu-Boileau-Azema ao mesmo tempo de clássica e moderna, mas para diferenciá-la Pascal Ory inaugura o termo “*Style entre-deux-guerres*”, segundo ele o “*moins mauvais*”. Ele assim qualifica os edifícios dos anos 20 e 30, monumentais, com as formas ordenadas e utilizando estruturas racionalistas, numa estética rigorosa que incorpora bem obras de arte antes monumentais que ornamentais²⁵.



Fig. 14 – Palais de Chaillot. J. Carlu, L. Boileau e L. Azema. Exposição Internacional de Pais, 1937 (Plano Geral Jacques Gréber). Fonte: foto Silvio Abreu.

²⁴ O *Stile Littorio* aparece nos projetos para a Universidade de Roma, sob direção de Piacentini, liderança do grupo de arquitetos italianos do Raggruppamento Architetti Moderni Italiani. Os projetos da Reitoria da Universidade de Roma (1935, Fig.), de M. Piacentini e equipe, a Praça da Reitoria da Universidade do Brasil (1935-38) de M. Piacentini e V. Morpurgo, e a reurbanização da área do Mausoléu de Augusto em Roma (1937), de V. Ballio e V. Morpurgo são ilustrativos do estilo, que foi hegemônico na Itália fascista dos anos 30. Ver em CURTIS, William. *La Arquitectura Moderna desde 1900*. Madrid: Herman Blume, 1986, pp. 211-222; e em FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, pp. 205-211.

²⁵ Isto é particularmente notável no *Palais de Chaillot*, que foi o meio de relançar a encomenda oficial de obras de arte e de reviver os artistas em meio à crise econômica, constituindo um verdadeiro museu ao ar livre da escultura dos anos 30. ORY, Pascal. *Le Palais de Chaillot*. Actes sud - Les grands témoins de l'architecture 2006. Paris, 2006, p.70.

Conforme descrito por David Underwood, o *Palais de Chaillot* não só focalizava e simbolizava o espírito da Exposição em termos arquitetônicos. O estilo clássico monumental, abstrato e ritmado dos porticados, a construção em concreto reforçado revestida em pedra, o layout formal com os terraços, escadarias, plataformas e arrimos, no eixo da Torre Eiffel, e principalmente seu desenho em duas asas independentes com um grande espaço vazio no centro, tudo isso “fala” nos mesmos moldes do “*urbanisme parlant*” de Agache²⁶. As duas asas ligadas e unificadas pela esplanada monumental representam um “volume” sociológico, ilustrando, de acordo com a filosofia social que estava nas bases da SFU, o triunfo do público submetido à “*conscience collectif*”. Não por acaso o Palácio eclipsou tanto o pavilhão nazista (de autoria de Speer) quanto o soviético (de Iofan), que o flanqueavam, num triunfo cultural e político do gênio francês. Curiosamente, a França do *Front Populaire*, comprovando a dissociação entre o estilo e o totalitarismo.

Aqui tal dissociação também se justifica, lembrando Frampton quando associa a hegemonia dessa arquitetura nos anos 30 à emergência de uma “Nova Tradição”²⁷, termo cunhado por Henry-Russell Hitchcock em 1929 para designar um arco que vai da Prefeitura de Estocolmo à Sociedade das Nações em Genebra, e de Lutyens em Nova Delhi ao arranha-céu americano dos anos 20 (ver Hugh Ferriss). Uma arquitetura de matriz acadêmica, de um classicismo racionalizado e conscientemente “modernizado”, que responde às necessidades de imagem e representação pública dos estados nacionais, autoritários ou não, dos anos 20 e 30, fornecendo expressão arquitetônica convincente tanto à Itália fascista de Mussolini, ao Reich alemão e ao realismo socialista da URSS, quanto ao *New Deal* americano e à IIIª República francesa. Lembremos que o mesmo Estado Novo que encomendou os planos de modernização de Porto Alegre, Curitiba, São Paulo e Recife (apenas para limitar-nos às capitais) bancou e construiu o primeiro marco arquitetônico do movimento moderno no país, a sede do MAS no Rio de Janeiro, e o igualmente seminal conjunto da Pampulha em Belo Horizonte.

Nessa linha de argumentação, podemos dizer que a Feira Permanente de Amostras de Gladosch constituiu a transcrição, em termos simbólicos e programáticos, dos princípios espaciais e filosóficos do “*urbanisme parlant*” de Agache e da SFU,

²⁶ A *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne* de 1937 tinha por tema a as relações entre arte e técnica na vida moderna, e um de seus focos era a arquitetura e o urbanismo (inclusive como produto cultural de exportação francês), exemplarmente demonstrados no Palais de Chaillot. “*Of all the fine arts, architecture was perhaps best equipped to deal with this theme because it could clarify the ambiguity of the alliance by giving impressive and permanent visual expression to it. It could ‘make concrete’ and monumental the relationship between form and technique; and in so doing, it could demonstrate, as Agache had done in Rio, the sociophilosophical basis of the alliance between modern art and science*”. UNDERWOOD, 1991, op. cit., p. 164.

²⁷ FRAMPTON, 1981, op. cit., especialmente em 24. La arquitectura y el Estado: ideología y representación, 1914-1943, pp. 212-226.

exemplarmente demonstrados no *Palais de Chaillot*, para novo contexto em termos de cultura e lugar, e sem dúvida também “fala” do caráter que previa para suas instituições e equipamentos coletivos.

O projeto da Feira Permanente de Amostras e os outros projetos não-realizados de Gladosch para os aterros da Praia de Belas e para o Centro Cívico na Praça da Matriz, compõem um articulado, extenso e impressionante painel de imagens de uma cidade ideal do urbanismo racionalizado de matriz acadêmica dos anos 30 e 40. Trata-se de um urbanismo que buscava a modernização da cidade pela racionalização de elementos compositivos e peças urbanísticas de um repertório ainda de matriz “acadêmica”, codificado pela SFU, e por procedimentos metodológicos já claramente “modernos” (pesquisa urbana, zoneamento, abordagem funcionalista mesclada à morfológica). Eles nos permitem falar em uma “outra modernidade”, desenvolvida sob um conjunto de influências/referências de natureza tanto urbanística – SFU, Cidade Jardim, Urbanismo alemão derivado do “*Städtebau*”, Zoning, quanto arquitetônica.

A extensão, o número, variedade e abrangência dessas contribuições justificam a metáfora astronômica da “nebulosa reformadora” cunhada por Christian Topalov para situar a gênese do urbanismo moderno. Jean-Louis Cohen se refere a ela ao identificar que “*as estratégias sociais, políticas e econômicas, mas também técnicas e estéticas desenvolvem-se num espaço complexo, articulando-se ou agregando-se para formar os planos*”²⁸, e a complexidade é tal que o leva a considerar que, mais do que influências, trata-se aqui de confluências.

Essa visão inclusiva da modernidade, ao permitir o cotejamento com outros projetos mais ou menos simultâneos, reconhece a diferença e resgata o lugar de Gladosch (e de Agache). Na comparação, emerge o contraste entre as diversas estratégias de projeto do urbanismo moderno, ilustrando a convivência, no período, de dois paradigmas urbanísticos sem hegemonia visível, ambos proclamados “urbanismo moderno” por seus autores. Muito cedo, somente um deles poderia reclamar-se efetivamente moderno; o outro ficará relegado ao ostracismo como “urbanismo formal”, permanecendo numa espécie de limbo (onde repousam as idéias arquitetônicas e urbanísticas quando fora do lugar, ou do tempo, ou dos dois), até ser resgatado pelas correntes historicistas e morfológicas dos anos 70 e 80.

Hoje, quando percorremos a antiga várzea do Riacho, vemos ao longo da Rua Santana (parcialmente alargada pelo recuo progressivo de alinhamento no trecho)

²⁸ COHEN, Jean-Louis. “A emergência do urbanismo, uma questão transatlântica”. In: PINHEIRO MACHADO, Denise; PEREIRA, Margareth da Silva; MARQUES DA SILVA, Rachel Coutinho (orgs). *Urbanismo em Questão*. Rio de Janeiro: UFRJ/PROURB, 2003, pp. 17-31, p.19.

alguns fragmentos da morfologia urbana proposta por Gladosch. Eles se juntam ao melancólico tridente incompleto da Praça Piratini, à Avenida João Pessoa prolongada com sua dupla fileira de palmeiras no canteiro central, à Avenida Ipiranga e algumas de suas pontes no trecho entre a Rua Santana e a Praia de Belas, contrapostas ao traçado antes “rodoviário” da 2ª Perimetral e da Érico Veríssimo, a lembrar uma Porto Alegre que não foi (poderia ter sido?), e sobrevive precariamente através deles e em apenas algumas folhas de papel impresso.

A desoladora paisagem urbana que restou, entretanto, nos mostra que ela não foi substituída por sua antítese, nem por outro modelo, e acabamos ficando sem uma coisa nem outra. Incompletos, interrompidos, como essa Porto Alegre de papel cujos traços devemos resgatar se queremos que ela faça algum sentido.

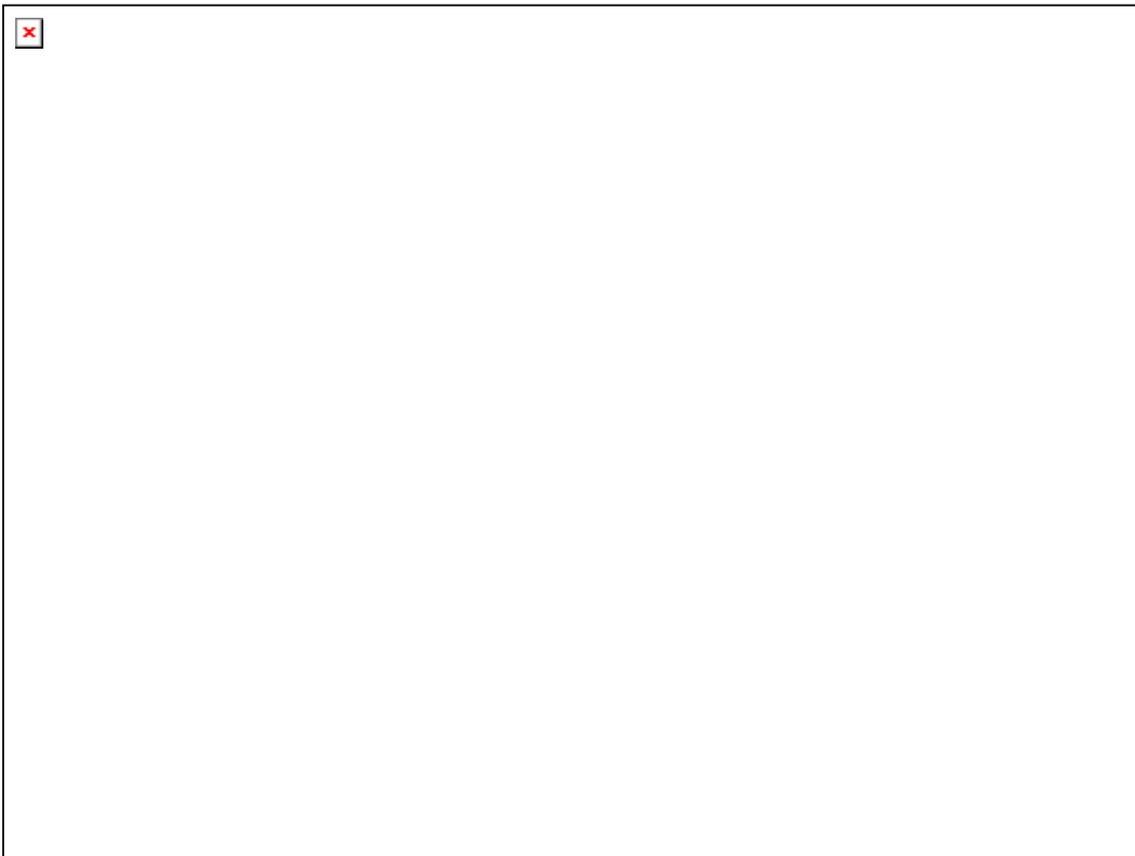


Fig. 15 – Foto aérea atual (2008) da área da Feira Permanente de Amostras. Fonte: Google Earth.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU FILHO, Silvio Belmonte de. *Porto Alegre como cidade ideal. Planos e Projetos urbanos para Porto Alegre*. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS (Tese de Doutorado em Arquitetura), 2006.
- ALMEIDA, Maria Soares de. *Transformações Urbanas. Atos, Normas, Decretos, Leis na Administração da Cidade; Porto Alegre 1937/1961*. São Paulo: FAU/USP (Tese de Doutorado), 2004.
- BOHRER, Maria Dalila. *O aterro Praia de Belas e o aterro do Flamengo*. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS (Dissertação de Mestrado em Arquitetura), 2001.
- BRUANT, Catherine. "Donat Alfred Agache: urbanismo, uma sociologia aplicada". In: RIBEIRO, Luiz C. de Queiroz; PECHMAN, Robert (org). *Cidade, povo e nação. Gênese do urbanismo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, pp. 167-202.
- CANEZ, Ana Paula. *Arnaldo Gladosch. O Edifício e a Metrópole*. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS (Tese de Doutorado em Arquitetura), 2006 [versão preliminar].
- COHEN, Jean-Louis. "A emergência do urbanismo, uma questão transatlântica". In: PINHEIRO MACHADO, Denise; PEREIRA, Margareth da Silva; MARQUES DA SILVA, Rachel Coutinho (org). *Urbanismo em Questão*. Rio de Janeiro: UFRJ/PROURB, 2003, pp. 17-31.
- CURTIS, William. *La Arquitectura Moderna desde 1900*. Madrid: Herman Blume, 1986.
- DE GRANDI, Celito. *Loureiro da Silva: o charrua*. Porto Alegre: Literalis, 2002.
- FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: guia histórico*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2006.
- LOUREIRO DA SILVA, José. *Um Plano de Urbanização* (Colaboração técnica do Urbanista Edvaldo Pereira Paiva). Porto Alegre: Livraria do Globo, 1943.
- LUCAS, Luís H. Haas. *Arquitetura Moderna em Porto Alegre sob o mito do "gênio artístico nacional"*. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS (Tese de Doutorado em Arquitetura), 2004.
- MACHADO, Nara Naumann. *Modernidade, arquitetura e urbanismo: o centro de Porto Alegre (1928-1945)*. Porto Alegre: PUCRS (Tese de Doutorado em História do Brasil – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas), 1998.
- MOLINA Y VEDIA, Juan. *mi Buenos Aires herido. Planes de desarrollo territorial y urbano (1535-2000)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue (colección del Arco Iris – Ensayos de Historia Urbana), 1999.
- MOREIRA, Fernando Diniz. *Shaping Cities, Building a Nation: Alfred Agache and the dream of Modern Urbanism in Brazil (1920-1950)*. Philadelphia (Penn): University of Pennsylvania (Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy), 2004.
- MOREIRA, Fernando Diniz. *The French Tradition in Brazilian Urbanism: the urban remodeling of Rio de Janeiro, Recife and Porto Alegre during the Estado Novo (1937-1945)*. Philadelphia (Penn): University of Pennsylvania - Federal University of Pernambuco, 2006.
- ORY, Pascal. *Le Palais de Chaillot. Actes sud - Les grands témoins de l'architecture 2006*. Paris, 2006.
- PAIVA, Edvaldo Pereira. *PROBLEMAS URBANOS DE PORTO ALEGRE*. (Palestra realizada pelo Prof. Urbanista Edvaldo Pereira Paiva, no Auditório "Tasso Corrêa" do Instituto de Belas Artes, no dia 18 de Abril de 1951). Porto Alegre: (s/ed), junho de 1951.
- PLANO diretor da cidade. *Boletim Municipal*, Porto Alegre, ano VI, v. VII, n.16, jan/abr. 1944.
- PLANO geral de urbanização. *Boletim Municipal*, Porto Alegre, ano 2, v.3, n.6, 1940.

PORTO ALEGRE. *Pôrto Alegre: Plano Diretor – 1954-1964*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1964.

PORTO ALEGRE. *Planejar para viver melhor* (Álbum de Divulgação do 1º PDDU). Porto Alegre: PMPA, 1983.

REALIZAÇÃO do plano de obras. *Boletim Municipal*, Porto Alegre, ano VII, v. VII, n.16, 1944.

UBATUBA DE FARIA, Luiz Arthur e PAIVA, Edvaldo Pereira. *Contribuição ao Estudo da Urbanização de Porto Alegre*. Porto Alegre: mimeografado (s/Ed.), 1938.

UNDERWOOD, David. Alfred Agache, French Sociology, and Modern Urbanism in France and Brazil. *Journal of the Society of Architectural Historians JSAH*, v. 50, JUNE 1991, pp. 130-166.

WEIMER, Günter. *Origem e evolução das cidades rio-grandenses*. Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2004.

WEIMER, Günter. *Arquitetura erudita da imigração alemã no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Edições EST, 2004.

MODERNIZAÇÃO OU MODERNIDADE?

O CONFRONTO DE GLADOSCH E MOREIRA NO CENTRO DE PORTO ALEGRE

Rogério de Castro Oliveira

Luís Henrique Haas Luccas

INTRODUÇÃO

Durante o Estado Novo, a terra de Vargas foi contemplada com um pequeno e valioso conjunto de projetos modernistas provenientes da *escola carioca* em seu nascedouro, naquele que talvez tenha sido seu momento mais espontâneo e fértil. Deste conjunto de propostas, somente o distante Museu das Missões (1937) seria concretizado. Sua concepção revela toda a maestria de Lucio Costa. O alcance daquela intervenção sofisticada, situada entre mimetismo e contraste com o contexto, por longo tempo não obteve, contudo, o devido reconhecimento. Na prestigiosa publicação de *Brazil Builds*, numa das raras ocasiões em que o trabalho foi incluído entre as grandes realizações do modernismo brasileiro, o Museu é mencionado de forma elogiosa. As fotografias, porém, ressaltam somente a estatuária, omitindo o exterior do pequeno edifício: a única imagem do prédio apresentava um recorte descontextualizado das paredes de vidro a partir do alpendre. O texto destaca que era “consolador encontrar-se uma instituição dessa espécie, que compreende que só um plano lididamente moderno fora adequado a tal museu. A construção simples, de paredes de vidro, proporciona um fundo agradável que não entra em competição com a escultura brilhantemente disposta” (Goodwin, 1943, p. 42).¹

As demais propostas modernistas destinadas a Porto Alegre foram abortadas, representando perda considerável para o desenvolvimento de uma cultura arquitetônica local: uma contribuição que poderia tanto ser apreciada como posta à prova no cenário de uma cidade em crescimento. Uma delas foi o projeto de Oscar Niemeyer para a Sede do Instituto de Previdência do Estado (1943), elaborado no momento em que o arquiteto consagrava-se com a construção da Pampulha. Outra foi o edifício-sede da Viação Férrea do Rio Grande do Sul (1944), cujo primeiro projeto teve a autoria de Affonso Eduardo Reidy e Jorge Machado Moreira, sendo a segunda versão desenvolvida individualmente por Reidy. A terceira oportunidade desperdiçada seria o projeto do Hospital de Clínicas de Porto Alegre, desenvolvido ao longo da década por Jorge Moreira, a partir

¹ Com suas referências figurativas à arquitetura tradicional das missões jesuíticas, o pavilhão de Lucio colocava uma questão para seus contemporâneos. Sua modernidade reside na junção, naquele momento inesperada, da transparência do vidro associada à rugosidade da pedra trabalhada à maneira tradicional, numa reinterpretação do moderno impregnada da atmosfera local e cheia de imagens e histórias de um passado inspirador. A atitude heterodoxa de promover a superposição da velha e da nova arquitetura, contribuindo para reconfigurar o desenho da Missão de São Miguel, permaneceu exemplar como abertura de possibilidades projetuais. Nela há referência ao passado e respeito ao contexto, mantendo o espírito inovador. Diante das simplificações buscadas pelo modernismo doutrinário de uma geração menos ilustrada que a de Lucio, por formação sempre inclinado a ver na arquitetura moderna o prolongamento de um legado deixado por gerações de construtores, o pequeno museu surge como perturbadora referência a uma maneira de projetar contaminada por um espírito eclético de manipulação das referências históricas.

de 1942. O hospital acabou sendo construído por nova equipe designada em 1958, tomando como ponto de partida a última versão dos estudos de Moreira, da qual manteve-se apenas o partido, sendo a concepção original profundamente descaracterizada.

Nascido em Paris, Jorge Moreira descendia de família gaúcha, fato que explica sua relação com a cidade, a qual, infelizmente, não resultou em realizações arquitetônicas. Durante o longo período do projeto do HCPA, também idealizou para a capital gaúcha o edifício Tracarril (1947) e o Sanatório de Tuberculosos do IAPB (1950). Se executados estes edifícios, cujos projetos demonstram a reconhecida qualidade arquitetônica atribuída aos trabalhos do autor, teriam constituído notável contribuição do arquiteto à fisionomia da cidade. Há razões para crer que esta seria a intenção de Moreira, na sua identificação com Porto Alegre.

Essa impressão é corroborada pela realização, em 1943, de estudo para o Centro Cívico da cidade, no entorno da Praça da Matriz, sede dos três poderes estaduais, no próprio centro da Capital. Elaborada com espírito prospectivo, a proposta manifesta fidelidade à matriz urbanística corbusiana e propõe, com essa adesão, tema de debate que é retomado neste artigo, embora com resultado distinto do pretendido originalmente. É inevitável pensar que à época de sua realização a concepção do Centro Cívico cumpria um papel de contestação a outra proposta, cuja divulgação se deu poucos meses antes da contribuição de Moreira: o projeto de Arnaldo Gladosch, autor dos conhecidos estudos para o Plano Diretor de Porto Alegre. A área de intervenção implicada no projeto do Centro Cívico superpõe-se, em linhas gerais, à delimitada por seu antecessor, constituindo, assim, verdadeira alternativa produzida para combater frontalmente a posição de Gladosch, alheia ao programa modernista da *nova arquitetura*.

O CENTRO ADMINISTRATIVO DE GLADOSCH

O Centro Administrativo Estadual, desenhado nos anos anteriores por Arnaldo Gladosch como parte de seu plano de modernização da cidade, é pano de fundo contra o qual se agita a bandeira erguida por Moreira em prol de uma outra modernidade. Apesar da distância conceitual e estilística que os separava, ambos compartilhavam a convicção de que a concretização de seus projetos legitimamente autorizava a destruição do tecido urbano envolvente. Na operação de "limpeza do terreno" excluía edifícios que, dentro de sua monumentalidade provinciana, ocupavam lugar de destaque na configuração do espaço público da cidade. A remoção abrangia o antigo Fórum, o Teatro São Pedro, a Biblioteca Pública, o Auditório Araújo Vianna, o Solar dos Câmara e o conjunto da Praça da Matriz, com seu divertido monumento, usado até hoje como *playground* por gerações de crianças.

No ano seguinte à decretação do Estado Novo, em 1937, Loureiro da Silva era nomeado Prefeito da capital gaúcha pelo interventor de Vargas no Estado, contratando Gladosch para realizar o Plano Diretor de Porto Alegre (1938-1943). Conservador na melhor acepção, o conceito de cidade

adotado pelo arquiteto mostrou-se muito semelhante ao que Alfred Agache propunha uma década antes para a Capital Federal: quarteirões ocupados de modo periférico, criando espaços públicos continentes, estabelecimento de eixos visuais valorizando a paisagem urbana, utilização de arcadas e galerias na base dos edifícios, entre outros expedientes. No “Novo Centro Administrativo Estadual” proposto, Gladosch acentuava a retórica cenográfica transmitindo representatividade ao conjunto. Deste cenário eram excluídos os velhos edifícios com encanto neoclássico, sendo substituídos pelo anódino e burocrático classicismo oficial de inspiração italiana.

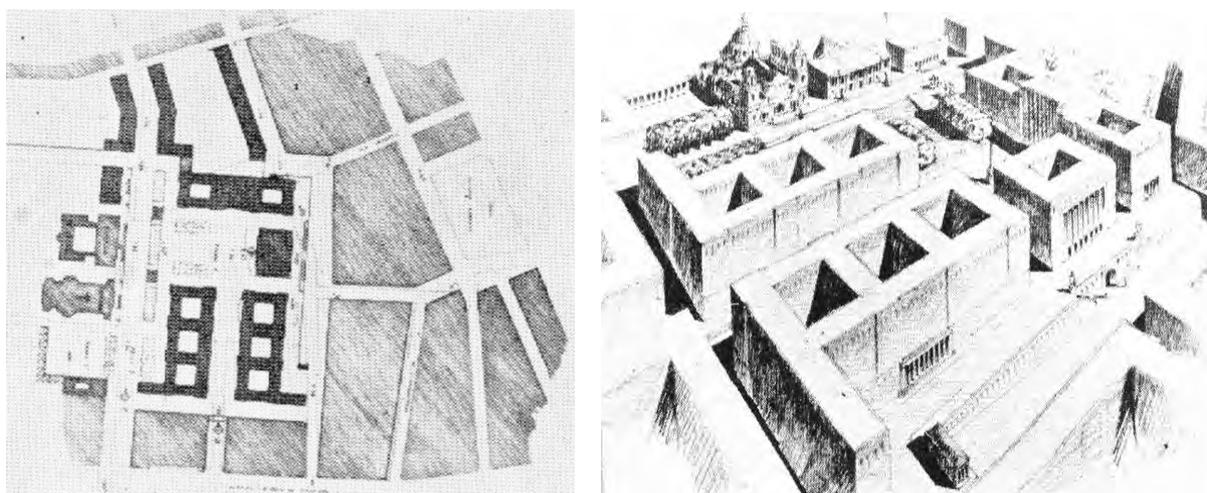


Figura 1 – Arnaldo Gladosch: Centro Administrativo do Estado.

Além dos vestígios acadêmicos presentes na proposta, os desenhos de Gladosch para o coração cívico da cidade demonstram visível aproximação da arquitetura e urbanismo de Marcello Piacentini e Vittorio Morpurgo no projeto da Universidade do Brasil (1937-38), na Capital Federal. A semelhança incluía desde a técnica de expressão gráfica utilizada, com desenhos a lápis similares aos utilizados pela dupla italiana no projeto daquele *Campus*, até à configuração dos edifícios propostos, aplicando tipologias conjugando aspecto tradicional e composição racionalista, próprias da "modernidade" italiana: são os mesmos edifícios isolados sobre *tabula rasa* do caso carioca, tentando criar seu próprio contexto através da utilização de seqüências de pátios, de barras articuladas em forma de “pente” e edifícios lineares. Tudo era organizado de maneira a produzir perspectivas acentuadamente formais dos espaços públicos e valorizar os prédios monumentais enquadrados cenograficamente.

Além da retórica do arranjo espacial, as semelhanças avançavam através de aspectos formais epidérmicos, como a composição vertical de fachadas. Os croquis esboçavam tratamentos semelhantes ao classicismo monumental estilizado dos italianos, através da utilização de pórticos colossais de vãos estreitos e da perfuração metódica e insistente das aberturas. Diga-se de passagem, a referência aos italianos surge mais como emblema das escolhas estilísticas de Gladosch do que como sugestão de filiação direta. O neoclassicismo esquemático caracterizou

boa parte da produção arquitetônica "oficial" do período, disseminando-se como verdadeiro "estilo internacional", em situações por vezes muito distintas.



Figura 2 – Arnaldo Gladosch: perspectiva olhando o Palácio do Governo.

A elaboração do Plano Gladosch se encerra em 1943, deixando como legado uma visão de modernização da cidade alheia aos anseios da *nouvelle architecture* de origem corbusiana, cujos desenhos enchiam os olhos e as mentes dos jovens arquitetos brasileiros, sob a tutela cautelosa de Lucio Costa. Curiosamente, em Gladosch, ao lado dos aspectos regressivos do classicismo monumental aplicado aos espaços públicos, vislumbramos as imagens de uma arquitetura metropolitana, ecoando Fritz Lang, mais selvagem e impiedosa, pronta a exaltar o crescimento das grandes cidades americanas, celebrado por Hugh Ferriss em seus magníficos desenhos. Reconhecemos, no *skyline* da Avenida Borges de Medeiros, edifícios como União e Sulacap, ambos de autoria do próprio Gladosch, justamente valorizados nos últimos vinte anos. São elementos constitutivos de uma cidade que, parafraseando Manuel Bandeira, poderia ter sido e que não foi². Não seria essa Porto Alegre que cairia nas graças dos arquitetos modernistas que, aproximando-se do governo municipal, promovem uma reação ao trabalho de Gladosch. Reação, em parte fundada, de rejeição ao anacronismo redutor de sua concepção de monumentalidade urbana, e em parte equivocada, de recusa sumária da propriedade e qualidade arquitetônica de suas intervenções diretas no tecido da cidade, fora do âmbito governamental.

O CENTRO CÍVICO DE JORGE MOREIRA

Ao que tudo indica, a contestação ao projeto do novo centro administrativo integra os esforços para anular a influência de Gladosch como arquiteto "oficial". É significativo que, no mesmo ano de 1943, quando se encerra o processo de elaboração do Plano Gladosch e Goodwin publica *Brazil Builds*, Jorge Moreira realiza seu rápido mas contundente estudo para um novo centro

² Mais recentemente, a pesquisa acadêmica tem estudado atentamente a contribuição de Gladosch: no âmbito do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS destacam-se a dissertação de mestrado da Prof^ª-Andréa Soler Machado, da tese de doutorado do Prof. Silvio Belmonte de Abreu Filho e, em especial, a pesquisa doutoral, ainda em curso, da Prof^ª Anna Paula Canez, abrangendo a totalidade da obra do arquiteto.

administrativo do Estado. É importante lembrar a participação do arquiteto na equipe que projetou com Lucio Costa o edifício do Ministério, em 1936, recebendo ensinamentos de Le Corbusier e, simultaneamente, reconfigurando-os de maneira inovadora.

Seguindo o caminho aberto por Gladosch, a nova proposta sugere radical intervenção no próprio coração da cidade, nele cravando a bandeira desfraldada por Corbu quando lançava o apelo a uma radical transformação da cidade européia. Moreira atende sem hesitação a esse apelo, mesmo sabendo que o centro de Porto Alegre, jovem cidade, não era exatamente um *îlot insalubre*. Na disputa por uma nova figuratividade, contudo, o estudo de Moreira, ao contestar o de seu antecessor, com ele identifica-se na ausência de qualquer significado atribuído à cidade existente: Porto Alegre é pretexto para a construção de uma nova cidade, que deverá, sob o olhar do arquiteto, substituir aquela que havia sido, até ali, levantada por seus moradores. Nos dois casos, o contexto se dissolve em uma planta, simples suporte gráfico de operações que se desenrolam em um presente que não é perturbado pela lembrança do que já passou.

Nos quatro esboços publicados pelo Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, na monografia dedicada a Moreira, vemos em duas versões imagens de um centro cívico absolutamente fiel às prescrições de Le Corbusier. Ambas partem de uma proposta de intervenção direta sobre o tecido da cidade, arrasando quarteirões com a deliberação de um bombardeio, tal como naquele momento faziam, na velha Europa, as esquadrilhas das nações beligerantes. A extensão da área demolida excede mesmo a ousadia inicial de Gladosch: junto com os prédios e espaços públicos de arquitetura singela que mostravam-se emblemáticos para a fisionomia e a vida da cidade, desaparece igualmente, sem mais nem menos, a totalidade das edificações residenciais. Algumas dessas arquiteturas seguiram o destino que lhes preconizava Moreira; outros permanecem até hoje marcos de referência de Porto Alegre, queridos por seus habitantes e exaltados pelos especialistas como elementos configuradores da memória da cidade.

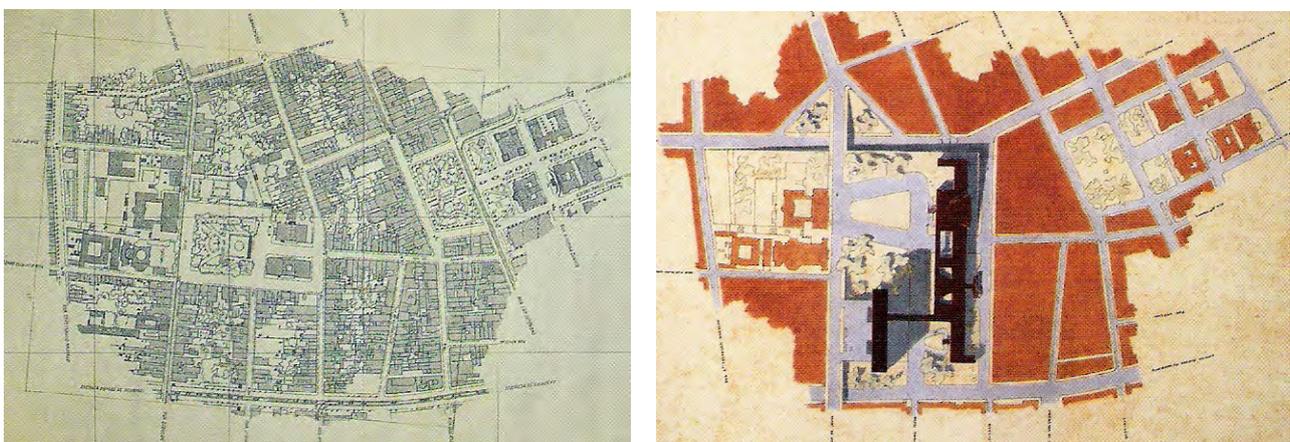


Figura 3 – Jorge Moreira: localização e situação do Centro Cívico.

O estudo apresentado por Moreira com ares mais definitivos concentra-se no projeto do Centro Cívico propriamente dito, que se estenderia, com algumas alterações importantes do traçado viário existente, da Avenida Borges de Medeiros à Rua João Manoel, da Rua Duque de Caxias à Rua Riachuelo. Unindo esta última à Rua Cel. Fernando Machado, isto é, nivelando Centro e Cidade Baixa, profundo corte de terreno no local da antiga chácara dos Câmara seria transposto por viaduto ao longo da Rua Duque de Caxias, à maneira do existente sobre a Avenida Borges de Medeiros. Outras alterações, embora menores, implicavam extensas demolições nos quarteirões limítrofes à área de intervenção. Sobre o terreno a ser liberado após operações extensas de terraplenagem (evidenciadas nas anotações de cotas apostas aos desenhos elaborados pelo arquiteto), instala-se a neutralidade da *tabula rasa*, produzida antes como artifício retórico do que como possibilidade de realização. Sobre ela, Moreira semeia *prismes purs* e *rédients*, extraídos do catálogo corbusiano; sob os *pilotis*, um tapete de vegetação. Da Porto Alegre real não se mostra traço; desaparece a catedral e, no croquis perspectivado, nota-se tão somente a presença, ao fundo, dos contornos do Palácio Piratini, sede do governo estadual que arcaria com as despesas decorrentes do grande gesto.

Sobre este estudo, pouco há para dizer: seus defeitos e suas virtudes visionárias são as que caracterizam as diversas versões do urbanismo de Le Corbusier, que se espalham, ecoando o manifesto do mestre, mais ou menos por toda parte. Colin Rowe, no seu monumental *Collage city*, escrito juntamente com Fred Koetter, provavelmente produziu a crítica definitiva que separou as realizações da cidade modernista, hesitantes, ingênuas e invariavelmente arbitrarias, daquelas do edifício modernista, muito bem sucedido em seus melhores exemplares, na tentativa de renovação figurativa e programática da produção arquitetônica. Jorge Moreira não foi poupado dessa variante arquitetônica da síndrome do médico e do monstro: para curar a cidade tradicional de seus males, não via outro tratamento senão a sua irreparável mutilação.³

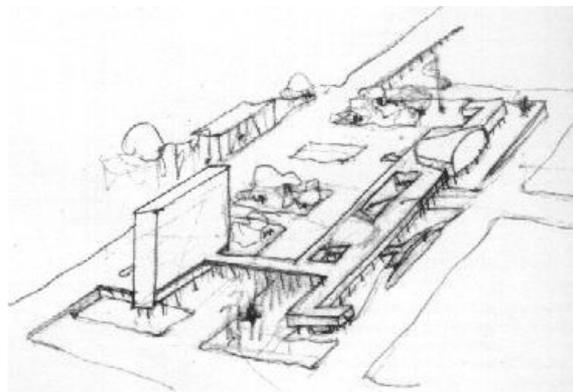


Figura 4 – Jorge Moreira: *croquis* perspectivado do Centro Cívico.

³ Esta atitude, dominante entre os jovens arquitetos brasileiros, não era corroborada, contudo, pelo ensinamento de Lucio Costa, cujo conceito de modernidade se enraizava no respeito às tradições arquitetônicas e construtivas, capazes de conferir ao aspecto internacional da arquitetura moderna, como ele próprio, observava, um *caráter* local. Cf. Rogério de Castro Oliveira, "As modernidades eletivas de Le Corbusier e Lucio Costa", 2002.

Embora o episódio careça de um interesse projetual merecedor, por si só, do esforço crítico, as circunstâncias que envolvem a incursão de Moreira no urbanismo de Porto Alegre e o caráter antecipatório de algumas de suas sugestões, efetivadas em anos seguintes, colocam questões sobre a constituição da arquitetura da cidade no ambiente porto-alegrense que podem ser incorporadas ao debate atual acerca da atitude do arquiteto diante da transformação da cidade. É impossível determinar se realizações posteriores na área da Praça da Matriz e seu entorno foram feitas com referência direta a seu estudo. Entretanto, o espírito que as animou certamente emana da mesma fonte, demarcando linhas de influência capazes de revelar algo das aspirações dos arquitetos que, a partir daquele momento, pautaram a definição de estratégias de planejamento sob as quais se dá, afinal, o crescimento da capital em suas décadas mais dinâmicas, dos anos cinquenta aos setenta. De fato, as pretensões iniciais de Moreira iam além da proposta de um centro administrativo, tal como se configurou em seus desenhos mais acabados.

Em um esboço preliminar, do qual somente a planta baixa foi publicada, toma forma uma intervenção muito mais ampla, estendida da Praça da Matriz à Praça da Alfândega, em direção ao porto. Configura-se mais claramente o modelo da *ville radieuse*, com alguma concessão ao traçado tradicional da cidade. Enquanto na segunda versão, no imenso quarteirão ocupado exclusivamente pelo Centro Cívico, o nível do solo se apresenta como parque e o conjunto edificado como ilha, na proposta inicial os espaços abertos mantêm, em linhas gerais, a geometria do traçado original que lhes serve de base. Um grande eixo longitudinal, cortado transversalmente pelo *pilotis* de um *rédent*, incorpora as duas praças em um único espaço por meio de larga avenida, com ares de alameda, dividida por amplo canteiro central (à maneira de uma *rambla*), tendo como foco o Palácio do Governo. Esta possibilidade de um certo convívio tolerante com a cidade envolvente não impediria, contudo, a impiedosa demolição dos edifícios históricos e a descaracterização das áreas públicas tal como até ali existiam.

Os laços com o centro de Porto Alegre certamente não incluíam a possibilidade, após a intervenção, de um reconhecimento fisionômico que mantivesse na memória de seus habitantes os marcos do que teria sido a imagem da cidade antes de sua transformação. Os enlaces desenhados atentam para uma ordem geométrica apenas percebida no exame dos desenhos que, mesmo assim, devem ser observados com atenção para que se saiba o que, na nova configuração, corresponde ao antigo conjunto de ruas e quarteirões. O aceno de Moreira em direção à cidade, logo depois negado, surge, ao que tudo indica, mais com o pretexto de obter dos cidadãos alguma aceitação, do que como deliberada estratégia de resolução do espaço modernista no contexto urbano de Porto Alegre. Fruto de uma atitude consciente de rejeição do acervo arquitetônico preexistente, o estudo de Moreira, assim como tantos outros, olha a cidade desde um ponto de vista alheio à idéia de conservação da memória de algo que, a seus olhos, merece ser esquecido.

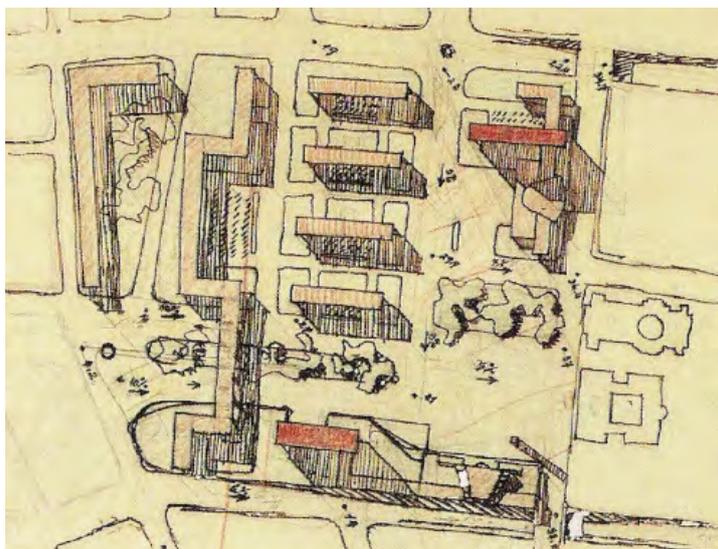


Figura 5 - Jorge Moreira: esboço preliminar do Centro Cívico.

A adesão de Moreira ao modelo corbusiano não foi um fato isolado. Poucos anos depois, em 1948, seu companheiro no projeto do edifício-sede da VFRGS, Affonso Eduardo Reidy, propunha uma urbanização semelhante para a área do desmonte do Morro de Santo Antônio, na Capital Federal. Sua proposta de um Centro Cívico para o Rio de Janeiro apresenta notáveis coincidências com a de Porto Alegre, plausivelmente, reforçadas pela proximidade dos dois arquitetos. Ali surgia de forma ainda mais literal a referência ao urbanismo do mestre. Reidy deixa clara a marca de Corbu ao abrir espaço, em seu projeto, para o Museu de Crescimento Ilimitado, na esperança de que, assim, o desejo de Le Corbusier de edificar no novo mundo pudesse ser satisfeito por seu intermédio. O paralelismo que se nota com o esquema básico da composição de Moreira – o *rédent* alinhado com uma seqüência de quatro placas – sugere, contudo, a hipótese de uma filiação mais direta de Reidy àquele estudo, o que valorizaria, então, o pioneirismo do projeto em terras gaúchas.

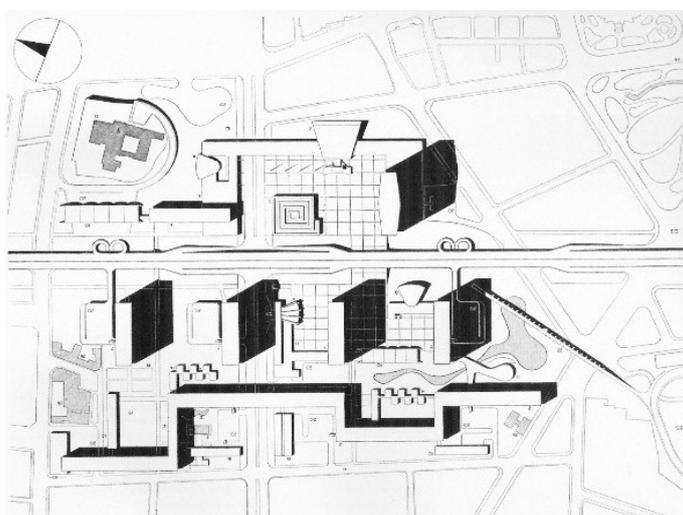


Figura 6 – Reidy: urbanização após desmonte do Morro Santo Antônio, Rio de Janeiro.

DA TABULA RASA AO PATRIMÔNIO

Colin Rowe chamou claramente a atenção para o aspecto messiânico do chamado à redenção do homem pela arquitetura, com todas as distorções trazidas por uma relação com o mundo fundada na crença na transfiguração das condições de existência pela imposição de prescrições aplicadas simultaneamente ao habitat e à sociedade. Mudando o invólucro, mudar-se-ia o conteúdo. Nessa concepção, a memória pode mostrar-se pernicioso, enganadora. Um pequeno teatro construído por pacatos burgueses para sua diversão, por exemplo, não atende ao chamado de uma nova ordem que exclui a sala de espetáculos aberta a um público restrito: se o uso é condenável, também o será a arquitetura. Este corolário às avessas da difusa doutrina funcionalista que sustentava o discurso dos membros de uma profissão emergente, ainda quase desconhecida nos quadros da província afastada das vanguardas de Rio e São Paulo, mostra-se distante da noção – hoje predominante – de que a arquitetura que dá forma a uma cidade, sob certos critérios de seleção, demarca um conjunto de objetos e espaços representativos de uma memória coletiva a ser preservada.

Não deixa de ser intrigante dar-se conta de que, em seis décadas, um giro tão completo tenha se dado no discurso e na prática local do urbanismo. Causa também admiração dar-se conta de que a noção de *patrimônio*, agora tão enraizada na cultura profissional dos arquitetos, a ponto da idéia de sua preservação ser aceita tacitamente como uma missão social, mostrava-se destituída de significado no momento da formação dos quadros do ofício em nosso meio. Mais ainda, a convicção de que a memória constitui um patrimônio, isto é, uma posse legítima materializada em um conjunto de objetos mantidos sob guarda, faz com que hoje se incluam nesse rol as próprias realizações daqueles que, não há muito tempo, professavam crença contrária. É preciso reconhecer que entre os extremos há campo para uma interação, que poderia mostrar-se benéfica. Entre os ideais de transformação e conservação estende-se a prática do projeto de arquitetura, à qual deveriam remeter-se, como critério e método de investigação, os quadros profissionais responsáveis pela configuração do que poderíamos chamar de "espaço da memória", balizado, no caso da arquitetura, por edifícios e conjuntos edificadas que se distribuem em um território e se integram ao seu desenho.

Françoise Choay, em seu ensaio sobre *a alegoria do patrimônio*, nos mostra, com sua habitual sagacidade, como a noção de patrimônio foi instituída pouco a pouco, a partir do século dezenove, como coisa a ser construída a partir de uma visão da historicidade que competia (e ainda compete), no caudal do romantismo, com interpretações concorrentes do significado da História. A erudita argumentação ali desenvolvida excede as possibilidades de explanação neste breve texto, mas importa ressaltar que a constituição do patrimônio, entendido como território, é, ela mesma, um projeto. Em sentido amplo, uma meta-arquitetura. Este projeto *atribui* a certos objetos qualidades que, convencionalmente, os identificam com a memória a preservar. Sua inclusão é fruto de um conjunto de decisões, não exclusivamente arquitetônicas, por certo, mas no

qual a arquitetura assume a tarefa de delimitar o conjunto de referências que tornarão tais objetos reconhecíveis como parte do patrimônio arquitetônico.

Como enfatiza Choay, o monumento, o edifício tombado, é uma alegoria: seu significado não surge ao natural, de uma condição intrínseca ao objeto, mas de uma aceitação do mesmo como emblema de qualidades que nos interessam preservar, tornar públicas e utilizar como modelo. O patrimônio se constrói sobre uma ética, seu sentido é pedagógico. Não está em jogo a apreciação estética do objeto: belos edifícios podem ser considerados parte de uma produção corrente, cujo destino está nas mãos de seus proprietários, fora do controle do poder público. Edificações com duvidosa qualidade arquitetônica poderão ser preservadas por invocarem valores cívicos, ou oferecerem lições sobre a história da cidade, consideradas exemplares. Tampouco é a antigüidade do objeto o que mais conta, a menos que predomine a mentalidade do antiquário. Mesmo assim, para o antiquário, o artefato é visto antes como objeto de consumo, não de preservação. A conservação pura e simples tem a ver mais com a raridade do que com a qualidade, como se dá nas coleções de antigüidades dos museus históricos em que objetos que já foram triviais e descartáveis são mostrados, agora, como peças únicas.

Patrimônio, portanto, é aquilo que se quer rotular como tal, tendo em vista razões cuja pertinência deve – ou deveria – ser enunciada e, no plano teórico, aberta à crítica. Caso contrário, seria preciso entrar em uma outra análise, com sentido antropológico, dirigida para o fenômeno da preservação de um objeto como fetiche. Desde o ponto de vista arquitetônico, porém, basta considerar que a constituição do patrimônio põe em jogo um sistema de significações, mais ou menos explícito, mais ou menos consciente, estreitamente ligado aos *usos* que uma sociedade faz dos remanescentes de seu passado arquitetônico, próximo ou distante.

É bem conhecida a atitude dos humanistas do Renascimento italiano, que exaltavam os modelos dos antigos, não, porém, como um conjunto de restos materiais a conservar, mas como fonte de uma figuratividade a ser aperfeiçoada. Dedicavam-se a fazer minuciosos levantamentos, registrados em preciosas gravuras, mas também usavam os vestígios encontrados como fonte de material de construção a ser empregado na edificação de algo melhor, isto é, dos seus próprios edifícios. Nesse caso, o passado é reverenciado como algo a ser consumido para alimentar o presente, que o ultrapassa. A confiança do arquiteto renascentista em sua própria capacidade inventiva inspirou a *nova arquitetura*, especialmente na vertente inaugurada por Le Corbusier.

Esta atitude de confiança no poder regenerador da arquitetura, vista como capaz de substituir os vestígios do passado por algo melhor, contrasta com a insegurança que caracterizava o ecletismo historicista, com o qual competiam tanto a vanguarda artística modernista como as versões mais conservadoras da modernidade. O ideal de modernização chega à produção arquitetônica com muitas caras, todas expressando o desejo de uma destruição purificadora do passado, pouco verossímil como estratégia de intervenção direta na cidade; a construção da cidade tradicional, em lento acúmulo, apega-se à estratificação fisionômica dos estilos, transpondo para o próprio

edifício, no ecletismo, esse catálogo de imagens convencionais tolhido por excessivas repetições e perenidade.

O embate entre movimentos extremos de transformação e conservação da cidade, exemplificado pelos exageros do modernismo e do ecletismo, não pode ser evitado. A atitude judiciosa de Lucio Costa, facilmente esquecida, apontava, na formação do modernismo brasileiro, para uma possível superação desse aparente dilema. Lucio Costa toma tradição e modernidade como fonte dos elementos configuradores de uma arquitetura que se afirma em termos próprios: no projeto assim pensado, nem o futuro, nem o passado, constituem valores absolutos, mas relativizam-se na dimensão do presente. A idéia de um presente em que efetivamente se opera a construção do real, para indivíduo e sociedade, implica a profundidade temporal que une a reconstrução do passado em uma narrativa possível – a *história* – à imaginação que reconfigura o presente em um universo fictício de novas possibilidades. Passado e futuro não podem ser imobilizados, embora esta vontade de permanência em um tempo congelado pareça confortadora. A nostalgia do passado e o fascínio do futuro servem, ambos, para afastar as agruras do presente.

POSSIBILIDADES DE MEDIAÇÃO: A PRODUÇÃO DO PATRIMÔNIO

A construção do *patrimônio*, como elemento constitutivo da cidade, integra-se ao seu projeto. O patrimônio é, ele próprio, um projeto. Como tal, não pode ser visto como conjunto de objetos conservados em uma coleção que os preserva de um meio ambiente hostil, que poderá produzir neles alterações indesejadas, como se dá nas galerias de preciosidades. O patrimônio é parte da vida da cidade e sofre os efeitos inexoráveis da passagem do tempo: o patrimônio decai. Podemos eventualmente, reconstituí-lo, recompô-lo, reduzir o ritmo de seu desgaste. Devemos, por vezes, dar um fim digno à sua decadência, para que surja algo novo e melhor que o substitua.



Figura 7 – Lucio Costa: Museu das Missões, São Miguel, RS.

A arquitetura detém, nas suas técnicas, uma capacidade limitada de conservação e revitalização, assim como mantém um poder transformador que se aplica, também, à constituição do patrimônio. De fato, não é sempre levado em consideração que ela também *produz* patrimônio, como é o caso, hoje, do pequeno Museu das Missões: concebido como elemento de transformação dos usos e espaços da antiga missão jesuítica de São Miguel, hoje é ele mesmo objeto de conservação, incluído no acervo que antes contribuiu para inovar.

Mesmo o plano iconoclasta de Jorge Moreira que se pretendia agente de profundas modificações no tecido histórico e no acervo de monumentos da cidade, antecipa modificações que, hoje, quando a população já esqueceu as perdas de alguns, reconfiguraram aquilo que se entende por patrimônio arquitetônico de Porto Alegre, no qual encontraram lugar os edifícios e espaços modernistas que, ainda há pouco, eram instrumentos de sua destruição. O Auditório Araújo Viana, lembrado por poucos, foi substituído pela Assembléia Legislativa; no lugar do antigo Fórum, já esquecido, construiu-se o Palácio da Justiça. Curiosamente, ambos já tinham sua configuração atual antecipada no estudo de Moreira.

O projeto da nova sede do poder judiciário estadual, em particular, merece alguma atenção, ao prolongar em situação contingente a referência de Jorge Moreira às tipologias propostas por Le Corbusier. Nesse sentido, o edifício do Palácio da Justiça pode ser visto como "resíduo" do estudo do Centro Cívico de 1943: por coincidência, neste figurava uma seqüência de prismas paralelos, em cujo ponto de partida, desde a Praça, o primeiro coincidia sua posição com o pequeno quarteirão hoje ocupado. A contingência foi responsável pelo enriquecimento do modelo corbusiano adotado: as dimensões ganharam espessura, invertendo a lógica de frontalidade usual do edifício em "placa". No cenário porto-alegrense, o edifício constituía caso excepcional, ao tomar a forma autônoma de um "prisma puro", sem responder a pressões do lote⁴.

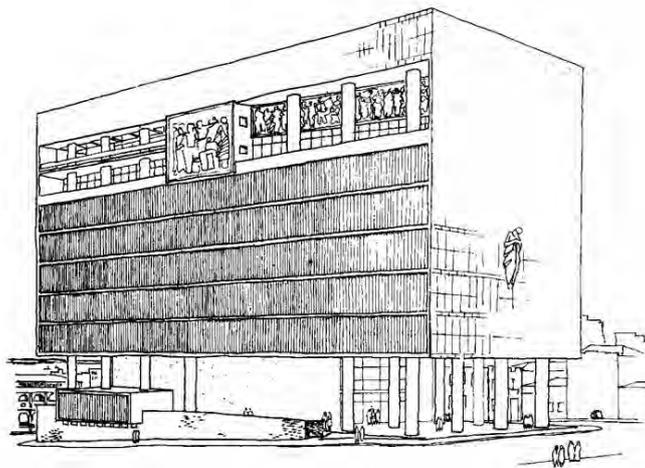


Figura 8 – Corona e Fayet: Palácio da Justiça.

⁴ As primeiras edificações modernistas em Porto Alegre adaptavam-se ao tecido existente, resolvendo-se entre medianeiras ou contornando duas ou mais testadas no caso das esquinas. Edifícios comerciais e residenciais do período demonstram esta atitude, até à implementação do novo Plano Diretor, em 1959: o Jaguaribe, o Paglioli e o Consórcio.

O Palácio da Justiça (1953) resultou de concurso público de projetos, vencido pela parceria entre Luiz Fernando Corona e Carlos Maximiliano Fayet. O terreno destinado ao projeto era ocupado anteriormente pelo edifício neoclássico "gêmeo" do Teatro São Pedro, destruído por incêndio. O lote constituía um pequeno quarteirão cercado pelo logradouro público, circunstância que se tornou decisiva quanto ao partido adotado: pela primeira vez, em Porto Alegre, colocava-se a questão do edifício público moderno em contexto urbano denso, porém não inserido na continuidade de quarteirões tradicionais. A concepção vencedora constituiu um exercício obediente à sintaxe corbusiana consolidada quase duas décadas antes. A eficiência da "cartilha" também ficou demonstrada através da superação das questões funcionais e construtivas, atingindo o caráter representativo necessário, ou o que os autores denominaram, à época, a "expressão arquitetônica".

A geratriz do Palácio foi a configuração corbusiana da "caixa rompida". No entanto, a proporção carecia da esbelteza habitual: a altura da secção não chegou a atingir uma vez e meia a largura, o que resultou no aspecto robusto do corpo do edifício, amenizado pelos pilotis de duplo pé-direito. Este, por sua vez, apresentou os pilares retraídos sobre o corpo em balanço nos quatro sentidos. Um grande volume curvo, destacado em granito negro, abrigou na base o saguão e o tribunal do júri, segmentando os *pilotis* em dois trechos. O tramo dianteiro, com oito pilares ovais, configurou um pórtico tripartido ao modo clássico, cumprindo a função de propileu, o que não constitui nenhuma novidade, pois estas analogias com a tradição emergem reiteradas vezes na arquitetura modernista. As duas fachadas dos pavimentos-tipo receberam o mesmo tratamento, com as faixas horizontais dos entrepisos separando os pavimentos envidraçados; afinal, o *brise-soleil* vertical, previsto no projeto, só foi aplicado recentemente, na interferência de Fayet para recuperação e complementação do edifício. A qualidade dos materiais especificados, como os revestimentos em pedra, garantiu a perenidade do edifício como acervo respeitável através das décadas.

O ático apresentou outro desenvolvimento significativo: os dois últimos pavimentos abrigaram funções diferenciadas, como o tribunal pleno, as duas câmaras reunidas e um bar-restaurant. As diferenciações programáticas foram explicitadas exteriormente, gerando espaços hipóstilos cuja aparência definiu-se por aberturas envidraçadas e grandes painéis em alto relevo; superfícies recuadas do plano de fachada exploram a dramaticidade das sombras incidentes. A grande inovação consistiu em submeter o coroamento proposto à volumetria única da solução. O aspecto mais contraditório do projeto e, ao mesmo tempo, mais inovador, ficou por conta do ingresso perpendicular ao volume: os planos cegos laterais sempre representaram situações secundárias, sendo que agora um deles recebia uma conflitante função de fachada, tornando-se o anteparo de uma escultura da Justiça, que seria aplicada meio século depois pelo próprio Fayet.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora desde o ponto de vista figurativo o Palácio da Justiça remeta a características que já se esboçavam no estudo de Moreira, sua inserção como elemento excepcional dentro da malha urbana existente altera profundamente o espírito de substituição tipológica radical que animava os estudos para o Centro Cívico. A breve descrição do projeto do Palácio da Justiça revela aspectos compositivos que, além de atribuir ao edifício uma fisionomia própria, dizem algo acerca de uma maneira de produção da arquitetura monumental, de caráter público, que se deu na confluência dos ideais modernistas com as possibilidades reais de sua realização na cidade existente. Suas qualidades diferenciam-se radicalmente daquelas que poderiam ser identificadas no antigo prédio, o qual, juntamente com o Teatro, contribuíra para configurar o espaço da Praça da Matriz, tão caro, principalmente à época, a Porto Alegre.

Mesmo assim, o papel do Palácio da Justiça na reconfiguração do entorno da praça tradicional não se afastou, por respeito às contingências de sua concretização, daquele antes desempenhado pela duplicação dos dois prédios públicos ao longo do eixo focalizado no monumento que centraliza o espaço aberto. Modificações de escala alteraram o espaço preexistente, mas também o habilitaram a conviver com o crescimento vertical das fachadas dos quarteirões adjacentes, indiretamente preservando a autonomia da praça.

O Palácio da Justiça, hoje, testemunha transformações que, sem romper com a memória da cidade, dão conta de um período marcado pelo confronto de duas concepções que a ela se incorporaram dinamicamente. De um lado, alinha-se o centro administrativo de Gladosch como proposta de modernização da cidade, isto é, de sua adequação a um cenário ufanista de progresso e atualidade. De outro, o centro cívico de Moreira apregoa o ideal de uma modernidade que se auto-anuncia como transfiguração da cidade, preparando-a para novos tempos ainda não concretizados.



Figura 9 – Palácio da Justiça: vista atual, após restauração.

Embora opostos desde o ponto de vista arquitetônico, ao se confrontarem no campo de batalha da prancheta do arquiteto, competem pelas mesmas possibilidades de realização e pelo patrocínio dos mesmos promotores, no mesmo âmbito governamental. As condições que permitiram o surgimento dessas proposições, o ambiente cultural que possibilitou sua eclosão e a excepcionalidade de sua concepção tornam manifesto o propósito de incorporar ao patrimônio público da cidade um domínio monumental. Em ambos os casos, sem limitar-se à dimensão evocativa da memória, os projetos voltam-se para a sua antecipação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CASTRO OLIVEIRA, Rogério de. As modernidades eletivas de Le Corbusier e Lucio Costa: Rio de Janeiro, 1936. Arqtexto, Porto Alegre, PROPAR/UFRGS, n. 2, p. 152-167, 2002.
- CASTRO OLIVEIRA, Rogério de, CANEZ, Anna Paula. Fábulas metropolitanas de Hugh Ferriss: narrativa y dibujo en el proyecto del mañana. Summa +, Buenos Aires, n. 70, p. 140-145, dic. 2004.
- CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: UNESP, 2001.
- CZAJKOWSKI, Jorge (org.). Jorge Machado Moreira. Rio: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.
- GOODWIN, Phillip. Brazil builds: architecture new and old 1652-1942. New York: MoMA, 1943.
- LUCCAS, Luís Henrique Haas. Arquitetura moderna e brasileira em Porto Alegre: sob o mito do "gênio artístico nacional". Tese de doutorado. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2004.
- ROWE, Colin, KOETTER, Fred. Collage city. Cambridge, Mass.: MIT, s.d.

FONTES DAS ILUSTRAÇÕES:

- Figuras 1 e 2: SILVA, Loureiro da. Um plano de urbanização. Porto Alegre: Globo, 1943. p. 43.
- Figuras 3, 4 e 5: CZAJKOWSKI, Jorge (org.). Jorge Machado Moreira. Rio: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.
- Figura 6: MINDLIN, Henrique. Modern architecture in Brazil. Rio: Colibris, 1956.
- Figura 7: WISNIK, Guilherme. Lucio Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 63.
- Figura 8: Revista ESPAÇO-Arquitetura. Porto Alegre, n.1, p.4, nov.-dez. 1958.
- Figura 9: Arquivo dos autores.

OS PROJETOS PARA O EDIFÍCIO SEDE DO INSTITUTO DE PREVIDÊNCIA DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL (IPE)

Patrícia Vianna

As décadas de trinta e quarenta do século passado, na cidade de Porto Alegre, representam um momento de grande vigor no crescimento urbano e na construção civil, não apenas na quantidade de exemplares edificados, mas também pela reflexão acerca da linguagem e das especificidades técnicas e funcionais de sua arquitetura. É a época da materialização dos primeiros exemplares em altura de Porto Alegre, e especialmente de algumas edificações inseridas na Avenida Borges de Medeiros, expressando na arquitetura o intento modernizador da cidade. O edifício em altura e seu relacionamento com a malha urbana tornam-se recorrente. Há, então, uma busca por edificações vinculadas ao que hoje compreendemos como arquitetura moderna, embora as duas manifestações coexistam até o início da década de 50. Esta mudança de paradigma causa conflitos entre os defensores da arquitetura vigente e os propagadores da arquitetura moderna. No caso específico deste texto, estas divergências podem ser vislumbradas e analisadas ao voltar-se o olhar para dois projetos elaborados para o edifício sede do Instituto de Previdência do Estado do Rio Grande do Sul que, apesar de não terem sido materializados, muito comunicam sobre os intentos de diferentes autores para a mesma metrópole.

OS PROJETOS DE FERNANDO CORONA E EGON WEINDORFER (1936-1940)

O início das negociações do Instituto de Previdência do Estado (IPE) com a construtora Azevedo Moura & Gertum para a construção de sua sede remonta ao final da década de 30, e por toda a década de 40 são desenvolvidos projetos para este edifício. São justamente estes projetos que ilustram um importante momento na arquitetura de Porto Alegre - um momento de peculiar significado na tentativa de mudança dos paradigmas vigentes e na insistente resistência em aceitar novos conceitos, provocando a coexistência de duas vertentes arquitetônicas na cidade até meados dos anos 50.

O Instituto de Previdência do Estado organizou um concurso de anteprojetos para a sua nova sede em 1936, no qual Fernando Corona e Egon Weindorfer foram agraciados com o primeiro lugar. Desta primeira proposta, Corona não descreve o projeto em seus diários; apenas cita a participação no concurso e a posterior

premiação, não havendo informações sobre documentos gráficos além de uma perspectiva (Figura 1)¹.



Fig. 1 - Edifício sede IPE, Fernando Corona e Egon Weindorfer, Perspectiva. Fonte: Acervo Azevedo Moura & Gertum / Uniritter.

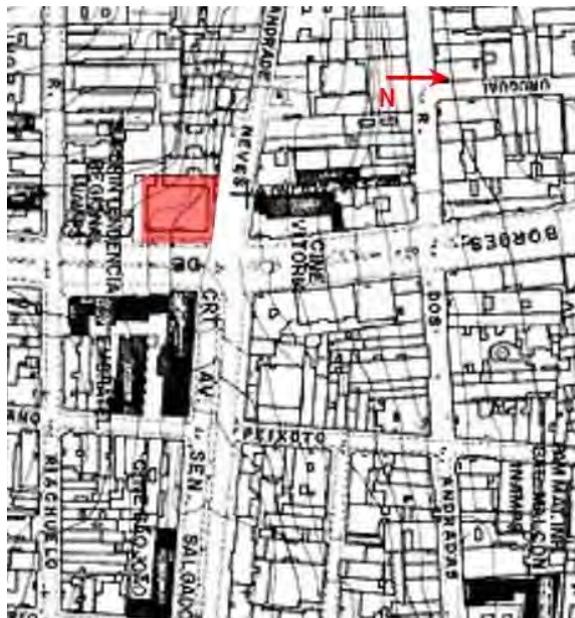


Fig. 2 - Localização prevista para o edifício IPE. Fonte: Aerofotogramétrico do Município de Porto Alegre. Acervo da Faculdade de Arquitetura / UFRGS.

No entanto, foi possível encontrar no acervo da empresa Azevedo Moura & Gertum² algumas plantas concernentes a um segundo projeto para o edifício, auxiliando na identificação dos fatos³. Em 1940, portanto com o projeto do concurso já caracterizado como encomenda, Corona propõe ao IPE um edifício de 17 pavimentos que se tornaria a mais alta edificação já construída até então na capital gaúcha. Projetada para ser localizada na área central da cidade, em lote de esquina - no encontro da Avenida Borges de Medeiros e Rua Andrade Neves - a edificação teria grande visibilidade; motivo suficiente para merecer um estudo cauteloso (Figura 2).

O encontro das avenidas Borges de Medeiros e Salgado Filho (então 10 de Novembro, continuação da Rua Andrade Neves, com sua ampliação iniciada em 1940), tinha grande representatividade como esquina dos *boulevards* e cruzamento monumental,

¹ CANEZ, Anna Paula. *Fernando Corona e os Caminhos da Arquitetura Moderna em Porto Alegre*. Porto Alegre: UE/Faculdades Ritter dos Reis, 1998, p. 44.

² Catalogação realizada pela Faculdade de Arquitetura do Centro Universitário Ritter dos Reis - UNIRITTER.

³ No entanto, foram identificadas algumas plantas para o edifício do IPE nas quais constava, apenas, a assinatura de João Monteiro Netto, autor do edifício Vera Cruz e membro da equipe da Azevedo Moura & Gertum à época. Em virtude da ausência de datas nestes documentos, não é possível inseri-los na cronologia de projetos realizados ou dimensionar a real contribuição de Monteiro Netto neste processo. Sabe-se apenas que se tratava de um projeto de edifício dotado de 12 pavimentos, com térreo ocupado por lojas. Haveria dois pavimentos destinados às dependências do IPE e sete deles ocupados por apartamentos. No último pavimento, localizar-se-ia uma estação de rádio. Aparentemente, este projeto teria sido realizado ainda na década de 30, pois, a partir dos anos 40, Monteiro Netto já estava desligado da construtora Azevedo Moura & Gertum, e fica evidente a autoria de Corona na proposta de edificação para o IPE. Cabe ressaltar que na proposta abordada neste capítulo, apenas a assinatura de Fernando Corona é encontrada nos desenhos, não havendo nenhum indício da participação de Egon Weindorfer nesta segunda proposta.

desde o Plano de Melhoramentos de Moreira Maciel em 1914, que ali previa sua “*grande croisée*”. Cabe lembrar, igualmente, que as obras do Edifício Vera Cruz - que se encontra em esquina oposta ao lote para o edifício do IPE - estavam em pleno andamento, e o Edifício Sulacap também já obtivera permissão, por parte da Prefeitura, para o início de suas obras (Figura 3). Corona conhecia o projeto de ambos; embora ainda não estivessem materializados, os dois edifícios estavam a cargo da construtora Azevedo Moura & Gertum, onde o autor trabalhava. Esta peculiaridade pode ter contribuído para a opção de algumas estratégias projetuais e conceitos de linguagem definidos pelo arquiteto em seu projeto.



Fig. 3 - Foto da abertura da Avenida Salgado Filho indicando o lote do Edifício IPE. Ao lado, os edifícios Vera Cruz (em construção) e Sul América. Fonte: DE GRANDI, Celito. *Loureiro da Silva, o charrua. Porto Alegre: Literalis, 2002, p. 169.*

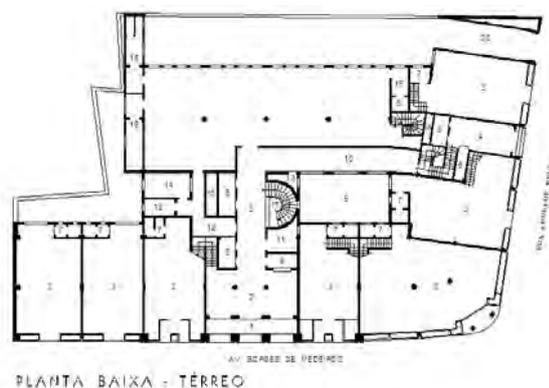


Fig. 4 - Projeto do Edifício IPE, 1940: Pavimento Térreo (redesenhado pela autora). Fonte: Acervo Azevedo Moura & Gertum / Uniritter.

A proposta apresentada por Corona utilizava estrutura portante de concreto armado, prevendo lojas para o pavimento térreo, voltadas para as duas vias que delimitam o terreno, configurando, assim, uma base comercial, comum a edifícios deste porte (Figura 4). O acesso ao edifício é possibilitado por meio de três entradas: para a Avenida Borges de Medeiros foi destinada a entrada principal do edifício; na Rua Andrade Neves - via hierarquicamente secundária - se localizariam uma segunda entrada de público e um acesso para automóveis, este último levando até o estacionamento no subsolo.

Os quatro pavimentos acima da base seriam destinados ao IPE, abrigando as atividades da Instituição. Desta forma, Corona dedicou os primeiros dois pavimentos para atendimento ao público e, nos dois seguintes, previu escritórios de uso interno do IPE (Figuras 5 e 6). Não há informação precisa sobre o uso interno dos pavimentos que se seguem. Há, apenas, uma indicação na planta baixa original do térreo identificando a entrada de pedestres na Rua Andrade Neves como sendo um acesso para apartamentos. Provavelmente, tendo em vista a análise dos projetos anteriores e

de uma proposta posterior a este para a Instituição, o IPE tinha interesse em unir escritórios para aluguel e apartamentos residenciais na mesma estrutura edificada que abrigaria sua sede administrativa. Essa era uma medida que viabilizava a capitalização do empreendimento e, em longo prazo, usá-lo como fonte de renda.

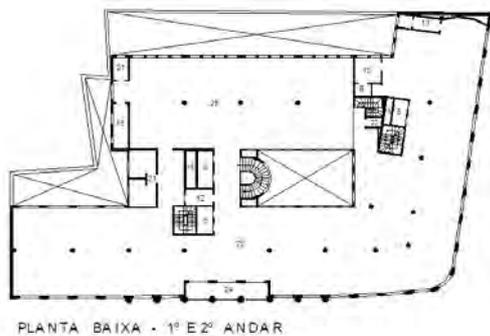


Fig. 5 - Projeto do Edifício IPE, 1940: Pavimentos 2º e 3º (redesenhados pela autora). Fonte: Acervo Azevedo Moura & Gertum / Uniritter.

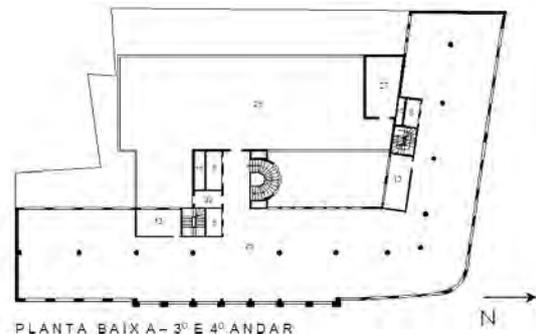


Fig. 6 - Projeto do Edifício IPE, 1940: Pavimentos 4º e 5º (redesenhados pela autora). Fonte: Acervo Azevedo Moura & Gertum / Uniritter.

É possível afirmar, desta forma, que Corona seguiu esta lógica neste projeto, mas não se sabe em que proporção ter-se-ia dado a distribuição destes usos nos pavimentos. Porém, pelo fato do autor definir os acessos em planta baixa, identifica-se uma intenção não somente de hierarquização das entradas como, também, de dotar as faces do edifício de uma identidade, com o uso consagrado das vias que o limitam. A entrada principal do edifício encontra-se voltada para a Avenida Borges de Medeiros, demarcada por plano saliente que dá acesso às dependências do IPE. Na Rua Andrade Neves, estão as entradas dos automóveis e dos apartamentos, referenciando-se ao uso residencial que já se havia consagrado nesta rua e que se tornaria recorrente em sua extensão (a recém inaugurada Avenida 10 de Novembro, futura Salgado Filho).

No último pavimento, o autor projeta um restaurante dotado de terraços e pérgolas (Figura 7). Além disso, dependências para o zelador também são previstas ao lado do restaurante. Curiosamente, a iluminação natural e ventilação do restaurante dão-se pela lateral, que se volta para a área da pérgola. Também há uso de iluminação zenital. Ela deriva da diferenciação entre a parede - que, externamente, forma uma empena cega - e uma linha paralela interna de planos envidraçados distanciadas entre si por, aproximadamente, 50 centímetros. Nesse vão, penetra luz através de zenitais. Desta maneira, a contemplação elevada da paisagem urbana no ambiente interno do restaurante é subtraída em detrimento do efeito dramático produzido pelo plano iluminado. A pérgola é, neste caso, o contraponto, voltando-se para a vista que descortina o Rio Guaíba.

A estratégia projetual de Corona é, na verdade, um jogo sutil de figuras geométricas, valendo-se de inter-relações dimensionais e proporcionais entre elas. Obedecendo à geometria do terreno, o autor parte de um diálogo formal com o Edifício Vera Cruz, adotando um partido bastante semelhante a ele, e que Corona, em virtude de ter elaborado a decoração interna do cinema deste prédio, conhecia bem (Figura 8).



Fig. 7 - Projeto do Edifício IPE, 1940: Último Pavimento (redesenhados pela autora). Fonte: Acervo Azevedo Moura & Gertum / Uniritter.

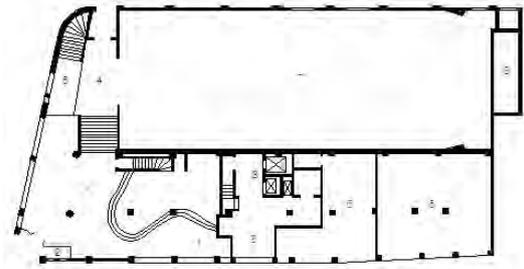


Fig. 8. Edifício Vera Cruz, planta do pavimento térreo. Fonte: Arquivo Municipal da Prefeitura de Porto Alegre. Filme 082, Processo 13494/39. Redesenhado pela autora conforme plantas originais.

Quanto ao sistema de modulações, Corona utiliza uma medida base - equivalente a 10m - na definição da largura das barras perimetrais, onde se localizam os escritórios (Figura 9). A área externa de entrada de veículos e a figura triangular formada pelo encontro das barras externas possuem largura ou medida da base equivalente a 5m - portanto, metade da medida padrão estabelecida. Os elementos de fachada mais relevantes obedecem ao mesmo princípio como ocorre na planta baixa de 1° e 2° andar, onde se verifica que o balcão possui largura equivalente à medida padrão. O resultado repete a retórica compositiva clássica, comum aos projetos de Corona, valorizando a simetria⁴.

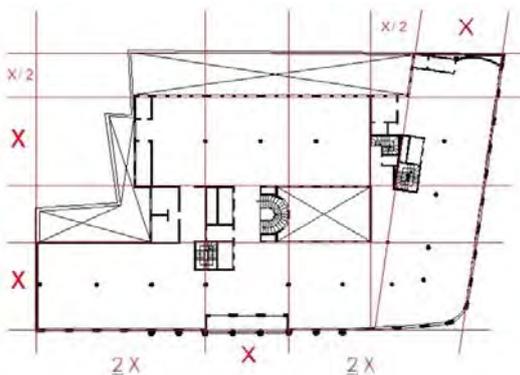


Fig. 9 - Projeto do Edifício IPE, 1940: Diagrama do esquema compositivo.



Fig. 10 - Edifício Guaspari, 1936, vista. Fonte: CANEZ, 1998, op. cit., p. 96.

⁴ CANEZ, 1998, op. cit., p. 66.

A proximidade formal do projeto para o edifício sede do IPE e o Edifício Guaspari (Figura 10) – projetado em 1936, coincidindo com a data da realização do concurso para o prédio do IPE – é evidente, sendo possível identificar alguns pontos de convergência entre ambos. O *piano nobile* do edifício sede do IPE é a verticalização do Edifício Guaspari com apenas uma esquina arredondada. A esquina em curva, a simetria, a marcação de acesso através de volume destacado e o contraponto entre verticalidade e horizontalidade presentes no Edifício Guaspari comparecem, novamente, no edifício do IPE. Entretanto, a tensão resultante da ordenação destes elementos nos dois edifícios difere em efeito e em sentido. No IPE, as linhas horizontais definidas pelos peitoris das aberturas culminam no volume que se destaca do corpo do edifício. Artifício semelhante é utilizado no Edifício Guaspari, que, todavia, recebe um volume recuado em relação à volumetria restante.

A disparidade entre os exemplares reside na maneira como a relação centro-alas é considerada. Corona estabelece, no Edifício Guaspari, um intencional equilíbrio entre verticalidade e horizontalidade, conferindo uma identidade tectônica de massa ao volume central vertical e de linha ininterrupta ao que tende à horizontal. Esta estratégia rememora não somente as intenções arquitetônicas de Mendelsohn, mas também, aproxima esta obra às de Frank Lloyd Wright, nas chaminés verticais de suas *prairie houses* americanas⁵. A moldura, que possibilita o bem marcado efeito de linha, ainda provoca um leve sombreamento nas aberturas que, por sua vez, predominam sobre os intervalos de parede. O conjunto, desta forma, suscita uma leitura de *fenêtre en longueur*, que o vincula às novas tendências da arquitetura de então, distintamente do verificado no edifício do IPE. Neste, há uma tendência ao desequilíbrio entre massa e transparência, horizontal e vertical, plano e volume. A base da edificação reforça e exemplifica esta afirmativa. O pavimento térreo, dotado de intensa transparência e fluidez, contrasta com a pesada demarcação dos dois pavimentos que o seguem.

Aparentemente, também há uma busca por diálogo com seus futuros vizinhos mais imponentes, como o Edifício Vera Cruz, por exemplo. O mesmo plano saliente que define a entrada principal do Edifício Vera Cruz é repetido no projeto do edifício para o IPE seguindo, inclusive, certa semelhança dimensional e proporcional. No entanto, o domínio da técnica construtiva e a sutileza com que os elementos estruturais são dispostos no Vera Cruz, liberando o plano em projeção e, em virtude desta manobra, obtendo um efeito que sugere sua desmaterialização, não se refletem no edifício do IPE, onde a projeção ocorre como volume sólido e perde sua autonomia devido ao pórtico que acompanha a projeção no térreo.

⁵ PEHNT, Wolfgang. *La Arquitectura Expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975, p. 176.

Deve-se considerar, contudo, que Corona jamais havia se deparado com algum projeto para edifício de porte semelhante ao do IPE, nem com uma complexidade programática como a prevista para esta edificação⁶. Possivelmente, este possa ser um motivo plausível para justificar os problemas encontrados no projeto em questão.

A perspectiva da proposta do edifício para o IPE foi publicada em 1940 na Revista do Globo, em edição comemorativa ao bicentenário de Porto Alegre, coincidindo com a data do projeto em questão (Figura 1). Com o sugestivo título de “Edifício do futuro”, o projeto causou grande repercussão na imprensa local, sendo noticiado nos principais jornais e revistas do estado⁷. A pedra fundamental foi lançada no mesmo ano (1940), porém não se sabem as razões que levaram o IPE a determinar logo após a suspensão do início das obras⁸. Corona ainda projeta uma ampliação do mesmo projeto em 1942, elevando sua altura para 20 pavimentos. Esta proposta também não se materializa.

Enquanto Corona se ocupava em Porto Alegre com os sucessivos projetos para o edifício do IPE, algumas cidades brasileiras passavam a gozar de prestígio internacional em função da arquitetura moderna que vinha nelas se implantando. Cidades como Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte representam esta realidade desde o início da década de 30. Algumas edificações localizadas nestes estados - como as residências de Gregori Warchavchick nos anos 30 em São Paulo, a A.B.I. [1936], dos Irmãos Roberto, a Obra do Berço [1937], de Oscar Niemeyer, e o Ministério da Educação e Saúde [1937], de Niemeyer, Lúcio Costa, Affonso Reidy, Jorge Moreira, Carlos Leão e Ernani Vasconcelos, com consultoria de Le Corbusier, no Rio de Janeiro, e o conjunto da Pampulha [1942-1943], de Oscar Niemeyer em Belo Horizonte) - são exemplos disso (Figuras 11 e 12)⁹.

⁶ Segundo levantamento realizado por Anna Paula Canez em sua dissertação de mestrado, apresentado também no livro derivado desta pesquisa. Ver CANEZ, 1998, op. cit., pp. 201 a 208.

⁷ “Edição Comemorativa do Bicentenário de Porto Alegre”, *Revista do Globo*, 1940, p. 32.

⁸ Segundo informações colhidas no Museu do Instituto de Previdência do Estado, em visita ao local em fevereiro de 2003.

⁹ MINDLIN, Henrique. *Modern architecture in Brazil*. Rio de Janeiro: Colibris, 1956; CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001; BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.



Fig. 11 - Casa Modernista, Gregori Warchavchik, 1930. Fonte: CAVALCANTI, 2001, op. cit., p. 116.



Fig. 12. Edifício sede da ABI, Irmãos Roberto, 1936. Fonte: Idem, p. 207.

A exposição no Museum of Modern Art (MoMA) de Nova Iorque, em 1943, intitulada *Brazil Builds* - onde diversos projetos modernos de arquitetos brasileiros foram apresentados e aclamados pela crítica - marca a afirmação desta arquitetura e consagra o Brasil como representante da mesma¹⁰. Oscar Niemeyer era o expoente mais famoso dessa geração que, ao absorver as influências da arquitetura moderna europeia via Le Corbusier¹¹, soube reinterpretá-las, gerando uma arquitetura singular. Porto Alegre, que até então voltava seu interesse para outras vertentes europeias e norte-americanas, busca, em iniciativas isoladas, uma aproximação a esta arquitetura. Os anos 40 marcam, desta forma, a presença de arquitetos cariocas de grande projeção e competência em território gaúcho. Porém, os caminhos para a afirmação da nova arquitetura estavam apenas começando.

A ARQUITETURA DO RIO DE JANEIRO EM PORTO ALEGRE

Porto Alegre já havia demonstrado sua receptividade para com arquitetos oriundos da então capital federal desde meados da década de 30. O interesse deu-se primeiramente no campo urbanístico, com intentos voltados à elaboração de um Plano Diretor baseado nas proposições de Alfred Agache para a cidade do Rio de Janeiro. A contratação de Arnaldo Gladosch - arquiteto integrante da equipe de Agache - pelo prefeito Loureiro da Silva para elaborar um Plano Diretor para Porto Alegre em 1938 marcou não somente a esfera urbana como também, a arquitetura gaúcha. Como já foi visto, há pelo menos seis edifícios em altura de sua autoria erigidos em Porto

¹⁰ CAVALCANTI, 2001, op. cit., pp. 19 e 20.

¹¹ Em visita ao Brasil, em junho de 1936, para realizar uma série de conferências e auxiliar com sua consultoria os projetos do Ministério de Educação e Saúde e Cidade Universitária, ambos no Rio de Janeiro, Le Corbusier teve o acompanhamento constante de Oscar Niemeyer. Com o retorno de Corbusier à Europa, Niemeyer assume o posto de liderança da equipe, demonstrando maior familiaridade com aquela arquitetura. Ver CAVALCANTI, 2001, op. cit., pp. 367 e 368.

Alegre¹², projetados entre 1938 e 1944, coincidindo com a atuação de Gladosch como urbanista na cidade.

Curiosamente, os primeiros projetos vinculados à arquitetura moderna elaborados para Porto Alegre também datam do mesmo período: o projeto para o Hospital das Clínicas da Universidade do Rio Grande do Sul, de 1942, e a sede da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, de 1944¹³. É interessante perceber que a penetração das duas linguagens representadas por Gladosch e pelos modernistas cariocas se dá pela mesma fonte de origem - o Rio de Janeiro - renunciando a coexistência de ambas em Porto Alegre.

Um projeto que exemplifica com muita propriedade este momento é o Hospital do Médico, projetado por Fernando Corona em 1943 (Figuras 13 e 14). O autor tenta reunir as duas possibilidades arquitetônicas em vigor em uma única edificação, demonstrando a incerteza em relação às questões plásticas e estilísticas da arquitetura do momento.



Fig. 13 - Hospital do Médico, 1943. Perspectiva da fachada principal. Fonte: CANEZ, 1998, *op. cit.*, p. 112.

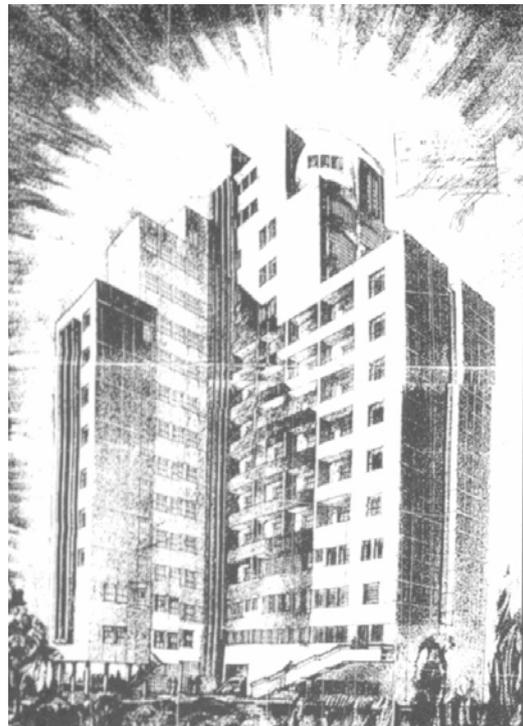


Fig. 14 - Hospital do Médico, 1943. Perspectiva da fachada dos fundos. Fonte: *Idem, ibidem*.

¹² São eles os edifícios Sul América (1938), Sulacap (1938), IAPI (1943), União (1943), Mesbla (1944) e Chaves (1944).

¹³ XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. *Arquitetura Moderna em Porto Alegre*. São Paulo: Pini, 1987, pp. 26 e 27.

Gladosch representa uma arquitetura cujas fontes são familiares ao Rio Grande do Sul, condizente com as realizações norte-americanas e européias de décadas anteriores; por outro lado, os jovens arquitetos filiados ao modernismo e alinhados aos preceitos de Le Corbusier seguem um caminho distinto, que paulatinamente passaria a dominar o cenário arquitetônico nacional. A procura por estes profissionais, no entanto, não se deu por necessidade de conhecimentos técnicos mais apurados. Cabe lembrar que já havia por aqui edifícios em altura erigidos com esmero técnico. O que se buscava, na verdade, era uma nova linguagem arquitetônica, de acordo com as produções do centro do país e com as vanguardas internacionais. Buscava-se dar espaço em Porto Alegre a esta arquitetura de origem européia mas identidade brasileira, que tanto repercutia na crítica estrangeira. Era natural prever que a clientela local tentasse absorver rapidamente esta nova manifestação, já que vinha demonstrando Interesse nas vanguardas arquitetônicas desde as décadas anteriores. Como afirma Calovi Pereira,

“A participação destes arquitetos em projetos para Porto Alegre indica que desde cedo havia atenção para com os desenvolvimentos da vanguarda arquitetônica moderna na capital nacional. (...) O recurso a arquitetos da capital federal claramente alinhados com a arquitetura moderna manifesta uma opção bastante ousada por parte da clientela arquitetônica gaúcha naquele momento”¹⁴.

Embora Gladosch e os pupilos de Lúcio Costa configurassem duas vertentes passíveis de serem adotadas, estas manifestações encontram diferentes reações quando em solo gaúcho. Gladosch, mais conservador e ligado à esfera pública do planejamento urbano, tem todos os seus projetos de edifícios erigidos, enquanto os arquitetos modernistas enfrentam forte resistência local, o que acaba por frustrar suas iniciativas.

O gaúcho Jorge Machado Moreira foi o primeiro desta nova safra de arquitetos formados e radicados no Rio de Janeiro a realizar uma incursão ao Rio Grande do Sul. Participante da equipe que projetou os edifícios para o Ministério da Educação e Saúde e da Cidade Universitária da Universidade do Brasil, ambos localizados no Rio de Janeiro, em equipe orientada por Le Corbusier e Lúcio Costa, Moreira foi convidado a elaborar o projeto para o Hospital de Clínicas da Universidade, em Porto Alegre, em 1942. Moreira propõe um partido de composição espacial que previa dois volumes principais – um bloco de 15 pavimentos interligado a um volume baixo, de 2

¹⁴ PEREIRA, Cláudio Calovi. Primórdios da Arquitetura Moderna em Porto Alegre: a presença dos arquitetos do Rio de Janeiro. In: PEIXOTO, Marta; LIMA, Raquel (org.) *Arquitetura - História e Crítica*. 2 vol. Porto Alegre: Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis, 2000, pp. 54 e 55.

pavimentos, por meio de um eixo que delinea a simetria do conjunto (Figura 15)¹⁵. O projeto de Moreira percorreria um longo caminho até sua materialização, e esta ocorreu com significativas modificações que desfiguraram muito seu projeto original.

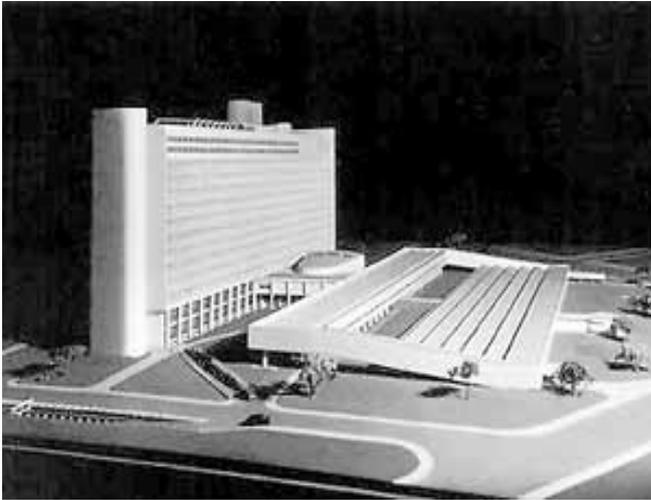


Fig. 15 - Hospital de Clínicas da Universidade, Jorge Moreira, 1942. Vista da maquete. Fonte: XAVIER e MIZOGUCHI, 1987, p. 27.



Fig. 16. Edifício sede da VFRGS, Jorge Machado Moreira e Affonso Reidy, 1944. Vista da maquete. Fonte: *Idem, ibidem*.

Há uma considerável lacuna entre o início das obras e a conclusão do projeto do Hospital de Clínicas, perfazendo aproximadamente oito anos. Neste ínterim, Moreira associa-se a Affonso Eduardo Reidy, e ambos participam do concurso para a sede da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, em 1944, do qual saem vencedores (Figura 16). O projeto vencedor não é aproveitado por desacordo quanto à localização do edifício; porém, a dupla elabora novo projeto, desta vez uma torre de vinte pavimentos em terreno do centro da cidade¹⁶. O projeto de Moreira e Reidy para a Viação Férrea jamais saiu do papel. O projeto para o Hospital de Clínicas, embora construído, não refletiu na íntegra as intenções de seu autor¹⁷.

Oscar Niemeyer também seria chamado na tentativa de imprimir a força de sua arquitetura em solo gaúcho. O vetor desta iniciativa seria, justamente, o projeto para a sede do IPE que, após sucessivas propostas de Corona, findou em mãos cariocas, reforçando a intenção de busca de novas referências no âmbito arquitetônico.

¹⁵ PEREIRA, 2000, op. cit., pp. 54 a 60.

¹⁶ COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Precisões brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45.* Tese de Doutorado em Arquitetura, Universidade de Paris, 2002, pp. 284 e 285.

¹⁷ PEREIRA, 2000, op. cit.

O EDIFÍCIO SEDE DI IPE NA CONCEPÇÃO DE NIEMEYER

O projeto de Niemeyer para o edifício IPE, em Porto Alegre, ainda é pouco conhecido. Possivelmente, a escassez de documentos e informações relativas ao projeto contribuiu para esta situação. A bibliografia existente refere-se apenas a uma foto de maquete apresentada pelo autor, prova única de sua efetiva participação e que vem amparando as especulações em torno do projeto desde então¹⁸. Porém, há uma entrevista datada de 1945, cedida por Niemeyer quando em visita a Porto Alegre, que apesar de não conter ilustrações da proposta, auxilia na compreensão da mesma. Aliada à imagem da maquete, esta entrevista adiciona um interessante panorama sobre os intentos do autor para este projeto e configura-se em informação importante não só para a arquitetura do Rio Grande do Sul, mas também para a arquitetura moderna brasileira.

O artigo em questão, publicado no jornal *Diário de Notícias* em 24 de janeiro de 1945¹⁹, salienta a excelência do “ainda jovem” Oscar Niemeyer como arquiteto de obras notáveis, como o Pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova Iorque, o edifício para o Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro e a “audaciosa” Pampulha, em Belo Horizonte. Segundo a entrevista, o autor teria aceitado o convite para elaborar este projeto por entender que o presidente do IPE - na época, Herófilo Azambuja - teria demonstrado simpatia pelos novos caminhos da arquitetura ou, como afirma o próprio Niemeyer, seria “um apologista da arquitetura moderna”²⁰. O autor também expressa sua crença de que esta obra inauguraria, no Rio Grande do Sul, a fase de modernização arquitetônica que já adquiria força nos estados do Rio de Janeiro e Minas Gerais. Neste sentido, Niemeyer elogia as administrações do ministro Gustavo Capanema no Rio de Janeiro, Capital Federal, do governador Benedito Valadares e do então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, em Minas Gerais, creditando a eles o apoio e liberdade necessários à nova arquitetura²¹.

A intenção, desde o projeto de Corona, era erigir um edifício de grandes proporções para o Instituto de Previdência do Estado, em um dos mais novos encontros de vias urbanas do centro da cidade - entre as avenidas Borges de Medeiros e Andrade Neves, defronte à então recém inaugurada Avenida 10 de Novembro (atual Avenida Salgado Filho). O edifício de Niemeyer segue a mesma lógica, abrangendo um total de

¹⁸ Presente em XAVIER e MIZOGUCHI, 1987, op. cit., p. 27.

¹⁹ “O Instituto de Previdência do Estado construirá o mais alto edifício de Porto Alegre, entregue ao famoso arquiteto Oscar Niemeyer”, *Diário de Notícias*, 24/01/1945, p. 3 e entrevista em anexo.

²⁰ Idem, ibidem.

²¹ Idem, ibidem.

17 pavimentos. Um cinema de grandes proporções - com capacidade para 2000 pessoas - estava reservado para o andar térreo.

“No andar térreo, com saída para o prolongamento da avenida 10 de Novembro, terá um cinema luxuoso, moderno, munido de ar condicionado, cadeiras estofadas, enfim, todo o conforto das grandes casas de diversão do gênero dos centros civilizados”²².

Esta afirmativa demonstra o claro intento do autor em reforçar o local como área de lazer, visto que o Edifício Vera Cruz, vizinho ao projeto em questão, já estava concluído, e seu cinema encontrava-se em pleno funcionamento. O acesso ao cinema é, também, uma interessante estratégia de Niemeyer. Com entrada pela Rua Andrade Neves, o cinema do edifício para o IPE confrontaria o já consagrado cinema do Edifício Vera Cruz (Cine Vera Cruz, depois Cinema Vitória), que tinha seu acesso pela esquina. O fato da sala de cinema do IPE prever uma lotação de 2000 pessoas – contra, aproximadamente, 900 espectadores no cinema do Edifício Vera Cruz – revela o potencial polarizador de atividades de lazer representado pelo encontro das duas grandes avenidas abertas no centro da cidade, além de animar a região central em períodos diários quando o comércio cessa suas atividades.

Assim como acontece na referida edificação vizinha e na maioria dos edifícios que se erguiam à época na Avenida Borges de Medeiros, o edifício sede do IPE teria boa parte do seu pavimento térreo destinado ao comércio. Esta solução era usualmente adotada nas edificações em altura na cidade²³. O acesso aos pavimentos superiores também se dá por esta avenida, indicado por laje em balanço, conforme demonstra a maquete do projeto (Figura 17). Os dez pavimentos seguintes seriam de uso exclusivo de escritórios, sendo que os quatro primeiros estariam destinados à administração e serviços necessários ao IPE. Os pavimentos restantes teriam escritórios para aluguel. Nos últimos seis pavimentos estariam localizadas as unidades habitacionais e, no terraço, um “majestoso” restaurante panorâmico²⁴.

²² Idem, ibidem.

²³ Os edifícios do centro de Porto Alegre usualmente abrigavam funções comerciais no pavimento térreo e, nos pavimentos superiores, encontravam-se apartamentos e escritórios. A partir do edifício Cine Imperial (1929), algumas edificações agregam no pavimento térreo, além das lojas, as instalações de um cinema. É o caso do edifício Cine Roxy (1936) e o edifício Vera Cruz (1938). Posteriormente, outras edificações em altura da cidade utilizam este mesmo conteúdo programático como, por exemplo, o edifício Jaguaribe (1951) entre outros.

²⁴ Diário de Notícias, 24/01/1945, op. cit., p. 3 e entrevista em anexo.

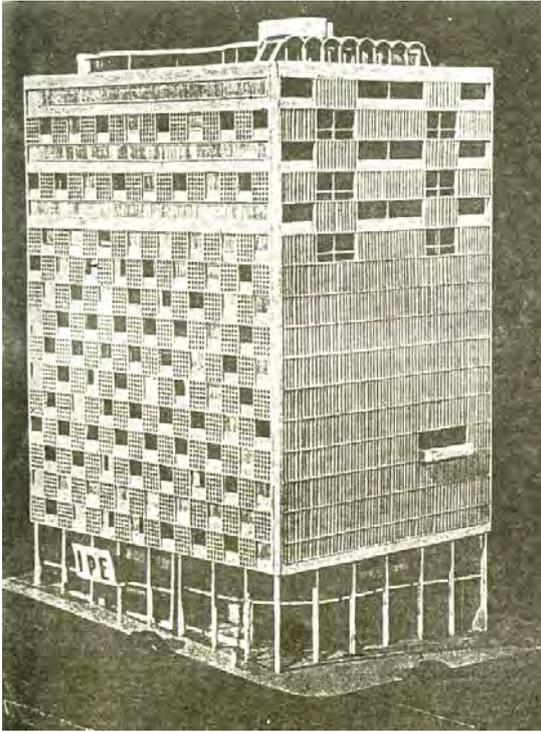


Fig. 17 - Edifício sede IPERGS, Oscar Niemeyer, 1944-45, foto da maquete. Fonte: *Idem, ibidem*.



Fig. 18 - Banco Boavista, 1946, Oscar Niemeyer, vista. Fonte: *Idem, p. 271*.

Niemeyer justifica sua opção pelo restaurante no terraço argumentando que os edifícios de Porto Alegre ainda não se apropriavam devidamente do panorama obtido por vistas elevadas como a prevista para edifícios daquele porte, desvalorizando desta maneira a presença do rio Guaíba e da própria cidade²⁵. Segundo sua descrição, o restaurante teria “pista de danças, espelhos, luzes indiretas, ar condicionado, etc.”, adotando o vidro nas faces que se voltavam para a paisagem.

“Os freqüentadores do restaurante terão, assim, além do conforto interno, o bem estar da amplitude da paisagem que dali será descortinada, olhando por cima de todos os edifícios até agora construídos no coração da cidade”²⁶.

Niemeyer projetara em 1944 um restaurante defronte à lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro, onde tirava notável partido da paisagem e da própria inserção, nela, de sua arquitetura (Figura 19)²⁷. Talvez, pelo fato desta referência estar bastante presente nas preocupações do arquiteto (já que ambos os projetos foram elaborados

²⁵ Esta afirmação de Niemeyer desconsidera evidentes propostas de valorização do terraço em edifícios em altura de Porto Alegre, tais como o Edifício Tocandiras (1935), projeto de A. Mascarello, e o próprio Edifício Vera Cruz (1938), de João Monteiro Netto.

²⁶ Diário de Notícias, 24/01/1945, op. cit., p. 3 e entrevista em anexo.

²⁷ CAVALCANTI, 2001, *op. cit.*, pp. 266 a 269.

no mesmo ano)²⁸ Niemeyer tenha se detido em tantos detalhes e dedicado ao restaurante boa parte de toda a descrição específica sobre a edificação.



Fig. 19 - Restaurante na Lagoa, Oscar Niemeyer, 1944, maquete. Fonte: CAVALCANTI, 2001, *op. cit.*, p. 267.

No edifício sede do IPE, as cascas hiperbólicas, que no projeto do restaurante da lagoa Rodrigo de Freitas teriam função de concha acústica, aqui emolduram a vista do Guaíba, provocando uma transição entre restaurante e terraço. Para a cobertura do restaurante, foi adotada uma extensa laje-nuvem; complementando os elementos típicos da arquitetura moderna carioca, uma caixa d'água em forma amebóide encerraria o espaço. Neste sentido, é possível identificar semelhanças entre a solução do coroamento do edifício sede do IPE e aquelas encontradas nos projetos para o edifício sede da Viação Férrea do Rio Grande do Sul e Hospital de Clínicas da Universidade.

A base leve, com pé-direito em dupla altura e laje intermediária recuada, de dimensões monumentais²⁹, encontra contrapartida nas delicadas cascas em concreto e lajes de bordo sinuoso que compõem o coroamento do edifício. Esta estratégia distancia-se daquela proposta por Corona para o mesmo edifício, no qual a base se destaca por sua solidez e o coroamento recebe uma empena cega no plano que a demarca.

Quanto ao tratamento das fachadas, o projeto recorre ao uso ostensivo do *brise-soleil*. Esta é uma característica marcante da arquitetura que se desenvolvia no Rio de Janeiro, com vistas à proteção das faces expostas à constante insolação. Niemeyer propõe dois tipos de elementos para proteção solar: o *brise-soleil* vertical, aplicado na fachada lateral (leste), e o painel vazado, lembrando “*muxarabis*”, minimizando a intensidade solar da fachada principal (norte). Ao aplicá-los, o autor elege uma composição curiosa. Na fachada principal, há uma alternância entre painéis-*muxarabis*

²⁸ Sendo a data da entrevista 24 de janeiro de 1945, e dada a clareza de detalhes expressos nos relatos sobre o edifício, é possível afirmar que o projeto havia sido iniciado ainda no ano de 1944, coincidindo com o projeto não-realizado de um restaurante à beira da Lagoa Rodrigo de Freitas. CAVALCANTI, 2001, *op. cit.*

²⁹ PEREIRA, 2000, *op. cit.*, p. 62.

e aberturas com peitoris; esta trama preenche todo o espaço das faixas entre as lajes. Bandas longitudinais cegas surgem na parte de uso residencial, identificando-a claramente. Na face menor, a fachada é tratada quase inteiramente com *brises* verticais provocando uma leitura de continuidade. No tramo correspondente aos escritórios, o último pavimento da administração do IPE é demarcado por uma projeção onde o *brise* é omitido. A porção correspondente aos apartamentos mantém alguns módulos dotados de *brises*, mas apresenta outros sem proteção, além do aparecimento de peitoris.

A partir da marcação horizontal realizada na face voltada para a Avenida Borges de Medeiros, a fachada adquire maior regularidade e continuidade, enquanto na fachada lateral o intervalo correspondente volta a utilizar a estratégia de alternância entre cheios e vazios. Niemeyer busca, através destas manobras, a desmaterialização do volume prismático do edifício, tratando cada fachada como um plano de vedação independente. Considera cada face como merecedora de tratamento específico, relacionado aos usos de cada pavimento, e ao conforto térmico necessário a cada finalidade. Com este artifício, entretanto, a sensação de carência de unidade entre as fachadas³⁰ tornou-se evidente.

A mesma diferenciação de fachadas foi utilizada por Niemeyer no projeto para o edifício do Banco Boavista, projetado em concomitância com o edifício IPE e que guarda algumas semelhanças com este último, entre elas a localização e a dimensão vertical considerável (Figura 18). No Banco Boavista, igualmente, o arquiteto aplicou a cada fachada um tratamento de superfície diferenciado: a fachada sul é totalmente envidraçada, a face oeste apresenta *brises* verticais, e a elevação norte foi projetada com *brises* horizontais³¹. O volume, no entanto, apesar de visualmente decomposto, é unificado por meio de seu coroamento, que, por sua vez, mantém uma linguagem comum a todas as faces, com sutis variações. No edifício para o IPE esta qualidade formal não foi alcançada. Os projetos, embora abordem o mesmo problema arquitetônico, com elementos similares, são resolvidos de forma diversa, e a proposta gaúcha não atinge uma solução plástica tão articulada quanto aquela encontrada no edifício do Banco Boavista.

A escolha do tratamento de fachadas do edifício IPE destaca, porém, outro artifício. A primeira faixa horizontal cega, presente na elevação principal e que demarca a transição interna dos usos, divide o plano em duas figuras geométricas sobrepostas: um quadrado, no corpo do edifício, e um retângulo, representando o coroamento, que,

³⁰ Idem, p. 63.

³¹ CAVALCANTI, 2001, op. cit., pp. 270 a 275.

por sua vez, corresponde à dimensão da diagonal do quadrado base. Conforme nota apropriadamente Calovi Pereira,

*“este é um recurso proporcional integrante da tradição arquitetônica ocidental, introduzido que foi por Vitruvius, reafirmado no Renascimento por Alberti e Palladio e que também integra o sistema compositivo moderno de Niemeyer”.*³²

³² PEREIRA, 2000, op. cit., p. 62.

O projeto de Oscar Niemeyer para o edifício sede do IPE jamais se materializaria, unindo-se aos projetos não-realizados para Porto Alegre de seus contemporâneos cariocas comentados anteriormente. Conforme Corona, o veto ao projeto de Niemeyer partiu do engenheiro Paulo de Aragão Bozzano, que fazia parte da Seção de Obras da Prefeitura à época e que discordava da linguagem adotada por Niemeyer, “pois iria destoar das construções ao lado”³³. Em 1948, o IPE torna a solicitar à equipe da Azevedo Moura & Gertum um projeto de edifício para a sede da Instituição, indicando o abandono definitivo do projeto de Niemeyer. Corona, afastado da Construtora desde 1945, desta vez não participaria do projeto. Também este projeto não é realizado, por razões igualmente desconhecidas.

A arquitetura moderna afirmada nas edificações projetadas pelos arquitetos cariocas encontrou resistência em Porto Alegre. Porém, apesar de não ter sido possível erigir os edifícios concebidos por eles, esta arquitetura repercutiu de maneira definitiva nos profissionais que aqui estavam, ou que iniciavam sua formação nos dois recém fundados cursos de Arquitetura. Foi principalmente a partir destes projetos pioneiros e exemplares, e da atuação local de alguns arquitetos formados dentro da mesma “escola”, que as novas edificações e projetos locais foram incorporando seus conceitos e estratégias, e os elementos de linguagem a eles associados, anunciando a penetração tardia desta arquitetura no Rio Grande do Sul a partir de sua capital.

³³ Fernando CORONA, *apud* CANEZ, 1998, op. cit., p. 44.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CANEZ, Anna Paula. *Fernando Corona e os Caminhos da Arquitetura Moderna em Porto Alegre*. Porto Alegre: UE/Faculdades Ritter dos Reis, 1998.
- CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era Moderno: Guia de Arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Precisões brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45*. Tese de Doutorado em Arquitetura, Universidade de Paris, 2002.
- DE GRANDI, Celito. *Loureiro da Silva, o charrua*. Porto Alegre: Literalis, 2002.
- “Edição Comemorativa do Bicentenário de Porto Alegre”, *Revista do Globo*, 1940.
- MINDLIN, Henrique. *Modern architecture in Brazil*. Rio de Janeiro: Colibris, 1956.
- “O Instituto de Previdência do Estado construirá o mais alto edifício de Porto Alegre, entregue ao famoso arquiteto Oscar Niemeyer”, *Diário de Notícias*, 24/01/1945, p. 3 e entrevista em anexo.
- PEHNT, Wolfgang. *La Arquitectura Expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- PEIXOTO, Marta; LIMA, Raquel (org.) *Arquitetura - História e Crítica*. 2 vol. Porto Alegre: Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis, 2000.
- PEREIRA, Cláudio Calovi. *Primórdios da Arquitetura Moderna em Porto Alegre: a presença dos arquitetos do Rio de Janeiro*. In: PEIXOTO, Marta; LIMA, Raquel (org.) *Arquitetura - História e Crítica*. 2 vol. Porto Alegre: Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis, 2000.
- XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. *Arquitetura Moderna em Porto Alegre*. São Paulo: Pini, 1987.
- Acervo Azevedo Moura & Gertum / Uniritter.
Aerofotogramétrico do Município de Porto Alegre. Acervo da Faculdade de Arquitetura/ UFRGS.
Arquivo Municipal da Prefeitura de Porto Alegre. Filme 082, Processo 13494/39.

LEGENDA DAS PLANTAS – ED. SEDE IPE (1940)

- 1 – Pórtico
- 2 – Grande hall
- 3 – Lojas
- 4 – Entrada apartamentos
- 5 – Hall Instituto de Previdência (IPE)
- 6 – Portaria
- 7 – Sanitários / lojas
- 8 – Elevadores
- 9 – Área – clarabóia
- 10 – Galeria
- 11 – Central P.A.B.X.
- 12 – Serviço
- 13 – Sanitário
- 14 – Dormitório zelador
- 15 – Ante câmara
- 16 – Dutos ar condicionado
- 17 – Protocolo
- 18 – Vestiário feminino
- 19 – Vestiário masculino
- 20 – Entrada de automóveis (sub-solo)
- 21 – Vestiário funcionários
- 22 – Lixo
- 23 – Copa
- 24 – Balcão
- 25 – Escritórios
- 26 – Terraço
- 27 – Casa de máquinas
- 28 – Restaurante
- 29 – Cozinha
- 30 – Depósito
- 31 – Chapelaria
- 32 – Bar / restaurante ao ar livre – pérgola
- 33 – Balcão de serviço
- 34 – Vestíbulo
- 35 – Dormitório
- 36 – Sala de jantar

HOSPITAL DE CLÍNICAS E CENTRO MÉDICO DE PORTO ALEGRE

TENTATIVAS DE JORGE MOREIRA PARA MODERNIZAR A ARQUITETURA DA CAPITAL GAÚCHA

Marcos Mieticki da Silva

INTRODUÇÃO

Durante o processo de reinterpretação da arquitetura moderna brasileira, iniciado na década de 1980 por meio da publicação de diversos artigos de Carlos Eduardo Dias Comas e em contínua atualização pelas pesquisas desenvolvidas no Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura [PROPAR] da Universidade Federal do Rio Grande do Sul [UFRGS], muitas obras e muitos autores vêm sendo (re)conhecidas no cenário nacional. O Hospital de Clínicas de Porto Alegre [HCPA], parte integrante do Centro Médico da UFRGS, assim como seu autor, Jorge Machado Moreira (Figura 1), fazem parte desse processo de reinterpretação. Gaúcho radicado no Rio de Janeiro, integrante com Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Eduardo Reidy e outros da primeira geração de arquitetos modernos brasileiros, Moreira foi contemplado somente em 1999 com uma exposição homônima organizada pelo Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro que resultou em um livro-catálogo. No conjunto da obra de Moreira estão reunidos diversos projetos que pretendiam iniciar o processo de instauração da arquitetura moderna na capital gaúcha. Dessa forma, o presente artigo¹ busca contribuir no (re)conhecimento de Jorge Moreira, que além do HCPA e do Centro Médico, realizou inúmeros projetos para Porto Alegre, sendo que os mais significativos são apresentados em outros artigos nesta respectiva obra.

¹ Este artigo apresenta um recorte da dissertação de mestrado concluída no PROPAR em 2006 pelo autor, sob a orientação de Cláudio Calovi Pereira: SILVA, Marcos Miethicki da. O Hospital de Clínicas de Porto Alegre: a presença de Jorge Moreira na arquitetura da capital gaúcha. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2006.



Figura 1 - Jorge Machado Moreira
(Fonte: Moreira, 1999: 12).

Durante a década de 1940 foram desenvolvidos por arquitetos radicados no Rio de Janeiro uma série de projetos para Porto Alegre cuja intenção era divulgar e construir a arquitetura moderna produzida pela escola carioca. Além do edifício-sede da Viação Férrea do Rio Grande do Sul [VFRGS] de Reidy e Moreira (1944-45) e do projeto do edifício-sede do Instituto de Previdência do Estado [IPE] de Oscar Niemeyer [1945?], o HCPA se destaca, não somente por suas virtudes como composição e por sua escala monumental, mas também por ser o único desses projetos que foi construído, embora com alterações. Se o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde [MES] “é considerado o ponto inicial de uma arquitetura moderna de feito brasileiro”², o HCPA certamente teria sido o marco inicial da arquitetura moderna em Porto Alegre caso tivesse sido executado conforme a primeira versão de Moreira ainda na década de 1940.

Objetos de estudo desde a década de trinta, o HCPA e o Centro Médico foram alvos de projetos de tendências expressionistas e *beaux-arts*, aproximando-se inclusive da arquitetura *art déco*³. No início da década seguinte Jorge Moreira iniciou seu envolvimento nesse encargo, concluindo o projeto original em 1942. Enquanto se lançava a pedra fundamental da edificação, no ano seguinte a arquitetura moderna brasileira estava sendo (re)conhecida internacionalmente por meio da exposição *Brazil Builds* patrocinada pelo MoMA.

Nessa época Porto Alegre era uma cidade cuja linguagem arquitetônica permanecia envolvida por expressões ecléticas, e o HCPA foi o primeiro projeto destinado para a capital gaúcha alinhado à arquitetura moderna produzido por um dos grandes mestres da escola carioca que vinha se afirmando no centro do país. Jorge Moreira realizou em uma década três versões para o HCPA, sendo afastado do projeto logo após a realização de sua última versão em 1952.

² SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo: Editora da USP, 1999, p.92.

³ Sobre os projetos desenvolvidos para o HCPA antes da atuação de Jorge Moreira, consultar SILVA, 2006, op. cit., pp. 21-52.

PRIMEIRA VERSÃO (1942)

O projeto para o HCPA de Jorge Moreira foi concluído em 30 de julho de 1942 sob a chancela do Ministério da Educação e Saúde. Em síntese, o projeto caracteriza-se pela tensão estabelecida entre a grande diferença de altura de uma barra vertical e uma placa horizontal, unidas por uma ponte que demarca o eixo de simetria da edificação. Divergindo da simetria axial absoluta em alguns elementos pontuais, destacam-se o auditório trapezoidal de cobertura abobadada acoplado na ponte, as marquises que demarcam os acessos na base e as cascas hiperbólicas no terraço da barra vertical (ver figuras 2 e 3).



Figura 2 - vista sul da maquete do HCPA – 1942 (Fonte: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).
Figura 3 - vista leste da maquete do HCPA – 1942 (Fonte: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

Para uma descrição mais objetiva dos elementos que compõem o projeto de Moreira para o HCPA, torna-se pertinente realizar comparações com o edifício-sede do MES (figuras 4 a 7). Conforme a análise referencial de Comas, “exemplar de arquitetura moderna brasileira, o MES afirma o seu enquadramento no marco mais amplo da arquitetura ocidental e postula dialética a relação entre parte Brasil e todo Ocidente”⁴. Realizado sob a assessoria de Le Corbusier por uma equipe de arquitetos brasileiros que incluía Jorge Moreira, sua realização marcou o início da tentativa de afirmar uma linguagem arquitetônica comum ao país. Com propósito similar, o projeto do HCPA foi a primeira tentativa de construir a expressão arquitetônica produzida pela escola carioca na capital gaúcha.

⁴ COMAS, Carlos Eduardo Dias. Precisoções brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos: a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. Tese de Doutorado. Université de Paris VIII – Vincennes – Saint Denis. 2002. 2 v, v. 1, p.139.

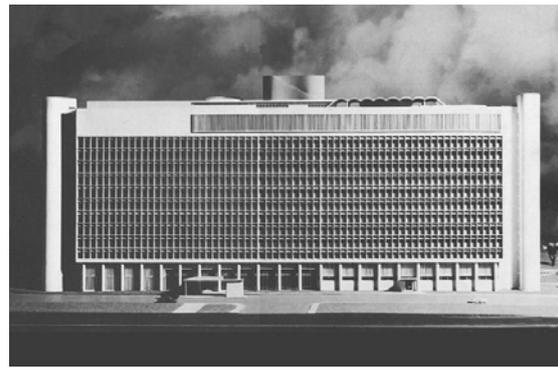


Figura 4 - elevação perspectivada norte do edifício-sede do MES – 1937 (Fonte: Comas, 2002, v. 2: s.p.).
 Figura 5 - elevação perspectivada sudoeste da maquete do HCPA – 1942 (Fonte: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

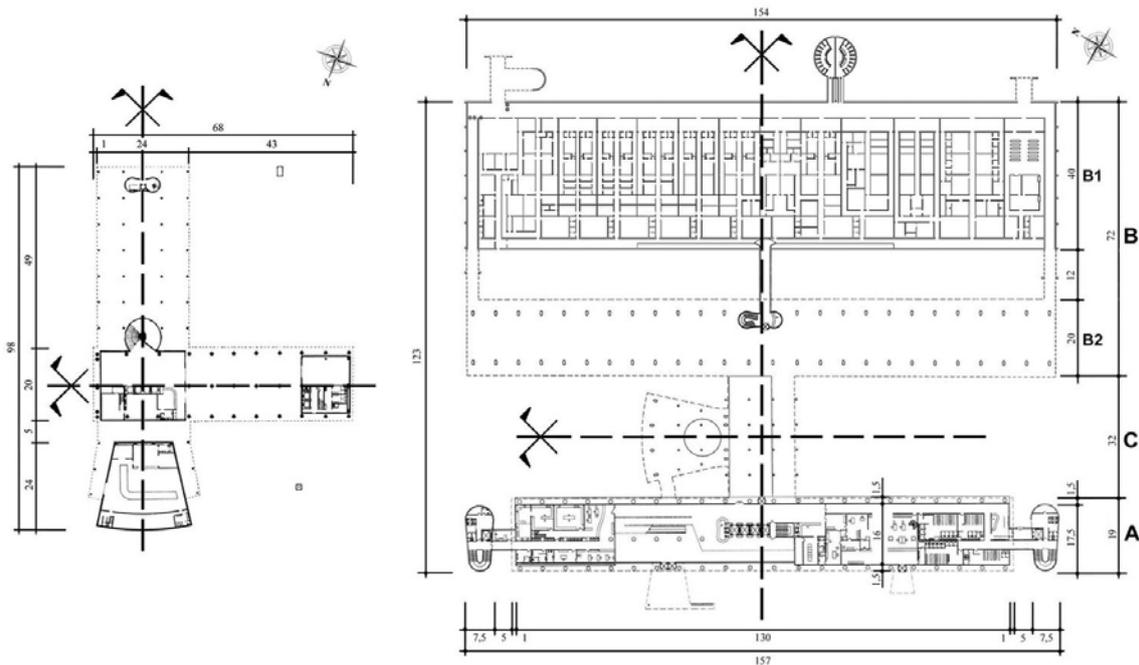


Figura 6 - esquema proporcional da planta do térreo do edifício-sede do MES – 1937
 (Fonte: autor, baseado em Comas, 2002, v. 2: s.p.).

Figura 7 - esquema proporcional da planta do térreo do HCPA – 1942
 (Fonte: autor, baseado no Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

A barra vertical do HCPA [A - fig. 7] apresenta na elevação a mesma disposição tripartida do MES, com base, corpo e coroa em versão moderna. Ambos projetos apresentam na base colunas de ordem colossal dispostas em três fileiras longitudinais com intercolúnios de seis metros de eixo a eixo⁵. A distância entre as três fileiras de colunas da barra vertical do MES é idêntica, estabelecendo uma linha coincidente com o eixo de simetria central deste bloco. No HCPA as três fileiras de colunas da barra vertical estão defasadas 7,5m. e 10m.

O HCPA apresenta uma seqüência de 22 colunas de 8,6m. de altura enquanto o MES possui a metade, mas com altura de dez metros. As proporções do MES definem um perfil de maior

⁵ O módulo no projeto do HCPA é de dois metros, cf. MOREIRA, Jorge Machado. *Arquitetura hospitalar*. In: INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. Comissão de Planejamento de Hospitais. Planejamento de hospitais. São Paulo: IAB, 1954, p.349.

verticalidade, enfatizando a altura da barra e de sua base colunar, enquanto o HCPA apresenta uma barra muito mais larga do que alta, tendo como correspondência uma colunata mais baixa. Ambos projetos apresentam as linhas de colunas exteriores recuadas em relação às empenas do corpo da barra vertical. Enquanto no HCPA a base se mantém recuada em toda sua extensão, no MES ocorre uma inversão no lado esquerdo do térreo da barra, cujas colunas exteriorizadas no lado oposto interiorizam-se devido ao cruzamento com o auditório e as exposições.

Embora não se trate de base aberta como ocorre no MES (que possui um vazio entre dois sólidos funcionando como um pórtico) a colunata do HCPA denota permeabilidade e cumpre a função de base em *loggia* indicativa do acesso. Contudo, um pórtico virtual envidraçado caracteriza o acesso principal do HCPA sendo valorizado pela inclusão de uma grande marquise assimétrica à composição, mas em contraponto com a marquise de menor dimensão existente na ala direita.

PLANTA DE SITUAÇÃO

Projetado isoladamente no terreno destinado ao Centro Médico (figura 8), do qual faz parte o HCPA, a orientação da edificação no terreno foi regida pela insolação pretendida nas enfermarias para norte-nordeste (NNE), resultando em 33° em relação ao norte, fazendo com que a barra ficasse paralela à Avenida Projetada⁶. Dessa maneira, a fachada sudoeste se volta para a perspectiva monumental da Avenida Jerônimo de Ornelas (em fase de implantação), tornando-se a fachada nobre da edificação. Outro importante fator considerado para a orientação da edificação foi a localização do ambulatório (bloco térreo da placa horizontal) o mais próximo possível das vias existentes na época: a Avenida Protásio Alves e a Rua São Manoel. Dessa forma, o acesso e a saída dos pacientes externos do ambulatório seria facilitado, evitando “o movimento de doentes dentro do Centro Médico”⁷. Conseqüentemente, o HCPA aparenta negar o arruamento existente, resultando em uma situação diagonal às duas vias consolidadas.

⁶ Moreira considerou a melhor solução para as enfermarias do HCPA baseado no trabalho do engenheiro Paulo Sá “que abrange o estudo das condições de orientação para 9 cidades”; Os 33° foram fixados em sentido anti-horário ao norte, sendo que no sentido horário as enfermarias situam-se a 57° em relação ao norte, resultando em uma orientação entre nordeste (NE) e leste-nordeste (ENE), que por arredondamento é nordeste (NE). Cf. MOREIRA, 1954, op. cit., p.348.

⁷ Idem, ibidem.

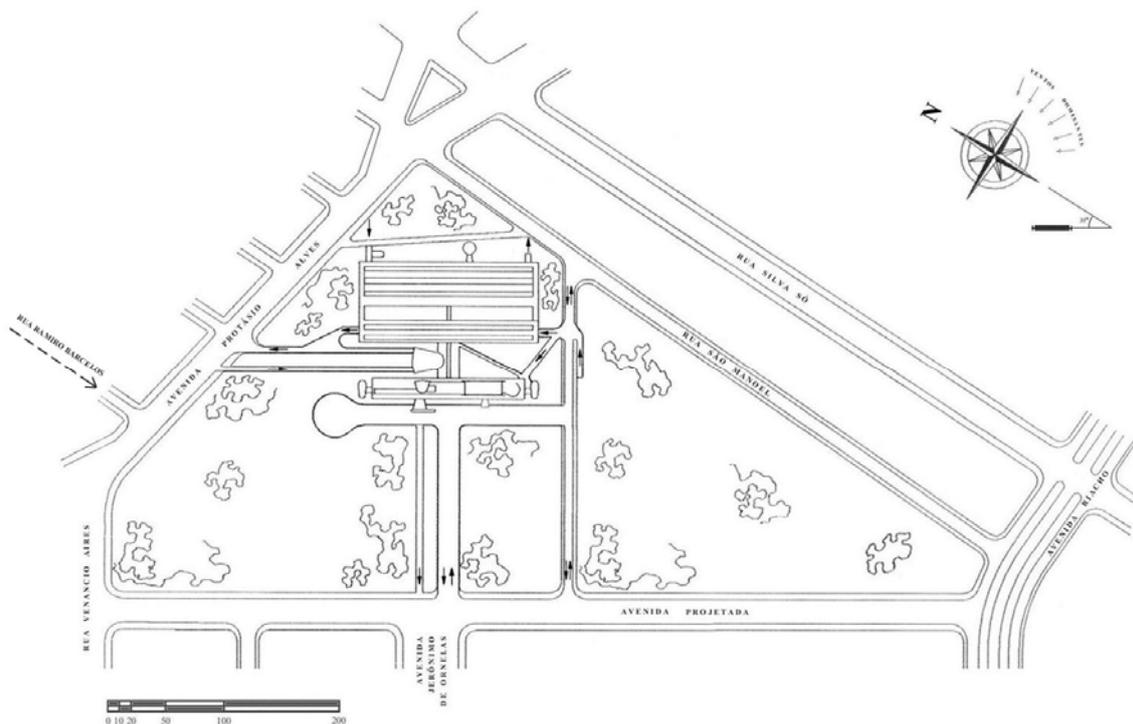


Figura 8 - planta de situação do HCPA – 1942 (Fonte: autor, baseado no Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

Devido à sua implantação, a edificação é simultaneamente disposta de forma tradicional e moderna em relação à cidade. Tradicional por estar paralelo à Avenida Projetada e por definir um caráter monumental à edificação como coroamento do eixo perspectivo da Avenida Jerônimo de Ornelas. Moderna por apresentar aspectos como “a negação do quarteirão periférico, o tema da edificação isolada em meio ao parque e a percepção serial e dinâmica do edifício, evitando a frontalidade”⁸ se relacionada com o traçado existente.

PLANTAS DA BARRA VERTICAL

A planta da base da barra vertical do HCPA organiza-se em um retângulo de cerca de 130x16m, cujas terminações laterais apresentam empenas cegas como no MES⁹ (figura 9). Cada lateral é acrescida de uma torre de circulação vertical elipsoidal que mantém a seção em toda sua altura, transmitindo “conjuntamente com a clareza do embasamento e do ático, a idéia de um objeto acabado, perfeito, ao qual não se poderiam adicionar acréscimos”¹⁰. O *hall* principal apresenta um saguão cuja altura dupla (térreo e mezanino) é evidenciada pelo uso do vidro no pórtico virtual de acesso, indicando seu caráter público. A condução ao mezanino ocorre por rampa perpendicular

⁸ CALOVI PEREIRA, Cláudio. Primórdios da Arquitetura Moderna em Porto Alegre: a presença dos arquitetos do Rio de Janeiro. Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis. Porto Alegre, v. 2, p. 47–71, out. 2000, p.57.

⁹ As empenas cegas da barra vertical do MES apresentam duas soluções distintas no encontro com a colonata da base. No lado direito as colunas foram interiorizadas e no lado esquerdo as colunas foram exteriorizadas.

¹⁰ LUCAS, Luís Henrique Hass. Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre: sob o mito do “gênio artístico nacional”. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PROPAP/UFRGS, 2004, p 114.

ao acesso principal¹¹ que se mescla à laje recortada do mezanino afastada da linha de colunas internas, projetando-se no vazio e possibilitando a ampliação perceptiva do saguão. Na medida em que se sobe a rampa, essa sensação de amplitude oportuniza maior contemplação do espaço, explorando características da *promenade architecturale*.

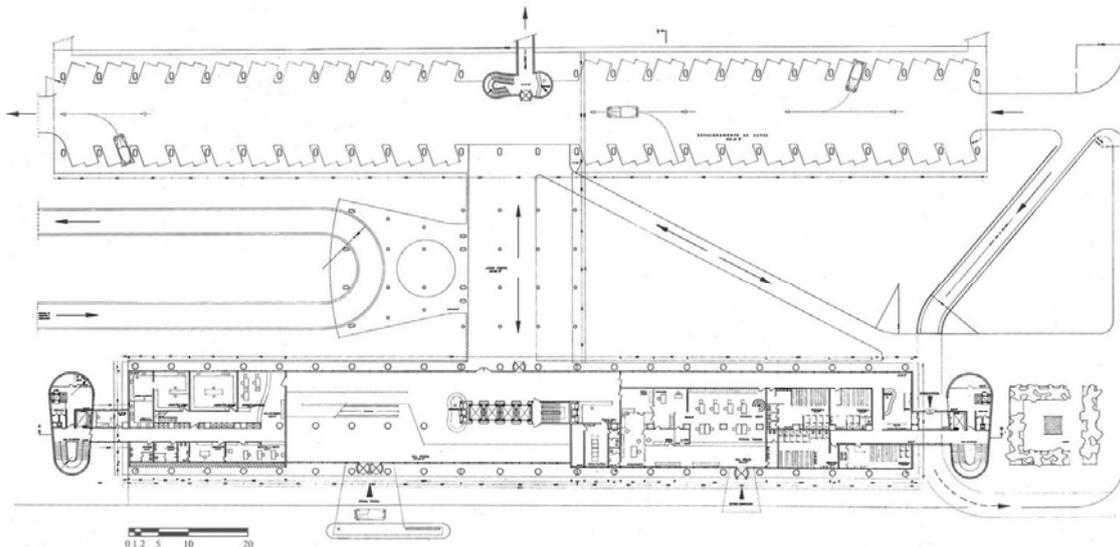


Figura 9 - planta do 1º pavimento da barra vertical, ponte e pilotis da placa horizontal do HCPA – 1942 (Fonte: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

O corpo da barra vertical do HCPA configura-se pela justaposição de dez pavimentos¹² recobertos por grelha ortogonal com mais dois pavimentos em pano mural cego (figura 10). Projetando-se em balanço sobre a base, o corpo resulta em um retângulo de cerca de 132x19m. Conforme a orientação solar pretendida, os quartos das enfermarias estão dispostos para nordeste, separados por um sistema duplo de circulação dos serviços clínicos alinhados na fachada sudoeste. Cada pavimento apresenta duas enfermarias, uma na ala esquerda e outra na ala direita, totalizando 32 leitos por pavimento. Mediante a repetição do pavimento tipo em nove andares, o projeto contempla 18 especialidades clínicas com 576 leitos.

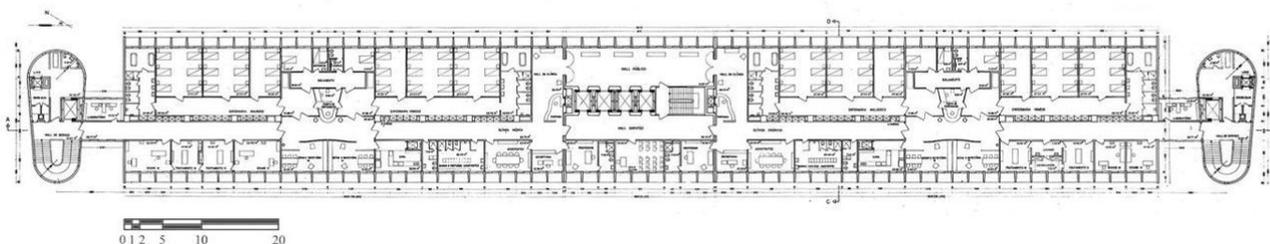


Figura 10 - planta do 3º/11º pavimento da barra vertical do HCPA – 1942 (Fonte: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

¹¹ Similar ao Cassino da Pampulha, a disposição da rampa que conduz à sobreloja ocorre perpendicularmente ao acesso. Na medida em que se sobe a rampa, pode-se contemplar o espaço criado no *hall* por meio do vazio com pé-direito duplo.

¹² Dos dez pavimentos, nove correspondem às enfermarias que compõem o pavimento tipo (3º ao 11º andar), sendo que o décimo segundo pavimento finaliza o corpo da edificação recoberto por grelha onde se encontra os alojamentos, a cozinha e os refeitórios.

O espaçamento das subdivisões verticais da grelha, de dois em dois metros de eixo a eixo, correspondente ao mesmo utilizado na grelha da fachada norte do MES¹³, ou seja, para cada intercolúnio de seis metros (em ambos os projetos) existem três alvéolos da grelha (figuras 11 e 12). As linhas em projeções nos esquemas representam as placas do sistema de *brise-soleil*¹⁴. Diferentemente do MES, que estão afastadas das esquadrias “criando uma camada de ar que aumenta a inércia térmica do sistema”¹⁵, as placas do HCPA estão praticamente alinhadas às esquadrias, impossibilitando a criação da camada de ar isolante.

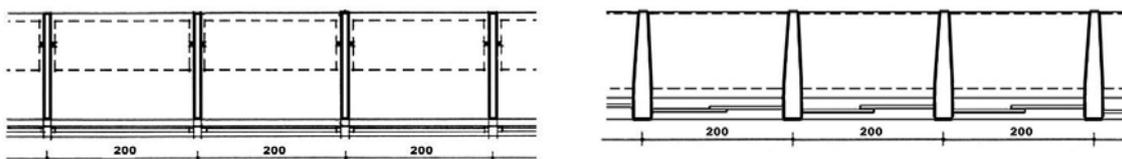


Figura 11: esquema em planta da grelha e sistema de *brise-soleil* do MES – 1937
(Fonte: autor, baseado em Peixoto, 1994: 105)

Figura 12: esquema em planta da grelha e sistema de *brise-soleil* do HCPA – 1942
(Fonte: autor, baseado no Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ)

Jorge Moreira aplicou um artifício no projeto, em busca de um efeito na fachada que possibilitasse à grelha uma expressão mais leve, por meio do afilamento das lâminas verticais. Todavia, as paredes cegas das extremidades da barra vertical não apresentam tal redução, inclusive avançando em relação à grelha, conformando assim, uma espécie de moldura na qual os alvéolos estão incorporados, mas recuados. Outro efeito ocorre por meio das esquadrias que, devido aos grandes panos de vidro, criam um fundo visual permeável à grelha, contrastando habilmente efeitos de luz e sombra sobre opacidade e transparência.

O coroamento da barra vertical do HCPA subdivide-se em dois estágios distintos: o primeiro constitui a terminação do corpo da barra vertical em pano mural cego e o segundo apresenta volumes diferenciados dispostos no terraço. O primeiro estágio não se relaciona com o MES, mas com o edifício-sede da Associação Brasileira de Imprensa [ABI] de Marcelo e Milton Roberto, que culmina bandas horizontais de *brise-soleil* com pano cego vazado por janela monumental¹⁶. O pano mural cego da fachada sudoeste do HCPA é rompido por um retângulo onde é inserido um sistema de *brise-soleil* vertical, replicando soluções utilizadas na ABI. Na fachada nordeste, o pano é perfurado por um conjunto rítmico de esquadrias quadradas.

¹³ Sobre o sistema de proteção das fachadas do edifício-sede do MES e outros edifícios da escola carioca consultar PEIXOTO, Marta Silveira. Sistemas de proteção de fachadas na escola carioca: de 1935 a 1955. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, 1994.

¹⁴ Confrontar com esquemas em corte da grelha e sistema de *brise-soleil* do MES e do HCPA nas figuras 18 e 19, respectivamente.

¹⁵ PEIXOTO, op. cit., p. 107.

¹⁶ Sobre o edifício-sede da ABI e outros projetos dos Irmãos Roberto consultar CALOVI PEREIRA, Cláudio. Os Irmãos Roberto e a arquitetura moderna no Rio de Janeiro (1936-1954). Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, 1993.

Décimo terceiro juntamente com o décimo quarto pavimento do HCPA definem ao mesmo tempo a terminação do corpo da edificação e o primeiro estágio do coroamento (figura 13). O pequeno avanço existente nas paredes cegas das extremidades da barra vertical se alinha com o pano mural desse primeiro estágio do coroamento, conformando a parte superior da moldura onde está inserida a grelha. Assim como ocorre na base a integração do térreo e mezanino, esses dois pavimentos se incorporam, apresentando pé-direito duplo em áreas que proporcionam um segundo espaço de caráter monumental.

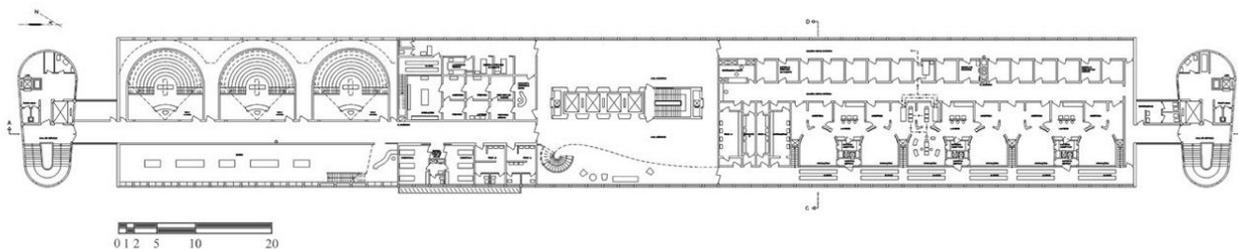


Figura 13 - planta do 13º pavimento da barra vertical do HCPA – 1942 (Fonte: autor, baseado no Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

A ala central destaca-se dentro do referido contexto monumental, pois nela se projeta uma laje curvilínea recuada em relação à fachada sudoeste, incorporando uma escada semicircular de grande largura. Na ala esquerda a integração entre os pavimentos ocorre por meio do pé-direito duplo existente nas três salas de aula em forma de anfiteatro, assim como no museu de planta retangular alongada. Na ala direita, onde se localizam seis salas cirúrgicas em forma de “U” invertido, a integração ocorre de forma mais restrita, mas ainda presente devido às galerias de observação envidraçadas do andar superior, oportunizando a visualização direta ao ato cirúrgico.

O segundo estágio do coroamento do HCPA retorna a soluções do MES, com volumes diversificados recuados das empenas do corpo onde se destaca o reservatório e as cascas hiperbólicas (figura 14). O primeiro volume replica a caixa d’água de forma amebóide existente no MES, e o segundo realiza uma citação da Capela do conjunto da Pampulha de Niemeyer. O pavimento destina-se à parte recreativa do hospital na ala direita, apresentando também os alojamentos das irmãs religiosas no retângulo alongado da ala esquerda. Paralelo aos dormitórios localiza-se o sistema de iluminação zenital das salas de aula e uma capela de forma trapezoidal. Na ala direita estão localizados dois jardins: um coberto por cascas hiperbólicas com fechamento por meio de combogós (permitindo permeabilidade visual) e outro descoberto circunscrito em um segmento de circunferência. Os elementos existentes em ambos estágios que compõem o coroamento do HCPA não demarcam eixo de simetria, exceto pelo reservatório ao centro.

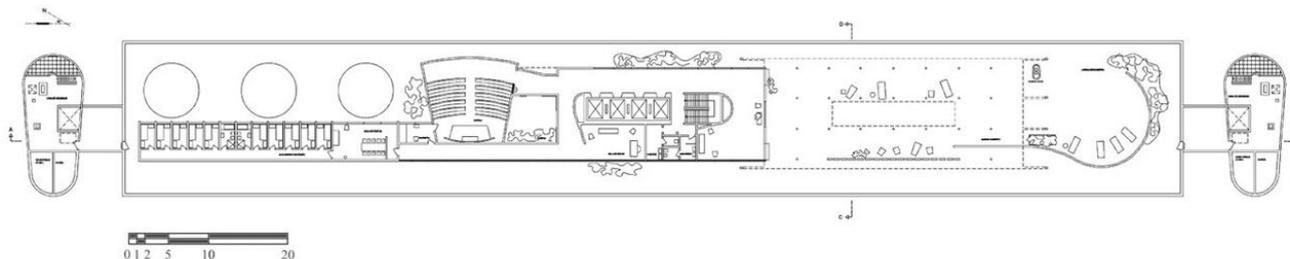


Figura 14 - planta do 15º pavimento da barra vertical do HCPA – 1942 (Fonte: autor, baseado no Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ)

PLANTAS NA PLACA HORIZONTAL

A placa horizontal do HCPA [B - fig. 7] apresenta um perfil ascensional conferido por meio de rampas laterais que interligam dois blocos de larguras diferentes separados por pátio: o primeiro se encontra assentado no solo [B1 - fig. 7] e o segundo se ergue sobre *pilotis* [B2 - fig. 7]. As rampas que definem o perfil ascensional da placa são suportadas por insólitas colunetas de altura variável devido à inclinação da rampa. O bloco térreo corresponde ao ambulatório, com seus consultórios em suas diversas especialidades clínicas (figura 15). O bloco elevado sobre o estacionamento¹⁷ corresponde aos serviços técnico-científicos, onde se localiza o setor de diagnóstico e tratamento (figura 16). O bloco elevado é suportado por duas linhas de pilares retangulares arredondados nos cantos e alinhados com a colunata da base da barra vertical.

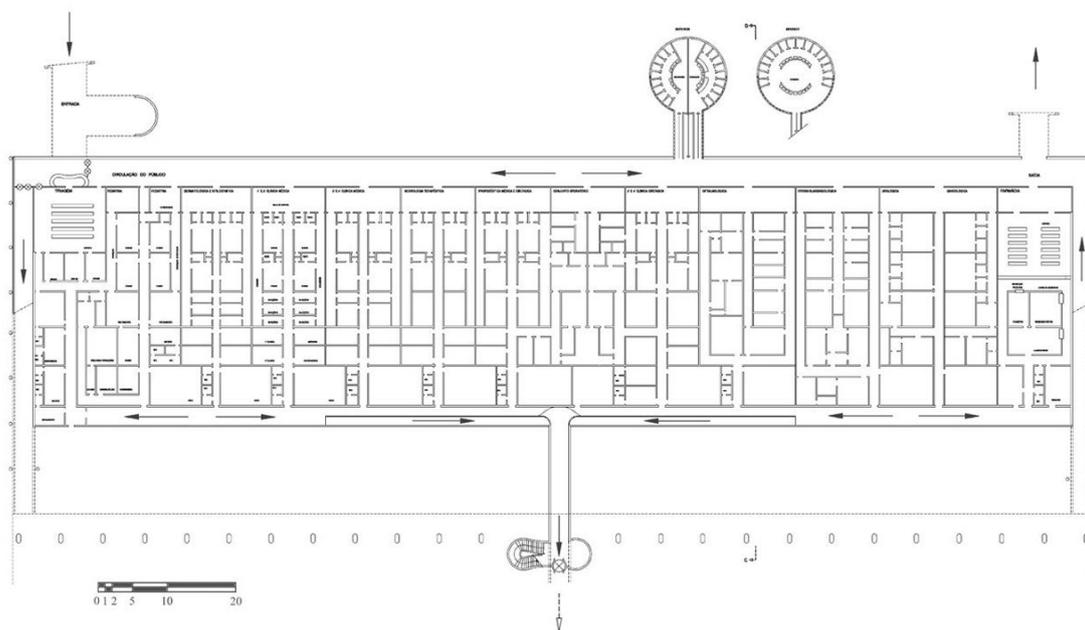


Figura 15 - planta do 1º pavimento da placa horizontal do HCPA – 1942 (Fonte: autor, baseado no Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ)

¹⁷ Na planta do 1º pavimento da barra vertical da figura 9, observa-se o estacionamento no *pilotis* da placa horizontal.

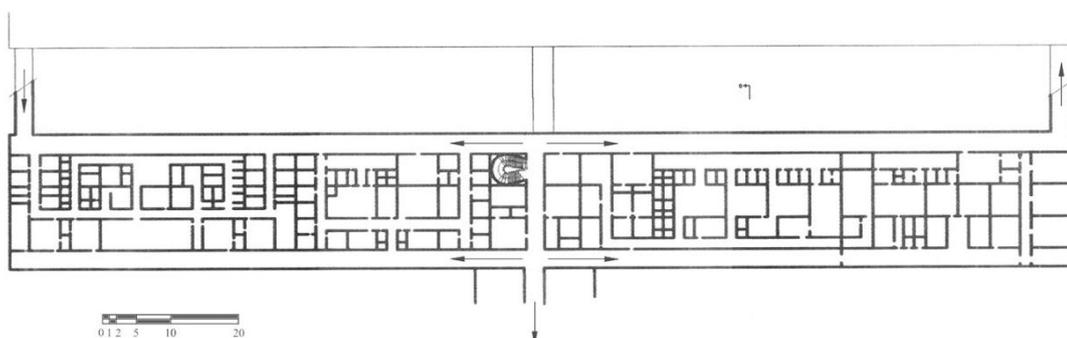


Figura 16 - planta do 2º pavimento da placa horizontal do HCPA – 1942 (Fonte: autor, baseado no Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ)

Ambos os blocos da placa horizontal são dotados de um sistema de *sheds* na cobertura, que juntamente com as rampas laterais, oportunizam a coesão das partes formando visualmente um único volume e oportunizando iluminação direta aos ambientes. Todos os corredores longitudinais apresentam janelas em fita, exceto o mais próximo da barra vertical onde se localiza uma série rítmica de janelas quadradas similares às encontradas no segundo estágio do coroamento da fachada nordeste da barra vertical. A placa horizontal segue a simetria do conjunto da edificação apresentando apenas um elemento excepcional divergente representado pelo volume cilíndrico onde estão localizados os sanitários.

No HCPA não ocorre a interpenetração volumétrica entre a barra vertical e a placa horizontal como no MES [C - fig. 7] e essa separação talvez tenha sido inspirada no projeto da Prefeitura do Distrito Federal de Reidy. Conforme as especificações do HCPA elaboradas por Moreira, a edificação é dividida em “dois corpos: o hospital (abrangendo o hospital e os serviços técnico-científicos) e o ambulatório”¹⁸. Considerando-se tal divisão, sem a presença do ambulatório [B1 - fig. 7] o conjunto adquire outro eixo de simetria entre a barra vertical [A - fig. 7] e o bloco dos serviços técnico-científicos da placa horizontal [B2 - fig. 7]¹⁹.

“Aqui nota-se um distanciamento em relação ao arranjo final da sede do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, onde conceitos como simetria, frontalidade e axialidade são sugeridos de forma mais sutil através de um arranjo menos explícito de volumes”²⁰.

¹⁸ MOREIRA, Jorge Machado. Especificações do Hospital de Clínicas da Faculdade de Medicina de Porto Alegre. Rio de Janeiro: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ, [1944?], s.p.

¹⁹ Pela representação da planta do 1º pavimento da barra vertical da figura 9, percebe-se a existência do eixo de simetria indicado no esquema proporcional da planta do térreo da figura 7.

²⁰ CALOVI PEREIRA, Cláudio. *Primórdios da Arquitetura Moderna em Porto Alegre: a presença dos arquitetos do Rio de Janeiro*. Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis. Porto Alegre, v. 2, pp. 47–71, out. 2000, p.58.

CORTE E FACHADA

O corte transversal não secciona a edificação no eixo de simetria alinhado à ponte, apresentando-a em vista (figura 17). Nessa região entre a barra e a placa, observa-se o rebaixamento do terreno possibilitando a iluminação e a ventilação direta tanto do subsolo da barra vertical como da ponte. No corte estão representadas as linhas tracejadas que simbolizam a conexão entre o subsolo da barra vertical à parte térrea da placa horizontal. Observa-se também o sistema *sheds* de ambos os blocos que compõem a placa horizontal.

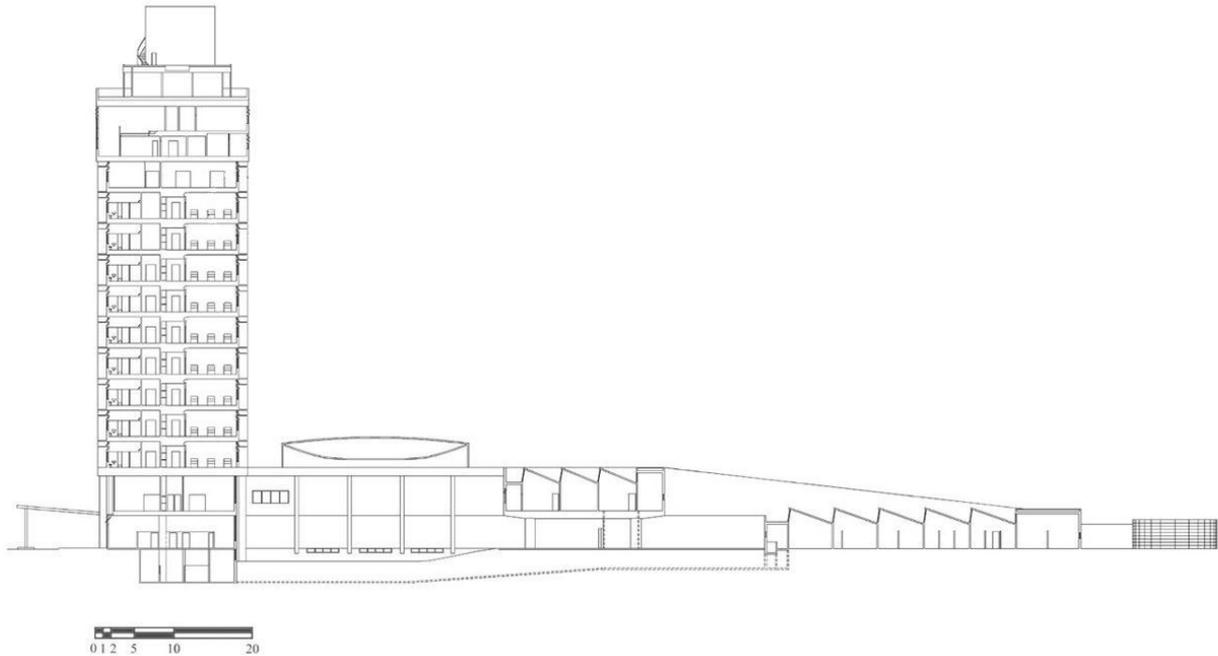


Figura 17 - corte transversal do HCPA – 1942 (Fonte: autor, baseado no Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

As subdivisões horizontais da grelha do HCPA (resultantes do prolongamento da superfície inferior das lajes) distanciam-se 3,9m de eixo a eixo, com um sistema de *brise-soleil* formado por um único painel horizontal fixo distante da face superior da grelha 60 cm. No MES as subdivisões horizontais da grelha ocorrem a cada 4,5m com três painéis móveis afastados da esquadria, criando uma camada de ar isolante (figuras 18 e 19). As distintas proporções fizeram com que a grelha ortogonal do MES seja mais esbelta que a do HCPA, conferindo maior predominância vertical daquele em relação à horizontalidade desse.

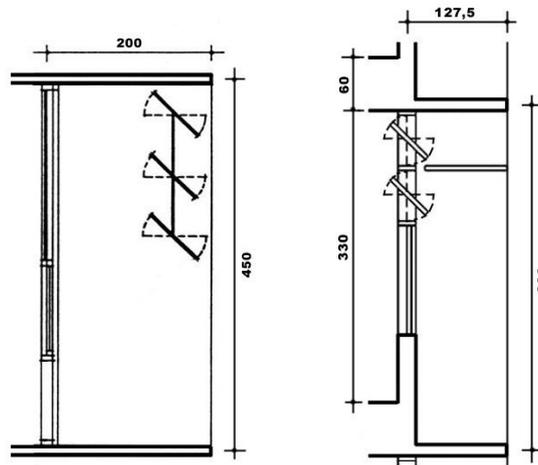


Figura 18 - esquema em corte da grelha e sistema de *brise-soleil* do MES – 1937 (Fonte: autor, baseado em Peixoto, 1994: 105). Figura 19 - esquema em corte da grelha e sistema de *brise-soleil* do HCPA – 1942 (Fonte: autor, baseado no Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

No primeiro estágio do coroamento existe um conjunto de esquadrias, que integram visualmente o décimo terceiro e o décimo quarto pavimento, rompendo o pano mural cego. Ao se comparar a fachada sudoeste do HCPA (figura 20) com a elevação da maquete²¹, verifica-se uma discrepância entre projeto gráfico e maquete²². Outra diferença substancial (considerando-se a questão da transparência na edificação) é percebida nas janelas em fita existentes nas alvenarias de ligação entre as torres elipsoidais e o corpo da edificação. Na maquete essas esquadrias não foram representadas, fazendo com que torre e ligação integrem-se um único volume completamente opaco, amenizando a compreensão das torres como elementos virtualmente isolados e em destaque em relação à composição.

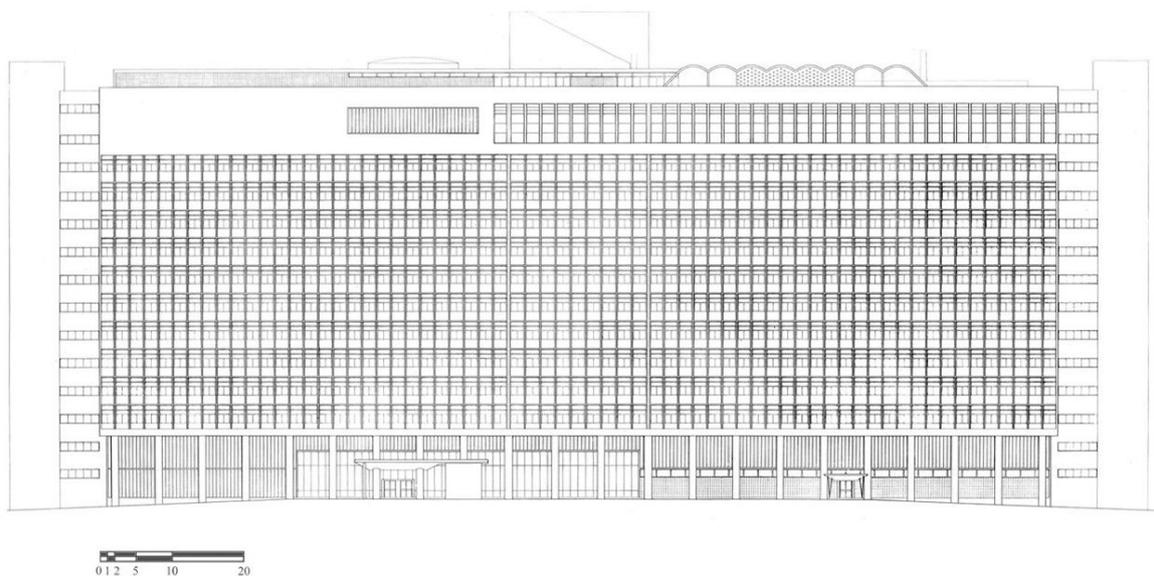


Figura 20 - fachada sudoeste do HCPA – 1942 (Fonte: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

²¹ Na elevação da maquete da figura 5, observa-se que o pano mural cego do primeiro estágio do coroamento é rompido apenas por uma faixa contínua de *brise-soleil* vertical.

²² Para uma análise mais detalhada das subseqüentes versões do projeto de Moreira para o HCPA consultar Silva, 2006: 53-115.

COMENTÁRIOS RELATIVOS À PRIMEIRA VERSÃO

A comparação entre o projeto do MES e do HCPA auxiliam na constatação que ambos apresentam uma composição que emprega princípios organizativos da tradição *beaux-arts* (simetrias, axialidades, hierarquias explícitas, seqüências rítmicas *etc.*) com elementos de configuração moderna (*pilotis*, blocos abstratos, grelha ortogonal, episódios dinâmicos contrastantes *etc.*) em montagem axial e predominantemente simétrica, mas com alguns elementos pontuais que se destacam, ajudando a dissimular a percepção de simetria.

A primeira versão do projeto do HCPA apresenta “pleno domínio da nova linguagem criada pelo arquiteto e seus colegas de equipe no projeto do MES, e está entre as concepções mais inventivas e maduras de nossa arquitetura na década de 40”²³. Moreira rompe sua estética rigorosa sendo mais ousado, mas como bem nota Moraes tais “ousadias formalistas não são a regra, ao contrário, são raras exceções”²⁴. Talvez tal ousadia tenha ocorrido pelo fato de que o projeto do HCPA foi desenvolvido no período em que o arquiteto dividia o escritório com os demais “companheiros da equipe do ministério”²⁵. Nessa fase “estiveram mais próximos um do outro e conseqüentemente desenvolveram um trabalho mais ou menos paralelo em suas investigações formais”²⁶. Muitos dos elementos que compõem a gramática da escola carioca foram desenvolvidos concomitantemente, o que torna evidente a influência de um arquiteto sobre o outro.

O vocabulário arquitetônico incluía colunas colossais, auditórios trapezoidais, reservatórios amebóides, cascas hiperbólicas, entre outras. Cabe registrar que uma das contribuições de Moreira nessa gramática surgiu com o projeto do HCPA: a torre de circulação vertical elipsoidal. Embora sua forma e sua função se inspirem em “uma idéia contida no projeto corbusiano para o Centrosoyus”²⁷, o arquiteto a desenvolveu exteriorizando-a completamente do corpo principal da edificação como um elemento autônomo²⁸. Os arquitetos da escola carioca incorporaram a torre elipsoidal no léxico de sua linguagem, exemplificados pelos blocos residenciais de menor porte do Pedregulhos de Reidy, nos projetos de Niemeyer para o edifício Copan e Hospital Sul América, entre outros.

Em 17 de junho de 1943, ocorreu a solenidade de lançamento da pedra fundamental do HCPA. Somente no ano seguinte iniciavam-se as especificações do projeto, mas essas foram suspensas pelo Departamento Administrativo do Serviço Público [DASP] por julgarem “excessiva a estimativa

²³ NICOLAEFF, Alex. *Jorge Moreira*. Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, n. 49, p. 85–94, ago./set. 1993, pp. 88-89.

²⁴ MORAES, Paulo Jardim de. Por uma “nova arquitetura” no Brasil: Jorge Machado Moreira. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PROARQ/UFRJ, 2001, pp. 173-174.

²⁵ CONDURU, 1999, op. cit., p. 18.

²⁶ CAIXETA, 1999, op. cit., p. 229.

²⁷ Conforme aponta CONDURU, 1999, op. cit., p. 18.

²⁸ O projeto do edifício Tapir representa uma experiência anterior de Moreira na exteriorização da circulação vertical do corpo da edificação, mas o volume ainda permanece vinculado.

feita para a construção”²⁹. Diferentemente do que havia ocorrido no edifício-sede do MES, onde “dois meses após o início da construção, o custo do edifício ultrapassou o orçamento previsto, que fora subestimado”³⁰, a estimativa de custos do HCPA impediu sua construção. Enquanto no MES a “astúcia política de Capanema salvou o edifício dos inquéritos de orçamento”³¹, com o fim do Estado Novo não ocorreu o mesmo apoio governamental para a construção do HCPA. Dessa forma, o DASP solicitou ao arquiteto “uma modificação no projeto de modo a conseguir uma redução” em seus custos³².

VERSÃO INTERMEDIÁRIA (1946)

Em 23 de abril de 1946, quatro anos após a elaboração do primeiro projeto, Jorge Moreira apresenta as alterações do HCPA ao DASP, ainda sobre a chancela do MES. Denominado pelo próprio arquiteto nos selos das pranchas como um *estudo*, nesta versão Moreira realizou modificações apenas na barra vertical e na ponte da edificação, não sendo apresentado nenhum estudo que abrangesse os blocos que compõem a placa horizontal.

Desenvolvida somente em planta, a perspectiva localizada não representa exatamente as alterações efetuadas, nem está completa, simbolizando ser ainda um pré-estudo da versão intermediária (figura 21). Em suma, verifica-se nesta versão a subtração das torres elipsoidais da barra vertical e a redução do coroamento em uma platibanda, assim como também foram retirados os volumes diferenciados da cobertura. Exceto pelos volumes do terraço, a versão intermediária representa novas tentativas do arquiteto em aproximar ainda mais o HCPA com o edifício-sede do MES.

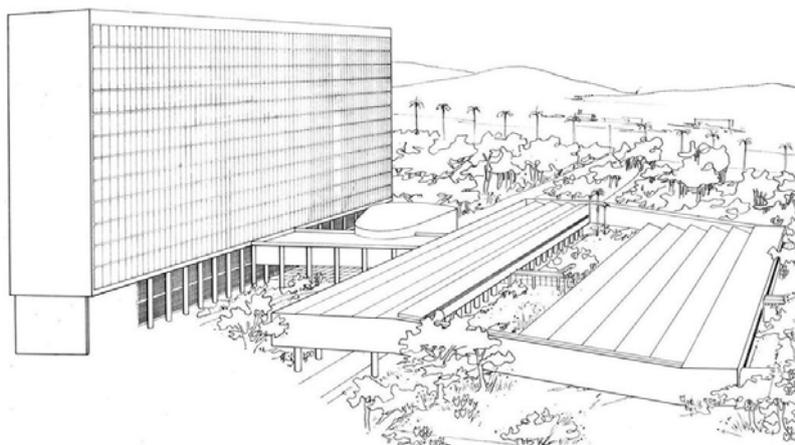


Figura 21 - perspectiva leste do HCPA – [1946?] (Fonte: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

²⁹ BLESSMANN, Luiz Francisco de Guerra. Histórico da Faculdade de Medicina. Arquivo da FMPA – UFRGS – RS, Brasil, [1948?], s.p.

³⁰ HARRIS, Elizabeth D. Le Corbusier: riscos brasileiros. São Paulo: Nobel, 1987, p. 142.

³¹ Idem, p. 168.

³² BLESSMANN, Luiz Francisco de Guerra *et alii*. Carta ao presidente da República Eurico Gaspar Dutra. Arquivo da FMPA – UFRGS – RS, Brasil, s.d. 1947, s.p.

A planta da barra vertical permanece organizada em um retângulo que é ampliado pela retirada das torres elipsoidais, ocorrendo o aumento de um intercolúnio em cada extremidade da edificação, resultando em uma planta de cerca de 142x16m. (figura 22). As seqüências externas de 22 colunas da versão anterior são substituídas por 24 pilares retangulares arredondados nos cantos, similares aos encontrados no *pilotis* da placa horizontal da verão anterior. Tais pilares permanecem recuados em relação à projeção do corpo ao longo de toda a extensão da planta, mantendo a função de base em *loggia* indicativa do acesso.

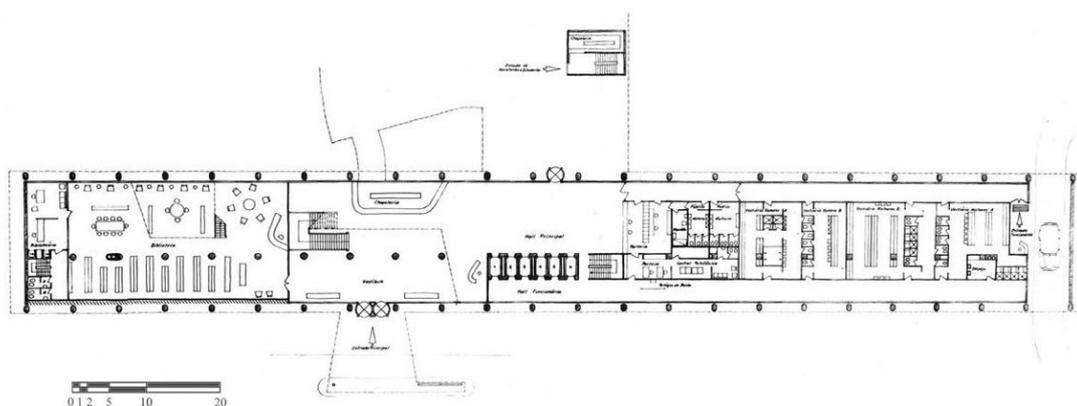


Figura 22 - planta do 1º pavimento da barra vertical e ponte do HCPA – 1946. (Fonte: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

Com a retirada das torres elipsoidais houve conseqüentemente a eliminação de dois elevadores e duas escadas de serviço. Embora o número de elevadores no bloco de circulação vertical central é ampliado, as escadas não são relocadas. Evidentemente, a eficiência no deslocamento vertical do HCPA é comprometida, inclusive pela centralização dos elevadores sociais e de serviço em um único ponto. Ainda como reflexo da subtração das torres elipsoidais, o conjunto de rampas que conduz ao subsolo na ala direita da barra vertical é deslocado, e no térreo é aberto o último intercolúnio para acesso veicular com desembarque para os funcionários³³.

Na ala central ocorrem modificações substanciais que prejudicaram a qualidade do espaço arquitetônico. A imponente marquise que demarcava o acesso principal permanece, mas a marquise de menor dimensão é retirada. A ampla rampa de acesso à sobreloja é substituída por uma escada de forma similar. O bloco de circulação vertical central é relocado entre a primeira e a segunda fileira de colunas, invertendo o *hall* principal que passa para a parte posterior dos elevadores, interrompendo a integração contínua com o vestíbulo existente na versão anterior. Da mesma forma, o recorte na laje da sobreloja em frente aos elevadores deixa de existir, resumindo a amplitude visual perceptiva do pé-direito duplo em um simples vazio. Tais modificações são suficientes para a perda da imponência desse espaço público, amenizando as características existentes na primeira versão da *promenade architecturale* e da percepção do espaço.

³³ Na perspectiva da figura 21, observa-se que o sistema de rampas e a abertura do último intercolúnio não foram completados.

A planta do terceiro ao décimo primeiro pavimento da barra vertical permanece englobando as mesmas funções e o mesmo número de andares da primeira versão, em uma planta retangular estendida para 144x19m devido à ampliação em um intercolúnio (figura 23). O tipo mantém as mesmas projeções em balanço encontradas sobre a base da versão anterior, permanecendo assim a distinção entre corpo e base. Os quartos das enfermarias continuam voltados para nordeste, mas os serviços clínicos são recuados da fachada devido à circulação horizontal de serviço que se desloca do centro e passa a ocorrer rente à fachada sudoeste (criando uma camada de ar para o isolamento térmico). A grelha ortogonal permanece na fachada nordeste com as mesmas dimensões e características da versão anterior. Entretanto, na fachada sudoeste a grelha é substituída por um sistema de *brise-soleil* vertical, similar ao encontrado em parte do térreo e do segundo pavimento.

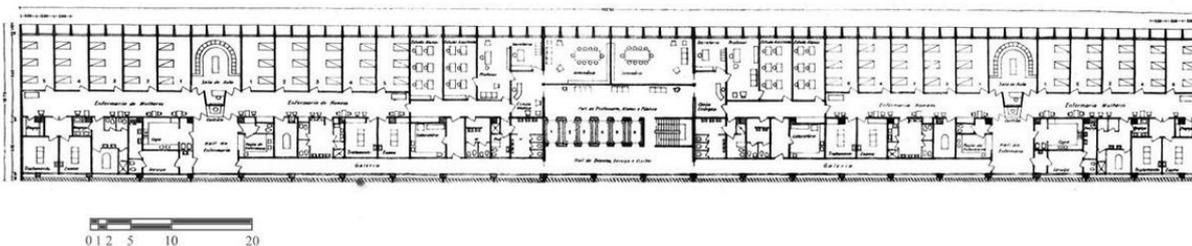


Figura 23 - planta do 3º/11º pavimento da barra vertical do HCPA – 1946. (Fonte: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

O décimo segundo pavimento da versão anterior é suprimido e suas funções (alojamentos, cozinha e refeitórios) são relocadas para o décimo quarto pavimento desta versão. Sendo assim, o décimo segundo e décimo terceiro pavimentos da versão intermediária são análogos ao décimo terceiro e décimo quarto da primeira versão, configurando o bloco cirúrgico, as salas de aula e o museu (figura 24). Todavia, externamente esses pavimentos não representam mais o primeiro estágio do coroamento como na versão anterior, pois a grelha ortogonal da fachada nordeste e o *brise-soleil* vertical da fachada sudoeste se estendem até o décimo quarto pavimento, fazendo com que o corpo da edificação se torne homogêneo, finalizado por uma platibanda como no edifício-sede do MES.

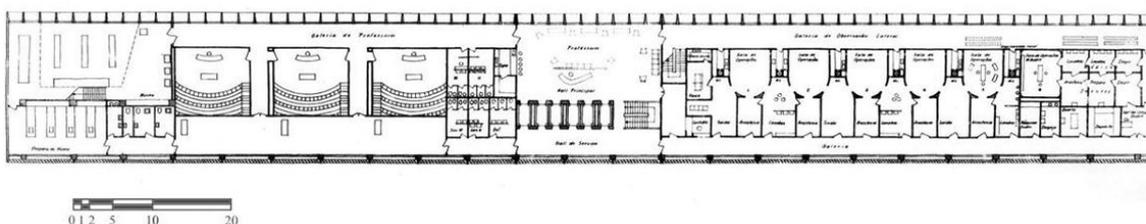


Figura 24 - planta do 12º pavimento da barra vertical do HCPA – 1946. (Fonte: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

Assim como externamente esses dois pavimentos não mais demarcam um estágio específico do coroamento, internamente o caráter monumental existente na versão anterior deixa de ocorrer pela retirada do recuo da laje curvilínea e da escada semicircular: elementos que integravam os pavimentos visualmente pela percepção do pé-direito duplo. O único vazio ainda presente ocorre apenas no museu. O número de salas de aula permanece igual, mas a forma de anfiteatro é alterada para retângulos que se prolongam no décimo terceiro pavimento até a fachada sudoeste. As salas cirúrgicas são mantidas, assim como suas formas, mas a posição é invertida.

O décimo quarto pavimento da versão intermediária passa a abrigar as funções do décimo segundo e do décimo quinto pavimento da primeira versão (figura 25). Externamente apresenta as mesmas características do pavimento tipo. Os volumes diversificados recuados das empenas que conformavam o segundo estágio do coroamento da versão anterior não mais existem, ocorrendo ocupação total do pavimento. As cascas hiperbólicas e o volume amebóide deixam de existir, mas a capela de formato trapezoidal permanece, embora confinada. O jardim coberto também é retirado e o descoberto é fragmentado em pátios enclausurados. O sistema de iluminação zenital das salas de aula do andar inferior não é mais necessário devido à nova orientação destas.

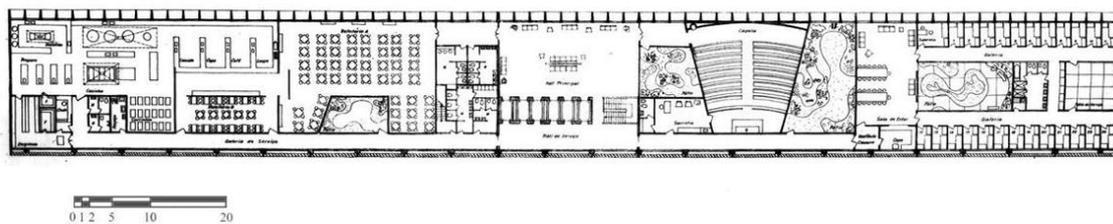


Figura 25 - planta do 14º pavimento da barra vertical do HCPA – 1946. (Fonte: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

As modificações propostas apresentam ganhos e perdas ao serem comparadas com a primeira versão, tanto em aspectos funcionais como estéticos. A retirada das torres elipsoidais diminuiu a eficiência da circulação vertical do hospital, perdendo-se um dos elementos mais inusitados que representa uma colaboração direta de Jorge Moreira na gramática da escola carioca. Os espaços de caráter monumental foram prejudicados e até eliminados. A redução da ala recreativa do último pavimento transformou jardins em pátios e eliminou áreas descobertas, aniquilando elementos típicos da linguagem moderna como as cascas hiperbólicas e o volume amebóide. Embora às custas de um certo empobrecimento plástico, a supressão do coroamento em dois estágios confere maior unidade ao edifício, ampliada pela eliminação de qualquer marcação no coroamento.

O CENTRO MÉDICO DE JORGE MOREIRA [1948?]

O formato do terreno destinado ao Centro Médico havia sido definido entre 1939-40 pelo estudo de Arnaldo Gladosch³⁴ para o Parque da Feira Permanente (figura 26). Conforme montagem na parte superior esquerda da figura, ao dividir o terreno destinado ao Centro Médico, Gladosch sugeriu uma nova forma que foi aceita por Jorge Moreira, mas nunca chegou a se concretizar por questões de desapropriações. Sendo assim, o projeto de Moreira, tanto para o HCPA como para o Centro Médico, foi condicionado por um traçado urbano ainda inexistente, que por sua não realização, acarretou em graves problemas que se estenderam durante todo o processo de construção do conjunto.

Criando um novo espaço de área similar ao maior logradouro público da cidade, o estudo de Gladosch prevê a extensão do eixo monumental do Parque Farroupilha, interligando os dois parques por meio do alargamento da Rua Santana. A canalização do arroio Dilúvio ocorre pela avenida projetada do Riacho³⁵ (atual Avenida Ipiranga), possibilitando o saneamento da área. Ao desconsiderar a forma do terreno destinado para o Centro Médico, a área foi dividida por uma avenida projetada em aproximadamente dois lotes triangulares truncados de dimensões diferentes. Perpendicular ao ponto médio dessa avenida projetada, a Avenida Jerônimo de Ornelas passaria a adquirir a função de rota perimetral, conforme estudos viários da época publicados em *Um Plano de Urbanização*³⁶, oferecendo uma perspectiva monumental ao Centro Médico.

³⁴ Arnaldo Gladosch havia sido contratado pela Prefeitura de Porto Alegre em 1938 para o desenvolvimento do Plano Diretor da cidade, pois havia trabalhado com Alfredo Agache no plano do Rio de Janeiro entre 1926 e 1930. Na capital gaúcha projetou edificações de grande vulto, como o edifício Sulacap de 1938 e o edifício Mesbla de 1944.

³⁵ "Pequeno arroio, com cerca de 20 quilômetros de curso (...) marcou negativamente as zonas que atravessava. (...) Um projeto de saneamento e regularização do Riacho já aparece (...) ao ano de 1925. (...) Entretanto, só depois de 1941, ano da grande enchente, (...) foi possível executar o projeto do Prefeito José Loureiro da Silva, (...) o qual previa, além da canalização do Riacho, a abertura de duas avenidas marginais" (Franco, 1992: 349-52).

³⁶ LOUREIRO DA SILVA, José (Colaboração Técnica Edvaldo Pereira PAIVA). Um plano de urbanização. Porto Alegre: Globo, 1943, p. 93.

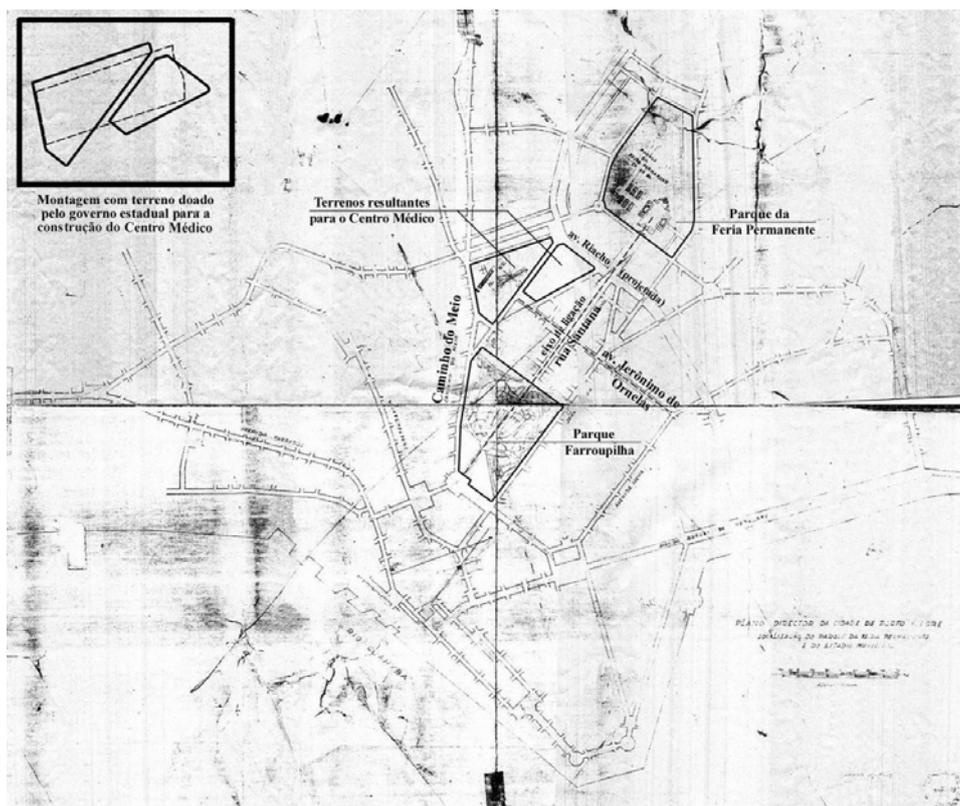


Figura 26 - Parque da Feira Permanente de Arnaldo Gladosch – 1939-40. (Fonte: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

Nenhum dos registros encontrados do Centro Médico possui indicação de data, impossibilitando a precisão cronológica de sua realização. Todavia, a data provável de 1948 pôde ser definida mediante uma imagem do II Congresso Brasileiro de Arquitetos (figura 27). Realizado em Porto Alegre entre 20 e 27 de novembro de 1948, o evento obteve ampla repercussão, sendo novamente a presença de Moreira fundamental, pois havia sido o diretor geral do congresso.

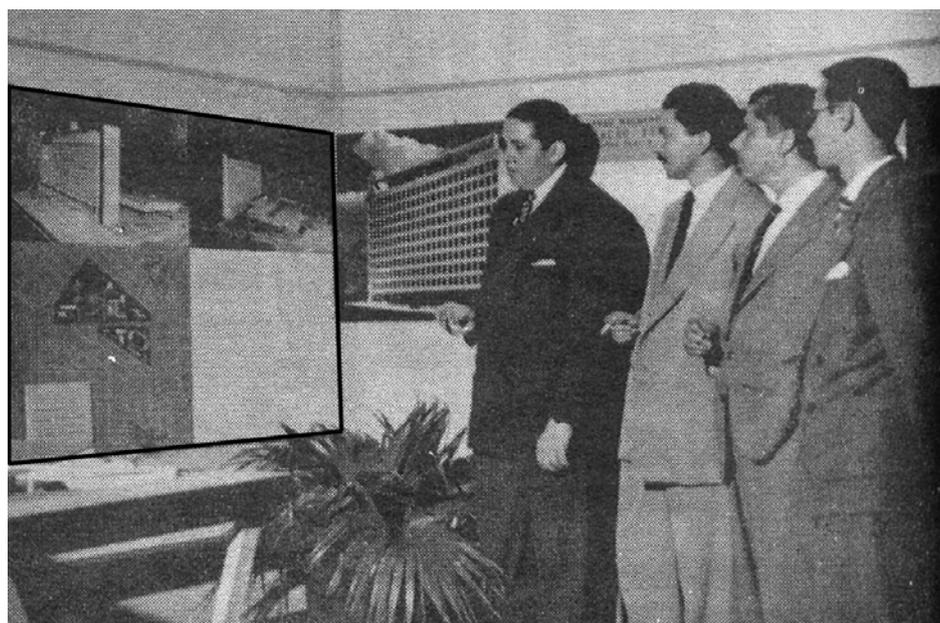


Figura 27 - Jorge Moreira no II Congresso Brasileiro de Arquitetos apresentando painel do HCPA para Riopardense de Macedo, Ubatuba de Faria e Edgar Graeff – 1948 [da esquerda para a direita]. (Fonte: II Congresso, 1949: s.p.)

Embora o arquiteto tenha declarado que concebeu um plano de conjunto concomitantemente ao projeto do HCPA (Moreira, 1954: 348), o projeto do Centro Médico (figura 28), destoa em diversos pontos da planta de situação da primeira versão (1942)³⁷ e a edificação do HCPA nela registrada se aproxima muito mais da versão intermediária (1946).

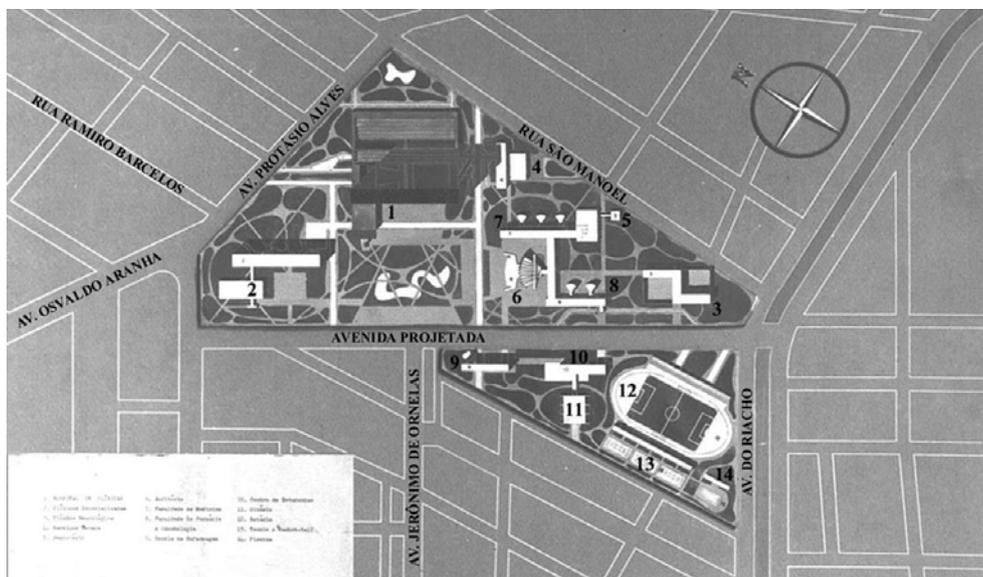


Figura 28 - Centro Médico de Jorge Moreira – [1948?]. (Fonte: Arquivo do HCPA)

- | | | |
|---------------------------|---------------------------------------|-------------------------|
| 1-Hospital de Clínicas | 6-Auditório | 10-Centro de Estudantes |
| 2-Clínicas Especializadas | 7-Faculdade de Medicina | 11-Ginásio |
| 3-Clínica Neurológica | 8-Faculdade de Farmácia e Odontologia | 12-Estádio |
| 4-Serviços Gerais | 9-Escola de Enfermagem | 13-Tênis e Basquete |
| 5-Necrotério | | 14-Piscina |

O Centro Médico foi dividido em um setor médico e outro de esportes. O primeiro foi concentrado no terreno de maior dimensão e o segundo no menor. O HCPA permanece na mesma localização da primeira versão (1942), mas em frente à sua fachada nobre (sudoeste) foi localizada uma praça, cujos caminhos para pedestres convergentes em direção ao edifício (superpostos ao traçado pitoresco do conjunto) constituem contribuição peculiar da arquitetura moderna brasileira³⁸, sendo que o traçado das retas convergentes da praça acentua para Comas “a proeminência física e simbólica do Hospital”³⁹.

Como ponto mais importante do conjunto, o HCPA posiciona-se como coroamento do eixo perspectivo da nova Avenida Jerônimo de Ornelas⁴⁰. As vias internas principais e os demais edifícios são posicionados ortogonalmente em relação à Avenida Projetada, restando ao parque verde de traçado pitoresco a acomodação do esquema com as bordas oblíquas da Rua São Manoel e Avenida Protásio Alves. Os volumes abstratos dispersos no parque verde e negando a idéia do quarteirão periférico, demonstram o alinhamento da proposta com os preceitos urbanísticos modernos.

³⁷ Confrontar com a figura 8.

³⁸ O uso similar de tal superposição pode ser encontrado no projeto de Reidy para o concurso do CTA de 1947.

³⁹ COMAS, 2002, op. cit., p.283.

⁴⁰ CALOVI PEREIRA, 2000, op. cit., p.57.

Um dos motivos da inviabilidade do Centro Médico foi apontado pelo próprio Moreira no memorial descritivo que acompanha o projeto. O prolongamento da Rua Ramiro Barcelos⁴¹ muda drasticamente a forma do terreno, fazendo com que as edificações não mais se relacionassem com a Avenida Projetada (figuras 29 e 30). Conseqüentemente, o conjunto perde um eixo organizativo importante e a ambigüidade da disposição tradicional e moderna, parecendo ficar evidente a negação de quarteirões e alinhamentos por meio da disposição oblíqua dos edifícios, evitando-se a frontalidade⁴² (Calovi Pereira, 2000: 57).

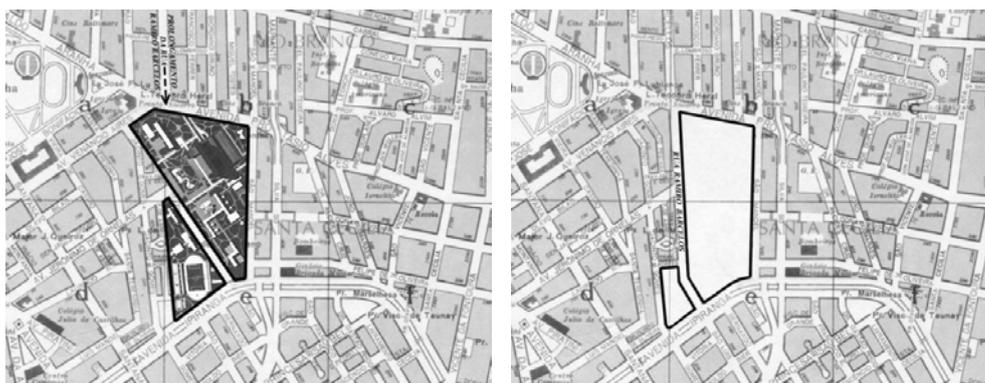


Figura 29 – Montagem do mapa atual com situação do Centro Médico. (Fonte: autor, baseado em Thofehr, 1986: 26 e no Arquivo do HCPA); Figura 30 - Mapa da conformação atual da área do Campus Saúde da UFRGS. (Fonte: Thofehr, 1986: 26).

Na planta de estudo do Centro Médico (figura 31)⁴³ e no estudo para a fachada sudoeste do HCPA (figura 32), percebe-se mais claramente a adição de novas pontes entre a barra vertical e a placa horizontal, assim como o surgimento de um volume retangular que se projeta na base da fachada sudoeste, na ala esquerda da edificação, interrompendo a leitura serial da colunata. Este novo volume possui um jardim em sua cobertura, assim como outros jardins surgem no terraço da barra vertical. O número de andares e de intercolúnios permanecem iguais aos da versão intermediária, mas o último intercolúquio na ala direita da base não é mais aberto para passagem veicular como ocorre na versão intermediária. Outras modificações surgem pela supressão da marquise da entrada principal e pelo surgimento de uma nova marcação na ala esquerda da base, existente somente no estudo da fachada. O sistema de *brise-soleil* vertical é retirado evidenciando a fachada sudoeste completamente envidraçada, manifestando a provável intenção de Moreira em relacioná-la ainda mais com a fachada sul do edifício-sede do MES.

⁴¹ O prolongamento da Rua Ramiro Barcelos foi iniciado no final da década de quarenta.

⁴² CALOVI PEREIRA, 2000, op. cit., p.57.

⁴³ Confrontar com figura 28.

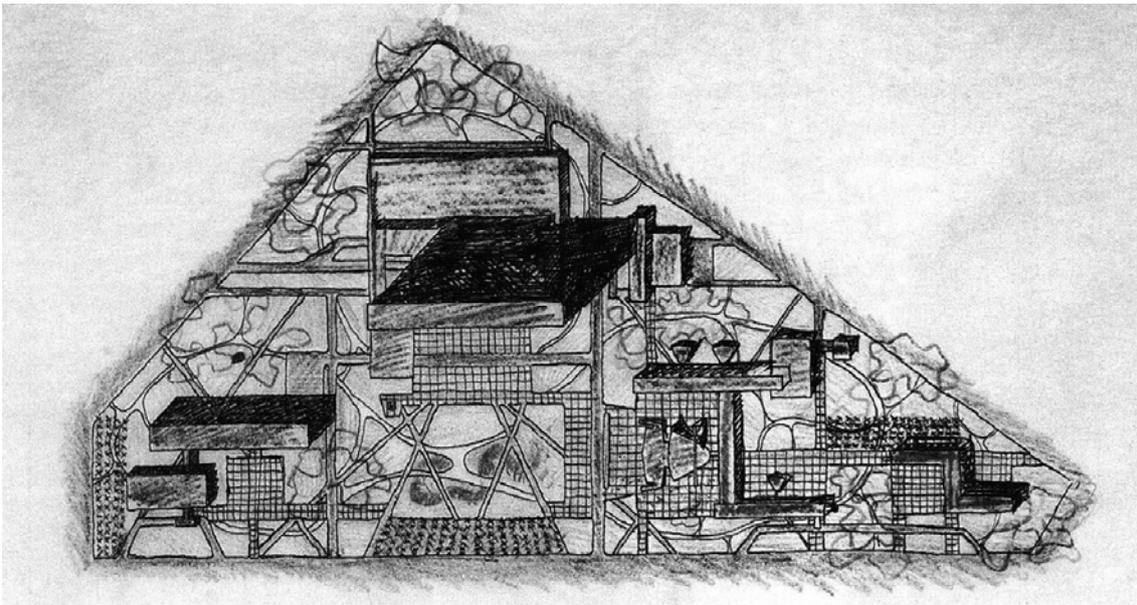


Figura 31 - Estudo do Centro Médico – [1948?]. (Fonte: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

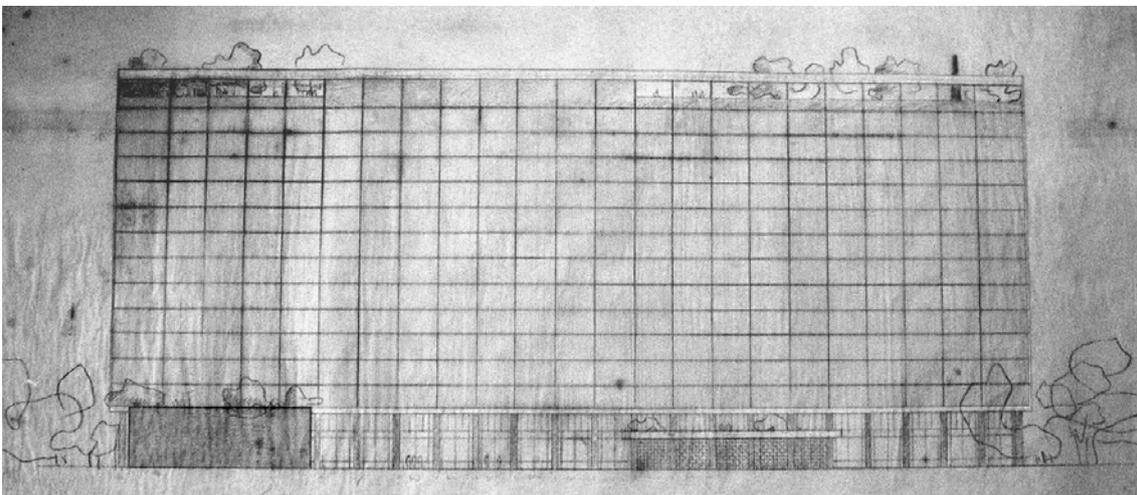


Figura 32 - estudo da fachada sudoeste do HCPA – [1948?]. (Fonte: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

As obras do HCPA iniciaram em 9 de outubro de 1947 utilizando a versão intermediária do projeto de Moreira (1946). Diversas paralisações ocorreram pela falta de repasse de verbas, mas em dezembro de 1951 os trabalhos foram interrompidos “face às modificações introduzidas no projeto”⁴⁴. A solicitação para a paralisação da obra partiu de Jorge Moreira, tendo em vista o desenvolvimento do estudo que resultou na última versão do projeto (1952). O arquiteto conseguiu autorização para dinamitar parte da construção objetivando adequá-la ao projeto. É provável que a repercussão desses fatos tenha influenciado na transferência das obrigações contratuais do Ministério da Educação e Saúde “no tocante à construção do Hospital de Clínicas Médicas de Porto Alegre” para a UFRGS em 22 de julho de 1952⁴⁵. Mediante a transferência da responsabilidade da construção, o então reitor da universidade, dr. Elyseu Paglioli, impôs a

⁴⁴ PAGLIOLI, Elyseu. In: UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Uma fase em sua historia: relatório reitorado do Prof. Elyseu Paglioli 13 de agosto de 1952 a 13 de abril de 1964. Porto Alegre: Gráfica da Universidade, 1964, p. 275.

⁴⁵ PASSARINHO, Jarbas G. Aviso n. 659-BSB. In: FARRACO, Eduardo. O início das atividades do Hospital de Clínicas. Anais da FMPA. Porto Alegre, p. 39-42, jan./dez. 1978, p.40.

“substituição do arquiteto, a liberação do Ministério da Educação e Saúde de suas atribuições e a cooperação efetiva do Departamento Administrativo do Serviço Público e da Companhia Construtora”⁴⁶ para a retomada e conclusão da obra.

ÚLTIMA VERSÃO (1952)

De acordo com a transferência das obrigações contratuais, observa-se no selo das pranchas que compõem a última versão de Moreira para o HCPA, que a chancela do projeto foi realmente alterada do MES para o DASP. Da mesma forma, o nome de Jorge Moreira não está mais impresso no selo, como estava nas versões anteriores, apresentando apenas sua assinatura no campo em aberto do responsável técnico. Datado em 24 de outubro de 1952, o projeto é uma finalização da versão intermediária que permaneceu em desenvolvimento. A última versão também é apresentada somente em planta, exceto por um único corte transversal, sendo desenvolvida apenas a barra vertical. Sendo assim, somente a primeira versão contemplou a edificação do HCPA em sua totalidade com um conjunto completo de desenhos.

A planta do primeiro pavimento demonstra mudanças significativas na base da barra vertical (figura 33). Toda a ala esquerda da planta passa a ser configurada por *pilotis* aberto, no qual consta um jardim coberto que suprime todo o espaço monumental existente no *hall* principal das versões anteriores. O bloco central de circulação vertical retoma o alinhamento colunar da primeira versão, assim como o número de elevadores, pois as circulações verticais de serviço dispostas nas extremidades (anteriormente retiradas da versão intermediária devido à subtração das torres elipsoidais) retornam com a inclusão de mais dois elevadores e uma escada em cada ala da edificação. O fechamento externo da ala direita ocorre por meio de painéis de vidro, permitindo a permeabilidade visual em contrapartida ao *pilotis* aberto da ala esquerda. O pavimento é apresentado com planta livre a ser definida, tornando-se plausível supor que ainda não se trata de uma versão completamente concluída⁴⁷.

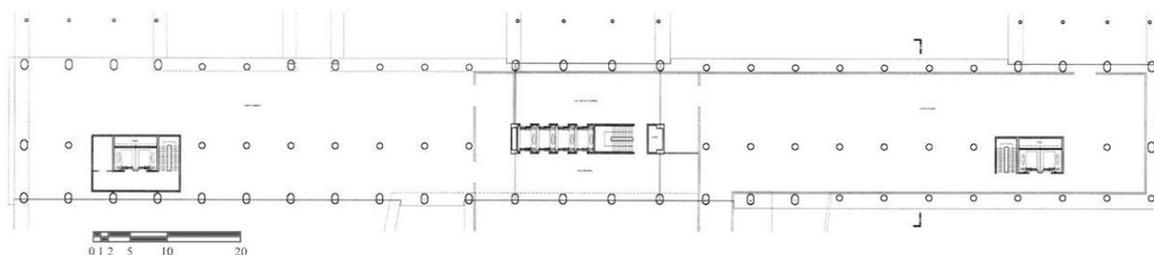


Figura 33 - planta do 1º pavimento da barra vertical do HCPA – 1952. (Fonte: autor, baseado no Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

⁴⁶ PAGLIOLI, 1964, op. cit., p. 276-277. Paglioli assumiu a reitoria da UFRGS em agosto de 1952, permanecendo até 1964. Respeitado médico e professor da Faculdade de Medicina, realizou diversas obras para a ampliação da estrutura física da universidade.

⁴⁷ Ratificando essa hipótese, verifica-se que todas as plantas estão desenvolvidas com um mínimo de informações básicas, deixando em aberto muitas informações fundamentais para a perfeita compreensão do projeto.

A edificação é ampliada em mais um intercolúnio em cada extremidade, fazendo com que o comprimento da barra vertical se equipare ao da placa horizontal da primeira versão. Na ala direita é retomada a utilização de colunas nas linhas externas, mas na ala esquerda e nos pontos de junção das diversas ligações, entre a barra vertical e a placa horizontal, permanecem os pilares retangulares arredondados nos cantos. A linha interna apresenta colunas em toda a extensão, exceto nas extremidades onde foi utilizado os pilares⁴⁸. Além desses dois elementos estruturais, diversas colunetas são implantadas para sustentar a ponte central pré-existente e as novas ligações acrescentadas nas extremidades⁴⁹. Não ocorrendo mais uma uniformidade colunar, o *pilotis* resulta em uma coordenação desarmônica de vários tipos e dimensões.

A marcação em projeção da planta possibilita apreciar que o volume acoplado na fachada sudoeste (anteriormente retangular conforme figuras 31 e 32), apresenta-se agora chanfrado em sua extremidade direita⁵⁰. A dimensão desse volume é bastante ampliada, estendendo-se parcialmente até a ala direita da planta⁵¹. A presente planta não representa o volume por completo, sendo possível conjecturar que tenha ocorrido a transferência da área de caráter mais pública da edificação para esse volume⁵². Quanto ao auditório trapezoidal, supõe-se que tenha permanecido, embora sua forma possa ter sido alterada da mesma maneira como foi modificado o passadiço de ligação ao ser retificado.

O tipo permanece sendo composto pelo terceiro ao décimo primeiro pavimento (figura 34), mantendo as enfermarias cujos leitos são ampliados. As circulações horizontais longitudinais desenvolvidas na versão intermediária são mantidas e o andar permanece projetado em relação à base, com a mesma grelha ortogonal na fachada nordeste. Contudo, na fachada sudoeste o sistema de *brise-soleil* vertical da versão intermediária é substituído por grandes esquadrias que apresentam quatro divisões verticais entre cada intercolúnio⁵³. O descortinamento do vidro em uma fachada sudoeste na cidade de Porto Alegre não se torna tão problemático devido à circulação horizontal de serviço que cria uma camada de ar que isola os ambientes recuados. Assim como no edifício-sede do MES, a fachada envidraçada torna visíveis as colunas internas, indicando a estrutura independente da edificação que se alinha ao longo do corredor de serviço.

⁴⁸ Solução similar a utilizada na base lateral leste do edifício-sede do MES, onde ainda foram duplicadas as colunas das pontas.

⁴⁹ As novas pontes das extremidades já estavam contidas no estudo do Centro Médico da figura 26, embora tenham sido alargadas de um para três intercolúnios.

⁵⁰ No esquema em planta da figura 32, compreende-se melhor a dimensão do volume acoplado na fachada nobre.

⁵¹ A projeção igualmente inclinada da ala esquerda representa um vazio interno criado pelo segundo pavimento no respectivo volume.

⁵² Um anteprojetado incompleto e sem data existente no Acervo de JMM no NPD descreve para nesse volume a existência de um *parking* na extremidade esquerda, um pátio no centro e um *hall* principal na direita, juntamente com outro pátio.

⁵³ No estudo da fachada sudoeste da figura 27, verifica-se que Moreira manteve sua intenção de aproximar ainda mais a edificação do HCPA com o edifício-sede do MES.

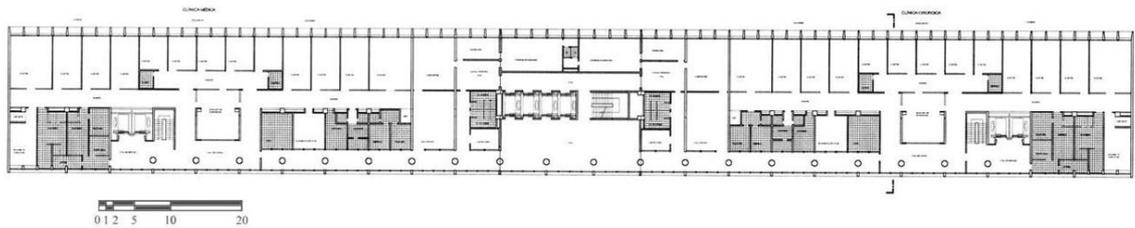


Figura 34 - planta do 3º/11º pavimento da barra vertical do HCPA – 1952. (Fonte: autor, baseado no Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ)

O décimo segundo e décimo terceiro pavimentos apresentam poucas alterações se comparados com a versão intermediária, permanecendo suas vinculações como andares complementares (figura 35). Externamente apresentam as mesmas características do andar tipo, cuja grelha ortogonal na fachada nordeste e os panos de vidro da fachada sudoeste completam o corpo da edificação. As salas de aula são mantidas, mas rotacionadas para que a iluminação direta passe a ocorrer em toda sua altura, sendo também afastada da fachada para serem protegidas pela camada de ar isolante criada na circulação horizontal de serviço. O bloco cirúrgico é ampliado, mantendo as galerias de observação no décimo terceiro pavimento, e incluindo salas de televisão⁵⁴. O museu, que ocupava a ala esquerda dos dois andares, cede lugar para o departamento de fotografia e para o departamento de serviço social⁵⁵, perdendo-se o único espaço que ainda mantinha um pé-direito duplo e os elementos que integravam visualmente esses dois andares, não ocorrendo mais o caráter monumental existente na primeira versão e pouco mantido na versão intermediária.

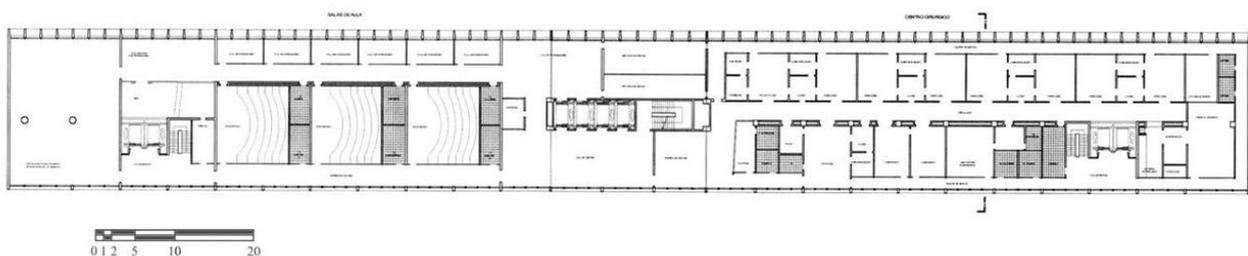


Figura 35 - planta do 12º pavimento da barra vertical do HCPA – 1952. (Fonte: autor, baseado no Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ).

O décimo quarto pavimento apresenta alterações que o diferencia externamente do corpo da edificação (figura 36). Na fachada nordeste surgem varandas cujas separações alinhadas com o intercolúnio da estrutura fazem com que a marcação vertical da grelha desapareça dentro delas, sendo incluído um peitoril horizontal. Na fachada sudoeste as divisões verticais das esquadrias também são retiradas, mantendo-se apenas os montantes alinhados com o intercolúnio da estrutura⁵⁶. O pavimento permanece totalmente ocupado, ocorrendo um aumento da ala recreativa

⁵⁴ Sinal das novas tecnologias implantadas em hospitais, as salas de televisão selarão futuramente o fim da utilização das salas de observações, pois oferecem melhores condições de visualização nos detalhes cirúrgicos.

⁵⁵ O museu não foi localizado na barra vertical sendo desconhecida sua permanência ou não na última versão.

⁵⁶ O estudo da fachada sudoeste da figura 27 distingue o último pavimento do corpo da edificação por meio de peitoris.

por meio da retirada da cozinha e dos refeitórios⁵⁷. Os alojamentos são ampliados ao longo da fachada nordeste, a capela passa para a ala esquerda da edificação (sendo sua forma alterada para um retângulo) assim como surge um auditório na ala esquerda com a mesma forma da capela (ambos alinhados com jardins enclausurados). Nas extremidades novos jardins fechados são dispostos simetricamente (intenção registrada no estudo da fachada sudoeste da figura 32).

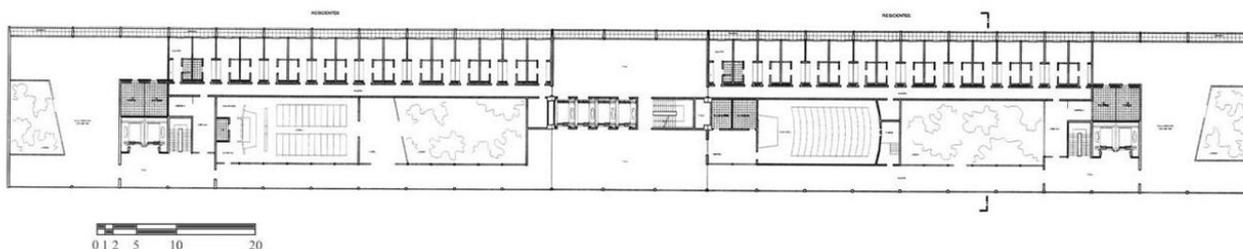


Figura 36 - planta do 14º pavimento da barra vertical do HCPA - 1952. (Fonte: autor, baseado no Acervo de JMM no NPD - FAU/UFRJ).

Os esquemas em planta e em corte, realizados por Moreira no I Curso de Planejamento de Hospitais, possibilitam ampliar a compreensão das modificações na edificação confirmando algumas suposições (figuras 37 e 38). Comprovam-se a permanência do auditório trapezoidal e a dimensão, a forma chanfrada e a sustentação por *pilotis* do volume acoplado à fachada nobre. A base da barra vertical, antes definida por colunata, praticamente desaparece com o aumento das dimensões do volume acoplado.

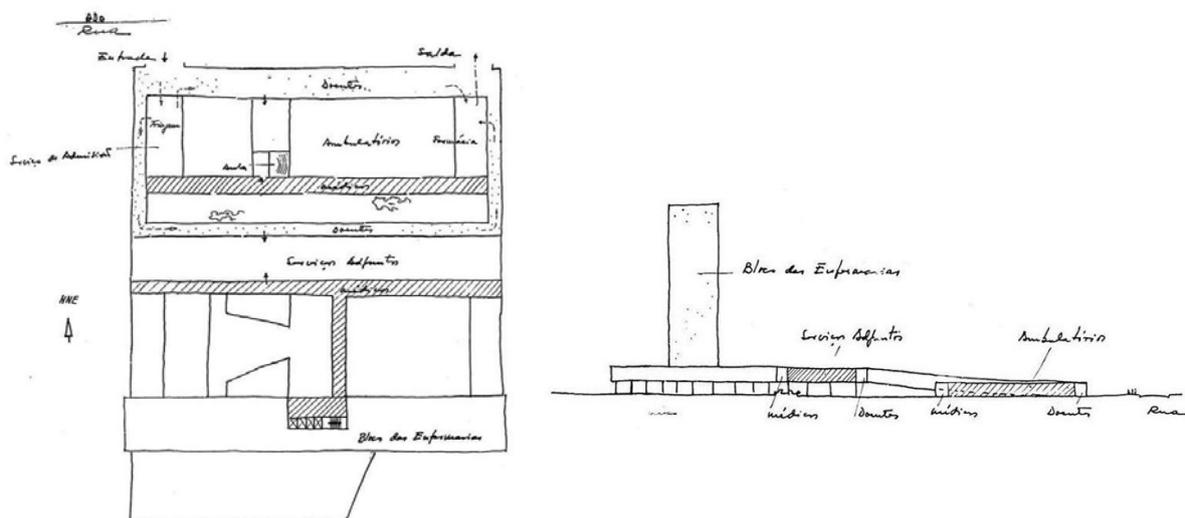


Figura 37: esquema em planta do HCPA - 1953 (Fonte: Moreira, 1954: 350);
 Figura 38: esquema em corte do HCPA - 1953 (Fonte: Moreira, 1954: 348).

Ao se comparar a última versão com a intermediária, os ganhos quanto à funcionalidade são inegáveis, como a retomada das circulações verticais de serviço e a ampliação do número de leitos e salas cirúrgicas. Contudo, as perdas estéticas são mais significativas, como a inserção de

⁵⁷ Cozinha e refeitórios também não foram localizados na barra vertical, sendo provável o remanejamento para a placa horizontal da edificação conforme projeto desenvolvido, em 1958, pelos arquitetos Oscar Valdetaro e Roberto Nadalutti. Sobre os projetos para o HCPA após afastamento de Jorge Moreira e a subsequente construção da edificação consultar SILVA, 2006, op.cit., pp. 116-155.

um volume na fachada sudoeste da edificação e as novas ligações entre a barra vertical e a placa horizontal. O volume acoplado anulou a apreciação da colunata colossal anteriormente existente, perdendo-se a constituição da base em *loggia* na fachada nobre. As demais ligações entre a barra vertical e placa horizontal (embora não ocorram no térreo), dificultam a percepção da separação volumétrica entre os dois corpos principais da edificação, fazendo com que visualmente eles se mesclem e o auditório trapezoidal seja praticamente ocultado.

No momento em que Jorge Moreira estava sendo afastado definitivamente do projeto, após mais de uma década de um projeto inconcluso, a obra estava sendo demolida para se adequar às modificações por ele sugeridas em sua última versão. Tanto o projeto do HCPA como do Centro Médico foram reformulados a partir de 1958 sem a autorização de Moreira, sendo que as obras foram concluídas somente na década de 1970 (figura 39). Todavia, cabe salientar que não é justo atribuir todas as descaracterizações, ao menos do HCPA, apenas aos que nele trabalharam após o afastamento de Moreira. Conforme pode ser verificado, muitas são as distinções entre a primeira (1942) e a última versão (1952) do arquiteto, assim como muitas são as semelhanças entre a barra vertical da última versão de Moreira com a barra vertical da obra executada.



Figura 39 - vista geral do Centro Médico – [197-] (Fonte: Arquivo da FMPA).

A preferência do arquiteto pela primeira versão do projeto do HCPA torna-se evidente pelas premiações recebidas mesmo após o arquiteto já ter desenvolvido diversas modificações. No VI Congresso Pan-americano de Arquitetos em Lima (1947) recebeu o prêmio de honra e no LIV Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (1949) obteve medalha de ouro. Por fim, a primeira versão do projeto foi publicada internacionalmente por Siegfried Giedion como parte integrante de seu livro intitulado *A decade of contemporary architecture*⁵⁸.

⁵⁸ GIEDION, Siegfried. *A decade of contemporary architecture*. Zurich: Girsberger, 1951, p.194.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da análise do HCPA de Jorge Moreira, pôde-se verificar a relevância tanto da obra em si como da atuação do autor na promoção da arquitetura moderna em Porto Alegre. A primeira versão apresenta inegáveis virtudes compositivas baseadas na síntese entre a disciplina compositiva da tradição clássica e as liberdades figurativas da arquitetura moderna. O arquiteto demonstra com sua produção que *o sistema clássico de proporções não é de todo contraditório aos princípios formais do racionalismo*⁵⁹. Contudo, representando a conclusão de um trabalho cuja revisão iniciou ainda na versão intermediária, a última versão demonstra claramente uma maior simplificação formal em consequência da busca de soluções funcionais, depreciando esteticamente a edificação.

O Centro Médico de Jorge Moreira seria pioneiro em Porto Alegre na divulgação dos princípios da Carta de Atenas, incluindo uma nova visão da cidade. Sua realização certamente causaria questionamentos às diretrizes estabelecidas por Gladosch e anteciparia a realização de um efetivo plano diretor para a capital gaúcha. Embora possua uma escala menor que os projetos da Cidade Universitária do Brasil de Le Corbusier e de Lúcio Costa, dos quais Jorge Moreira participou da equipe, o Centro Médico não seria menos importante para Porto Alegre, pois estimularia a transformação das novas áreas que surgiam concomitantemente à construção do HCPA. As demais edificações do Centro Médico, que seriam projetadas dentro de um conjunto moderno, potencializariam ainda muito mais a promoção da arquitetura moderna da escola carioca na cidade.

Ao se olhar para a produção da *linguagem modernista “clássica” brasileira*⁶⁰, pretende-se também identificar o sistema compositivo aplicado na arquitetura moderna, buscando “reconhecê-las e reconhecendo-as, reconhecer em algumas delas um passado que pode bem iluminar um presente e ajudar a construir um futuro”⁶¹. Corroborando com tais palavras, ao resgatar um importante exemplar da obra de Jorge Moreira para Porto Alegre, pretendeu-se auxiliar na compreensão do complexo contexto que engloba a introdução, afirmação e consolidação da arquitetura moderna na capital gaúcha. *“Recuperar seus registros e entender suas lições resulta em extrair princípios válidos para o presente e o futuro”*⁶².

⁵⁹ CONDURU, Roberto. Razão o cubo. In: MOREIRA, Jorge Machado. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999, p.31.

⁶⁰ CAVALCANTI, Lauro. Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p.11.

⁶¹ COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a re-conhecer*. Arquitetura Revista. Rio de Janeiro, n. 5, pp. 22–28, 1987, p.28.

⁶² CALOVI PEREIRA, Cláudio. *Primórdios da Arquitetura Moderna em Porto Alegre: a presença dos arquitetos do Rio de Janeiro*. Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis. Porto Alegre, v. 2, p. 47–71, out. 2000, p.68.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACERVO de Jorge Machado Moreira [JMM]. Núcleo de Pesquisa e Documentação [NPD] da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo [FAU] da Universidade Federal do Rio de Janeiro [UFRJ]. Rio de Janeiro, Brasil.
- ARQUIVO da Faculdade de Medicina de Porto Alegre [FMPA]. Universidade Federal do Rio Grande do Sul [UFRGS]. Porto Alegre, Brasil.
- ARQUIVO do Hospital de Clínicas de Porto Alegre [HCPA]. Porto Alegre, Brasil.
- BLESSMANN, Luiz Francisco de Guerra *et alii*. Carta ao presidente da República Eurico Gaspar Dutra. Arquivo da FMPA – UFRGS – RS, Brasil, s.d. 1947.
- BLESSMANN, Luiz Francisco de Guerra. Histórico da Faculdade de Medicina. Arquivo da FMPA – UFRGS – RS, Brasil, [1948?].
- CAIXETA, Eline Maria Moura Pereira. Affonso Eduardo Reidy: “poeta construtor”. Tese de Doutorado. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya – Escola Técnica Superior D’Arquitectura de Barcelona, 1999.
- CALOVI PEREIRA, Cláudio. Os Irmãos Roberto e a arquitetura moderna no Rio de Janeiro (1936-1954). Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, 1993.
- _____. *Primórdios da Arquitetura Moderna em Porto Alegre: a presença dos arquitetos do Rio de Janeiro*. Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis. Porto Alegre, v. 2, p. 47–71, out. 2000.
- CAVALCANTI, Lauro. Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer*. Arquitetura Revista. Rio de Janeiro, n. 5, p. 22–8, 1987.
- _____. *Precisões brasileiras: sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos: a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MRM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45*. Tese de Doutorado. Université de Paris VIII – Vincennes – Saint Denis. 2002. 2 v.
- CONDURU, Roberto. Razão o cubo. In: MOREIRA, Jorge Machado. Jorge Machado Moreira. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.
- EM JUNHO deste ano, será iniciada a construção do Hospital de Clínicas de Porto Alegre. Correio do Povo. Porto Alegre, p. 5, 7 mar. 1940.
- FARRACO, Eduardo. *O início das atividades do Hospital de Clínicas*. Anais da FMPA. Porto Alegre, p. 39-42, jan. /dez. 1978.
- FRANCO, Sérgio da Costa. Porto Alegre: guia histórico. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.
- GIEDION, Siegfried. *A decade of contemporary architecture*. Zurich: Girsberger, 1951.
- GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: architecture new e old 1652-1942*. New York: MoMA, 1943.
- HARRIS, Elizabeth D. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. São Paulo: Nobel, 1987.
- II CONGRESSO Brasileiro de Arquitetos. Espaço. Porto Alegre, n. 3, s.p., 1949.
- LUCCAS, Luís Henrique Hass. *Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre: sob o mito do “gênio artístico nacional”*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, 2004.
- MORAES, Paulo Jardim de. *Por uma “nova arquitetura” no Brasil: Jorge Machado Moreira*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PROARQ/UFRJ, 2001.
- MOREIRA, Jorge Machado. *Especificações do Hospital de Clínicas da Faculdade de Medicina de Porto Alegre*. Rio de Janeiro: Acervo de JMM no NPD – FAU/UFRJ, [1944?].
- _____. *Arquitetura hospitalar*. In: INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. Comissão de Planejamento de Hospitais. Planejamento de hospitais. São Paulo: IAB, 1954.
- _____. *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1999.
- NICOLAEFF, Alex. *Jorge Moreira*. Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, n. 49, p. 85–94, ago./set. 1993.
- PAGLIOLI, Elyseu. In: UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. *Uma fase em sua história: relatório reitorado do Prof. Elyseu Paglioli 13 de agosto de 1952 a 13 de abril de 1964*. Porto Alegre: Gráfica da Universidade, 1964.
- PAIVA, Edvaldo Pereira. *Um plano de urbanização*. Porto Alegre: Globo, 1943.
- PASSARINHO, Jarbas G. *Aviso n. 659-BSB*. In: FARRACO, Eduardo. *O início das atividades do Hospital de Clínicas*. Anais da FMPA. Porto Alegre, p. 39-42, jan. /dez. 1978.

PEIXOTO, Marta Silveira. Sistemas de proteção de fachadas na escola carioca: de 1935 a 1955. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 1994.

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil 1900-1990. São Paulo: Editora da USP, 1999.

SEVERAS críticas do Reitor Eliseu Paglioli contra os responsáveis pela construção do H. de Clínicas. Diário de Notícias. Porto Alegre, p. 12 e continuação na p. 4, 25 out. 1952.

SILVA, Marcos Miethicki da. O Hospital de Clínicas de Porto Alegre: a presença de Jorge Moreira na arquitetura da capital gaúcha. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2006.

THOFEHRN, Hans A.; KLETTNER, Edgar. Guia das ruas de Porto Alegre. Porto Alegre: Globo, 1986.

UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL. Uma fase em sua historia: relatório reitorado do Prof. Elyseu Paglioli 13 de agosto de 1952 a 13 de abril de 1964. Porto Alegre: Gráfica da Universidade, 1964.

REIDY, MOREIRA E A VFRGS

Carlos Eduardo Dias Comas

CONCURSO

O concurso para o projeto da sede da Viação Férrea do Rio Grande do Sul – VFRGS – abre em janeiro e se julga em junho de 1944¹. O terreno é de esquina, como o da sede da Associação Brasileira de Imprensa – ABI – ou do Instituto dos Industriários, concluídos em 1940 pelos irmãos Roberto na Esplanada do Castelo carioca, mas não é plano. Na borda do centro, fica a uns 150 metros da Estação Ferroviária de Porto Alegre naquele momento². Quase retangular, tem 30 metros de testada norte em nível com a Avenida Farrapos, e 60 metros na testada leste em alicive com a Rua Barros Cassal. Testada e divisa maiores são paralelas à rua, testada e divisa menores são oblíquas. Concluída ainda em 1944 na Esplanada, a sede do Instituto de Resseguros do Brasil – IRB - dos irmãos Roberto, tem terreno de medidas similares, a metade cabeça de quadra estreita; o lote porto-alegrense é parcela de uma grande quadra³.

Os vencedores do concurso são Jorge Moreira e Affonso Eduardo Reidy, ambos conhecidos por integrarem em 1936 a equipe de projeto do Ministério de Educação e Saúde na mesma Esplanada, inaugurado oficialmente em 1945, mas ocupado desde 1943 e já famoso. Destaque na exposição *Brazil Builds* do MoMA de Nova York⁴, é protótipo de edifício administrativo ocupando todo um quarteirão quadrado ao mesmo tempo que monumento institucional, representativo do governo Getúlio Vargas e por extensão de um projeto de nação⁵.

¹ Segundo Caixeta, a comissão julgadora era composta por José Marques Vianna, Chefe do Distrito Fiscal do Departamento Nacional de Estradas de Ferro; Paulo de Aragão Bozano, Diretor Geral de Obras da Prefeitura, Theophilo Borges de Barros, Diretor Geral aposentado da Secretaria das Obras Públicas, João Baptista Pianca, Professor de Arquitetura da Escola de Engenharia, e Celso Fernandes Pantoja, Chefe do Departamento de Obras Novas. Moreira e Reidy estavam associados com José M. de Carvalho Cia. O 2.º lugar coube à firma gaúcha Azevedo Moura & Gertum. Ver CAIXETA, Eline. *Reidy, o poeta da arquitetura*. Tese de doutorado. Barcelona: ETSAB, 1999.

² Trata-se da segunda Estação Ferroviária de Porto Alegre, o "Castelinho". Construído em 1898 com frente para a Rua Voluntários da Pátria, entre as ruas da Conceição e Garibaldi, foi demolida em 1969 para a construção do complexo de Túneis e Elevada da Conceição da 1ª Perimetral, conforme informações encontradas no site Estações Ferroviárias do Brasil, http://www.estacoesferroviarias.com.br/rs_linhaspoa/poalegre.htm acessado em 21/01/2008, 10h. O Plano Gladosch de 1939-41 previa sua substituição no mesmo lugar.

³ O da ABI é de 1936, o do Instituto de Industriários é de 1938, o do IRB de 1941.

⁴ GOODWIN, Philip. *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*. New York: MoMA, 1943.

⁵ Ver COMAS, Carlos Eduardo. "Protótipo e Monumento, um Ministério, o Ministério" in *Projeto 102*. São Paulo, 1987; COMAS, Carlos Eduardo. *Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes, 1936-45*. Tese de Doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002b. Tradução em

Gaúcho de nascimento radicado no Rio, como Getúlio, Moreira tinha no currículo um projeto de concurso para a sede da ABI (1936) e três projetos para Porto Alegre, a sede da Caixa de Aposentadoria e Pensões dos Ferroviários do Rio Grande do Sul (1940), o Hospital de Clínicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (em estudo desde 1942) e novo Centro Cívico na Praça da Matriz (1943). Do primeiro não resta traço. Nos demais, a influência do Ministério e/ou da ABI dos Roberto é sensível na ordem colossal da base, nos volumes contrastantes, no duplo coroamento. Contudo, a base contida é fechada nos dois casos e a base expandida do Hospital tem a largura do bloco alto⁶.

Funcionário da Prefeitura do Rio de Janeiro, Reidy tinha entre seus projetos o Palácio Municipal junto à Praça do Castelo e à atual Avenida Presidente Antônio Carlos (1938), alternativas de urbanização da Esplanada do Castelo entre essa avenida e a baía de Guanabara (1938), pequeno bar em praça da Tijuca (1939). O paço dá continuidade às pesquisas do Ministério, com ordem colossal, porosidade, ambivalência, volumes contrastantes, e uma base expandida que se espraia no terreno com porte de quadra generosa. O bar é notável pela exuberância do contorno curvilíneo da laje de cobertura⁷.

O edifício proposto pela dupla no concurso da VFRGS é um bloco em U achatado de nove andares-tipo e três níveis térreos em função dos 2 metros de aclive do terreno desde a esquina, mais superestrutura de dois andares, sobreloja e um semi-subsolo para garagem. O trecho desta entre as pernas do U tem cobertura que completa a ocupação do lote. O balanço do corpo sobre a base e o recuo da superestrutura quanto às fachadas são maiores ao longo da rua. A circulação vertical se destaca como na ABI de Moreira mas é bi-nuclear como no Ministério definitivo. Como em tais exemplos, descontinuidade e desalinhamento frente às ruas não são obrigações para a boa arquitetura moderna.

Nos andares tipo, de planta livre, os escritórios ocupam um L colado às duas testadas e um retângulo entre os dois núcleos, com circulação intermediária. O núcleo de circulação de público, diretoria e serviços junto à divisa maior se cola ao canto do L. O

português: *Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e do urbanismo modernos, 1936-45*. Porto Alegre: PROPAR, 2002; e COMAS, Carlos Eduardo. "Questões de base e situação: Arquitetura Moderna e Edifícios de Escritórios, Rio de Janeiro, 1936-45" in *Arqtextos on-line* 78, 2006.

⁶ CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1999; PEREIRA, Cláudio Calovi. "Primórdios da Arquitetura Moderna em Porto Alegre: a presença dos arquitetos do Rio de Janeiro" in *Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis* vol 2. Porto Alegre: Faculdades Integradas Ritter dos Reis, 2000; COMAS, Carlos Eduardo. "Moderna 30-60 in *Arquitetura Brasil 500 Anos*. Roberto Montezuma, org. Recife: UFPE, 2002^a; COMAS, 2002b, op. cit.; MIETHICKI DA SILVA, Marcos. *Hospital de Clínicas de Porto Alegre: a presença de Jorge Moreira na arquitetura da capital gaúcha*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR, 2006.

núcleo de circulação de pessoal e serviços se cola às duas divisas integrando a outra perna do U.

Abaixo, o pórtico de dupla altura – ao longo da avenida – comunica, em seqüência desde a rua, com o saguão de público, o saguão privativo da diretoria e à saída de carros junto à divisa. Rampa paralela ao pórtico liga o saguão de público- com sobreloja- ao salão de atendimento em nível mais alto. A entrada de carros é uma fenda entre o salão e o saguão de pessoal em nível mais alto, unidos por rampa perpendicular ao pórtico. Saguão de público, salão, entrada de carros e saguão de pessoal, se sucedem em linha no retângulo que constitui a travessa do U nos níveis térreos.

A distribuição esperta neutraliza as irregularidades do terreno. O lançamento do esqueleto independente com lajes planas vai no mesmo caminho. A trama padrão retangular se articula com peças menores especiais que contribuem para o contraventamento do edifício. Composta por duas naveis longitudinais e dez naveis transversais, vizinha, a um lado, com a nave trapezoidal do pórtico, subdividida no comprimento em três vãos de largura igual à das naveis longitudinais, arrematada por prolongamento da divisa maior; de outro, com a nave trapezoidal e indivisa do saguão de pessoal. O núcleo de circulação de pessoal contíguo ocupa uma figura semelhante. O núcleo de circulação de público e diretoria apóia o prolongamento da última nave transversal retangular até a divisa maior.

A elevação tripartida é particularmente elaborada. O corpo tem fachadas em baixo-relevo: montantes de concreto de piso a piso definem com os bordos de laje uma grelha envidraçada acima dos peitoris, opacos para a avenida (norte) e para a rua (leste), protegida por placas verticais móveis no primeiro caso. A noção de fachada livre é mais clara que na ABI construída, onde as fachadas adjacentes tem tratamento pétreo unificado, ou que no Instituto dos Industriários, onde cada uma tem feição distinta, mas integra grelha que o olho confunde com estrutura, ausente a autonomia que o projeto gaúcho imprime à dualidade de vidro e quebra-sol.

Na base, as colunas de seção oblonga se dispõem com o lado maior perpendicular à calçada nas duas testadas. A coluna de esquina fica com o lado maior perpendicular à avenida, integrando o pórtico de dupla altura classicamente tripartido. Face à rua, entre coluna de esquina e parede de divisa menor, a colunata de ritmo constante saindo do chão inclinado ganha ares de ordem colossal, remetendo ao motivo inaugurado na ABI dos Roberto para unificar uma diversidade de situações atrás: no

⁷ CAIXETA, 1999, op. cit.; BONDUKI, Nabil (Org.). *Affonso Eduardo Reidy*. São Paulo: BLAU/ Instituto Lina Bo e Pietro

caso, em seqüência, no mesmo plano, o envidraçamento do saguão de pessoal, o vazio da entrada de carros, o envidraçamento do salão de atendimento sobre o da garagem semi-enterrada, a placa que avança na nave do pórtico ocultando o saguão de público e a sobre-loja.

É placa multifacetada nos seus fins. Sublinha a abertura e o caráter público do pórtico enquanto arremata a transparência da sua elevação interna com as portas de acesso centralizadas. Sua verticalidade e unidade realçam os envidraçamentos laterais perpendiculares entre si. Cortados em níveis diferentes pelas lajes do atendimento e da sobreloja, contrastam na posição relativa quanto às colunas próximas. A placa enrijece uma dobra que evidencia mais uma vez a autonomia entre a configuração de suporte e vedação, a planta livre. Ao mesmo tempo, integra um arranjo ternário que enfatiza a situação especial de canto sem recorrer a chanfro.

Mas a placa torna também palpável um ritmo binário, onde o envidraçamento alterna ora com oco, ora com cheio. O canteiro ajardinado entre o passeio em rampa e o prédio aumenta a complexidade rítmica. Desenvolvido com extremos arredondados entre o topo livre da placa e a entrada da garagem, o canteiro tem a importância na composição acentuada pelo guarda-corpo vazado que o limita. É o elemento central e dominante de toda a elevação, avançando sólido entre o saguão de pessoal e o pórtico, recessivos e mais estreitos. Não bastasse, reforça a dualidade acima, assinalando a oposição entre envidraçamento e placa cega – ou quebra-sol.

No coroamento, a abóbada do auditório fica entre os cilindros mais altos de reservatórios e casas de máquinas, todos salientes da laje de cobertura plana em que se inscrevem. A elevação para a rua tem centro recessivo entre planos mais opacos, tal o Clube de Niemeyer na Cidade Universitária. No canto perto da esquina, um biombo de sarrafos ou tubos verticais protege escada em balanço que desce quebrada, similar à do Cassino da Pampulha. A galeria oposta, de menor balanço, corre ao longo do auditório recuada da borda da cobertura plana, atrás de parede texturada. O arranjo ternário se alinha com o canteiro abaixo, contraponto da oposição entre placa cega e pano de vidro que este sublinha. A tripartição persiste com a expansão da galeria em passarela coberta que limita um pátio e vai morrer em empena recortada e impactante, qual a do Hotel de Niemeyer em Ouro Preto – não sem antes articular-se com escada em caracol que leva ao terraço inferior. A oposição das escadas ecoa a organização bi nuclear do edifício, mas a instância de porosidade faz ressurgir o ritmo binário, integrando uma sucessão de vazio, balanço, recessão, balanço.

Embora o porte do coroamento pareça excessivo face à altura do corpo, o brilho da composição impressiona, inda mais na situação ingrata. O coroamento reitera a ambivalência rítmica da base, contrapartida da dualidade material do corpo – e compensa a ausência de exuberância e porosidade que situação e programa desaconselham ao rés do chão. O lote estreito não permite o jogo de volumes entre base expandida e corpo que caracteriza o Ministério, o Palácio da Prefeitura ou o próprio Hospital de Clínicas. Nem cabe o vazio entre sólidos penetrado por rota pública dos dois primeiros exemplos, ou por rota controlada ampliando um saguão que prolonga a calçada, como na ABI dos Roberto, sequer o saguão aberto que prolonga galeria ou pórtico público nos outros projetos citados dos mesmos arquitetos: o inverno sulino não perdoa. Ao invés de pequenas lojas ou meros vestíbulos, o programa requer o grande salão de atendimento de público em ligação imediata com o acesso, nos moldes da agência bancária ou postal pré-informatização.

No entanto, a exuberância ao rés do chão não está de todo ausente. O simples canteiro reafirma o papel do chão limitado pelo piso e/ou vegetação no edifício moderno brasileiro. Desde o interior da quadra, qualquer núcleo qualifica como baluarte, a cobertura da garagem ganha jeito de base expandida. A base é quase fechada, mas predominantemente transparente. Recessiva nas pontas, em função de pórtico e canteiro, a base da proposta pode comparar-se à base do IRB, de proporções similares embora com saguão aberto e com três fachadas. Ambas evocam o palácio Chiericati de Palladio ao invés do Trianon de Mansart, o *Rentenanstalt* ao invés da *Bauhaus*. Alternativas igualmente respeitáveis, vazio entre sólidos e sólido entre vazios contestam a supervalorização do pilotis aberto enquanto confirmam o interesse da colunata periférica aparente como meio de caracterizar a base numa elevação tripartida.

ASPIRAÇÃO

Aparentemente, diretores contrários à localização na Farrapos sugerem entendimentos com a Prefeitura de Porto Alegre, considerando que o Plano Diretor de Arnaldo Gladosch (1939-41) previa a demolição da Estação Ildefonso Pinto⁸, o terminal da VFRGS no centro da cidade, e a construção de um único terminal no sítio da Estação Porto Alegre. O antigo colaborador de Alfred Agache no Plano para o Rio de Janeiro (1929) postulava a total reformulação da área entre a Avenida Mauá e as ruas José Montauray, Marechal Floriano e Uruguai. Além da Estação, deveriam ser

⁸ A Estação Terminal Ildefonso Pinto data de 1927, conforme o site Estações Ferroviárias do Brasil.

demolidos dois edifícios ecléticos de veia neoclássica ocupando quadras vizinhas – o Mercado Público concluído em 1869 e ampliado entre 1910 e 1914, e o prédio da Prefeitura, construído entre 1898 e 1901, mais o novo Mercado Livre, protomoderno e recém-construído em 1939, entre o Mercado Público e a Estação Ildefonso Pinto com seu largo. O alvo era estender a Rua Siqueira de Campos em direção a leste, cortando a quadra do mercado e as quadras contíguas da zona atacadista entre a Avenida Júlio de Castilhos e a Rua Voluntários da Pátria, as três vias grosso modo paralelas entre si. O terreno da Prefeitura se uniria ao largo fronteiro, da Praça Montevideu, resultando numa quadra alongada. O edifício a construir aí seria uma das alas de um novo Centro Cívico Municipal. A parte sul da quadra do Mercado integraria uma Praça XV de Novembro reformulada, para Gladosch o coração da cidade. A parte norte da quadra do Mercado viraria praça autônoma⁹.

À frente dessa parte norte está o terreno plano cobiçado, a quadra retangular de 45 por 100 metros então ocupada pelo Mercado Livre. Assim, a testada maior SSE do terreno, a Avenida Júlio de Castilhos, defrontaria no futuro planejado um grande espaço aberto, ao invés do Mercado Público. O impacto da sede da VFRGS aumentaria: a testada menor SSO é a Avenida Borges de Medeiros, o principal eixo urbano NS. A quadra do outro lado da avenida é ocupada por construção predominantemente térrea, que Gladosch almejava substituir por outra ala do Centro Cívico Municipal. A testada NNE, para a travessa José Carlos Dias de Oliveira, defronta o quarteirão quadrado ocupado pelo prédio da Associação Comercial, contemporâneo e de programa muito similar ao da ABI, mas resolvido por José Lutzemberger com feição eclética. A testada NNO é na ocasião um largo frente à Avenida Mauá ao longo do porto, com a Estação Ildefonso Pinto num extremo. Contudo, a vista para o estuário do Guaíba por cima dos armazéns não se poderia dar por garantida, pois o plano previa a retificação da Mauá e a introdução de área edificável à frente do terreno. Tanto o Anteprojeto do Plano Diretor de Gladosch em *Um Plano de Urbanização* quanto a foto do Prefeito Loureiro da Silva apresentando o Plano em 1941 mostram um quarteirão trapezoidal em frente da parte norte da quadra do Mercado Público, anexando a quadra do Mercado Livre à área da Estação Ildefonso Pinto com seu largo. A planta de situação de Reidy no Núcleo de Documentação e Pesquisa da FAU-UFRJ em 1944 mostra um quarteirão retangular à frente da sede da VFRGS projetada na quadra do Mercado Livre¹⁰.

⁹ LOUREIRO DA SILVA, José. *Um Plano de Urbanização*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1943.

¹⁰ CAIXETA, 1999, op. cit.

Reidy elabora praticamente sozinho o projeto, segundo testemunho de Moreira¹¹. O prisma romboidal tem por referência os projetos corbusianos para a sede da *Rentenanstalt* (1933) e para o Bairro da Marinha de Argel (1938). Ao invés do corpo de nove andares do primeiro e de quarenta e cinco andares do segundo, o projeto gaúcho tem vinte andares sobre base incluindo salão de atendimento (com mezanino para exposições que se expande em terraço e sacada), além da superestrutura de um andar. O recuo do prisma face à travessa é nulo, em relação à Mauá é mínimo, enfático em relação à Borges de Medeiros e máximo em relação à Júlio de Castilhos. A expansão maior da laje do mezanino se sobrepõe aos alinhamentos da Mauá e da Borges e tangencia o alinhamento da Júlio de Castilhos do lado da Borges. Recuos e expansão ratificam a hierarquia das vias limítrofes enquanto eixos de movimento e/ou percepção no centro de Porto Alegre, valorizando a testada e a esquina de maior visibilidade e acessibilidade quotidianas.

O esqueleto independente tem onze vãos transversais com 7,5 metros de largura e duas nave longitudinais variando entre 10 e 12 metros de largura, com balanços de 2 metros em todos os lados nos andares-tipo. A expansão menor da laje do mezanino constitui uma varanda dentro do recuo frente à Júlio de Castilhos. Adjacente à nave transversal ao longo da travessa, assinala o seu equacionamento como pórtico carroçável de dupla altura, como no *Rentenanstalt*. O pórtico protege o acesso da diretoria. Do lado oposto da varanda, a marquise trapezoidal protege o acesso de público pela Júlio de Castilhos, com o lado menor acima das portas no vão central e o lado maior paralelo sobre o alinhamento. Uma marquise retangular abriga o acesso de pessoal pela Mauá. O núcleo de circulação e serviços ocupa logicamente o quadrante nordeste. A localização dos acessos de público e pessoal ratifica a preeminência das elevações maiores e sua hierarquia em relação aos fluxos no centro.

A diferenciação de fachadas adjacentes empresta leveza ao volume. O corpo do prisma é envidraçado nos lados maiores, protegido por painéis verticais móveis na face voltada para o rio. As empenas são cegas. Os dezenove andares-tipo se apresentam como espaço corrido a dividir com tabiques leves. O último se destina a bar-restaurant, com a cozinha ocupando a ponta junto à travessa e envolvendo três lados do núcleo elevadores.

Combinando recessão e expansão, a base é semi-fechada como no primeiro projeto. A transparência é quebrada, a um lado, pela parede opaca que fecha por dentro o pórtico; de outro, pelos topos da parede opaca sob a empena da Borges e pelo anexo

¹¹ BONDUKI, 2000, op. cit.

curvilíneo intermediário, avançado sob a expansão do mezanino. Desde o pórtico, a primeira parede oculta a colunata contígua. Desde a esquina, a segunda fica por trás da colunata periférica transversal, a mesma disposição adotada no envidraçamento das duas elevações maiores e do mezanino face à Borges.

A exteriorização do mecanismo da planta livre se associa à afirmação exuberante da autonomia da configuração de laje e suporte. A borda interna da laje do terraço se expande por trás de uma coluna, as bordas da varanda pela frente. Colunas truncadas horizontalmente por terraço ou sacada se alternam com colunas de ordem colossal, ou de dupla altura. O resultado é uma base composta, tipo a do Hotel da Pampulha, incluindo um setor de transição com colunas periféricas aparentes, que forma um gargalo entre a base expandida térrea e o corpo em balanço acima. A diferença é que aqui o gargalo toma a ponta, não é centralizado, e há um mezanino, cuja continuidade com terraço ou sacada é evidenciada pela transparência do envidraçamento.

No caso do terraço, face à Júlio de Castilhos, a laje do mezanino parece traspasar o vidro numa oblíqua e dobrar-se descrevendo um quarto de círculo, para logo se unir à leve convexidade da borda interna dum escada. Grosso modo perpendicular à marquise sobre o acesso de público, ampla, com patamar intermediário, a escada dá acesso independente ao terraço e ao mezanino. Vista de cima, a borda externa do lance superior se une por arco abatido com a borda diagonal do terraço que espelha. As bordas do patamar e do lance inferior a complementam com um mínimo de concavidade. A silhueta bojuda do conjunto ecoa o facetamento do prisma. A exteriorização de laje que se dobra em escada re-elabora motivo da superestrutura anterior de forma inspirada.

Semi-velados pela escada, quatro vãos separam o terraço da marquise sobre o acesso de público, um outro surge entre marquise e varanda. Em ambos os casos, a transparência evidencia a dupla altura do saguão e as curvaturas da borda do mezanino. O canteiro abaixo da varanda e o banco semicircular fronteiro formam conjunto que equilibra o peso visual da escada oposta. Diferenciado, o tapete de pedra estendido entre canteiro e escada integra o arranjo ternário, de eixo bem marcado. O tapete tem vegetação em ambos os lados, ornamentando escada e banco. Contudo, em elevação, o ritmo é de cinco- ou seis- tempos. São três instâncias de horizontalidade avançada que se intercalam com duas instâncias de verticalidade recessiva - ou três, se incluído o pórtico. A assimetria equilibrada se conjuga com a alternância de protuberâncias e reentrâncias, de ritmo binário. A ambivalência rítmica retorna, em feição distinta do projeto anterior, mais uma vez porém associada ao chão

que o piso e/ou ajardinamento limitam e transformam em elemento ativo da composição.

A marquise participa de outra instância de ambivalência. É elemento opaco e sólido, centralizado entre as transparências dos panos de vidro e o vazio do saguão, mas sobreposta ao oco que as portas de acesso deixam ao abrir-se, vazio real de transparência imediata entre vidros de transparência mediada por matéria sólida. A porosidade plena está ausente: a vista é contida pela parede térrea de tijolos de vidro ao longo da Mauá. No entanto, eixos de concepção, movimento e percepção coincidem por momento: o canal de espaço que a marquise define se vê prolongado, para além do oco de entrada, pela nave central desimpedida, mais comprida que qualquer outra nave transversal.

A ausência de simetria completa anima a visão. A nave tem limites laterais distintos. À direita estão os elevadores. À esquerda, uma escada em caracol soberba conduz ao mezanino entre duas colunas da fileira intermediária, uma truncada, a outra isenta e de dupla altura. A escada se articula com o recorte em forma de T curvilíneo da borda do mezanino, limite da dupla altura do saguão e do pé-direito simples da tesouraria, do protocolo e espera dos elevadores. O protocolo se contém entre os elevadores, o pórtico e a fachada de acesso. A tesouraria se desenvolve na ponta oposta e ao longo da Mauá. Os balcões sinuosos dos dois setores insinuam um amplo hemicírculo à volta da escada. A fluidez da integração da escada à laje do mezanino impressiona, sua torção helicoidal evoca um fuste salomônico. Para usar os termos de Lucio Costa, o edifício é de uma severidade dórica, mas cheio de ondulações jônicas, movimentado com tempero barroco: a experiência do Ministério fecundada pelo Pavilhão Brasileiro na Feira de Nova York e pela Pampulha¹².

De fato, ambivalência, continuidade de superfícies e visões oscilantes são marcas do barroco para Wölfflin. De um ângulo, a base do edifício se subdivide visualmente em pódio avançado (o trecho de base expandida) e andar nobre recessivo sobreposto (o gargalo). Desde outro, a fragmentação ou incompletação do pódio o transforma em ala lateral equilibrada pelo conjunto de varanda e banco, o andar nobre persistindo recessivo mas térreo. Talvez não seja despropositado pensar que essa invenção brilhante tenha por raiz a escada em ferradura que ornamenta o castelo de Fontainebleau e que Julien Guadet destaca nos *Elements et Theorie de l'Architecture*, referência obrigatória para quem recebera educação acadêmica como Moreira e

¹² COSTA, Lucio. "Universidade do Brasil" in *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal* nº2, vol 4. Rio de Janeiro, 1937. Republicado em COSTA, Lucio. *Sobre arquitetura*. Porto Alegre: CEUA, 1962 e em COSTA, Lucio- *Lucio Costa: Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

Reidy¹³. Talvez não seja despropositado vincular o achado a escadas ou rampas duplas de mesma linhagem, o Solar da Marquesa de Santos como a Ópera de Garnier ou a Secretaria da Fazenda do Estado do Rio Grande do Sul por Teófilo Borges de Barros, mais próxima no tempo (1920) e no espaço (300 metros). Na face da Mauá, de maior simplicidade e angulosa, o pódio dá lugar a uma marquise rasa e extensa equilibrando aquela comprida e estreita sobre o acesso de pessoal, e a conexão é outra, quem sabe construtivista e soviética.

A curva retorna com brio no bar-restaurant do vigésimo-primeiro andar. É também uma escada helicoidal que une aí o vestíbulo de elevadores ao foyer do auditório na superestrutura recuada da cobertura. Em outra demonstração de torção fluente, o balcão de recepção e chapelaria se transforma em guarda-corpo. Foyer e auditório se cobrem com uma meia-água e se comunicam com um estar em L, que integra um retângulo com salas de máquinas e sanitários. O estar se cobre com três abóbadas de largura e altura desiguais, variação da série usada por Reidy na Fábrica Sydney Ross (1943) e por Niemeyer na Capela da Pampulha (1942). A associação com a meia água amplifica a cobertura da casa Oswald de Andrade de Niemeyer (1939). Como Lucio Costa já dizia, é a partir da repetição de uns poucos elementos que se forma um estilo¹⁴.

REPERCUSSÃO

Não foi ainda encontrada documentação que esclareça as razões que levaram ao abandono dos dois projetos para a VFRGS. No primeiro caso, é plausível imaginar insatisfação de membros da diretoria com a localização na Avenida Farrapos recém aberta (1938-41). No segundo, as dificuldades práticas de obter o terreno após a deposição de Getúlio. Tem concurso realizado em 1967 para reformular integralmente a área ocupada pelos dois mercados e pela Praça XV de Novembro. Ecoando em parte o Plano Gladosch, as diretrizes incluem a ampliação da Praça XV e a demolição dos dois mercados, a serem substituídos por uma construção única. O projeto vencedor é dos paulistas Adilson Costa Macedo, José Magalhães Junior, Massimo Fiocchi e José Selene. O novo mercado proposto, de linhagem brutalista, se implanta no terreno da sede da VFRGS, ampliado em função da ligação, em curva reversa suave, da Rua Siqueira de Campos com a Avenida Júlio de Castilhos¹⁵. O Mercado

¹³ GUADET, Julien. *Elements et Théorie de l'Architecture*. Paris: Librairie de la construction moderne, 1904.

¹⁴ COSTA, 1937, op. cit.

¹⁵ PACHECO, Paulo César Braga. *O Risco do Paraná e os Concursos Nacionais de Arquitetura*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR, 204, pp. 299-304.

Livre é efetivamente demolido em 1971, a Estação Ildfonso Pinto em 1972. Um novo projeto para a área se equaciona na administração do prefeito Thompson Flores (1969-75), calcado nas contribuições do concurso. Assinado pelos arquitetos Moacyr Moojen Marques, Roberto Py Gomes da Silveira e Alberto Parussini, da Divisão de Planejamento da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, é publicado em "*Proposições para a Área Central de Porto Alegre*"¹⁶ em 1971. A oposição organizada quanto à demolição do Mercado Público impede a execução desse projeto e o prédio acaba tombado como Patrimônio Histórico e Cultural de Porto Alegre em dezembro de 1979.

Promotor da idéia de demolição do Mercado Público, Gladosch não está vinculado à arquitetura moderna no sentido estilístico estrito do termo. Contrariamente à opinião difundida, não é apenas a turma do CIAM que aprecia uma *tabula rasa*. De outro lado, produto do ecletismo, o velho mercado não é por certo artigo de muito valor para Reidy. A lógica da implantação do projeto de Reidy se enfraqueceria com a manutenção do velho mercado. Parte da sua monumentalidade se perderia, aquela derivada do contraste acusado com o espaço aberto fronteiro e do contraste mais sutil com o edifício quarteirão maciço lateral, qual o Palácio do Comércio. A simetria do prisma romboidal se chocaria com a simetria enfatizada por frontão e portão central em cada fachada do mercado.

Demolição à parte, os méritos do projeto são excepcionais e justificam que figure em "*A Decade of New Architecture*"¹⁷, balanço das realizações da arquitetura moderna numa "década difícil", 1937-47, elaborado por Giedion. Menos espetacular e menos divulgada, a primeira proposta nem por isso deve ser esquecida, bem mais feliz que a proposta contemporânea (1945) de Niemeyer para o edifício sede do IPE – o Instituto de Previdência do Estado do Rio Grande do Sul, em outro terreno de esquina em pleno centro de Porto Alegre, Avenida Borges de Medeiros com Rua Andrade Neves¹⁸. Aliás, reportagem da Revista do Globo declara que o projeto de Niemeyer não foi aprovado pela Prefeitura por "não se adaptar às condições arquitetônicas da capital".¹⁹

Em termos urbanísticos, as duas propostas para a sede da VFRGS são complementares. Ambas envolvem a ocupação intensiva de terrenos alongados.

¹⁶ O opúsculo é publicado pela Divisão de Planejamento, Secretaria Municipal de Obras e Viação e GCC Divulgação da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. O Secretário do Planejamento é o arq. Militão Ricardo. O arq. Plínio Almeida é o Secretário de Obras e Viação. As proposições foram aprovadas pelo Conselho do Plano Diretor em 28 de julho de 1971, pela resolução 341/71.

¹⁷ GIEDION, Siegfried. *A Decade of New Architecture*. Zurich: Girsberger, 1951.

¹⁸ KREBS, Carlos Galvão. "II Congresso Brasileiro de Arquitetos" in *Revista do Globo* 478, Porto Alegre, 1949; e PEREIRA, Cláudio Calovi. "Primórdios da Arquitetura Moderna em Porto Alegre: a presença dos arquitetos do Rio de Janeiro" in *Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis* vol 2. Porto Alegre: Faculdades Integradas Ritter dos Reis, 2000.

¹⁹ SOUZA, Enéas de. "Arquitetura Dez Anos" in *Revista do Globo* 767, Porto Alegre, 1958.

Nenhuma rompe revolucionariamente com a rua corredor ou o com o quarteirão fechado. Estão mais para Agache que para Le Corbusier.

A primeira proposta respeita a continuidade e o alinhamento da edificação ao longo do perímetro do quarteirão, condição normativa do tecido urbano segundo um paradigma que caberia melhor chamar, ao invés de cidade tradicional, de "cidade figurativa", por oposição à "cidade funcional" das torres ou barras no parque do Plan Voisin ou da Carta de Atenas. Os recuos e a base da segunda proposta introduzem uma variante evolucionária do tipo edifício-quarteirão precedido de adro, pórtico, escadaria, como a própria Secretaria da Fazenda já citada. A quebra do alinhamento contribui para diferenciar o edifício. A opção por um prisma romboidal ao invés do prisma retangular padrão a complementa. A sede no terreno do mercado é um marco, se não um monumento. Afinal, em várias interpretações concretas da "cidade figurativa" no espaço e no tempo, a diferenciação entre tecido e monumento admite gradações, não se reduz a uma oposição formal extrema, como aquela entre a catedral gótica e seu entorno. Ambas as propostas contribuem para o enunciado uma "cidade figurativa" contemporânea de ruas corredores e quase corredores, de alinhamentos e desalinhamentos, continuidades literais e continuidades virtuais, quarteirões fechados, quase fechados ou abertos²⁰.

Em termos arquitetônicos, a severidade dórica do projeto da Farrapos não exclui a elegância jônica do projeto da Júlio de Castilhos. Contudo, face à economia e à flexibilidade proporcionada pelo ângulo reto, esta é opção de aplicabilidade mais reduzida na base e no corpo do edifício, assinalando mais a exceção do que a regra, como mostra a experiência posterior de seus autores.

Apesar dos elogios, Reidy só terá oportunidade de fazer um edifício de escritórios em 1957, a sede do instituto de Previdência do Estado da Guanabara – num terreno de esquina, entre a Avenida Presidente Vargas e a Rua dos Andradas, no centro do Rio. A estrutura de aço não favorece as linhas curvas, mas há uma bela escada helicoidal ligando o restaurante ao foyer do teatro. E galeria pública lembrando o pórtico da Farrapos, obrigatória por lei no Rio, opcional em Porto Alegre.

Moreira terá menos sorte que seu colega. Seus projetos de edifício de escritórios incluem a sede da Fundação Getúlio Vargas frente ao Ministério de Educação no Rio (1945) e três encargos em Porto Alegre, dois para a Caixa de Aposentadoria e Pensões dos Ferroviários, o outro para o Instituto que a absorve. Nenhum será construído. A Fundação retoma as coordenadas austeras que predominam no

²⁰ COMAS, 1993, op. cit.

Ministério. Dos prédios da Divisão Técnica da Caixa (1954) e da Delegacia Estadual do Instituto (1965) não resta traço. O Edifício Tracarril (1947) ocuparia um pequeno lote de esquina, na Avenida Borges de Medeiros com José Montaury, e a perspectiva da elevação mostra fachadas envidraçadas similares à da VFRGS. Na base, uma parede curva é o jeito racional de dividir a loja do vestíbulo de elevadores, retomando solução na ABI dos Roberto. Incidentalmente, a galeria pública se apóia em pilares de seção quadrada, ao invés de colunas.

Uma única realização remete simultaneamente às duas propostas para a VFRGS, em particular ao projeto de Reidy. É o Banco Boavista (1946), que Niemeyer constrói em outro terreno, de três frentes, cabeça de quarteirão na mesma Presidente Vargas. Provido de base contida e semi-fechada, combina galeria pública no alinhamento ao longo da fachada principal e salão de atendimento com mezanino de linhas quase totalmente curvas. A nota barroca se acomoda no corpo retangular que ocupa toda a projeção do lote, tem envidraçamento sobre a fachada principal e placas verticais móveis na fachada adjacente. Em compensação, o coroamento se vaza em linhas retas.

Para concluir em outra veia, cabe registrar que, apesar de iniciativas como as da VFRGS e de um presidente gaúcho facilitando o apoio federal e ao contrário de São Paulo com o Edifício Esther, Belo Horizonte com a Pampulha e Recife com o Laboratório de Análise Patológica, Porto Alegre não terá concretizado nenhum projeto representativo da escola carioca de arquitetura moderna nem no período de sua emergência, entre 1936 e 45, nem depois, haja visto o fiasco do Hospital de Clínicas. O Museu das Missões de Lucio Costa (1937- 41) é a obra de exceção em terra gaúcha, mas bem distante da capital e até hoje de acesso relativamente difícil. A influência da escola se fará evidente em Porto Alegre na década de 1950, mas nenhum de seus líderes conseguirá construir por aqui ²¹.

²¹ Curiosamente, o grande marco moderno da cidade não será assinada por um arquiteto local, mas por um uruguaio. O Hipódromo do Cristal do Jockey Club do Rio Grande Sul (1951-59) será realizado por Román Fresnedo Siri, convidado a participar do concurso por projeto e preço pela firma local Azevedo Moura & Gertum em função dos seus projetos para o Hipódromo de Maroñas em Montevidéu. A mesma firma apresenta no concurso outra proposta, firmada por arquiteto porto-alegrense. Nenhum carioca é chamado.



Figura 3 - Maquete do projeto de Reidy e Moreira vista da esquina da Rua Barros Cassal. Note a elevação cuidadosamente tripartida.



Figura 4 - Maquete mostra a base do edifício predominantemente transparente, o corpo em grelha e a composição complexa do coroamento do edifício.

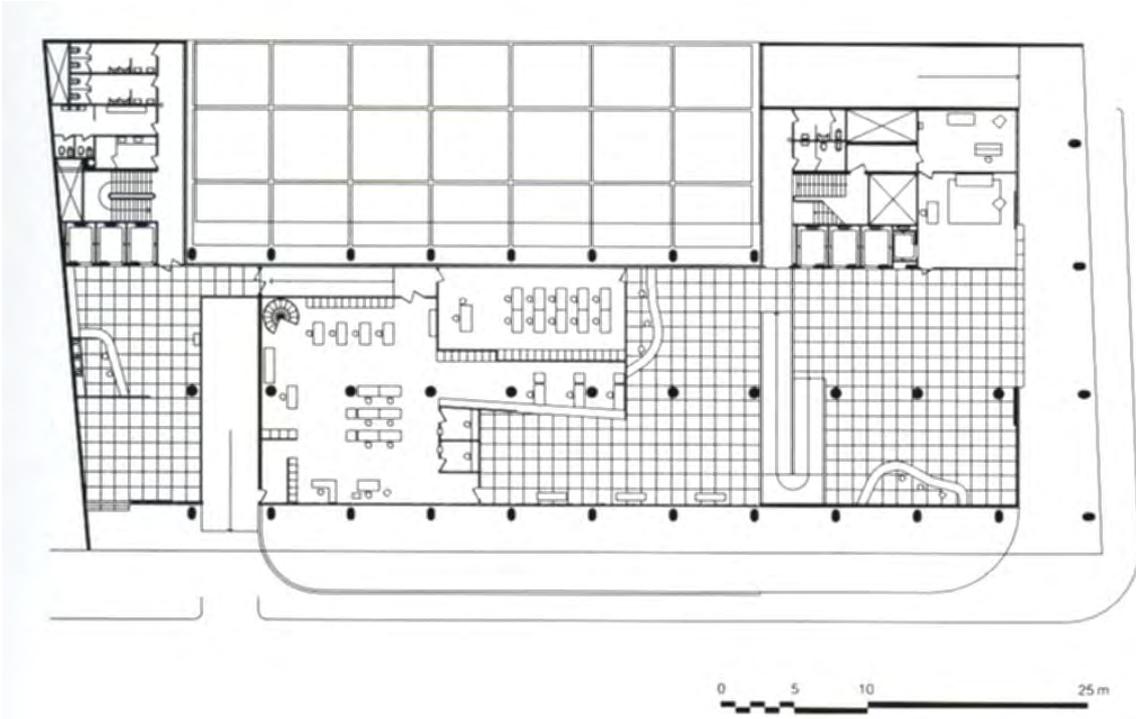


Figura 5 - Planta térreo do edifício: fachadas acompanham o alinhamento das construções da mesma rua, edifício sobre pilotis, circulação vertical bi-nuclear.

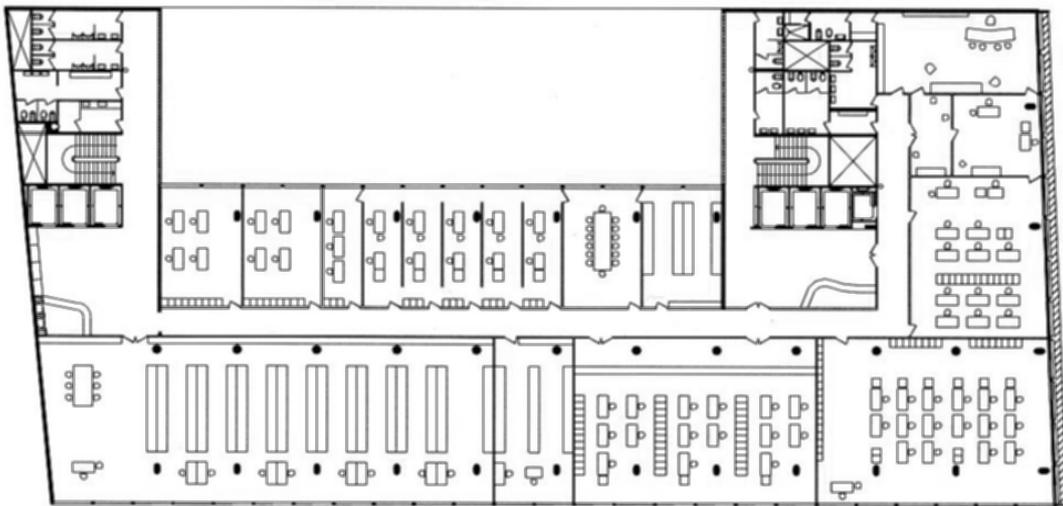


Figura 6 - Planta dos nove pavimentos-tipo: planta livre em forma de U achatado.

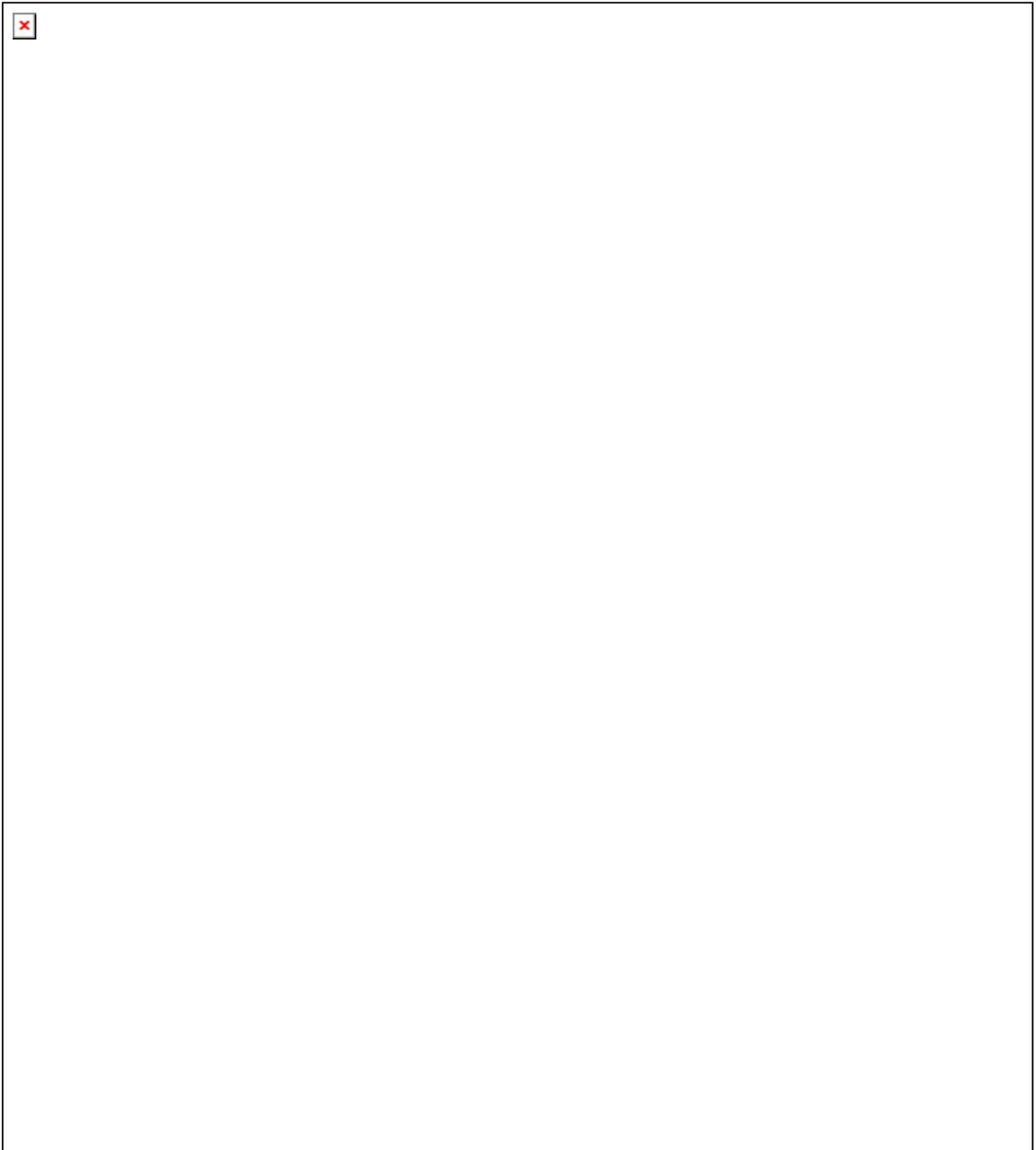


Figura 7 - Mapa área central e docas de Porto Alegre durante a gestão de Loureiro, 1939.



Figura 8 - Plano Gladosh de 1940 - o lançamento para possíveis reformas urbanas se origina com a prefeitura questionando a posição da Av. Farrapos. Sugere-se a demolição de edifícios públicos do início do século, a reformulação da área de importantes ruas, a construção de um único terminal central e, a extensão da Rua Siqueira de Campos cortando o terreno ocupado pelo Mercado.



Figura 9 - Prefeito Loureiro da Silva apresentando o Plano Gladosh de reestruturação urbana para a região dos mercados e cais de Porto Alegre em 1941 – ao fundo mapa de Porto Alegre sob reformas do Plano.



Figura 10 - Prédio que abrigava o Mercado livre em 1940.



Figura 11 - Projeto proposto para o novo terminal rodoviário.



Figura 12 - Proposta para a Prefeitura nova. O edifício antigo seria demolido segundo o Plano Gladosh.



Figura 13 - Foto de 1950 do centro antigo de Porto Alegre – área de aproximação do Cais.



Figura 14 - Foto de 1950 do trecho do Cais antigo de Porto Alegre.

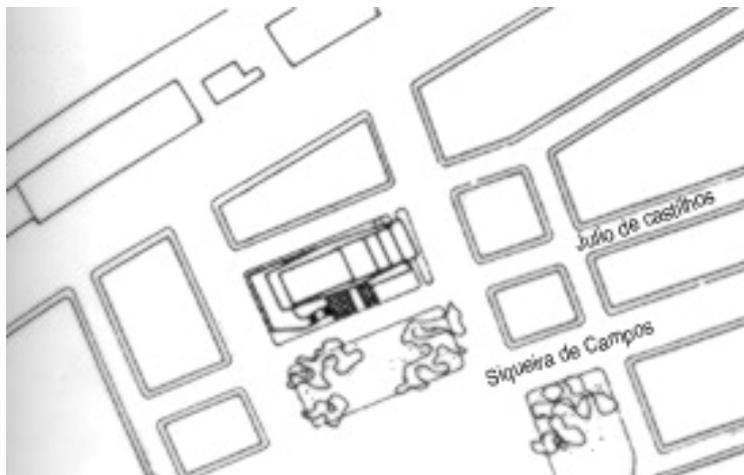


Figura 15 - Implantação e entorno do terreno para o segundo concurso, de 1945, onde é novamente Reidy quem lança um projeto.

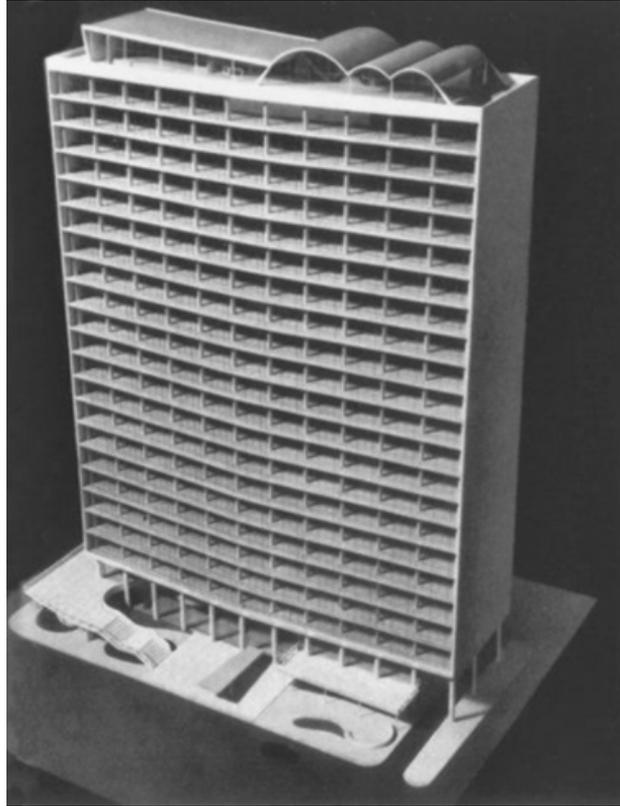


Figura 16 - Maquete do segundo projeto de Afonso Reidy para a VFRGS. Volumetria em prisma romboidal. Os diferentes acessos ao prédio determinam a importância das elevações e a hierarquia dos fluxos.

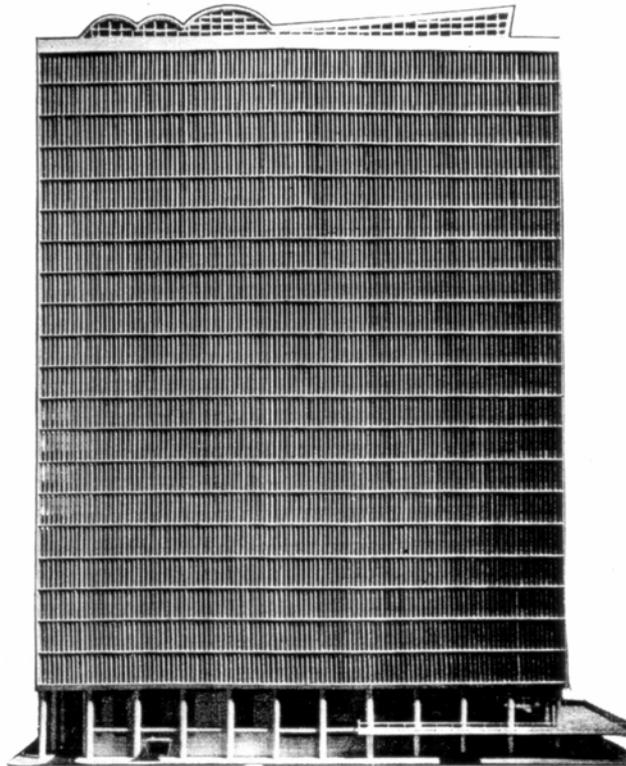


Figura 17 - Fachada por Reidy: elevação envidraçada com elementos verticais móveis, as lajes em balanço demarcam os vinte pavimentos apoiados sobre a superestrutura aparente. O terraço abriga o bar-restaurant.

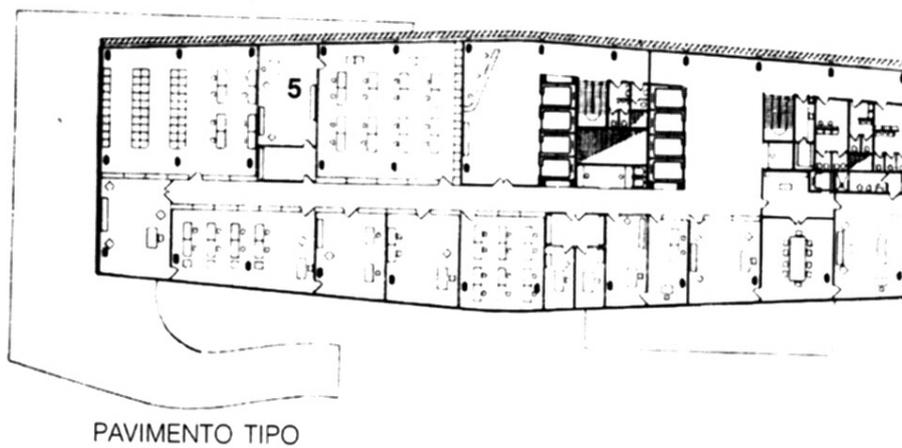
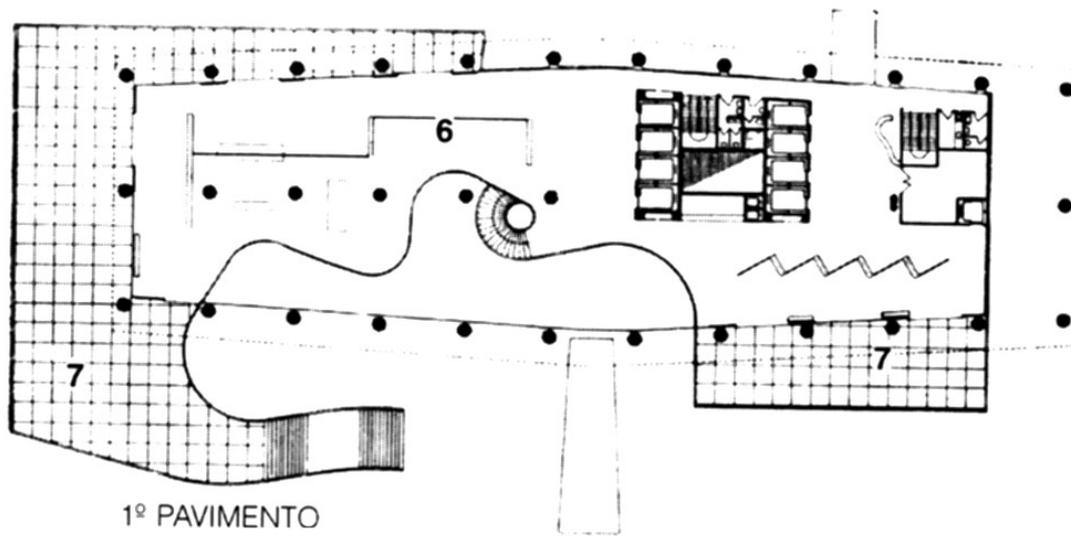
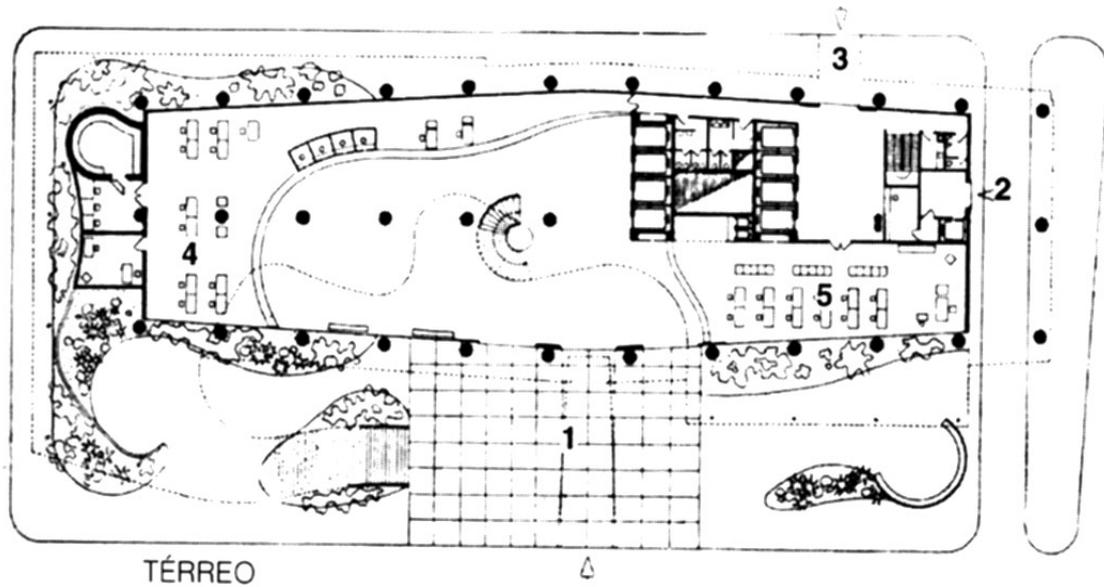
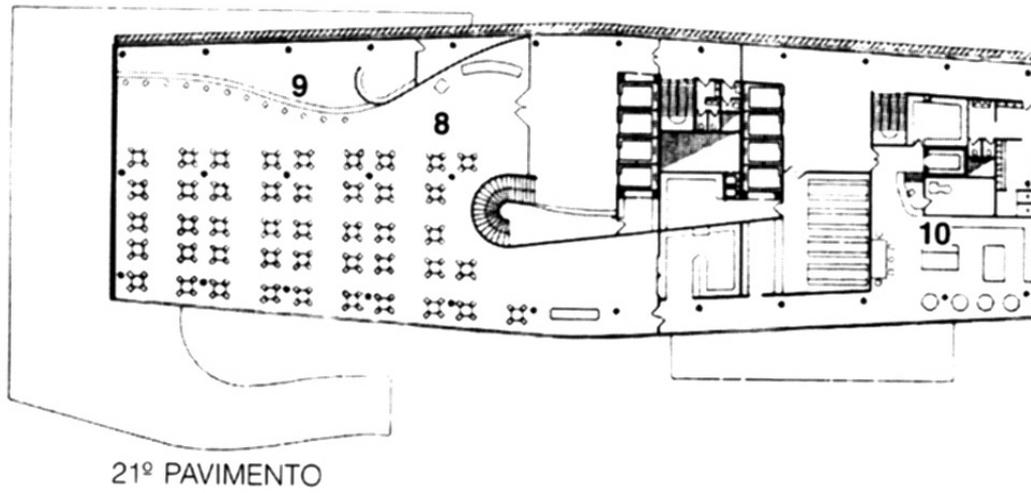
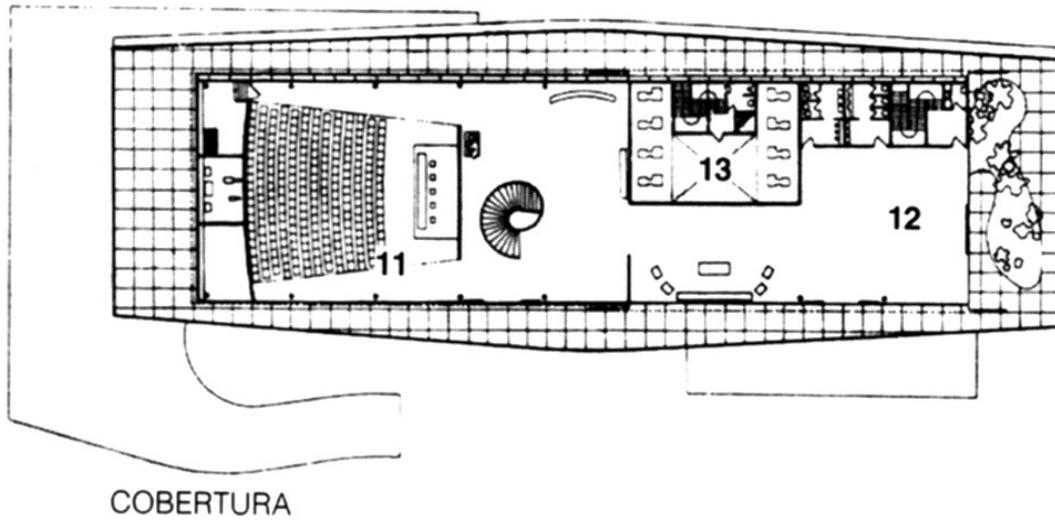


Figura 18 - Plantas do edifício projetado por Reidy para o concurso de 1945 para a VFRGS. Modelo de planta livre, ausência de simetria completa, recuo em relação a Av. Julio de Castilhos.



21º PAVIMENTO



COBERTURA

Legendas

- | | |
|---------------------------|----------------------|
| 1. Acesso público | 1. Public access |
| 2. Acesso de diretores | 2. Directors' access |
| 3. Acesso de funcionários | 3. Employees' access |
| 4. Tesouraria | 4. Treasury |
| 5. Escritórios | 5. Offices |
| 6. Exibições | 6. Exhibitions |
| 7. Terraço | 7. Terrace |
| 8. Restaurante | 8. Restaurant |
| 9. Bar | 9. Bar |
| 10. Cozinha | 10. Kitchen |
| 11. Auditório | 11. Auditorium |
| 12. Estar | 12. Living |
| 13. Sala de máquinas | 13. Engine room |

Figura 18.1 - Plantas do segundo edifício projetado por Reidy para a VFRGS – inspiração em projetos corbusianos.

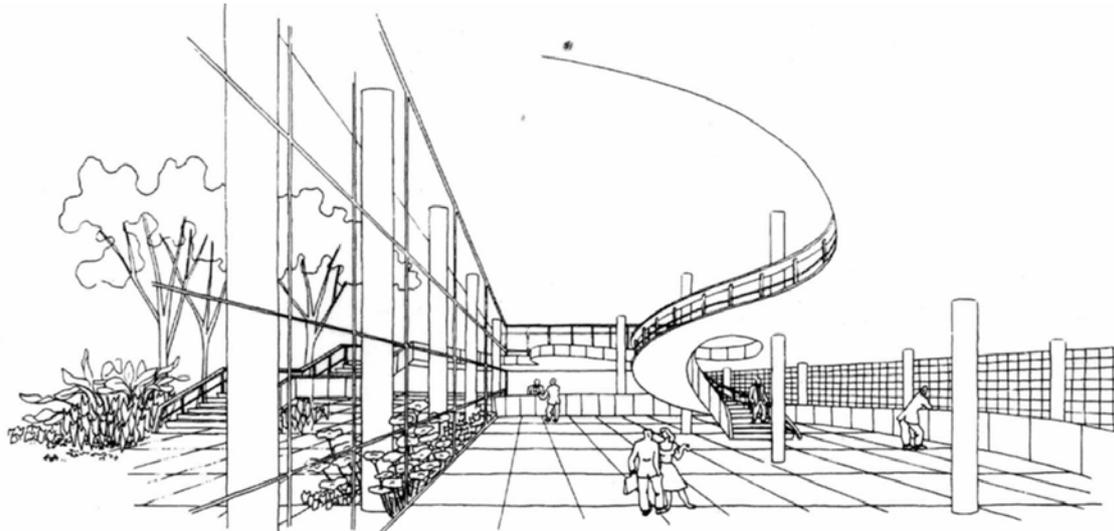


Figura 19 - Perspectiva interna do pavimento térreo do projeto para nova sede da VFRGS.

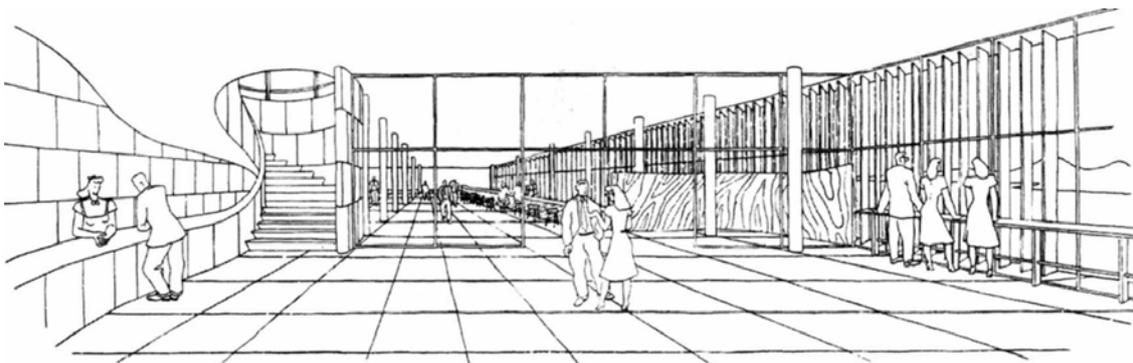


Figura 20 - Perspectiva interna de um dos saguões do edifício.

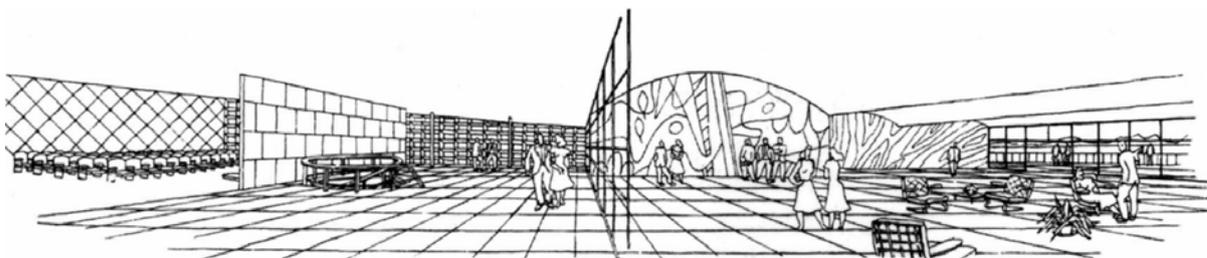


Figura 21 - Perspectiva da cobertura que abrigaria o bar-restaurante.



Figura 22 - Fontainebleau – escada vista frontal: referência da escadaria barroca.



Figura 23 - Fontainebleau – escada vista lateral: referência da escadaria barroca.



Figura 24 - Secretaria da Fazenda – possível referência para escadaria de acesso “barroca” usada no segundo edifício projetado por Reidy para a VFRGS.



Figura 25 - Secretaria da Fazenda de Porto Alegre – final da década de 30.



Figura 26 - Secretaria da Fazenda de Porto Alegre - vista lateral da rampa inclinada.

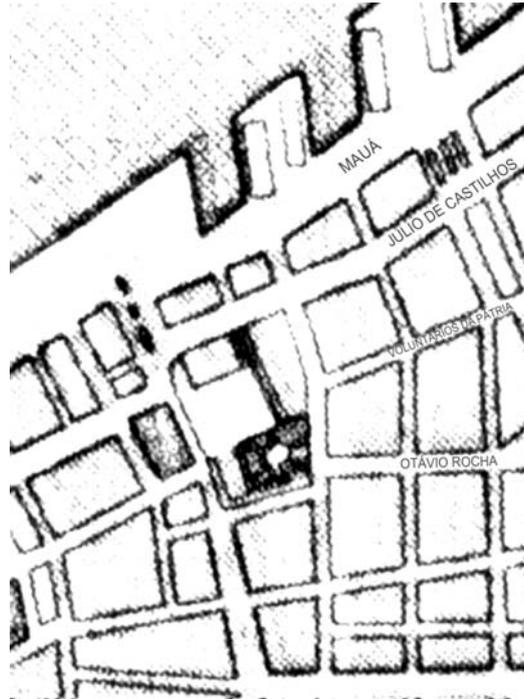


Figura 27 - Mapa localização do Mercado – Plano Diretor de 1954.

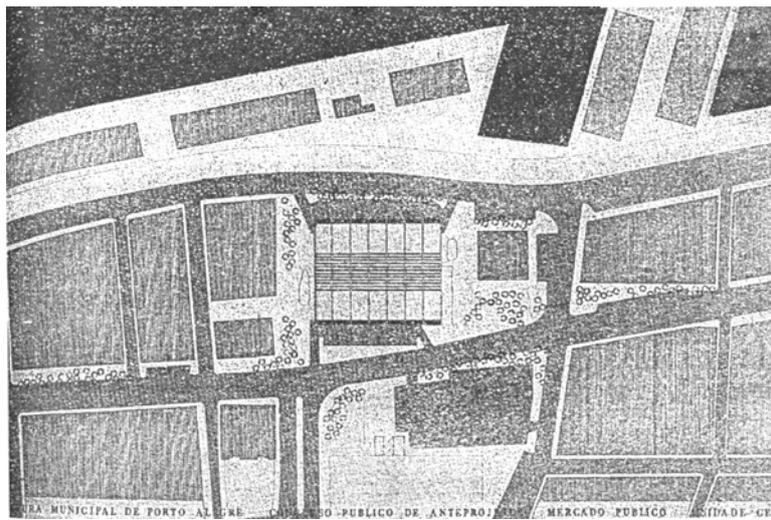


Figura 28 - Localização terreno do concurso para um novo Mercado Público em 1967.

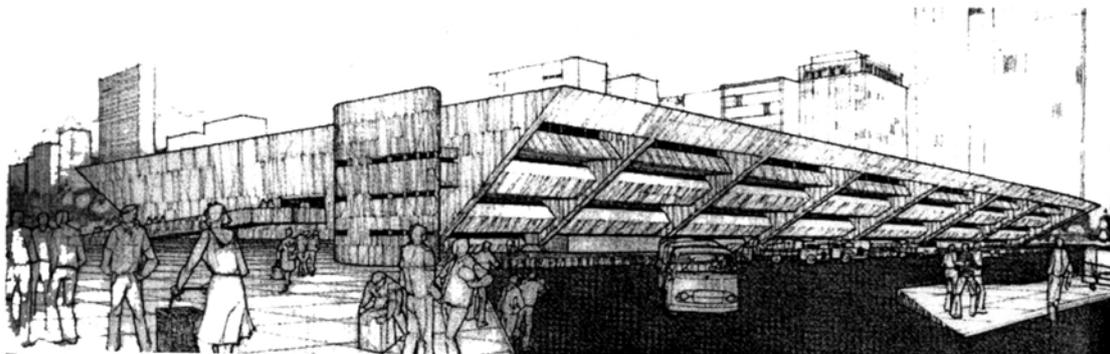


Figura 29 - O projeto vencedor do concurso para o novo Mercado Público é de linhagem brutalista assinado pelos paulistas Costa Macedo, José Magalhães Junior, Fiocchi e José Selene.

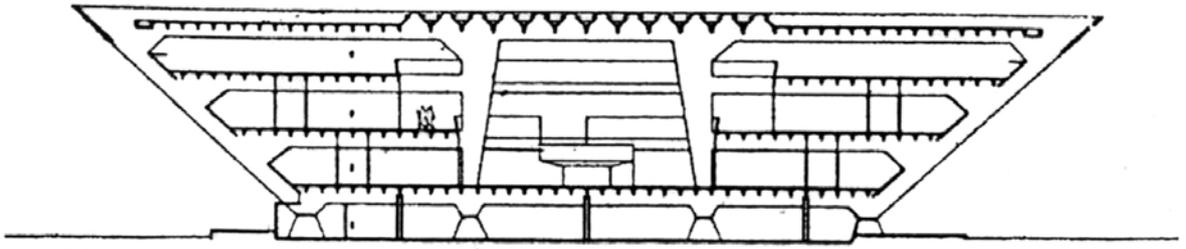


Figura 29.1 - Corte do edifício para Mercado Público.

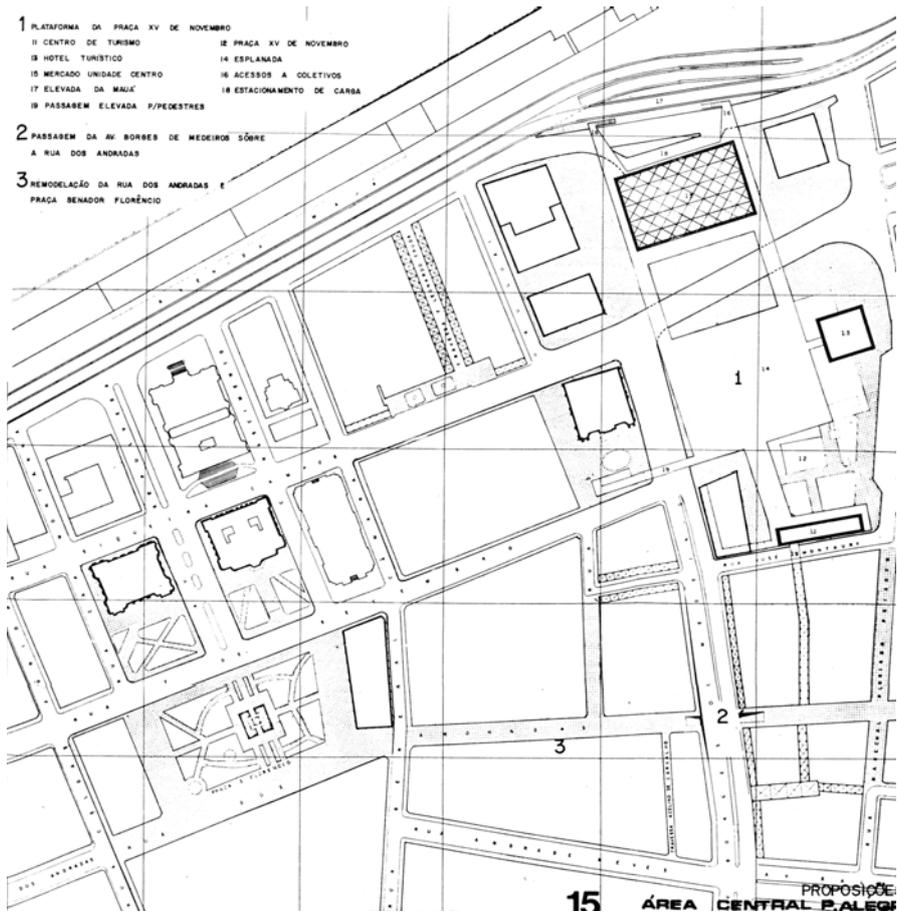


Figura 30 - Planta situação para o projeto de 1970.



Figura 31 - Maquete área central Porto Alegre.

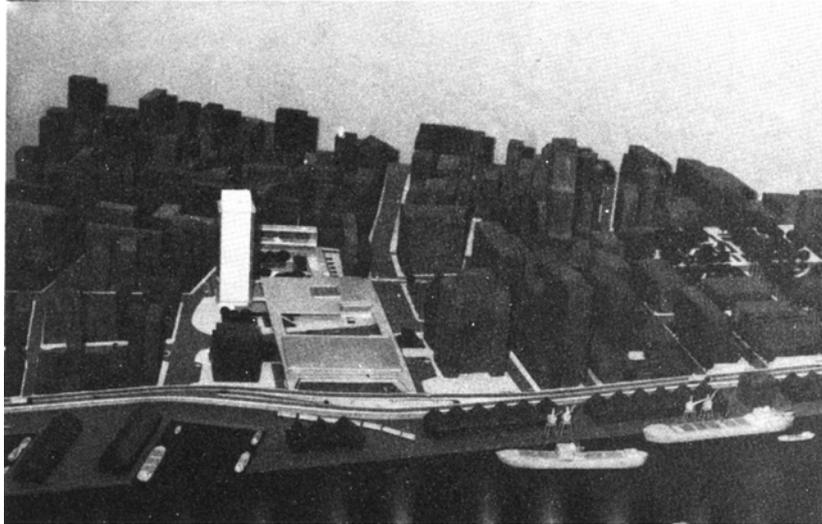


Figura 32 - Maquete área central de Porto Alegre.

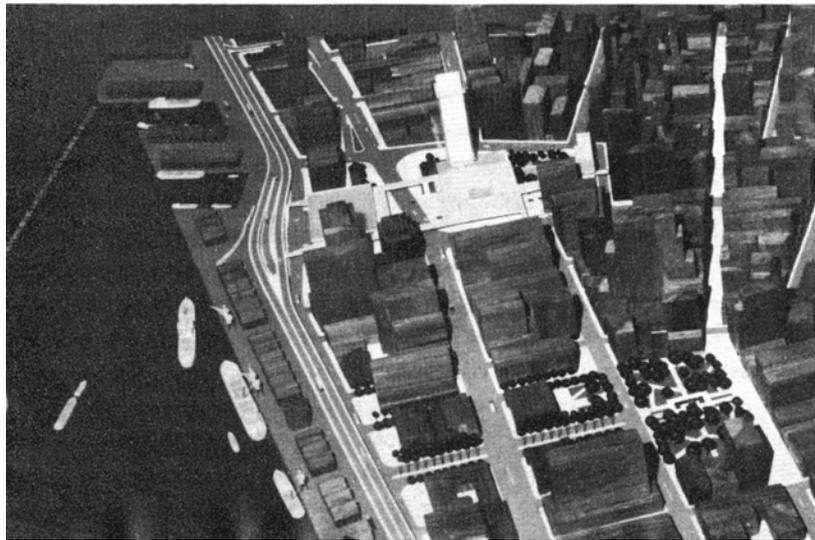


Figura 33 - Vista maquete.



Figura 34 - Vista maquete.



Figura 35 - Vista aérea mostra o arranjo atual da região central do cais e Mercado Público de Porto Alegre.

LIVROS E ARTIGOS CITADOS

- BONDUKI, Nabil (Org.). *Affonso Eduardo Reidy*. São Paulo: BLAU/ Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 2000.
- CAIXETA, Eline. *Reidy, o poeta da arquitetura*. Tese de doutorado. Barcelona: ETSAB, 1999.
- COMAS, Carlos Eduardo. "Protótipo e Monumento, um Ministério, o Ministério" in *Projeto 102*. São Paulo, 1987.
- _____. "Arquitetura Urbana: Cidade Funcional, Cidade Figurativa" in *Oculum 04*, 68-75, Campinas, 1993.
- _____. "Moderna 30-60" in *Arquitetura Brasil 500 Anos*. Roberto Montezuma, org. Recife: UFPE, 2002a.
- _____. *Précisions brésiliennes sur un état passé de l'architecture et de l'urbanisme modernes, 1936-45*. Tese de Doutorado. Paris: Université de Paris VIII, 2002. Tradução em português: *Precisões brasileiras sobre um estado passado da arquitetura e do urbanismo modernos, 1936-45*. Porto Alegre: PROPAR, 2002b.
- _____. "Questões de base e situação: Arquitetura Moderna e Edifícios de Escritórios, Rio de Janeiro, 1936-45" in *Arqtextos on-line 78*, 2006.
- COSTA, Lucio. "Universidade do Brasil" in *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal nº2*, vol 4. Rio de Janeiro, 1937. Republicado em COSTA, Lucio. *Sobre arquitetura*. Porto Alegre: CEUA, 1962 e em COSTA, Lucio-Lucio Costa: *Registro de uma Vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1999.
- GOODWIN, Philip. *Brazil Builds. Architecture New and Old 1652-1942*. New York: MoMA, 1943.
- GIEDION, Siegfried. *A Decade of New Architecture*. Zurich: Girsberger, 1951.
- GUADET, Julien. *Elements et Théorie de l'Architecture*. Paris: Librairie de la construction moderne, 1904.
- KREBS, Carlos Galvão. "II Congresso Brasileiro de Arquitetos" in *Revista do Globo 478*, Porto Alegre, 1949.
- LOUREIRO DA SILVA, José. *Um Plano de Urbanização*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1943.
- MIETHICKI DA SILVA, Marcos. *Hospital de Clínicas de Porto Alegre: a presença de Jorge Moreira na arquitetura da capital gaúcha*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR, 2006.
- PACHECO, Paulo César Braga. *O Risco do Paraná e os Concursos Nacionais de Arquitetura*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR, 2004, pp. 299-304.
- PEREIRA, Claudio Calovi. *Os irmãos Roberto e a arquitetura moderna no Rio de Janeiro, 1930-60*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR, 1993.
- _____. "Primórdios da Arquitetura Moderna em Porto Alegre: a presença dos arquitetos do Rio de Janeiro" in *Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis vol 2*. Porto Alegre: Faculdades Integradas Ritter dos Reis, 2000.
- SOUZA, Enéas de. "Arquitetura Dez Anos" in *Revista do Globo 767*, Porto Alegre, 1958.

PALÁCIOS DE PAPEL: PROJETOS REMANESCENTES DO CONCURSO DE ANTEPROJETOS PARA O PALÁCIO DA JUSTIÇA DE PORTO ALEGRE

Cicero Alvarez

PROLEGÔMENOS

No final do século XIX e início do século XX, o acesso norte da Praça Marechal Deodoro é marcado por um pórtico de entrada criado pelos prédios gêmeos do Theatro São Pedro e do Superior Tribunal do Estado (antiga Casa da Câmara). Ambos os prédios são de autoria de Phillip von Normann, que falece em 1862, sem ver a obra concluída.



Figura 1: Praça da Matriz, 1888 (FSB/MPA)

Borges de Medeiros determina, em 1926, a ampliação do prédio do Tribunal, pois a antiga Casa da Câmara não comporta as necessidades do Judiciário¹. O engenheiro Theóphilo Borges de Barros faz projeto que acrescenta novas salas e amplo salão, adiciona ainda um frontão ao edifício com a inscrição “O SVPERIOR TRIBVNAL”. A ampliação, concluída em 1927, estende o edifício no eixo norte-sul, rompe com a identidade volumétrica do Pórtico imaginado por von Normann e descaracteriza o edifício.

¹ BIANCAMANO, Mary. FABRICIO, Lídia. As sedes do Tribunal. Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul – Memorial do Judiciário do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.



Figura 2: Superior Tribunal, entre 1927 e 1935.²

No final dos anos de 1930 e início da década de 1940, o espaço da praça é delimitado através do antigo auditório Araújo Viana, do Teatro São Pedro, do antigo Tribunal de Justiça, da Catedral Metropolitana ainda em construção, do Palácio Piratini, da antiga Assembléia Legislativa e do entorno privado. Nesse período, Arnaldo Gladosh e Jorge Machado Moreira realizam separadamente estudos para a implantação de centros cívicos estaduais na área da praça e de seu entorno. Em ambos os projetos, o antigo Tribunal de Justiça e o Teatro São Pedro são destruídos e dão lugar a novas propostas arquitetônicas baseadas em duas visões distintas do espírito da época. Enquanto o projeto de Gladosh tem influências do Arq. Italiano Marcello Piacentini, o projeto de Jorge Machado Moreira tem influências de Le Corbusier. Embora Porto Alegre ainda diste muito da época em que cogitará a preservação de suas edificações, nenhum dos dois projetos é realizado.

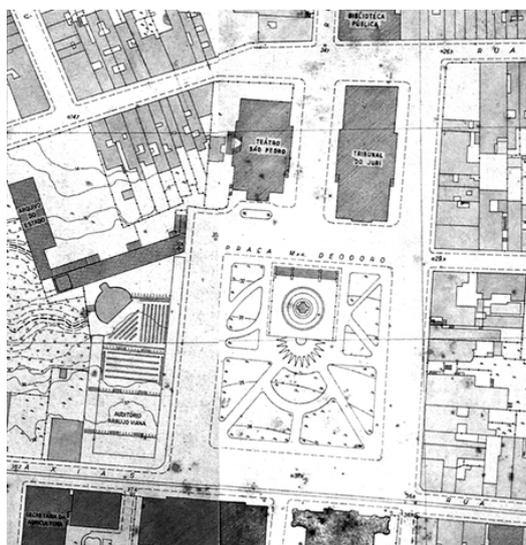


Figura 3: Mapa Topográfico de Porto Alegre, 1939-1941 (SMOV)

² Álbum Recordações de Porto Alegre. Lembrança da Exposição Farroupilha. Porto Alegre: A. J. Renner & CIA, 1935

A década de 1940 transcorre sem trazer alterações significativas para as edificações da Praça Marechal Deodoro até que, aos 19 dias de novembro de 1949, o Tribunal de Justiça arde em chamas que destroem o edifício. As manchetes dos jornais anunciam no dia seguinte a tragédia. O Dia afirma: “*DESTRUÍDO PELAS CHAMAS O EDIFÍCIO ONDE FUNCIONAVA O TRIBUNAL DE JUSTIÇA E A SECRETARIA DO INTERIOR* (O Dia, 20/11/49). O Diário de Notícias informa que

“A manhã trágica de ontem, talvez das maiores calamidades que tenham atingido o Estado, enche a todos de pesar, porque foi destruído pelo fogo implacável um dos mais antigos e históricos edifícios da cidade, cuja construção remonta aos tempos do Império” (Diário de Notícias, 20/11/49).

Mas a questão do edifício destruído causou menos impacto que os processos perdidos, como deixa claro o Correio do Povo ao afirmar:

“Por todas as razões, e não obstante não haver acidentes pessoais a lamentar, o incêndio ficará nos anais policiais da cidade como um dos mais dramáticos e ruinosos, pois que, entre outras coisas, poderá retardar e até desviar a marcha da Justiça em questões de transcendental importância. De fato, o que de menos valor foi destruído foram os bens materiais propriamente ditos, como parte do prédio e o mobiliário.” (Correio do Povo, 20/11/49).

Apesar do incêndio se acreditava que o prédio poderia ser novamente ocupado. O mesmo Correio do Povo noticia, em 22 de novembro, que

“DENTRO DE OITO DIAS O TRIBUNAL DE JUSTIÇA ESTARÁ FUNCIONANDO NO PRÉDIO SINISTRADO.[...] Apurou ainda a nossa reportagem, que dentro de oito dias, o Tribunal de Justiça do Estado estará funcionando na parte do edifício que não foi destruída e que, com pequenas adaptações, ficará em condições.” (Correio do Povo, 22/11/49).

Mas isto nunca ocorreu. Após o incêndio, o Poder Judiciário do Rio Grande do Sul é dividido e ocupa diversos prédios.

No início da década de 1950, o Estado Brasileiro vive a segunda era de Getúlio Dornelles Vargas na Presidência da República. O clima é de euforia e de grandes perspectivas de desenvolvimento. O Governo Brasileiro investe no desenvolvimento e na modernização. Grandes obras de infra-estrutura urbana e de arquitetura estão em andamento.

Concursos para projetos e para execução de edifícios públicos ocupam as páginas do Diário Oficial do Estado.

Desde 1935, concursos públicos são o procedimento padrão na escolha de grandes projetos públicos. Isso se deve ao artigo 5º da Lei nº 125, de dezembro de 1935, que “*Estabelece regras sobre a construção de edifícios públicos*”, sancionada por Getúlio Dornelles Vargas, Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil. O artigo reza: “*Nenhum edifício público de grande proporções, será construído sem prévio concurso para escolha do projeto respectivo. No concurso tomarão parte somente profissionais habilitados legalmente.*”³

No dia 6 novembro de 1951, o governador do Estado, Ernesto Dornelles, assina a lei nº 1.588 para construção de diversos prédios. Entre eles, o Colégio Estadual Júlio de Castilhos e a nova sede do Tribunal de Justiça.

O CONCURSO

No final do mês de maio de 1952, a Secretária dos Negócios das Obras Públicas do Rio Grande do Sul publica, no Diário Oficial do Estado, o Edital nº 09. O dia 30 de maio, sexta-feira, marca o início do processo que reerguerá o Tribunal de Justiça do RS na Praça da Matriz.

Organizado pela Secretária de Estado dos Negócios das Obras Públicas, SOPS, o **Concurso de Anteprojetos para o Palácio da Justiça de Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul** tem como integrantes da comissão julgadora: um representante da Sociedade de Engenharia do Rio Grande do Sul; um representante do Poder Judiciário; um representante do Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento do Rio Grande do Sul; um representante da Secretaria das Obras Públicas; e, um representante dos concorrentes.

O Edital não apresenta o programa de necessidades, mas informa que: “os interessados poderão procurar a planta do local e programa de necessidades na Diretoria de Obras desta Secretaria, à Rua Siqueira Campos, nesta Capital...”. Informa ainda que “Os concorrentes deverão entregar os anteprojetos na Diretoria de Obras da Secretaria de Estado dos Negócios das Obras Públicas, às 15 horas do dia 1º de setembro do corrente ano, ocasião em que na presença dos interessados será procedida a apuração do

³ <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=48702> acesso em 23 julho de 2005.

representante dos concorrentes para integrar a Comissão Julgadora”. Cada concorrente pode ainda apresentar mais de um projeto, segundo as normas publicadas. O material mínimo exigido nos anteprojetos constitui-se dos seguintes elementos:

- a) pranchas com as pranchas dos diversos pavimentos;
- b) idem, contendo os cortes transversais e longitudinais necessários à compreensão da obra planejada;
- c) idem, contendo as fachadas;
- d) idem, contendo perspectivas dos interiores do “hall” e dos salões;
- e) prancha com a perspectiva do prédio;
- f) uma memória descritiva expondo e justificando a solução proposta com croquis e esquemas esclarecedores, contendo anotações da área útil de cada local ou função, a área total construída e a estimativa do preço da construção;
- g) uma “maquete” na escala de 1:1000.

O Edital menciona ainda que “com excessão da perspectiva geral, todos os desenhos serão feitos exclusivamente com tinta preta transparente”.

O mesmo Edital nº 09 é publicado no Diário Oficial nos dias 6, 13 e 20 de junho de 1952. Posteriormente um edital complementar é publicado. O Edital nº 15, publicado pela primeira vez em 13 de agosto, ratifica o término do período estipulado para os interessados solicitarem esclarecimentos sobre as bases do concurso e o programa de necessidades, torna a entrega da maquete facultativa, apresenta o programa de necessidades definitivo para o edifício e altera a data da entrega dos anteprojetos para 10 de outubro. Com relação ao programa de necessidades, o edital informa que o edifício deverá comportar a instalação dos seguintes órgãos do Poder Judiciário: 1) Tribunal de Justiça – 2ª instância; 2) Foro de Porto Alegre – 1ª instância; 3) Procuradoria Geral do Estado.

O programa determina diversas características do edifício, tais como:

- a) A entrada principal do edifício deverá ser monumental;
- b) O Foro deverá ser instalado nos primeiros andares e o Tribunal de Justiça no último;

- c) A declividade do terreno deverá ser aproveitada para a localização das garagens; arquivos de livros, autos e processos guardados em armários embutidos com portas de aço; sala para a guarda do prédio e outras dependências que julgarem necessárias aí instalar;

Cada um dos órgãos do Poder Judiciário tem sua compartimentação explicitada neste edital. Do mesmo modo, parte do zoneamento do prédio já é determinada. O edital fala claramente que a sala de casamentos deve ficar próxima ao Hall; este, com capacidade para trezentas pessoas e situado à entrada do edifício. Determina a necessidade de, pelo menos, seis vagas de estacionamentos, cinco para o Tribunal de Justiça – 2ª instância e uma para o Procurador Geral do Estado. Condiciona que deverá haver acesso independente para que os réus ingressem no prédio sem contato com o público. O edital menciona ainda que *deverá ser previsto um Bar com serviço a la minuta para atender os funcionários do prédio*, mas não condiciona sua localização.

De modo geral, o programa apresentado reserva a garagem para os automóveis, arquivos para livros, autos e processos.

Os primeiros andares destinam-se ao Foro de Porto Alegre - 1ª instância, que contempla a sala de casamentos e o Hall, já mencionados, o salão do Júri para cerca de 250 pessoas e diversas salas ligadas a este - para jurados, réus, Juiz, testemunhas, advogados; o conjunto de salas para o Juizado de menores, composto por cerca de 10 salas, a maior delas com capacidade de espera para cem pessoas; os nove Cartórios Criminais, os seis Cíveis, os dois dos Feitos da Fazenda, Cartório de Acidentes e as salas para juízes; e o Gabinete médico.

A Procuradoria Geral do Estado é composta basicamente por espaços de escritório, algumas salas de reuniões para cerca de quinze pessoas e algumas salas de atendimento para aproximadamente 20 a 30 operários. O maior espaço da Procuradoria Geral do Estado é uma Sala para Biblioteca com capacidade para 10.000 volumes e espaço para mesas dos consultantes.

Nos andares superiores será localizado o Tribunal de Justiça – 2ª instância que é constituído pela Sala para o Tribunal Pleno: *“sala ampla, condizente com a importância da função nela desempenhada, qual seja a dos julgamentos da suprema Magistratura do Estado”* para aproximadamente 250 pessoas, as salas para as Câmaras Reunidas (Cível e Crime) com capacidade para 60 pessoas, uma recepção para 35 pessoas, diversas salas e gabinetes, uma secretaria com capacidade para 50 funcionários e Sala para a

Biblioteca, que comportará 30.000 volumes, e ainda terá espaço para consultas, mesas para 10 consulentes e local para 4 funcionários.

O mesmo Edital nº 15 é publicado no Diário Oficial nos dias 13, 19 e 26 de agosto e em dois de setembro de 1952.

No mesmo dia 2 de setembro, o Secretário das Obras Públicas, Anníbal di Primio Beck, solicita à Sociedade de Engenharia do Rio Grande do Sul, SERGS, a indicação de um representante. Em 25 de setembro, o presidente da SERGS, eng. Ivo Wolff, encaminha o ofício nº 11.977, indicando como representantes nas comissões julgadoras dos concursos de anteprojetos para os edifícios do Palácio da Justiça e do Colégio Estadual Júlio de Castilhos os engs. Julio Ribeiro de Castilhos e Alcindo Guanabara Porto Alegre, respectivamente.

No dia 13 de setembro, o Secretário Beck solicita ao Instituto de Arquitetos do Brasil – Departamento do Rio Grande do Sul (IAB-RS) um representante para o Júri do Concurso (ofício 322/1.205). Em 1º de outubro de 1952, em reunião da diretoria do IAB-RS é escolhido o Arq. Demétrio Ribeiro, indicado pela arq. Enilda Ribeiro e eleito em votação, como representante da entidade na Comissão Julgadora do concurso do Palácio da Justiça. Charles René Hugaud é indicado para representar a entidade no recebimento dos anteprojetos.

O Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul nomeia o desembargador Celso Afonso Soares como seu representante na Comissão Julgadora.

Os anteprojetos são entregues pelos concorrentes em 10 de outubro de 1952, às 15 horas, no edifício da Secretária dos Negócios das Obras Públicas. Nesta ocasião e na presença dos interessados, é procedida a apuração do representante dos concorrentes para integrar a Comissão Julgadora.

Em novembro, o Governador Ernesto Dornelles publica no Diário Oficial o decreto nº 3.597 de 11 de novembro, que aloca verbas para o início das obras. Reza o “*Art. 1º. - Fica aberto na Secretaria das Obras Públicas, de conformidade com o art. 1º, inciso IV, letra a) da Lei 1.588, de 6 de novembro de 1951, um crédito especial de Cr\$ 5.000.000,00 (cinco milhões de cruzeiros), com vigência até 31 de dezembro de 1953, sob a classificação do código geral 8-37-2, para atender as despesas com o início das obras do Palácio da Justiça*”.

No Correio do Povo de 21 de novembro de 1952, na página 5, é publicada a foto das maquetes dos três primeiros classificados no Concurso para o novo prédio do Colégio Estadual Julio de Castilhos. A identificação dos três concorrentes classificados foi feita na Secretaria de Obras Públicas, no dia 19 de novembro. O primeiro lugar é conquistado pelo projeto “**Julinho**” dos arquitetos Demétrio Ribeiro e Enilda Ribeiro; em segundo lugar, o projeto “**Espaciforme**” dos engenheiros Sergio Mazzali e Ernesto Woebcke e dos arquitetos Sergio E. Pelegrini e Simão L. Ungar; e, em terceiro lugar, o projeto “**Thales**” da firma Julio Bastian e Smith Ltda. Os dois concursos públicos chamam a atenção da população para a nova arquitetura gaúcha.

ALGUNS DOS PROJETOS CONCORRENTES...

Muitos fatos ainda estão obscuros sobre o Concurso de anteprojetos para o Palácio da Justiça de Porto Alegre. Mesmo com insistentes buscas no arquivo da Secretaria de Obras, no arquivo do Estado do Rio Grande do Sul, no arquivo do Patrimônio do Estado, na Secretaria da Fazenda, no Tribunal de Contas do Estado, no próprio Tribunal de Justiça do RS, na Casa Civil, e em outros locais; o processo SOP de nº. 8919/51 com a Ata do julgamento e os nomes de todos os membros da comissão julgadora e dos participantes do concurso não foi localizado. O processo pode ter sido apensado a outro ou mesmo destruído. Apesar disso, alguns projetos concorrentes chegaram até os dias atuais e permitem uma idéia razoável sobre o concurso.

O número de concorrentes é incerto. Sabe-se, devido a uma matéria publicada no jornal Correio do Povo, em 11 dezembro de 1952, que doze ou treze projetos foram mostrados ao público na exposição que reuniu projetos dos dois concursos no auditório do Correio do Povo. Cinco são os projetos expostos do Concurso do Colégio Júlio de Castilhos, os demais 7 ou 8 são os trabalhos expostos dos concorrentes do Concurso da nova sede do Tribunal de Justiça. Além dos trabalhos expostos, outros podem ter sido eliminados no julgamento e não participaram da exposição. O jornal menciona que esses projetos foram feitos por renomados profissionais gaúchos, sendo um, para o Colégio Julio de Castilhos, feito em colaboração com um arquiteto argentino.

Os projetos remanescentes estão no acervo do Memorial do Judiciário do Estado do Rio Grande do Sul e são: **Arquilex, Grado, Themis, Plano Alfa e Licurgo**.

ARQUILEX

Os dados sobre o Projeto Arquilex são incompletos. Foram perdidos o memorial descritivo, a perspectiva geral e os croquis dos interiores, se eles realmente existiram. Arquilex apresenta uma filiação que pode ser considerada moderna, mas o conjunto resultante é desarmonioso, o edifício possui pilotis muito esbeltos e desproporcionais, há uma falta de hierarquia clara entre os diversos volumes que constituem o volume.



Figura 4: Acervo do Memorial do Judiciário do RS

O projeto apresenta uma organização em planta que pode ser lido como um “H” irregular. Apesar disso, o conjunto tem uma leitura fragmentada e a movimentação dos volumes

resulta numa elevação constituída de 2 subsolos e 6 pavimentos. O ingresso principal ocorre através de escada no eixo longitudinal do edifício voltado para a praça da matriz. A organização interna respeita aparentemente a indicação do edital. No entanto, cabe destacar que a hierarquia interna é tão fragmentada quanto a externa, apesar da circulação axial ser sempre mantida em praticamente todos os volumes.

Arquilex ocupa todo o lote destinado ao Palácio da Justiça, mas fica evidente que o projeto nasce de dentro para fora e não considera a possível e provável mudança do entorno da Praça da Matriz.

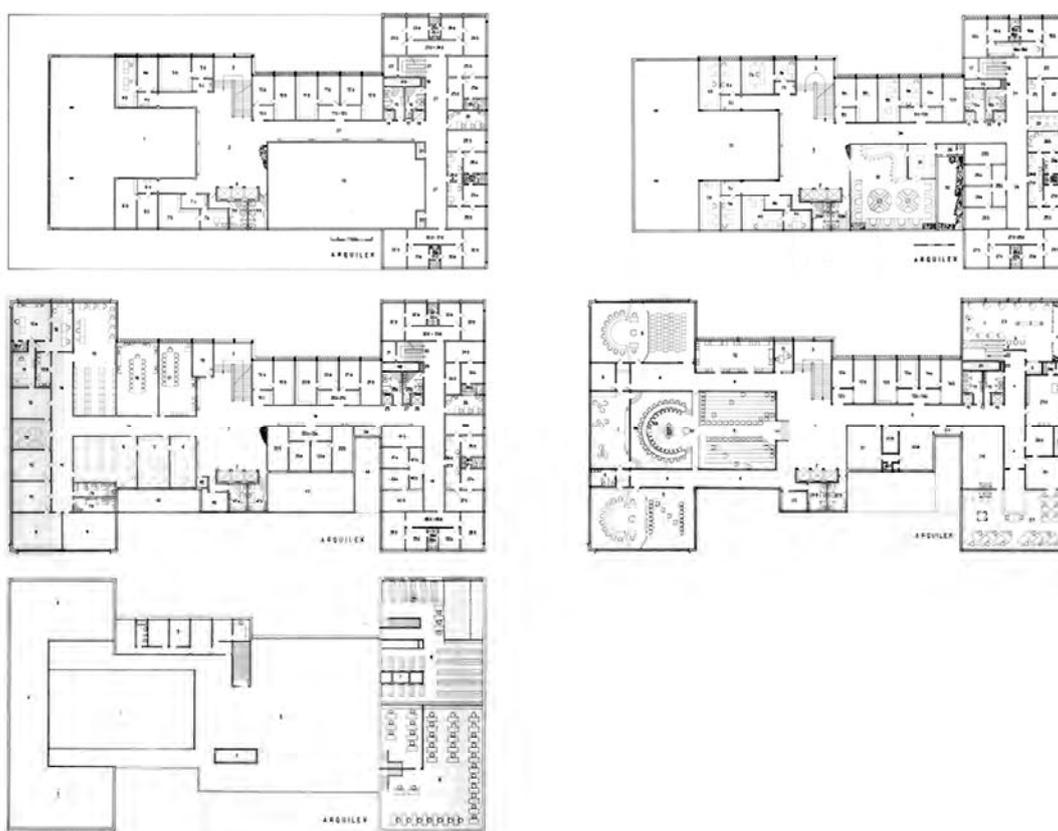


Figura 5: Acervo do Memorial do Judiciário do RS

O caráter necessário para uma edificação que deve representar a sede de um dos três poderes não está presente. Não há elementos que o diferenciam de qualquer prédio de escritórios que possa ser construído no entorno. Assim como não há nenhuma previsão de elementos artísticos nos espaços da edificação que reforçariam sua identidade especial.

GRADO

O Projeto denominado “Grado”, aparentemente não participou da exposição que ocorreu no auditório do Correio do Povo. Suas elevações apresentam uma filiação que pode ser associada com a obra da Escola de Chicago e dos arquitetos Marcello Piacentini e Arnaldo Gladosh, este responsável por diversos projetos em Porto Alegre. A possível eliminação deste projeto pode estar vinculada ao descumprimento do edital. A apresentação deste projeto foi feita em grafite e o edital mencionava tinta. O memorial descritivo não foi encontrado.

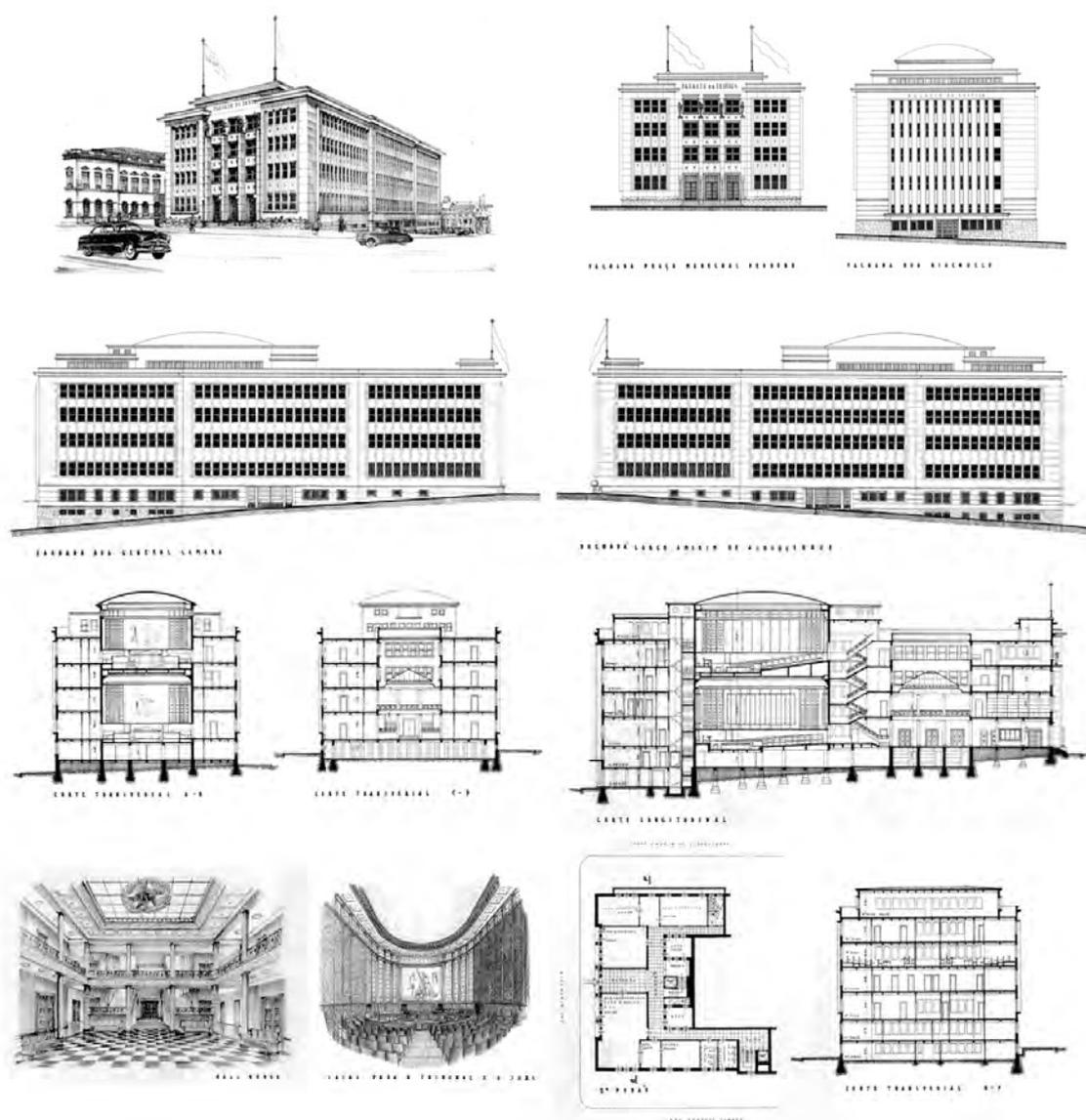


Figura 6: Acervo do Memorial do Judiciário do RS

O projeto tem planta retangular de aproximadamente 25,5 x 65m que ocupa todo o lote destinado ao novo edifício. O volume possui uma estrutura tripartida tanto no eixo longitudinal quanto no transversal. Os recuos centrais no eixo longitudinal permitem ingresso secundário a partir do nível da Riachuelo (1º Porão) e o ingresso principal a partir do nível da Praça Marechal Deodoro. O projeto possui, a partir da rua Riachuelo, dois níveis de porões, quatro de pavimentos “tipo” e um de cobertura. Os volumes arredondados do Salão do Júri e do Tribunal Pleno dominam a planta do edifício e localizam-se sobre o eixo longitudinal, estando deslocados em relação ao eixo transversal do corpo do projeto.

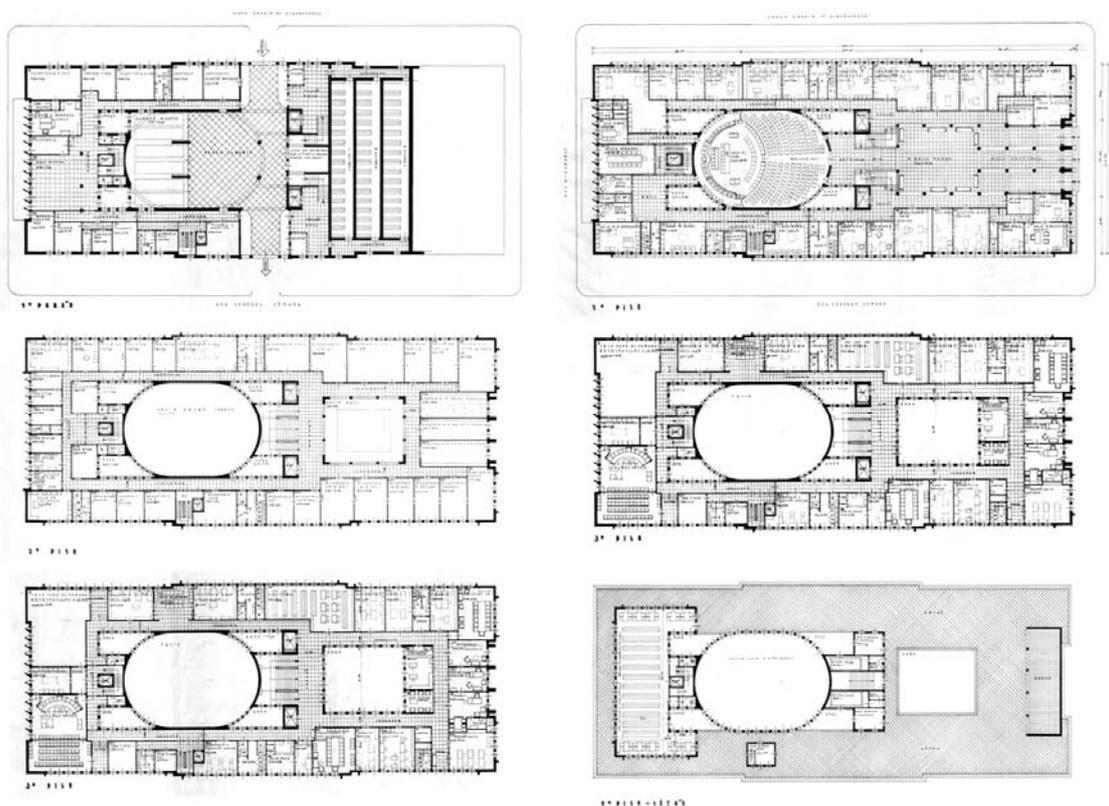


Figura 7: Acervo do Memorial do Judiciário do RS

As circulações do edifício ora são axiais, ora são periféricas aos grandes volumes centrais.

O caráter necessário para uma edificação que deve representar a sede de um dos três poderes está presente. Sobre a entrada principal, que ocorre no nível da Praça da Matriz,

existe a previsão de estatuária para caracterizar o ingresso. No alto do edifício, sobre ambos os ingressos, a inscrição em relevo “Palácio da Justiça”. A proposta de um bloco único possibilita que o edifício resista melhor às variações do entorno, sem perder suas características.

THEMIS

O memorial descritivo do Projeto **Themis** não foi encontrado. Themis apresenta uma filiação que pode ser associada com algumas obras da Escola Carioca, mais especificamente de Oscar Niemeyer, e com alguns elementos presentes na primeira proposta para o Hipódromo do Cristal, de Roman Fresnedo Siri, no que tange às exo-estruturas do auditório.

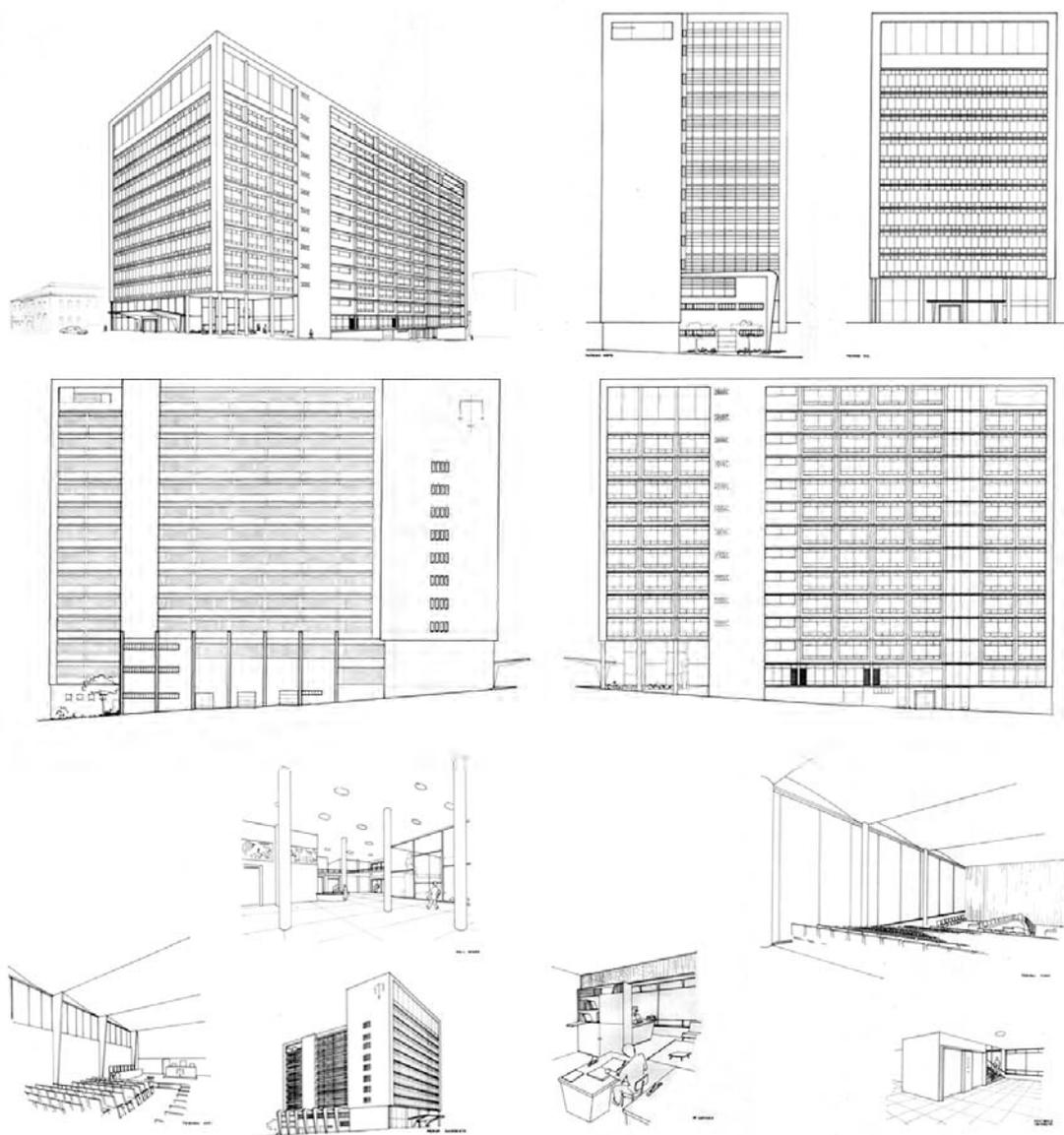


Figura 8: Acervo do Memorial do Judiciário do RS

O projeto tem planta em “L” e está posicionado no perímetro da Praça da Matriz e do Largo João Amorim de Albuquerque. A elevação possui dois subsolos e mais doze pavimentos. O Salão do Júri está posicionado no interior do “L” e voltado para o Theatro São Pedro. O partido adotado, que não ocupa a totalidade do lote, gera um maior número de pavimentos para acomodar o programa exigido pelo edital.



Figura 9: Acervo do Memorial do Judiciário do RS

O partido adotado, com circulação periférica no lado oeste, permite que todas as salas tenham orientação Leste ou Sul. Para proteger a circulação da orientação solar Oeste são propostos quebra-sóis. A planta do partido adotado tem uma hierarquia clara e explora as visuais para a ponta da cadeia.



Figura 10: Acervo do Memorial do Judiciário do RS

O caráter necessário para uma edificação que deve representar a sede de um dos três poderes está ora ausente ora presente na proposta. Na parte do “L” voltado para o Teatro São Pedro e o Auditório Araújo Viana existe o símbolo da Justiça fixado no alto da fachada, identificando o prédio. Entretanto, em todas as outras elevações, Themis assemelha-se a qualquer outro edifício comercial contemporâneo. Não existem elementos simbólicos que o preservem de prováveis mudanças do entorno e garantam sua permanência como marco na paisagem da Praça da Matriz.

PLANO ALFA

O projeto Plano Alfa não apresenta o memorial descritivo, a perspectiva geral e os croquis dos interiores. Apresenta uma filiação que pode ser considerada moderna, mas suas fachadas permitem diferentes leituras de filiação. A fachada tripartida da Rua Riachuelo pode ser associada ao estilo Art Deco ou às obras dos já mencionados Marcello Piacentini e Arnaldo Gladosh, a fachada voltada para a Praça da Matriz pode ser lida como influência da Escola Carioca ou de Le Corbusier apesar da excessiva ênfase no eixo longitudinal, já as bandas laterais sugerem a influência de Erich Mendelsohn.

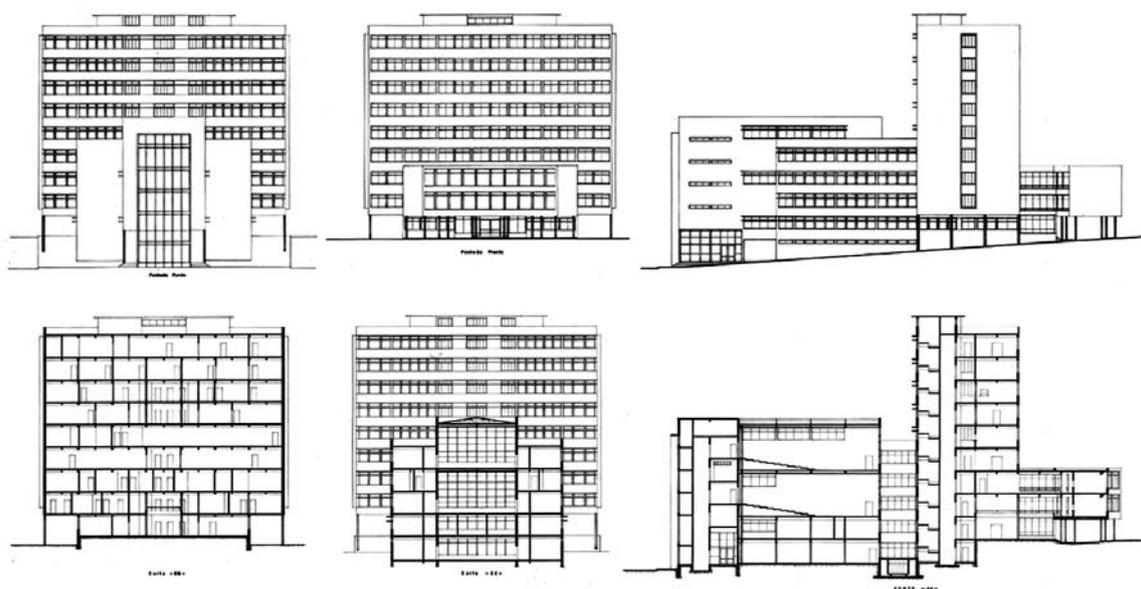


Figura 11: Acervo do Memorial do Judiciário do RS

O volume pode ser lido quase como uma cruz composta por três partes de diferentes tamanhos. O volume do acesso pela Praça Marechal Deodoro é mais baixo, composto por pilotis mais dois pavimentos, ele e o volume do Salão do Júri e do Tribunal Plenos formam o corpo da cruz, mas os dois grandes espaços resultam em volume ao Norte com quase duas vezes a altura do pórtico da entrada Sul. O braço da cruz recebe as demais funções e, conseqüentemente, sua altura, cerca de oito pavimentos, tem que ser maior que a dos anteriores para comportar todo o programa restante.

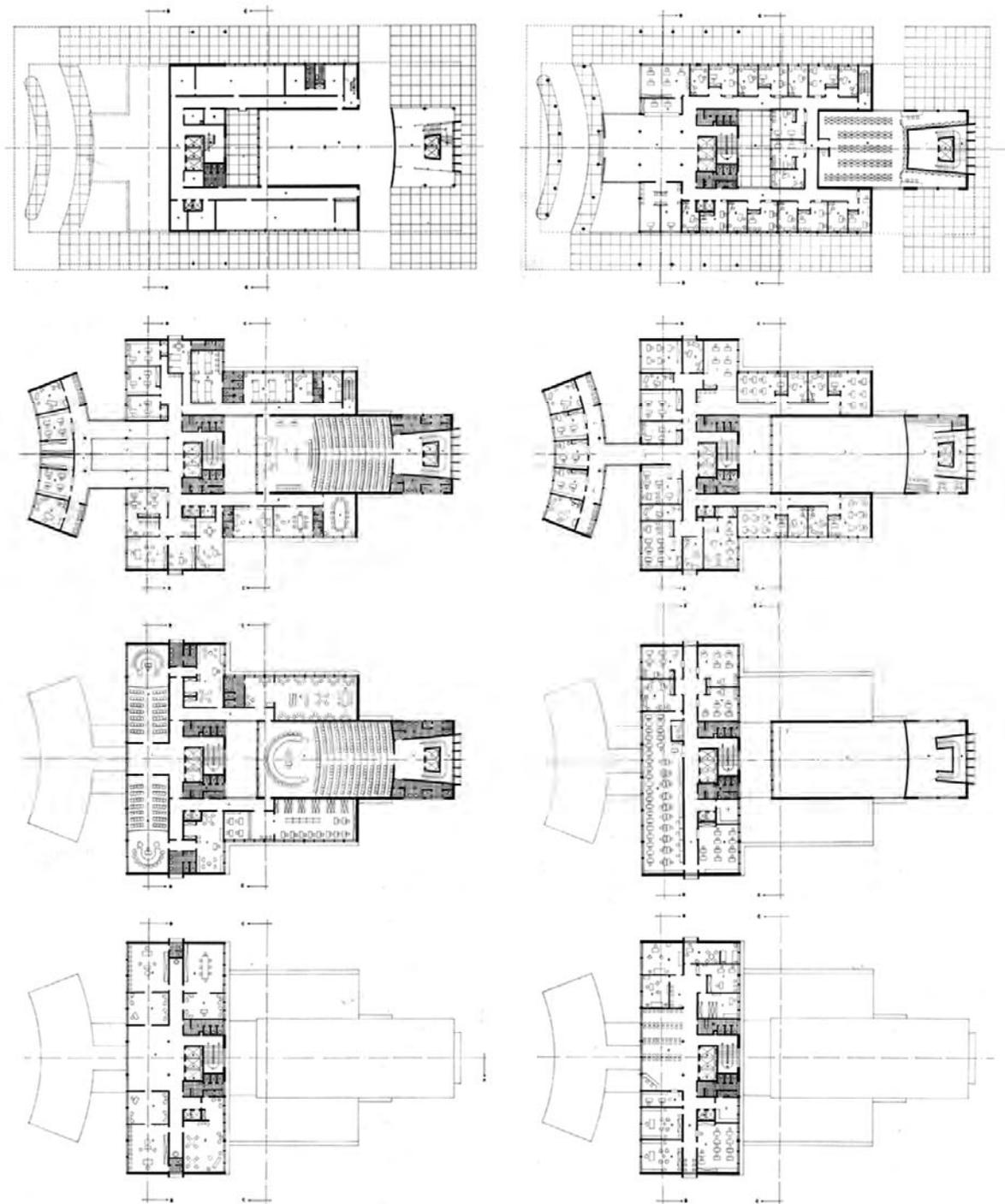


Figura 12: Acervo do Memorial do Judiciário do RS

A organização da planta assume diferentes configurações, mas sempre com forte simetria no eixo longitudinal. Embora, devido a posição do Salão do Júri e do Tribunal Pleno, a

circulação seja periférica a estes volumes, no bloco transversal ao eixo longitudinal do terreno ela é axial. Apesar dessa aparente ordenação, a planta resultante é labiríntica e seus espaços são pobres em experiências arquitetônicas.

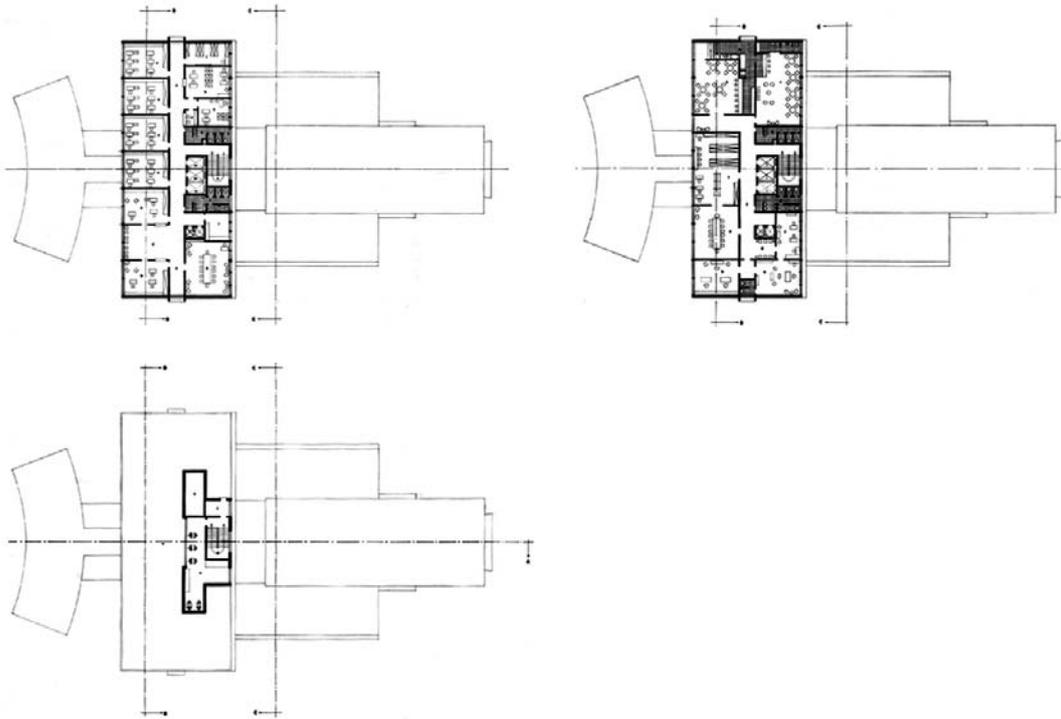


Figura 13: Acervo do Memorial do Judiciário do RS

A excessiva fragmentação em diversos corpos enfraquece a unidade do edifício e faz com que ao longo do tempo o prédio proposto perca força frente ao avanço em altura das edificações do entorno. Além disso, o caráter necessário para uma edificação que deve representar a sede de um dos três poderes não está presente. Não há elementos que o diferenciam de qualquer prédio de escritórios que possa ser construído no entorno. Assim como também não há nenhuma previsão de elementos artísticos nos espaços da edificação que reforçariam sua identidade especial.

LICURGO

De todos os projetos concorrentes, Licurgo é o que possui a maior quantidade de informações, com todas as pranchas disponíveis, incluindo o memorial descritivo, perspectivas externas e internas.

O projeto apresenta uma filiação moderna, com influência da Escola Carioca ou de Le Corbusier e, ao mesmo tempo, a figuração de todas as obras de arte, propostas para dar o caráter necessário ao edifício, não é um requisito utilizado por nenhuma dessas influências. O realismo socialista presente em todas as obras do projeto do concurso indica que existem outras referências, ou mesmo, a superação das anteriormente citadas.

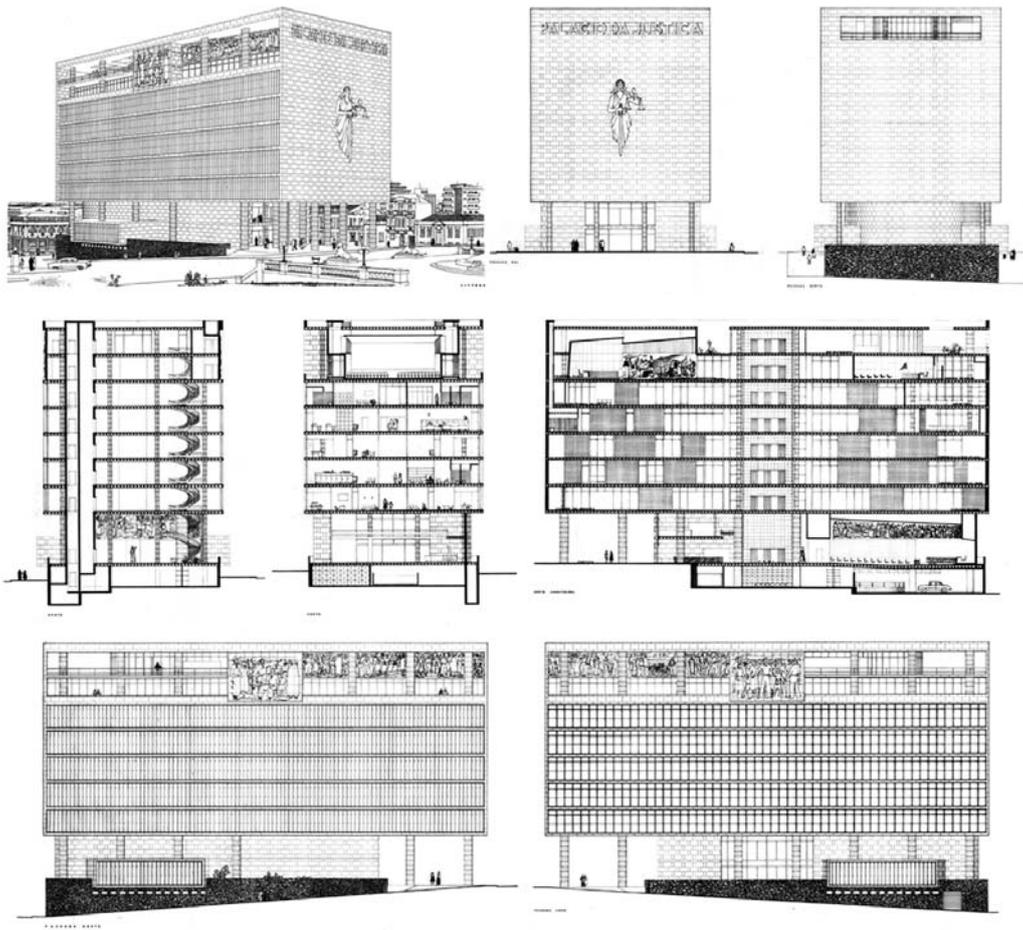


Figura 14: Acervo do Memorial do Judiciário do RS

Licurgo ocupa o volume máximo permitido pela legislação vigente⁴, com subsolo, térreo e galeria, cinco pavimentos tipo e 2 pavimentos especiais com terraços. O volume pode ser lido como um grande prisma elevado sob pilotis. No térreo, está o volume revestido em granito preto no qual se distribuem a Sala do Júri, a galeria dos casamentos civis e as circulações verticais, além dos dois trapézios balançados onde ficam jurados e réus. O bloco principal recebe os andares tipo com exceção do 6º pavimento, onde estão Tribunal Pleno, Câmaras Reunidas e terraços laterais, e do 7º pavimento, onde aparecem jardim de inverno, terraços laterais e restaurante na ala norte.

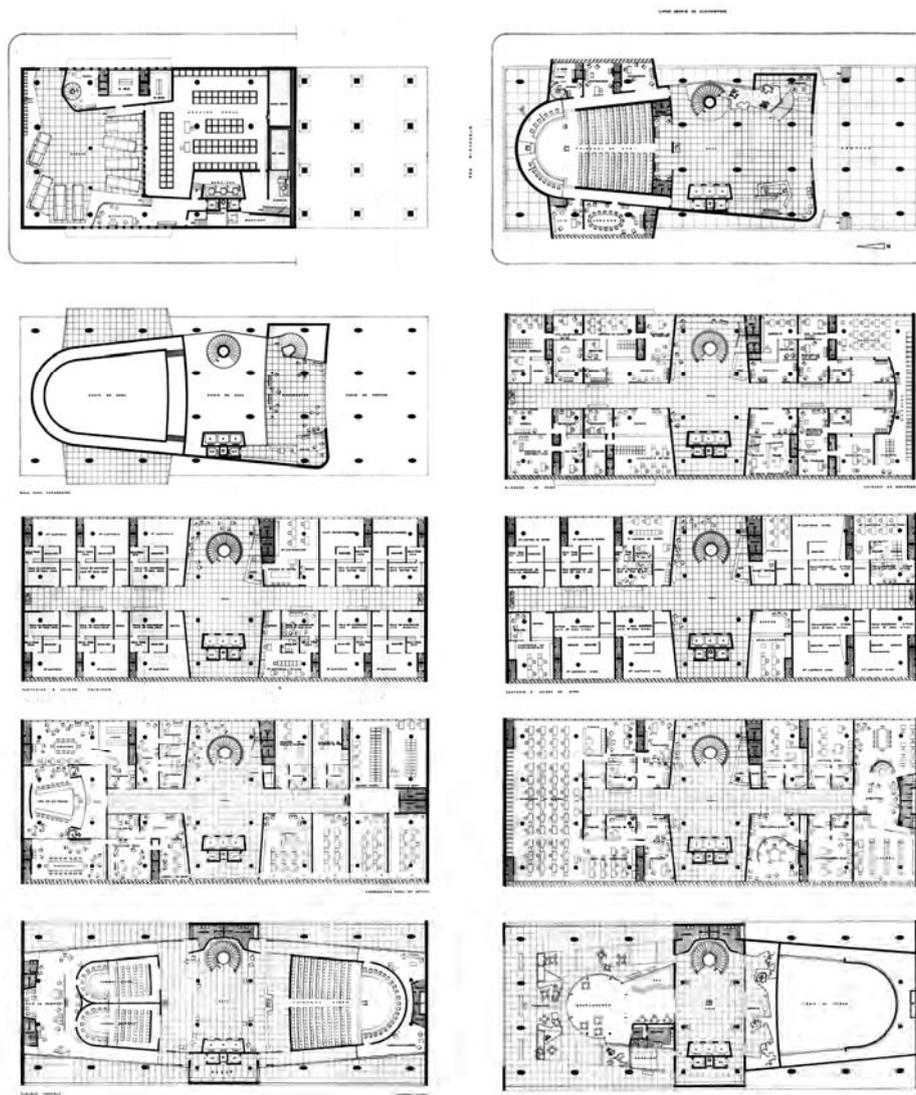


Figura 15: Acervo do Memorial do Judiciário do RS

⁴ FAYET, Carlos M. in AXT, Gunter e DE LA TORRE, Márcia (org.). Histórias de Vida – Representações do Judiciário. Vol. III. Porto Alegre : Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul, Memorial do Judiciário do Rio Grande do Sul, 2003.

A planta do Palácio da Justiça é simétrica nos dois eixos e é composta de duas alas laterais e um elemento central onde está a circulação vertical. As alas possuem circulação central no sentido longitudinal do lote. A circulação vertical é composta de elevadores e uma escada circular que ligam térreo até o 7º pavimento. A galeria é acessada por escada independente localizada no térreo. No projeto são colocados quebra-sóis nos cinco andares tipo da fachada oeste e revestimento externo de granito.

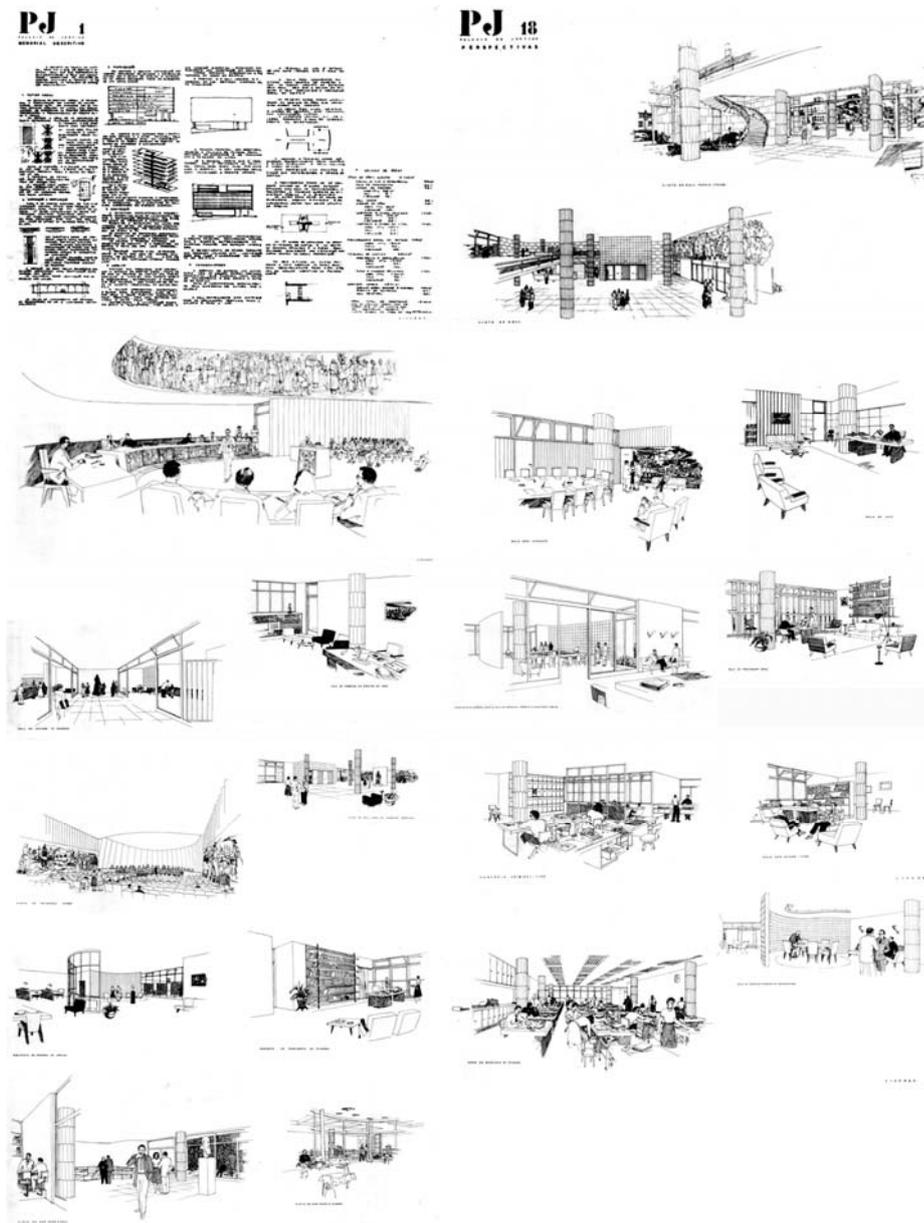


Figura 16: Acervo do Memorial do Judiciário do RS

O projeto apresenta diversos murais e esculturas ao longo dos percursos e nas salas principais, como na Sala do Júri e no Tribunal Pleno. Além deles, em sua fachada principal, voltada para a Praça da Matriz e frontal à Catedral Metropolitana e ao Palácio do Governo do Estado, está colocada uma escultura da deusa da Justiça, Themis, com aproximadamente 13 metros. Nas duas fachadas laterais são previstos dois murais medindo 11 por 7 metros. No projeto, como já foi mencionado, todos os desenhos das obras de arte remetem aos ideais do realismo socialista. São cenas do povo e de lutas da classe trabalhadora. Themis é uma escultura da justiça típica, aparece com a venda nos olhos, a balança e espada e suas formas e proporções enquadram-se numa representação realista do mundo, ou do que se espera ser realista para a imagem de uma deusa.

O projeto mostra um relacionamento possível entre a imagem mais abstrata de um edifício moderno e os ideais do realismo socialista, mais figurativos, mas presentes no Palácio da Justiça, tanto para configurar seu caráter de edificação especial como para permitir que o povo assim o perceba.

O partido em bloco único dá garantia de destaque maior e aumenta a probabilidade do prédio permanecer como monumento mesmo com as transformações do entorno.

O RESULTADO

No dia 4 de dezembro, as vésperas da semana de arquitetura, é divulgado o resultado. **Licurgo** é escolhido. **Júris Lex** é segundo e o terceiro lugar fica com **Plano Alfa**. A última capa do Correio do Povo, de 5 de dezembro de 1952, apresenta uma foto da sala do Secretário Egydio Michaelsen (que substituíra Anníbal di Primio Beck) instantes após a divulgação do resultado.

Licurgo é o pseudônimo do arquiteto **Luís Fernando Corona** (formado no Instituto de Belas Artes, em 1950) e do acad. **Carlos Maximiliano Fayet** (que coordena o escritório de projetos da firma Barcellos e Cia. e se formará em 25 de dezembro de 1953, na FA-URGS); **Júris Lex** é proposto pelos arquitetos (formados no Instituto de Belas Artes, em 1950) e engenheiros civis **Alfredo Leboutte e Mário José Correa** e, finalmente, **Plano Alfa** é projeto dos engenheiros-arquitetos **Plínio de Oliveira Almeida e Naum Turquenitch** (formados na Escola de Engenharia, em 1949).

Os prêmios são entregues em 9 de dezembro, no auditório do Correio do Povo, durante a exposição dos projetos do Palácio da Justiça e do Colégio Estadual Júlio de Castilhos.

O JÚRI

A comissão Julgadora do Concurso de anteprojetos para o Palácio da Justiça se reúne e é composta do Desembargador Celso Afonso Soares Pereira pelo Tribunal de Justiça, do arq. Demétrio Ribeiro pelo IAB-RS, do eng. Julio Ribeiro de Castilhos pela SERGS, de um membro da secretaria de obras e do membro dos concorrentes eleito na entrega dos anteprojetos, os dois últimos ainda desconhecidos.

Demétrio Ribeiro, em entrevista ao Memorial do Judiciário⁵, informa:

“O Presidente da Comissão era o Des. Celso Afonso Pereira, Corregedor-Geral, um cidadão muito criterioso. Nos dávamos muito bem, ele era integralista, mas 100% honesto. Ele orientou muito bem a discussão, e lembro da sua iniciativa no primeiro dia: “Agora que estamos vendo a exposição, antes de discutir, vamos colocar num envelope, cada um, o que achamos melhor”. E se fez isso, guardou-se, e confirmou o resultado fina l.”

⁵ AXT, Gunter e DE LA TORRE, Márcia (org.). Histórias de Vida – Representações do Judiciário. Vol. III. Porto Alegre : Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul, Memorial do Judiciário do Rio Grande do Sul, 2003.

⁶ Idem.

Sobre o projeto vencedor, afirma Demétrio:

“Numa obra como o Tribunal representa, realmente, um produto daqui, ou seja, dá a compreensão completa do que é novo, moderno e não tem nada de acadêmico, Mas há uma certa presença de uma história secular da composição arquitetônica que vem talvez por um certo isolamento, não estávamos totalmente dependentes da Corte de Capanema – e havia outras fontes de um passado, de um pensamento mais ponderado, uma cultura européia mais marcante. É uma obra nova, indiscutivelmente, mas para durar muito tempo⁷”.

Sobre alguns critérios do julgamento, Demétrio é claro ao comentar que

“Há vários dilemas do passado e do presente, mas é impossível, se querem fazer um Tribunal, tentar fazê-lo parecido com o que era. Pelo menos a nossa posição era esta: é possível fazer alguma coisa de hoje que respeite, de uma certa forma, o que é velho.”

Sobre a opção da Comissão em escolher o conceito de arquitetura moderna para a arquitetura oficial do Estado, Demétrio afirma que

“Esta opção existia na cabeça de alguns julgadores, como eu. Do meu ponto de vista, era evidente que não íamos fazer tipo arquitetura de Gramado, um bávaro-suíço, que faz uma arquitetura adaptada. Por outro lado, o público nem estava-se dando conta disso, ou muito pouco.”

⁷ Ibidem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde meados dos anos 40, o Rio Grande do Sul conta com dois cursos de arquitetura, o Curso do Instituto de Belas Artes e o Curso da Escola de Engenharia. A formação dos grupos de estudantes do IBA e da Escola de Engenharia não segue as mesmas linhas diretas. Os estudantes da engenharia seguem uma formação mais tecnicista, ao estilo americano, tendo como destaque o professor austríaco, mas naturalizado americano, Eugene Gustave Steinhof. Os alunos do IBA possuem um currículo similar ao da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), agora chamada de Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA). Entre seus professores aparece o nome do arquiteto Jorge Machado Moreira, autor do projeto do Hospital de Clínicas de Porto Alegre e participante da equipe que realizou o edifício do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Embora faça parte do corpo docente, Jorge Moreira nunca lecionou no Instituto, limitando-se a algumas palestras e a presença no II Congresso Brasileiro de Arquitetos. Além de Moreira, o corpo docente possui os nomes de Demétrio Ribeiro (formado no Uruguai), Ernani Dias Corrêa (ENBA), Edgar Albuquerque Graeff (FNA-1947), de Fernando Corona, escultor e arquiteto autodidata nascido na Espanha, entre outros.

O Concurso de Anteprojetos para o Palácio da Justiça de Porto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul, através dos projetos apresentados, evidencia as diferenças de formação e de valores dos concorrentes. Mostra também como a arquitetura, chamada moderna, não é hegemônica no início dos anos 50, em Porto Alegre. Os projetos entregues, em 1952, apresentam uma variada filiação, deixam evidente como o domínio da linguagem moderna, de forma geral, engatinha no Estado e que as fontes de referência não são unicamente a Escola Carioca ou Le Corbusier, como muito claramente informou Demétrio Ribeiro.

Com exceção do Palácio da Justiça de Le Corbusier, em 1950, em Chandigarh, e do Centro Cívico do Estado do Paraná, publicado no Correio do Povo, de 19 de setembro de 1952, onde aparece o primeiro Palácio da Justiça em linguagem moderna conhecido no país, de autoria de Sérgio Rodrigues, o Projeto do Palácio da Justiça de Porto Alegre, de Luis Fernando Corona e Carlos Maximiliano Fayet, é precursor nesse programa em nível internacional na linguagem moderna.

Convém ressaltar que a nova geração de arquitetos gaúchos mantinha-se em contato com a produção dos outros estados brasileiros e do mundo através de uma série de publicações como a revista Anteprojeto do Rio de Janeiro, a Pilotis de São Paulo,

Acrópole e L'Architecture d'aujourd'hui, e de inúmeras viagens para outros estados e países. Entre essas, convém destacar as aulas ministradas para os alunos no Uruguai e no IBA, por professores de Montevideu como Maurício Cravotto e Ildefonso Aroztegui⁸.

Isso também explica as razões do projeto de Corona e Fayet estar comprometido em expressar o Zeitgeist, o espírito de seu tempo.

⁸ CORONA, Luís Fernando, FAYET, Carlos M(org.). 5 Anos de Arquitetura. Espaço, Porto Alegre, n.4, s/p., dezembro 1949

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADUFRGS – Associação dos Docentes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Universidade e repressão: Os expurgos na UFRGS. Porto Alegre: L&PM, 1979.
- Álbun Recordações de Porto Alegre. Lembrança da Exposição Farroupilha. Porto Alegre: A. J. Renner & CIA, 1935
- ALVAREZ, Cicero ; SZEKUT, Alessandra Rambo . A deusa Themis e o Palácio da Justiça de Porto Alegre: a integração entre Arquitetura Moderna do Rio Grande do Sul e as obras de arte. In: Seminário Arte & Cidade, 2006, Salvador. 1º Seminário Arte & Cidade, 2006.
- AXT, Gunter e DE LA TORRE, Márcia (org.). Histórias de Vida – Representações do Judiciário. Vol. III. Porto Alegre : Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul, Memorial do Judiciário do Rio Grande do Sul, 2003.
- BAHIMA, Carlos Fernando Silva. Edifício moderno brasileiro : a urbanização dos cinco pontos de Le Corbusier 1936-57. 2002. 217 p. : il.
- BANHAM, Reyner. Teoria e projeto na primeira era da maquina. Sao Paulo: Perspectiva, 1960. 515p. : il.
- BRANDI, Cesare. Teoria da restauração. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. 261 p. : il. 17/03/2006
- BIANCAMANO, Mary. FABRICIO, Lídia. As sedes do Tribunal. Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul – Memorial do Judiciário do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.
- CAMPELO, Cristina de Lorenzi. A produção arquitetônica dos egressos da escola de engenharia e do instituto de belas artes no período de 1949 a 1952. In: Salão de Iniciação Científica (3 : 1991 : Porto Alegre). Trabalhos Apresentados. Porto Alegre: UFRGS, 1991. p.35
- CANEZ, Anna Paula Moura. Edifício do palácio da justiça: avaliação do desempenho climático. Porto Alegre: UFRGS, Faculdade de Arquitetura, Propar, 1994. ca.20p. : il.
- CARNEIRO, Luiz Carlos & PENNA, Rejane. Porto Alegre – de aldeia a metrópole. Porto Alegre: Marsiaj Oliveira/Oficina da História, 1992. 176p
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. Precisoões brasileiras : sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos : a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45. 2002. Tese de Doutorado. Doutorado em Le Projet Architectural et Urbain, Universite de Paris VIII, U.P. VIII, França. Orientador: Philippe Panerai
- COMAS, Carlos Eduardo . Uma Máquina para Recordar: o Ministério da Educação no Rio. Arqutextos, São Paulo, 2000.
- COMAS, Carlos Eduardo. Lucio Costa e a Revolução da Arquitetura Brasileira 1930-1939. Arqutextos, São Paulo, 2002.
- COMAS, Carlos Eduardo. O Encanto da Contradição – Pampulha. Arqutextos, São Paulo, 2000.
- COMAS, Carlos Eduardo. Protótipo, Monumento, Um Ministério, O Ministério. Projeto, São Paulo, v. 102, p. 136-149, 1987.
- CORONA, Luís Fernando. O Ensino da perspectiva e o artista plástico – Tese de concurso para professor catedrático da cadeira de perspectiva e sombras dos cursos de pintura e escultura do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 1957.

CORONA, Luís Fernando, FAYET, Carlos M(org.). 5 Anos de Arquitetura. Espaço, Porto Alegre, n.4, s/p., dezembro 1949.

CORONA, Luís Fernando, FAYET, Carlos M(org.). Editorial. Espaço, Porto Alegre, n.4, s/p., dezembro 1949.

Da necessidade do moderno: o futuro da Porto Alegre do século passado. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 2002. 171 p. : il.

FÉLIX, Loiva Otero, GEORGIADIS, Carolina e SILVEIRA, Daniela Oliveira (org.). Tribunal de Justiça do RS: 125 Anos de História 1874 – 1999. Porto Alegre : Tribunal de Justiça do Estado do Rio Grande do Sul. Projeto Memória do Judiciário Gaúcho, 1999.

FIORE, Renato Holmer. *Arquitetura Moderna e Ensino de Arquitetura: Os Cursos em Porto Alegre de 1945 a 1951*. 1992. Dissertação de Mestrado em História, PUC/RS. Orientador: Dra. Maria Lúcia Bastos Kern.

GIEDION, Siegfried. *Espacio tiempo y arquitectura : el futuro de una nueva tradicion*. 4.ed. Madri: Científico-Médica, 1968 825 p

GRAEFF, Edgar. Palácio da Justiça. In: Espaço Arquitetura n.1. Porto Alegre: Grafisul.

GRAEFF, Edgar. Sobre Arquitetura. Horizonte, Porto Alegre, n.5, p.116-117, maio 1951.

GRAEFF, Edgar. Sobre Arquitetura. Horizonte, Porto Alegre, n.6, p.170-171, junho 1951.

HARRIS, Elizabeth Davis. *Le Corbusier: riscos brasileiros*. Sao Paulo

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

LE CORBUSIER. *El modulator : ensayo sobre una medida armonica a la escala humana, aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecanica*. Buenos Aires: Poseidon, 1953. 195p. : il.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. 2.ed. Sao Paulo: Perspectiva, 1977 205p : il,

LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente de arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. 295 p. : il.

LEONARDO DA VINCI : tratado de pintura. 2.ed. Madrid: Akal, 1993. 508 p. : il.

LUCAS, Luis Henrique Haas. *Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre sob o mito do "gênio artístico nacional"* [manuscrito]. 2004. [6], 309 f. : il. 10/01/2006

MACEDO, Francisco Riopardense de. *História de Porto Alegre*. 3. edição – Porto Alegre : Editora Universidade / UFRGS, 1999.

MACHADO, Andréa Soler. *O Palácio da Justiça e a Praça da Matriz*. In: *Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis*. Porto Alegre Vol. 2 (out. 2000), p. 73-93: il.

MAHFUZ, Andrea Soler Machado. *Dois palácios e uma praça: a inserção do Palácio da Justiça e do Palácio Farroupilha na Praça da Matriz em Porto Alegre*. 1996. 304 p.: Dissertação de Mestrado em Teoria História e Crítica, PROPARG -UFRGS. Orientador: Dr. Carlos Eduardo Dias Comas.

PALÁCIO DA JUSTIÇA DO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL – Publicação Comemorativa da Instalação do Tribunal de Justiça em sua Nova Sede. Porto Alegre, 1968.

PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. *Monumento e cidade: construções sociais*. 2002. 300 p.: Dissertação de Mestrado em Teoria História e Crítica, PROPARG -UFRGS. Orientador: Dr. Carlos Eduardo Dias Comas.

RIBEIRO, Demétrio. Sobre a Arquitetura Brasileira. Horizonte, Porto Alegre, n.5, p.145, maio 1951.

SUMMERSON, John, Sir. A linguagem clássica da arquitetura. 2.ed. São Paulo: M. Fontes, 1994. 148p. : il.

ROVATTI, João Farias (org.); PADÃO, Fabiano Mesquita (org.). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Arquitetura 1952-2002. Porto Alegre: Gráfica da UFRGS, 2002. 171 p.

WEIMER, Günter. A Arquitetura. 3. ed. – Porto Alegre : Editora Universidade/UFRGS, 1999.

XAVIER, Alberto e MIZOGUCHI, Ivan. Arquitetura Moderna em Porto Alegre. São Paulo : PINI, 1987.

ANEXOS:

EDITAL N° 9

“SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DAS OBRAS PÚBLICAS
DIRETORIA ADMINISTRATIVA
Seção de Expediente e Pessoal

EDITAL N° 9

Concurso de anteprojetos para o Palácio da Justiça de Pôrto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul.

De ordem superior, faço público que se encontra aberto, nesta Secretaria de Estado, um concurso de anteprojecto para um edifício destinado à instalação do Poder Judiciário do Estado (Palácio da Justiça).

I

O concurso é aberto a todos os profissionais legalmente habilitados para o exercício da Arquitetura e da Engenharia Civil.

II

Os interessados poderão procurar a planta do local e programa de necessidades na Diretoria de Obras desta Secretaria, à Rua Siqueira Campos, nesta Capital, todos os dias úteis, excepto aos sábados, das 13 às 17 horas.

III

Os interessados poderão solicitar esclarecimentos sôbre as bases do concurso bem como sôbre o programa de necessidades, até o dia 30 de junho do ano em curso.

IV

Todos os esclarecimentos solicitados pelos interessados serão fornecidos pela Diretoria de Obras desta Secretaria.

V

Após o transcurso do prazo estabelecido na cláusula III, serão todos os esclarecimentos pedidos e prestados, que trouxeram modificações nas bases do concurso ou no programa de necessidades estabelecidos, publicados na Imprensa Oficial do Estado.

VI

A participação no concurso importa em integral concordância com os termos dêste Edital.

VII

Os concorrentes deverão apresentar três invólucros fechados , dois dos quais subscritos apenas com o pseudônimo do autor do anteprojeto e o terceiro sómente com a palavra voto e contendo:

- a) o primeiro, o anteprojeto cujas peças serão subscritas sómente com o pseudônimo;
- b) o segundo, uma fôlha de papel com êsse pseudônimo e o nome por extenso do autor do anteprojeto;
- c) o terceiro, uma fôlha de papel com êsse pseudônimo e o nome por extenso do candidato indicado pelo autor para integrar como representante dos concorrentes a Comissão Julgadora referida na cláusula XVIII do presente Edital.
- d) O envelope referido na alínea B) da presente cláusula só será aberto após o julgamento definitivo do concurso, e caso venha a ser premiado o anteprojeto correspondente.

VIII

Os concorrentes deverão entregar os anteprojetos na Diretoria de Obras da Secretaria de Estado dos Negócios das Obras Públicas, às 15 horas do dia 1º de setembro do corrente ano, ocasião em que na presença dos interessados será procedida a apuração do representante dos concorrentes para integrar a Comissão Julgadora.

IX

O representante dos concorrentes na Comissão Julgadora será escolhido por maioria de indicações dos concorrentes e no caso de empate, por sorteio entre os mais votados.

X

Um mesmo concorrente poderá apresentar mais de um anteprojeto, nada impedindo neste caso venha ele alcançar mais de um prêmio.

As variantes eventualmente apresentadas, sôbre um mesmo anteprojeto, constituirão com êste para efeito de julgamento, um único elemento.

XI

Os anteprojetos constarão dos seguintes elementos:

- a) pranchas com as pranchas dos diversos pavimentos;
- b) idem, contendo os cortes transversais e longitudinais necessários à compreensão da obra planejada;
- c) idem, contendo as fachadas;

- d) idem, contendo perspectivas dos interiores do “hall” e dos salões;
- e) prancha com a perspectiva do prédio;
- f) uma memória descritiva expondo e justificando a solução proposta com croquis e esquemas esclarecedores, contendo anotações da área útil de cada local ou função, a área total construída e a estimativa do preço da construção; e
- g) uma “maquete” na escala de 1:1000.

XII

Os desenhos das plantas, fachadas e cortes deverão ser feitos em escala de 1:1000.

As pranchas terão as dimensões totais de 1,00 x 0,80, apresentando uma margem mínima de 10 cm em todos os lados.

XIII

No alto da prancha da perspectiva principal, será colocado o seguinte título: “Palácio da Justiça do Rio Grande do Sul”.

XIV

As demais pranchas apresentarão no canto superior esquerdo do papel utilizável as iniciais P.J. sob as quais será inscrito índice dos elementos contidos na prancha.

XV

O pseudônimo será colocado no ângulo inferior direito do papel utilizável.

XVI

Com excessão da perspectiva geral, todos os desenhos serão feitos exclusivamente com tinta preta transparente.

XVIII

Os trabalhos serão julgados por uma comissão composta de cinco membros:

- um representante da Sociedade de Engenharia do Rio Grande do Sul.
- um representante do Poder Judiciário.
- um representante do Instituto dos Arquitetos do Brasil, seção do Rio Grande do Sul.
- um representante da Secretaria das Obras Públicas.
- um representante dos concorrentes.

XIX

Após o julgamento haverá exposição pública dos trabalhos.

XX

Serão conferidos os seguintes prêmios aos autores dos anteprojetos classificados nos três primeiros lugares:

1º lugar: Cr\$ 200.000,00

2º lugar: Cr\$ 80.000,00

3º lugar: Cr\$ 40.000,00

XXI

Os anteprojetos premiados ficarão pertencendo à Secretaria das Obras Públicas.

XXII

A Comissão Julgadora poderá não classificar algum ou nenhum dos trabalhos por não apresentarem as condições mínimas para classificação.

Diretoria Administrativa, Secretaria de Expediente e Pessoal, 28 de maio de 1952.

Theobaldo Bobsin – Chefe de Secção em substituição.

Nº 2221 – 30/05 – 6 – 13 – 20/06 – Deb.”

EDITAL N° 15

“SECRETARIA DE ESTADO DOS NEGÓCIOS DAS OBRAS PÚBLICAS
DIRETORIA ADMINISTRATIVA
Seção de Expediente e Pessoal

EDITAL N° 15

Concurso de ante-projetos para o Palácio da Justiça de Pôrto Alegre, Estado do Rio Grande do Sul.

De ordem superior, tornamos público aos interessados no concurso de ante-projetos para um edifício destinado à instalação do Poder Judiciário do Estado (Palácio da Justiça) a que se refere o Edital n° 9 de 28 de maio do corrente, publicado nas edições do Diário Oficial de 30.5, 6, 13 e 20.6:

- que de acôrdo com a cláusula III do referido Edital, expirou a 30 de junho próximo passado, o prazo estipulado para os interessados solicitarem esclarecimentos sôbre as bases do concurso e programa de necessidades;
- que a presente publicação está sendo feita em obediência à cláusula V do mesmo Edital;
- que as alterações havidas nas bases do concurso são as seguintes:
 - a data de 1º de setembro, estipulada na cláusula VIII, para a entrega dos anteprojetos fica transferida para 10 de outubro do corrente, no mesmo local e à mesma hora;
 - a apresentação da maquete referida no item g) na cláusula X não é obrigatória;
- que o programa de necessidades definitivo é o seguinte:

Na elaboração dos anteprojetos, os concorrentes terão tôda a liberdade de propor as soluções que julgarem acertadas e convenientes para o “PALÁCIO DA JUSTIÇA”, tendo em vista as seguintes necessidades e observações:

- a) – o edifício deverá comportar a instalação dos seguintes órgãos do Poder Judiciário:
 - 1) Tribunal de Justiça – 2ª instância;
 - 2) Fôro de Pôrto Alegre – 1ª instância;
 - 3) Procuradoria Geral do Estado.
- b) – A entrada principal do edifício deverá ser monumental;

- c) – O Fôro deverá ser instalado nos primeiros andares e o Tribunal de Justiça no último;
- d) – A declividade do terreno deverá ser aproveitada para a localização das garages; arquivos de livros, autos e processos guardados em armários embutidos com portas de aço; sala para a guarda do prédio e outras dependências que julgarem necessárias aí instalar;
- e) – Os programas dados a seguir estão de acôrdo com as últimas reformas da organização do Poder Judiciário;
- f) Programa para o Tribunal de Justiça – 2ª instância.

Deverão ser previstas as seguintes dependências:

- Sala para o Tribunal Pleno: sala ampla, condizente com a importância da função nela desempenhada, qual seja a dos julgamentos da suprema Magistratura do Estado.

O recinto será composto por duas salas separadas por um gradil. Em uma das partes será previsto o espaço para uma mesa, semicircular para 21 pessoas, próximos a essa mesa deverão ser localizados dois birôs destinados ao escrivão e ao oficial de Justiça.

Entre as extremidades do semicírculo da mesa, deverá ser prevista uma tribuna.

Ainda neste recinto deverão ser previstas cadeiras para 20 pessoas (advogados e convidados especiais).

A outra parte da sala é destinada ao público, cêrca de 200 pessoas sentadas.

- Duas salas para as Câmaras Reunidas (Cível e Crime).

Estas salas deverão ter no mobiliário as mesmas características da anterior, variando as dimensões da mesa semicircular onde sentarão 10 pessoas e o espaço do público que será de 50 pessoas sentadas.

- Sala de recepção para visitas e advogados, que deverá ficar junto ao Tribunal Pleno e na qual serão previstos lugares para 35 pessoas.

- Sala para o Conselho Superior da Magistratura, que deverá comportar uma mesa grande, em tórno da qual sentarão 5 membros.

- Sala para o secretário e subsecretário do Tribunal de Justiça, comportando dois birôs, duas mesinhas para máquinas de escrever, um terno e duas cadeiras.

- Sala para a secretaria, devendo comportar 50 funcionários em birôs. Esta secretaria terá contato com o público através de um balcão junto ao qual ficará o fichário do protocolo. Deverá ser previsto local para algumas mesas de máquinas de escrever e de dois armários com 5 metros de comprimento e 0,50 m de fundo.

- Sala para a Biblioteca, que comportará 30.000 volumes, e ainda espaço para consultas, mesas para 10 consulentes e local para 4 funcionários.
- Sala para o Gabinete do Presidente do Tribunal em geral, que deverá comportar um birô, terno, armário, 10 cadeiras e porta chapéus.
- Sala de espera para o dito Gabinete.
- Sala para o Gabinete do Corregedor Geral, idêntica à do Presidente em mobiliário.
- Sala de espera para o dito Gabinete.

Sala para a secretaria do Conselho Superior da Magistratura, que é também a secretaria do Corregedor, e onde funcionam 10 pessoas em birôs.

A Corregedoria deverá ficar próxima ao Conselho Superior da Magistratura e a sua secretaria deverá ficar junto à Secretaria do Tribunal.

- Sala para vestiários das becas, próximos às salas do Tribunal Pleno e às Câmaras reunidas.

Comportando 6 armários, um por Câmara nos quais serão guardadas as 24 becas (vestes talares usadas nas reuniões do Tribunal e Câmaras).

- Três salas para cartórios, em cada um dos quais, trabalham 5 funcionários, e deverão ter ainda espaços separados para o escrivão e para o público, êste em pequeno número.
- Sanitários: prever grupos para desembargadores, funcionários e público.
- Portaria onde funcionam duas pessoas permanentes.
- Garage para a exclusiva guarda de 5 automóveis. Arquivos para livros, autos e processos.

g) Programa para o Fôro de Pôrto Alegre – 1ª instância. Deverão ser previstas as seguintes dependências:

- “Hall” nobre com capacidade para 300 pessoas, onde estará localizada a Portaria.
- Sala de trabalho para o Diretor do Fôro.
- Sala de audiências do Diretor do Fôro.
- Sala para o Cartório do Júri, que deve ficar próxima à sala do Diretor do Fôro e cartório de grande movimentação e onde trabalham 4 pessoas. Deve ser prevista junto a êste Cartório uma sala para os advogados arazoarem os processos.
- Sala para casamentos junto ao “Hall”.

Há conveniência em situar esta sala logo à entrada do edifício. Os casamentos são realizados pelos juizes municipais.

- Cartórios e Juizes Criminais:

- 1) Sala para o 2º distribuidor de onde são distribuídos para os diversos cartórios criminais os processos vindos da Portaria. Trabalham nessa sala 5 pessoas;
- 2) 7 Salas para os juizes de 1ª a 7ª vara criminal;
- 3) 9 Salas para 1º ao 9º Cartório Criminal. Trabalham 2 pessoas em cada Sala;
- 4) 2 Salas para os juizes municipais junto ao 9º Cartório;
- 5) 3 Salas para 1º a 3º Cartório de Órfãos. Trabalham 3 pessoas em cada sala.

- Cartórios e Juizes do Cível:

- 1) Sala para o primeiro distribuidor de onde são distribuídos para os diversos Cartórios Cíveis os processos vindos da Portaria. Trabalham nesta sala 5 pessoas;
- 2) 6 Salas para os juizes da 1ª a 6ª vara cível;
- 3) 6 Salas para o 1º ao 6º Cartório Cível;
- 4) 2 Salas para os juizes da 1ª e 2ª vara de Família e Sucessões;
- 5) 3 Salas para o 1º ao 3º Cartório dos Órfãos. Trabalham 3 pessoas em cada Sala;
- 6) 1 Sala para o Cartório da Provedoria onde trabalham 3 funcionários;
- 7) 2 Salas para os juizes da 1ª e 2ª vara dos Feitos da Fazenda Pública;
- 8) 2 Salas para os Cartórios dos Feitos da Fazenda (questões cíveis e criminais). Trabalham 4 pessoas em cada sala que também deverão oferecer espaço para abrigar arquivo volumoso.

Observações: - Os cartórios do crime têm mais movimentação que os Cartórios do Cível, podendo-se estipular como movimento médio a presença de 5 pessoas simultaneamente em cada Cartório.

Os cartórios deverão possuir espaço para pequeno arquivo e um local para o escrivão, separado dos demais funcionários. O espaço destinado ao escrivão deverá comportar ainda a presença dos advogados que vão estudar os processos depositados no s Cartórios.

As salas para os Juizes deverão comportar a mesa de trabalho, um pequeno armário, um terno e uma pequena mesa.

- Uma Sala para o Juiz da Vara de Acidentes de trabalho e execuções criminais;
- Uma Sala para o Cartório de Acidentes. É grande o afluxo de público nêste Cartório que deverá ser bastante espaçoso.
- Uma Sala para o Curador de Acidentes ao lado do Cartório de acidentes.
- Uma Sala para o Cartório de Execuções Criminais.
- Uma Sala para os avaliadores judiciais. Trabalham 5 pessoas nesta sala.

- Sala para o Júri, a sala deverá ter um gradil que dividirá o recinto em duas partes. Em uma das partes deverão ser previstos espaços para as mesas da presidência, do promotor, do escrivão, dos jurados (7 jurados), do réu, da defesa e das testemunhas. Ainda neste recinto deverá ter espaço para sentarem 21 pessoas, jurados a serem sorteados.

A outra parte é destinada ao público, cêrca de 200 pessoas sentadas.

Ligadas à sala do Júri deverão ser previstas as seguintes salas:

- 1) Sala do jurados – 15 pessoas em tórno de uma mesa;
- 2) 2 Salas para os réus, com capacidade para 3 pessoas;
- 3) Sala para o Juiz;
- 4) Sala para as testemunhas;
- 5) Sala para os advogados.

Tôdas estas salas deverão ter instalações hidráulico-sanitárias.

- Duas salas para réus aguardando o julgamento com capacidade para 15 pessoas cada uma, próximas ao salão do Júri e também com instalações hidráulico-sanitárias.

- Sala para a Guarda dos réus, próxima às salas dos réus. Esta guarda traz os réus para o edifício.

- Observações: - Os réus deverão entrar no edifício e no salão do Júri sem terem contato com o público.

- Juizado de menores:

- 1) Sala para o Juiz e seu secretário;
 - 2) Sala para o Curador de menores;
 - 3) Sala para a Secretaria do Juiz onde trabalham dez pessoas;
 - 4) Sala para os Comissários que farão inclusive plantão noturno;
 - 5) Sala para a Secretaria da Curadoria onde trabalham duas pessoas;
 - 6) Sala de espera com capacidade para 100 pessoas;
 - 7) Portaria;
 - 8) Sala para cartório de grande movimentação, onde trabalham 3 pessoas, espaço para arquivo;
 - 9) Salas para o Gabinete Médico, sendo:
Uma para o médico e fichário, uma para exames clínico-psiquiátrico e uma de espera.
- Sala para a Secção de Arquivo e Fichário Geral.
- Instalações sanitárias para funcionários e público.

h) Programa para a Procuradoria Geral do Estado. Deverão ser previstas as seguintes dependências:

- Sala para o Procurador Geral, deve ser previsto espaço para birô grande, terno, estante e mesinha.
 - Sala de espera para o Gabinete do Procurador, para 6 pessoas.
 - Sala para oficiais de gabinete em número de dois, devendo ter ainda um terno que seria para uma espera mais íntima, e ser ligada diretamente ao gabinete do Procurador.
 - Sala para o Secretário onde trabalham duas pessoas em birôs. Ligada diretamente ao procurador e independente da sala dos oficiais de gabinete, deve ser previsto espaço para terno, mesinha e estante.
 - Sala para o serviço de Comunicações e Protocolo, birôs para duas pessoas, contato direto com o público através de um balcão, estante e fichário.
 - Sala para arquivo; três funcionários em birôs. Fichário Kardex e várias estantes para processos.
 - 4 Salas para Expediente, devendo ser previsto em cada uma espaço para 6 birôs, estantes e mesa para máquinas de escrever.
 - Sala para o Fichário Geral, devendo comportar 4 birôs.
 - Sala para Biblioteca com capacidade para 10.000 volumes e espaço para mesas dos consultantes.
 - Sala para promotores e consultores (parlatório) devendo comportar uma mesa com 15 cadeiras, mesinha para máquina, e um terno e diversas cadeiras.
 - Sala para o Conselho Superior do Ministério Público e reuniões da Consultoria Jurídica, onde se reúnem em média de 15 pessoas. Estas reuniões são presididas pelo Procurador Geral.
 - Sala para a Curadoria de Acidentes de Trabalho com espaço para 3 birôs e armários. Movimento diário de aproximadamente 30 operários
 - Sala para a Curadoria de Família e Sucessões com espaço para três birôs e armários. Movimento diário de aproximadamente 20 pessoas.
 - Sala de espera para as Curadorias.
 - Saleta para almoxarifado de materiais de limpeza.
 - Garage para o automóvel do Procurador.
 - Instalações sanitárias para funcionários e público.
- i) Deverá ser previsto um Bar com serviço a la minuta para atender os funcionários do prédio.

Diretoria Administrativa – Secção de expediente e Pessoal, em Pôrto Alegre, 11 de agosto de 1952.

Theobaldo Babsin – Chefe da Secção – em substituição.

Nº 3675 – 13 – 19 – 26-8 – 2-9 – Déb.”

LEI Nº. 125 - DE 3 DE DEZEMBRO DE 1935 ⁹

Estabelece regras sobre a construção de edifícios públicos;

O Presidente da República dos Estados Unidos do Brasil

Faço saber que o Poder Legislativo decreta e eu sanciono a seguinte lei:

Art. 1º Na construção de edifícios públicos se observarão as leis estaduais, e as posturas e deliberações municipais, sobre as materias de competência dos poderes locais em vigor na localidade respectiva.

§ 1º A Municipalidade dará a licença, o alinhamento e o nivelamento, quando necessários, depois de aprovar os planos e projetos apresentados, independentemente de quaesquer emolumentos, taxas ou impostos.

§ 2º Serão, em todo o caso, exigiveis os tributos devidos pelos contractantes, ou executores, de obras, ou serviços, relativamente ao exercício de suas industrias ou profissões, se não decorrer de cargo, ou concessão de serviço público, federal.

Art. 2º O processo de licença para obras de edificios públicos será expedido com a maior presteza, tendo preferencia sobre quaesquer outros, pena de responsabilidade, civil e criminal, dos funcionarios culpados da demora, pelo damno causado ao poder publico interessado nas mesmas obras.

Art. 3º Em caso de exigencia ilegítima das autoridades administrativas, a União, ou o Estado, promoverá as medidas judiciais adequadas a annullal-a, ou excluir-lhe os effeitos.

Art. 4º A infração de postura, ou deliberação municipal sujeitará o administrador ou o contractante das obras, ou quem a houver determinado, ás multas estipuladas sem prejuizo do embargo da obra, que só se fará, quando cabível, por mandado judicial.

Art. 5º Nenhum edificio público de grande proporções, será construido sem prévio concurso para escolha do projeto respectivo.

No concurso tomarão parte sómente profissionaes habilitados legalmente.

Art. 6º Revogam-se as disposições em contrário.

Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1935, 114º da Independência e 47º da República.

Getulio Vargas

Vicente Ráo

Arthur de Souza Costa

Marques dos Reis

⁹ <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=48702> acesso em 23 julho de 2005.

José Carlos de Macedo Soares

João Gomes Ribeiro Filho

Henrique Aristides Guilhem

Odilon Braga

Gustavo Capanema

Agamemnon Magalhães.

TOPOS [LOGIA], GEOS [GRAFIA] & ACQUA: O PROJETO DE CLÁUDIO ARAUJO E EQUIPE PARA O CONCURSO DO PARQUE MARINHA DO BRASIL

Sergio M. Marques

TRÊS PLANOS

Na encosta norte do promontório onde está a área central de Porto Alegre, desde as primeiras décadas do séc. XX sucederam-se sucessivos aterros almejando expansão da superfície portuária e obtenção de calado para navios de maior profundidade. Na encosta sul, região sedimentária, cujo aterramento se processava lenta e naturalmente, o plano diretor urbano de 1914, coordenado pelo Eng. Moreira Maciel, previu a conquista de terra sobre o estuário, para estruturação de avenida-parque ligando o porto, desde a “Ponta da Cadeia” até a “Ponta do Dionísio”, ao sul¹ (Fig.1).

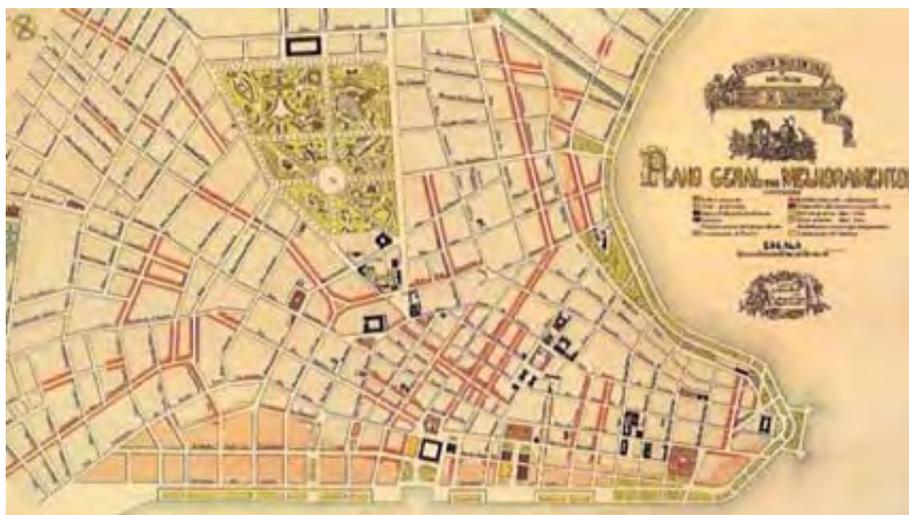


Fig. 1 – Plano Moreira Maciel – Projeto de Avenida Parque, sobre a primeira faixa de aterro realizado, 1914.

O “Plano Gladosh”, na década de 1940, traçou para o aterro, projeto de “Bairro Residencial Modelo” com conjunto expressivo de *bulevares* arranjados figurativamente, a partir do centro histórico, em pata de ganso axial à Av. Borges de Medeiros. O arruamento intersticial acomodaria a geometria radioconcêntrica, modelando quarteirões de edifícios perimetrais gabaritados a maneira de Haussmann. Na borda do rio, a configuração de parque linear, retificando o *water front*

¹ Ponta da cadeia é o nome popular da extremidade da península onde se encontra o centro histórico, ocupada hoje pela Usina do Gasômetro eo Dionísio, onde estão as instalações do antigo Estaleiro Só.

gerado pelo aterro proposto, já conceito de área pública ajardinada como posteriormente se realizou, aqui com traçado francês insinuado. A visão urbana de Gladosh, no entanto, como em suas arquiteturas, ao contrário da idéia de permanência e consolidação da tradição *Beaux-Arts*, revelava-se moderna no sentido de expansão e substituição, sob a luz da cidade visionária, desenhada segundo imagem repleta de signos da tradição acadêmica (Fig. 2 e 3)². No plano de 1959³, o “Plano Paiva”, o projeto para a Praia de Belas coordenado por Carlos M. Fayet criava ali o bairro para 200.000 pessoas, tendo como um dos objetivos a criação de território comercializável, gerando recursos públicos a serem investidos em obras previstas no Plano Diretor. Neste plano urbanístico, no projeto Praia de Belas e no aterro, se descortinou o corolário da arquitetura e urbanismo modernos, de vertente corbuseriana, qualificado na Carta de Atenas, estruturando no novo território urbano, o Centro Administrativo de escala monumental, grandes parques urbanos, avenidas estruturais, bairros residenciais ordenados pelo senso da cidade jardim e distribuição espacial ordenada pelo *zoning* (Fig.4). Desde o arroio retificado, a área hoje ocupada pelo parque, até as imediações do Esporte Clube, conjuntos de habitação coletiva densa, configurados por uma seqüência de ruas entra-e-sai, intervaladas por praças vicinais e serviços locais, compostos por prédios de habitação coletiva “cúbicos”, de aproximadamente 12m de lado, com térreo mais três pavimentos, recuos laterais, de frente e fundos, e possibilidade de balanço sobre o recuo de jardim.



Fig. 2 – Plano Gladosh – Projeto Bairro Residencial Modelo sobre o aterro, Década de 1940.
 Fig. 3 – Plano Gladosh – Projeto Bairro Residencial Modelo sobre o aterro,
 “Saneamento da Praia de Belas”, Década de 1940.

A matriz genética do Movimento Moderno expressa no expediente urbano para Porto Alegre proliferou-se no projeto Praia de Belas, desdobrando pequenas *unités d’habitation* e a cidade jardim em blocos de escala proporcionada a espaços públicos celulares distribuídos ao longo do aterro, em ruas locais armadas entre as avenidas radiais, na forma de *redents*. Os grandes bairros

² Entre os planos de 1945 e 1954, houve ainda interesse de empresa denominada Dani & Conceição, propriedade do ex-governador Ildo Menegetti, para um loteamento em toda a região onde está atualmente o Bairro Praia de Belas, que empreenderia parcelamento privado com compensação financeira para o poder público.

³ Plano Diretor de Porto Alegre – Lei n.2046 de 1959 substituída pela Lei n.2330 de 1961. Plano geral de desenvolvimento urbano coordenado pelo Eng. Edvaldo Pereira Paiva, do qual fizeram parte Carlos M. Fayet e Moacyr Moojen Marques.

de habitação coletiva do Movimento Moderno, como *Toulouse le Mirail*, particularizaram-se e adequaram-se ao contexto, através de instrução normativa, junto ao centro de Porto Alegre⁴.

Três planos, alguns projetos, uma ação.

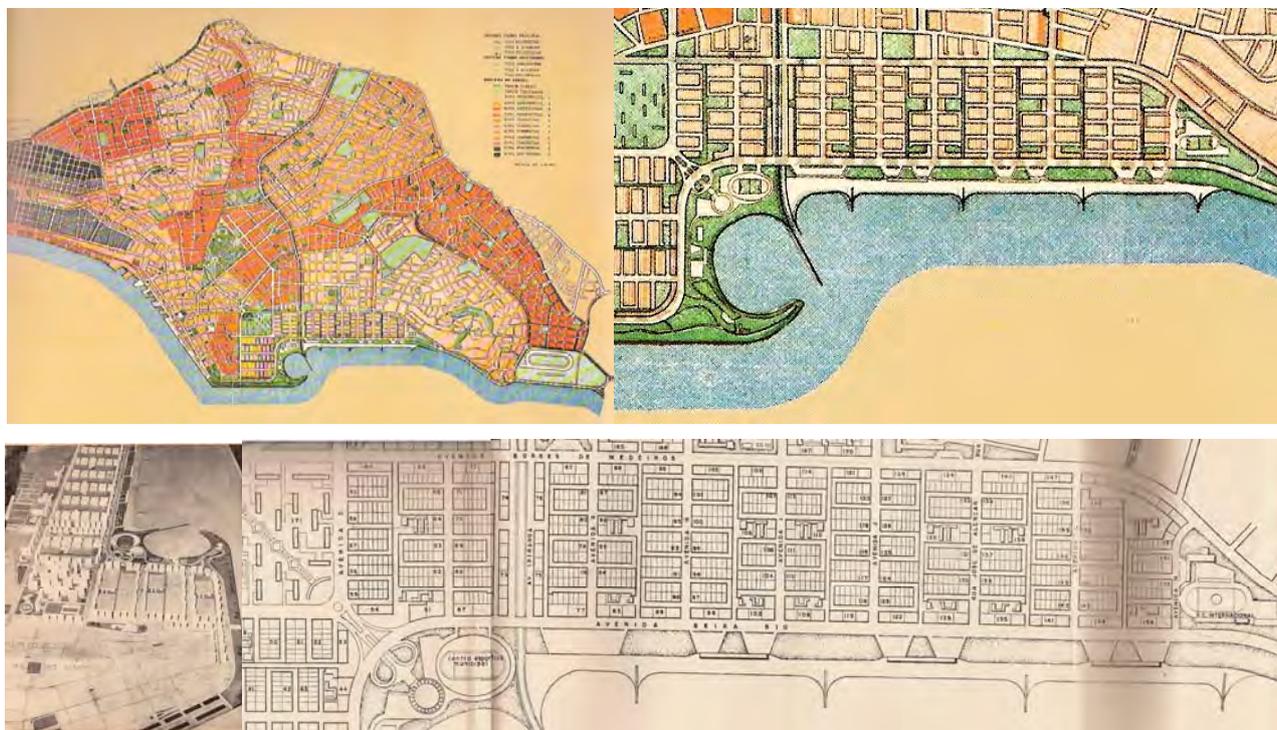


Fig. 4 – Acima: Plano Diretor de Porto Alegre – Lei n.2046 de 1959, Projeto para um Bairro de 200 mil habitantes sobre o aterro. Abaixo – Detalhe do Plano – Projeto Praia de Belas.

DUAS MUDANÇAS

Com diretriz urbanística determinada, o início do aterro foi realizado pelo DNOS de competência federal, a partir da administração do Governador do Estado, Eng. Leonel de M. Brizola (1956-1958), até o segundo mandato do Prefeito Loureiro da Silva (1964-1969) na Prefeitura Municipal de Porto Alegre, através de um convênio que destinava parte da área a ser criada para a esfera federal, estadual e municipal. Os primeiros lotes provenientes do início do aterro, situados próximos ao centro histórico, e das atuais ruas Ritalo Gobato e Celeste Gobato, começaram a ser comercializados com grande propaganda. Os recursos gerados, como freqüentemente ocorre na administração pública, no entanto, foram destinados para outras demandas administrativas, distintas dos investimentos programados pelo Plano Diretor. Os órgãos técnicos da Prefeitura, principalmente a Secretaria de Obras dirigida por Edvaldo Paiva e equipe, face a essa circunstância, propuseram mudanças no projeto do aterro, a partir de duas diretrizes fundamentais:

⁴ MARQUES, Sergio Moacir. *The Fountainhead, el manantial*. Buenos Aires, Summa +, n. 53, 2005.

- Diminuição da área a ser conquistada ao rio, já que o projeto e instrumentos urbanísticos definidos, estavam em modificação, encolhendo a expansão urbana pretendida;

- Diminuição das áreas loteadas e conseqüente aumento das áreas públicas, considerando que a previsão de densidade populacional projetada para a nova gleba (200.000 hab), sem a contrapartida de obras públicas previstas pelo planejamento urbano junto ao centro, principalmente as obras da I Perimetral, agravaria os problemas de tráfico e infra-estrutura já existentes ao invés de solucionar-los como pretendido.

Durante o segundo mandato do Prefeito Loureiro da Silva, a Secretaria de Obras enviou à Câmara Municipal de Porto Alegre o projeto de Lei substitutivo ao projeto para a Praia de Belas, que já estava regulamentado, diminuindo a área de aterro e criando um grande parque linear, com o objetivo de desagrar a área central com área verde adjacente. Este parque, suprimindo a densidade demográfica dos bairros Centro, Cidade Baixa, Praia de Belas e Menino Deus, integraria uma rede de parques mais ou menos eqüidistantes do centro histórico, conjuntamente com o Parque Farroupilha e o Moinhos de Vento. Com o apoio do Prefeito, para a criação do novo parque, a mudança da lei foi feita rapidamente, incorporando sua solicitação para que o novo traçado devolvesse à borda, a forma de baía perdida nos aterros anteriores. A sugestão do Prefeito foi atendida pelo Planejamento Urbano, em um desenho elaborado às vésperas, à mão, incorporando à lei de 1959, atualizada em 1961, o novo traçado da Praia de Belas, conjuntamente com outras mudanças, como a previsão de 40 ha para o novo campus da UFRGS junto à orla, onde hoje se encontra o parque Mauricio Sirotsky Sobrinho⁵ (Fig. 5).

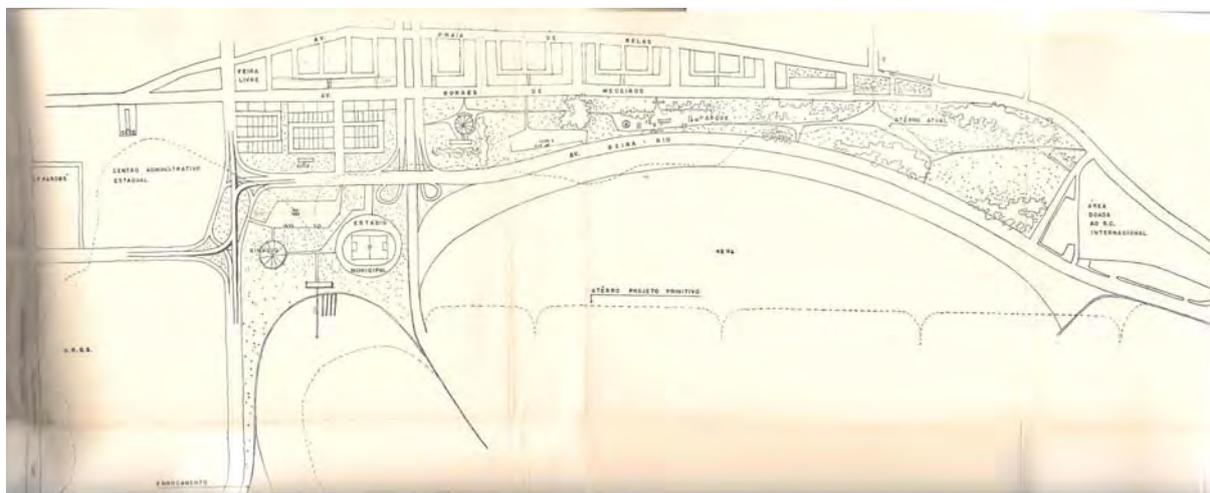


Fig. 5 - Plano Diretor de Porto Alegre – Lei n.2330 de 1961, altera a Lei n.2046 de 1959.
Novo traçado para o Projeto da Praia de Belas e aterro.

Após a eleição do Prefeito Sereno Chase e sua cassação três meses depois com o golpe de 1964, o governo militar prosseguiu com os aterros, principalmente através da ação do ex-governador Thelmo Tompson Flôres, então diretor do DNOS. No governo de Guilherme Socias Vilella (1975 – 1983), iniciou a urbanização do Parque. A então Secretaria do Planejamento

⁵ Posteriormente rejeitado pelo Reitor da Universidade

Municipal, dirigida por Carlos Verissimo de Amaral através da Supervisão de Planejamento Urbano, coordenada por Cláudio Ferraro, com a participação de Moacyr Moojen Marques, urbanista da secretaria, definiu pela realização de um concurso de projetos.

Neste período o Parque recebeu a denominação Marinha do Brasil, como maneira de favorecer a obtenção de recursos junto à União. Dessa forma a realização do Marinha do Brasil se inseriu dentro de ação do governo Federal, denominada Plano Cura, que tinha como objetivo a recuperação dos bairros através de obras de infra-estrutura. O secretario Verissimo de Amaral habilmente, incluiu o Parque Marinha do Brasil no programa, como uma obra de recuperação do Bairro Menino Deus, conjuntamente com obras de ampliação de redes e infra-estrutura, que também foram realizadas⁶.

Definida a modalidade de concurso de idéias com carta convite para o Parque Marinha do Brasil, pela PMPA, foram chamadas equipes que de alguma forma, vinham já desenvolvendo estudos para a Prefeitura e/ou para a área da Praia de Belas. Com um júri composto por arquitetos da própria PMPA, foram convidados para concorrer os arquitetos, Carlos M. Fayet, em parceria com Jorge D. Debiagi⁷; Ivan Mizoguchi em equipe com Rogério Malinsky cujo projeto foi indicado como o vencedor e a equipe de Cláudio Araújo⁸ constituída pelos arquitetos Arlete S. Sauer, Carlos E. D. Comas, Claudia O. C. Frota, José A. D. Frota e Martin Suffert com assessoria do Eng. Agr. Ronald Jamieson para os espécimes vegetais, Lenea Gaelzer, Eng. Werner Laub para as redes, Eng. João B. M. Rosa para estruturas, Paulo G. de Freitas e Eng. Enio C. da Costa para as questões ambientais.

Três equipes, três projetos, três concepções.

UM DOS PROJETOS

O conceito do projeto proposto apoiava-se no fundamento de re-estabelecer na margem do Guaíba, aquilo que o aterro havia suplantado, perfazendo uma espécie de espelhamento das margens situadas na face oposta, entre as ilhas. A continuidade paisagística da borda do estuário sugeria resistência a qualquer tipo de edificação proeminente. A partir da análise de fotos de época de Callegari (meados de 1890), as margens da Praia de Belas, continham alguns trapiches, a presença de um hidroavião, e a planaridade do terreno típica das várzeas que bordejam as baías fluviais do estuário Guaíba e da Lagoa dos Patos.

⁶ O Plano previa também, que a mais valia no valor dos imóveis do bairro, representada pelas benfeitorias urbanísticas, teria contrapartida nos impostos de forma a financiar as obras planejadas. No entanto este instrumento não chegou a ser aplicado plenamente, caracterizando os investimentos como fundo perdido

⁷ Debiagi e Fayet estavam desenvolvendo projetos nos quarteirões, em face ao Parque Marinha do Brasil, compreendidos entre a Av. Borges de Medeiros, Av. Praia de Belas, à oeste e à leste, e a Av. Ipiranga e José de Alencar, ao norte e sul, para a empresa Maguefa que posteriormente faliu conjuntamente com a quebra do banco sul-brasileiro.

⁸ Cláudio L. G Araújo, conjuntamente com a arq. Cláudia Obino, vinha desenvolvendo estudos para a PMPA. Neste interím, chegou a propor a hipótese de envolver Burle Marx para desenvolver o projeto do parque, possibilidade existente através de contatos da Arq. Silvia Moreira (sobrinha de Jorge Machado Moreira), colaboradora do escritório na oportunidade.

Para o projeto, foi imaginada a recomposição da baía por modelagem da topografia como forma de acomodar as diversas atividades programadas em meio à “coxilhas” onde se amalgamavam equipamentos e construções configuradas por cascas integradas às curvas de nível do terreno. Esses taludes em determinados momentos substituíam a barreira imposta às cheias pela Av. Dique (Edvaldo Pereira Paiva), com sinuosidade plástica, definindo anfiteatro e área cívica, canchas de futebol, e mesmo um espaço alagável para criação de lago para pedalinhos, pesca e ilha dos macacos.

Com espírito, “re-criacionista”, as idéias propostas estruturavam-se de farto material simbólico e senso poético. Preliminarmente, em uma espécie de *check-list* analógico o material gráfico, apresentava em seqüência HQ, imagens ícones de atividades, práticas, objetos e paisagens significantes dos conceitos e imagem cultural imaginados, acompanhadas de legendas repletas de figuras de linguagem. Gente disputando futebol, jogando bocha, velejando, caminhando, pegando sol na praia ou vendo o poente, dançando músicas típicas, tocando guitarra, vendo apresentações, exposições, crianças brincando entre árvores, entre pneus, entre bicicletas, entre carrinhos de lombo, imagens de trapiches, mastros de barcos, árvores frondosas e águas serenas ilustram a descrição que valoriza a diversidade (Fig.6). Como rol de condicionantes para o projeto, o “reconhecimento da diversidade inexorável” das formas, das preferências pessoais, dos diferentes locais para a recreação, as legendas discriminam as variáveis de uma pluralidade social, cultural, e etária imaginada para o uso do parque, insinuando a “polifuncionalidade das formas físicas” ou antevendo a multiplicidade formal do relevo operativo proposto para a simultaneidade funcional prospectada na futura área pública.



Fig.6 – Projeto para o Concurso do Parque Marinha do Brasil, Equipe CL Araújo– Prancha 01, Condicionantes, Diversidade Funcional.

A área do Parque Marinha do Brasil, destinada ao concurso, perfaz aproximadamente 70 ha, distribuídos longitudinalmente (2,5 Km) no sentido norte-sul (Fig. 7). A norte delimitado pelo arroio dilúvio e Av. Ipiranga, à leste Av. Borges de Medeiros, a sul a área destinada ao Esporte Clube Internacional e à oeste, o rio, lago ou estuário Guaíba⁹. No início da década de 1970 na época do

⁹Conjuntamente com uma minoria, entendo como estuário (confluência de vários rios ?).

concurso, registrado no esquema de implantação e condicionantes da documentação proposta, ao norte, intitulados como “a moradia”, os quarteirões compreendidos entre a Av. Ipiranga e a atual Av. Erico Verissimo já estavam estruturados e densamente povoados pelas unidades de habitação coletiva de térreo mais três pavimentos, dispostas em ruas entra-e-sai, estabelecidas no desenho da Praia de Belas pelo “Plano Paiva”¹⁰. Faceando ainda a Av. Ipiranga, na borda do Marinha e ao longo da Av. Borges de Medeiros, o estudo proposto pela equipe assinalava, “o escritório” designando a futura ocupação prevista, confirmada com a construção dos edifícios institucionais e comerciais realizados desde a década de 1980¹¹. A Leste, linearmente ao longo da Av. Borges de Medeiros e Av. Praia de Belas, a prospecção de época previa densa ocupação habitacional, proposta desde o Plano Gladosh e o bairro para 200.00 habitantes da lei de 1954, até os empreendimentos projetados pela empresa Maguefa no início da década de 1980. Tendência que não resistiu a pressões do mercado e cedeu à miscigenação de usos desregulados, de padrões urbanísticos duvidosos¹².

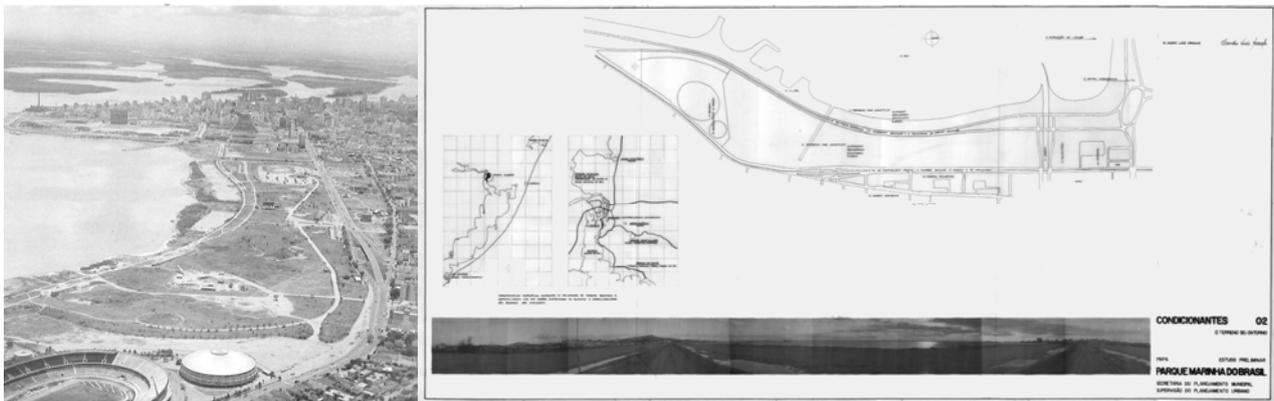


Fig. 7 - Área destinada ao Parque Marinha do Brasil - Foto aérea de 1977 com implantação recente do projeto de Ivan Mizogushi e Rogério Malinky, vencedor do concurso Projeto para o Concurso do Parque Marinha do Brasil, Equipe CLAráujo – Prancha 02, Condicionantes.

Ao sul, a limitação com estádio Beira-Rio já era identificada como de continuidade paisagística, de visuais e espaços abertos. O esquema gráfico ainda reconhece a barreira da Av. Dique, atual Edvaldo Pereira Paiva, para o estuário e Av. Borges de Medeiros para a cidade, avenidas expressas de vocação veicular¹³ e denomina a área como um todo de “alagadiço, descampado, seccionado e ilhado”. Os esquemas finalmente defendem o descompromisso do parque com determinados itens programáticos, tais como museu oceanográfico, jardim zoológico, jardim botânico e parque ecológico, pois esses já estavam atendidos de forma especializada no

¹⁰ Onde também está localizado o Ed. FAM (Fayet, Araújo & Moojen), que na verdade representa o padrão urbanístico proposto para o aterro pela lei de 1954, em toda a extensão posteriormente reservada ao parque.

¹¹ Já beneficiados com os aumentos de índice realizados durante a administração do Prefeito Alceu Collares (1986-1989).

¹² Com a quebra da Maguefa e Sulbrasileiro, a área, *borderline* ao parque, potencial urbanístico de um *green-front* como a Av. Oswaldo Aranha ou João Pessoa em face ao Parque Farroupilha parafraseando a *Fifth Avenue* e o *Central Park* em Nova York (Fig. 8), sofreu processo de erosão com a perda de controle urbanístico dos anos 1980, Shopping, torres e recentemente a perspectiva sombria de hiper mercado ao lado da Fundação de Recursos Humanos entre a Av. Borges de Medeiros e a Av. Praia de Belas.

¹³ Posteriormente essa tendência também não se confirmou já que o apelo das visuais do rio, mesmo sem a realização de tratamento urbanístico adequado, garante intenso uso de pedestres nos finais de semana e a Borges configurou-se em importante arteria de transporte público e pedestres que acessam o *Shopping*, Praça Itália, Hotéis e o Complexo Esportivo do Beira-Rio em dias de eventos.

estoque de parques da região.



Fig. 8 - Fifth Avenue, Central Park, New York.

A memória que encena o espírito do projeto é apresentada em texto de inspiração poética onde os atos de fazer território, moldar topografia e água, resgatar imagens de natureza precoce, forjar paisagem, operar com os elementos brutos, combater a monumentalidade edilícia, reunir diversidade, se expressam no desejo de criar natureza, de fazer geografia e depois descansar no “tempo dito livre” (Fig. 9).



Fig. 9 - Foto Arquivo Ivan Cabeda, Projeto para o Concurso do Parque Marinha do Brasil, Equipe CLAraújo – Prancha 03, Objetivos.

Minha cidade, Porto Alegre, nasceu numa península promontório na convergência de cinco rios. No lado norte se fez a porto. No lado sul, um enorme aterro. Para que foi, não se sabe muito ao certo, que até hoje não foi de todo ocupado. Mas nos idos de 70 (e lá se vai um quarto de século!) houve um concurso para nele implantar um parque e os versos feitos como memória do projeto falam de uma ambição imodesta.

*Fazer de um descampado uma paisagem nova,
Moldar a terra bruta, o líquido sem forma, e
Retomar,
Para uso no presente,
A imagem antiga do verde junto à água,
Do caminho vagaroso entrelaçando o vale e a
Coxilha.*

*Não parar o ponteiro do relógio; mas retardá-lo,
Para que surja, por força da vontade,
A miniatura de natureza idealizada
Mais rica e mais diversas que a própria natureza.*

*Contrastar a mineralidade do entorno com o
Espaço aberto e vivo
Sem esquecer que a cidade se faz com um e
Outro
E que é preciso, absolutamente é preciso,
Amarrar o jogo e o trabalho, o grupo e o
Indivíduo,
A ação e o repouso, o som e o silêncio,
Verso e reverso, contradição suspensa por momento:*

*Unir o seccionado,
A ponte sobre o ilhado.*

*Não cair em tentação: refutar a fácil
Monumentalidade
Da proposta descabida, do edifício pretensioso
E ancorar a imaginação à realidade
Que carece e é sofrida.
Mas insitir na monumentalidade mais sutil e despojada
Que se compõe com progressão de elementos
Poucos,
Definidos, repetidos, relatados e reunidos
Para encurtar distância entre intenção e gesto.*

*Ousar o símbolo banal, a transferência inusitada:
O navio tornando casa
A cúpula que abriga e é topo de colina.*

*Montar o quadro sugestivo e deixar que pouco
a pouco
O espaço se complete e se povoe,*

No exercício pleno do tempo dito livre¹⁴.

A criação proposta divide o novo território em três setores de uso diferenciados por intensidade e tipo de animação predominante (Fig.10):

Os “setores de animação intensa” estão distribuídos na extremidade sul do parque encabeçando-o e no centro de gravidade, ladeando a Av. Dique. Na transição com a área do Esporte Clube Internacional, um grande estacionamento atende ambas áreas e abastece o circo, o aeromodelismo, a feira de diversões, os cavalos de aluguel, e os esportes sobre rodas da ponta do parque. Neste setor uma operação de “desaterro” traria a água do rio, por sob a Av. Dique para um lago interno com área de pesca, nautimodelismo, atracadouro para pequenas embarcações e ilha de macacos (Fig.11a). No centro, novos estacionamentos belvederes, voltados ao rio, são amigados com o espaço para o Centro de Tradições, Exposições e Feiras e uma nova subtração do terreno sob a Av. Dique, dessa vez criando Anfiteatro, Praça Cívica e ligação terrestre em nível com a beira do rio, onde estão três trapiches desalinhados: O navio transformado em Museu da Marinha e Restaurante; a barcaça transformada em bar, o barco de passeios turísticos, cada qual em seu píer (Fig.11b).

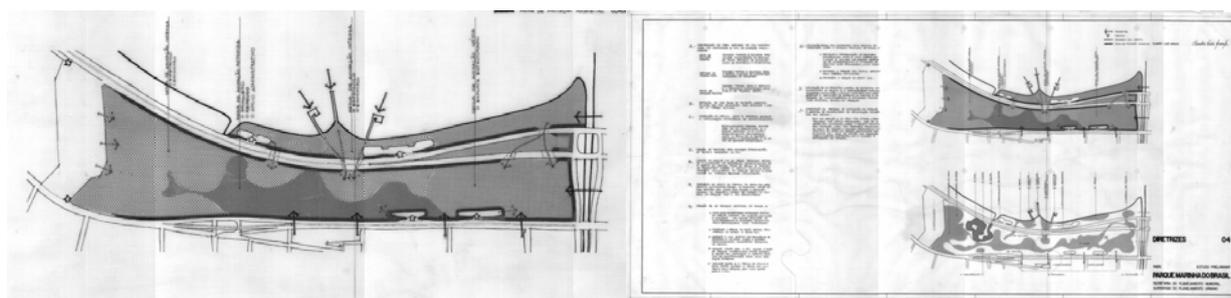


Fig. 10 - Projeto para o Concurso do Parque Marinha do Brasil, Equipe CLAraújo – Três Setores de usos diferenciados por intensidade e tipo de animação, Prancha 04, Diretrizes.

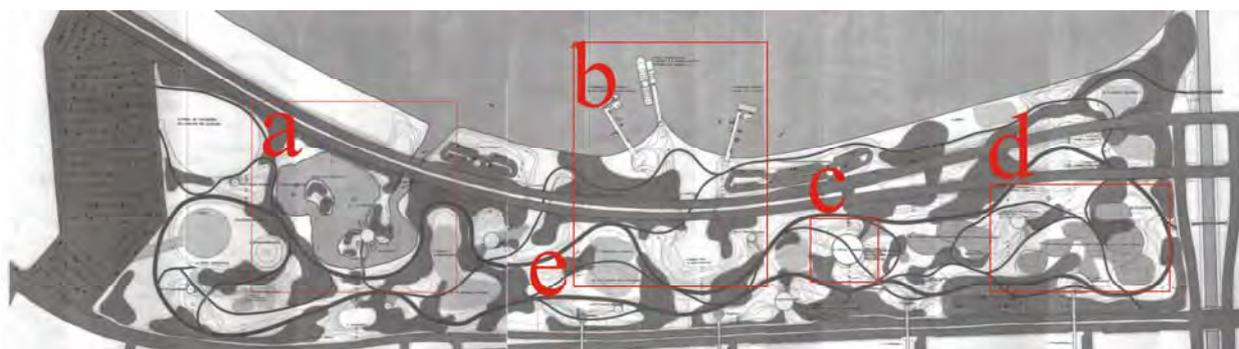


Fig. 11 - Projeto para o Concurso do Parque Marinha do Brasil, Equipe CLAraújo, Estrutura Geral da Proposta.

No início da metade norte do parque, fazendo transição para o setor de animação média, está a

¹⁴ O texto poético foi publicado na íntegra em revista Argentina. Ver COMAS, Carlos Eduardo. **Aqueles versos de um Projeto**. Ambiente, Fundación CEPA, La Plata, n.86, 198-.

Cúpula Maior, para jogos cobertos e espetáculos, caracterizada pelo conceito de construção que não é edifício sobre o solo, mas paisagem sob os pés. Casca de concreto moldada e integrada a modelagem do terreno no melhor estilo das atuais “topografias operativas” (Fig.11c).

A face norte reúne os equipamentos e quadras esportivas distribuídas em recintos planos criados por entre o terreno dobrado artificialmente. Este “setor de animação média” ainda espraia-se pela orla propondo áreas de praia, futebol de areia e belvederes (Fig.11d).

Na “margem” oposta, à leste, a face urbana é pensada como um “setor de animação reduzida” reservada ao repouso, ao brincar, à recreação infantil e juvenil, portanto uma face menos povoada, mais verde com hiatos-praças para receber os visitantes recorrentes (Fig.11e).

Três setores, uma proposta.

O PARQUE JAMAIS VISTO

Os setores são topologicamente compostos por espaços celulares que se interligam entre si através de uma trama orgânica de caminhos onde se pressupõe percursos repletos de perspectivas sinuosas, surpresas, paisagens de curvas definidas por desníveis, taludes, passagens, pontes, etc,...

A paisagem angulosa, emergente de um sentido mais afeto ao jardim inglês, anticlássico com suaves incorporações pitorescas programáticas, estéticas e poéticas revela-se em apropriadas imagens desenhadas a *townscape* (Fig.12). A estrutura geral do parque imaginado, escapa da imagem orgânica de traçado aleatório sugerida pelo primeiro olhar, e embrica em operações complexas de modelagem topográfica e relevo artificial cuja lógica é topológica e não cartesiana. Mede a percepção e apropriação do espaço pelo apelo do olho e dos sentidos, não pelo intelecto e a razão. Intuição e espontaneidade fazem mais sentido em um lugar onde a ordem espacial se esvai por entre lugares de definição passageira, onde o todo e as partes se misturam como ingredientes de diferentes níveis de adesão. A dimensão analógica oferecida pelas relações topográficas dota o projeto de resultados espaciais vastíssimos, talvez imprevisíveis.



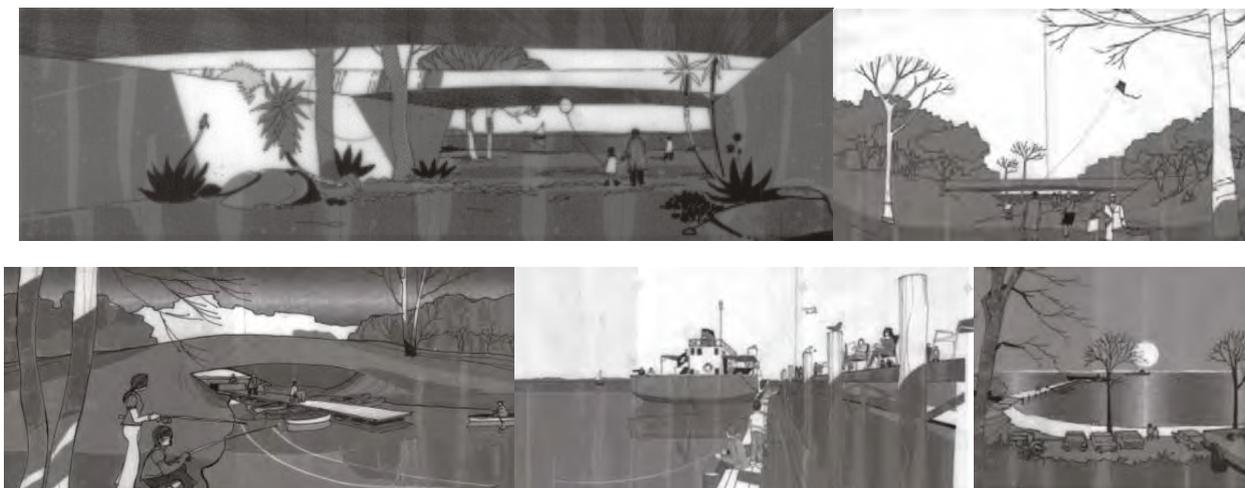


Fig. 12 - Projeto para o Concurso do Parque Marinha do Brasil, Equipe CLAráujo, Imagens "Townscape".

A geografia criada, como no gênese, pressupõe "natureza idealizada", re-criando a ecologia existente, mas indo além, superando-a. A pretensão de criar natureza na borda da cidade remete à objetivo análogo ao divino. Não criar tudo (cidade) do nada (natureza), mas re-criar a natureza na cidade. Antecipando inocentemente as exigências ambientais contemporâneas, o projeto embalado pelo pensamento urbanístico vigente no momento, se opõe à ação arquitetônica intervencionista, estruturadora, intrusiva do espaço natural, mas intervém, estrutura e se adentra no território operando com os mesmos instrumentos da natureza (Fig. 13).

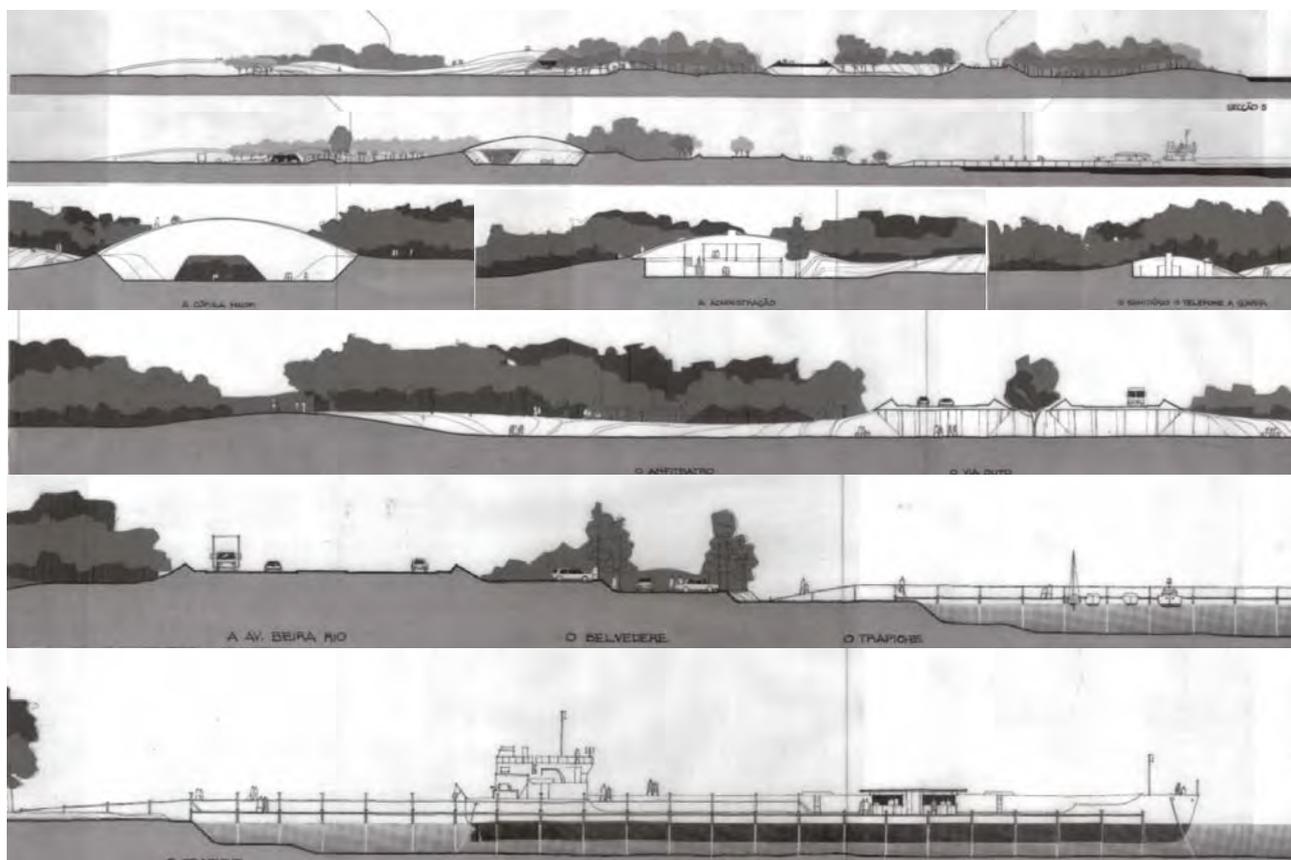


Fig. 13 - Projeto para o Concurso do Parque Marinha do Brasil, Equipe CLAráujo, "topografias operativas".

Cria terreno, lugares e paisagens. Mistura pessoas, atividades, fruição. Conecta a cidade, a natureza e a água do estuário.

O Guaíba aceita passivo a todos os planos, aterros, projetos, intervenções e operações; a água do estuário, substância disforme, se molda de acordo com o espaço que lhe roubam ou lhe oferecem. Elemento onipresente, mas central em todas as dimensões do espaço urbano de Porto Alegre, é razão, tema, nome, conceito, história, e principal agente da paisagem do parque e da cidade.

Água de rio abundante, já estava aí antes de nada, e permanece, desde os primeiros que chegaram através dela, para os que vão vê-la através do parque. Água mal tratada e nem sempre lembrada.

Um rio, uma cidade, o parque.



Fig.14 - Projeto para o Concurso do Parque Marinha do Brasil, Equipe CLAraújo.
Acima: Imagem do aterro na época do concurso. Abaixo: foto montagem com a proposta.

REFERÊNCIAS CONSULTADAS

- ARAUJO, Cláudio. Entrevista com o autor. Atlântida, fev 2007.
- COMAS, Carlos Eduardo. Aqueles versos de um Projeto. Ambiente, Fundación CEPA, La Plata, n.86, 198-.
- COMAS, Carlos Eduardo. Entrevista com o autor. Porto Alegre, mar 2007
- CULLEN, Gordon. *El Paisaje Urbano*. Barcelona, Blume e Larbor, 1974
- MOOJEN, Moacyr Moojen. Entrevista com o arquiteto. Atlântida, fev 2007.
- ROWE, Collin, KOETTER, Fred. *Ciudad Collage*, Barcelona. 1998
- XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. *Arquitetura Moderna em Porto Alegre*. São Paulo: Pini, 1987

FIGURAS

Fig.1 – Plano Moreira Maciel – Projeto de Avenida Parque, sobre a primeira faixa de aterro realizado, 1914. Fonte: Porto Alegre. Planejar para viver melhor, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, p.4

Fig.2 – Plano Gladosh – Projeto Bairro Residencial Modelo sobre o aterro, Década de 1940. Fonte: Porto Alegre. Planejar para viver melhor, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, p.4

Fig.3 – Plano Gladosh – Projeto Bairro Residencial Modelo sobre o aterro, “Saneamento da Praia de Belas”, Década de 1940. Fonte: SILVA, J. Loureiro da. Um Plano de Urbanização. Porto Alegre, Editora do Globo, 1943

Fig.4 – Plano Diretor de Porto Alegre – Lei n.2046 de 1959, Projeto para um Bairro de 200 mil habitantes sobre o aterro Abaixo - Detalhe do Plano – Projeto Praia de Belas. Fonte: Plano Diretor de Porto Alegre, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, p.66, 1964.

Fig.5 – Plano Diretor de Porto Alegre – Lei n.2330 de 1961, altera a Lei n.2046 de 1959. Novo traçado para o Projeto da Praia de Belas e aterro. Fonte: Plano Diretor de Porto Alegre, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, p.69, 1964.

Fig.6 – Projeto para o Concurso do Parque Marinha do Brasil, Equipe CLAraújo– Prancha 01, Condicionantes, Diversidade Funcional, Fonte: Acervo Escritório CLAraújo Arquitetos/ Laboratório de Teoria e História da Arquitetura, FAU-UniRitter, 2007

Fig.7 – Área destinada ao Parque Marinha do Brasil – Foto aérea de 1977 com implantação recente do projeto de Ivan Mizogushi e Rogério Malinky, vencedor do concurso. Fonte: Porto Alegre. Planejar para viver melhor, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, p.14. Projeto para o Concurso do Parque Marinha do Brasil, Equipe CLAraújo – Prancha 02, Condicionantes, Fonte: Acervo Escritório CLAraújo Arquitetos/Laboratório de Teoria e História da Arquitetura, FAU-UniRitter, 2007

Fig.8 – *Fifth Avenue, Central Park, New York*. Fonte: ROWE, Collin, KOETTER, Fred. *Ciudad Collage*, Barcelona. 1998, p.148

Fig.9 –Foto Arquivo Ivan Cabeda, Projeto para o Concurso do Parque Marinha do Brasil, Equipe CLAraújo – Prancha 03, Objetivos, Fonte: Acervo Escritório CLAraújo Arquitetos/ Laboratório de Teoria e História da Arquitetura, FAU-UniRitter, 2007

Fig.10 – Projeto para o Concurso do Parque Marinha do Brasil, Equipe CLAraújo – Três Setores de usos diferenciados por intensidade e tipo de animação, Prancha 04, Diretrizes, Fonte: Acervo Escritório CLAraújo Arquitetos/ Laboratório de Teoria e História da Arquitetura, FAU-UniRitter, 2007

Fig.11 – Projeto para o Concurso do Parque Marinha do Brasil, Equipe CLAraújo, Estrutura Geral da Proposta, Fonte: Acervo Escritório CLAraújo Arquitetos/ Laboratório de Teoria e História da Arquitetura, FAU-UniRitter, 2007

Fig.12- Projeto para o Concurso do Parque Marinha do Brasil, Equipe CLAraújo, Imagens “Townscape”, Fonte: Acervo Escritório CLAraújo Arquitetos/ Laboratório de Teoria e História da Arquitetura, FAU-UniRitter, 2007

Fig.13 – Projeto para o Concurso do Parque Marinha do Brasil, Equipe CLAraújo, “topografias operativas”, Fonte: Acervo Escritório CLAraújo Arquitetos/ Laboratório de Teoria e História da Arquitetura, FAU-UniRitter, 2007

Fig.14 – Projeto para o Concurso do Parque Marinha do Brasil, Equipe CLAraújo. Acima: Imagem do aterro na época do concurso. Abaixo: foto montagem com a proposta, Fonte: Acervo Escritório CLAraújo Arquitetos/ Laboratório de Teoria e História da Arquitetura, FAU-UniRitter, 2007

REFERÊNCIAS DOS AUTORES

CLÁUDIO CALOVI PEREIRA

Graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Instituto Ritter dos Reis (1985). Mestre em Arquitetura pelo PROPAR - UFRGS (1993). Doutor em Arquitetura (PhD) pelo H.T.C. – PhD Program in History, Theory and Criticism of Architecture, MIT (1998). Professor do Departamento de Arquitetura e do PROPAR - UFRGS.

SAMANTHA DIEFENBACH

Arquiteta formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - UFPel (2005). Mestranda do PROPAR – UFRGS. Foi bolsista do CNPq vinculado ao grupo de pesquisa “Arquitetura e Classicismo - Arquitetura do Rio Grande do Sul” coordenado pelo professor Cláudio Calovi Pereira.

RICARDO CALOVI

Arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura – UFRGS (1991). Mestrando do PROPAR - UFRGS, foi bolsista da Capes vinculado ao grupo de pesquisa “Arquitetura e Classicismo - Arquitetura do Rio Grande do Sul” coordenado pelo professor Cláudio Calovi Pereira.

RENATO HOLMER FIORE

Arquiteto, PhD em Arquitetura pela Universidade de Londres, através do Bartlett School of Graduate Studies do University College London. Professor da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

SILVIO BELMONTE DE ABREU FILHO

Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura – UFRGS (1975). Mestre pelo IEDES da Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne, 1979), Doutor em Arquitetura pelo PROPAR - UFRGS (2006) com a tese “*Porto Alegre como Cidade Ideal: Planos e Projetos Urbanos para Porto Alegre*”. Professor e pesquisador no PROPAR e no Departamento de Arquitetura da UFRGS desde 1981, atualmente como Professor Associado e Coordenador do Trabalho Final de Graduação. Representante da UFRGS no CMDUA desde 2007, com autoria e participação em diversos planos e projetos de arquitetura, urbanismo e planejamento urbano e regional, e de artigos publicados e/ou apresentados em congressos sobre estes temas.

ROGÉRIO DE CASTRO OLIVEIRA

Arquiteto formado pela UFRGS, 1975. Doutor em Educação também pela UFRGS, 2000. Professor titular do Departamento de Arquitetura e Orientados do Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRGS. Pesquisador (PQ –II) do CNPq.

LUÍS HENRIQUE HAAS LUCCAS

Arquiteto formado pela Faculdade de Arquitetura da UFRGS, Doutor em Arquitetura pelo PROPARG - UFRGS (2004), onde exerce a docência desde 1992, dedicando-se ao ensino do projeto arquitetônico e à pesquisa.

PATRÍCIA PINTO VIANNA

Arquiteta e urbanista formada pela FAU - Ritter dos Reis (2000). Mestre em Arquitetura pelo PROPARG - UFRGS, 2004. Vinculada ao PROPARG como pesquisadora na área de História da Arquitetura e atuante como professora universitária, lecionando a disciplina Projetos Hoteleiros para o curso de Hotelaria das Faculdades Rio-Grandenses. Participa como orientadora e banca examinadora dos trabalhos de conclusão na mesma Instituição. Desenvolve projetos de arquitetura em paralelo à prática acadêmica.

MARCOS MIETICKI DA SILVA

Arquiteto e urbanista pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1999). Mestre em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2006). Atualmente é Coordenador (2008) e Professor (2007) do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Metodista IPA, Professor (2008) do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Caxias do Sul, Pesquisador dos Grupos de Pesquisas Classicismo e Arquitetura (2005) e Urbanismo Brasileiro (2005), ambos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e Profissional Liberal no Escritório Perna Arquitetura.

CARLOS EDUARDO DIAS COMAS

Arquiteto, Doutor pela Université de Paris VIII, Professor da Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil. Autor de diversos artigos e livros, entre os quais *Arquiteturas Cisplatinas: Roman Fresnedo Siri e Eladio Dieste em Porto Alegre* (com Ana Paula Canez e Glênio Bohrer) e *La Casa Latinoamericana Moderna* (com Miquel Adrià).

CÍCERO ALVAREZ

Arquiteto e urbanista pela FA - UFRGS (2001) e graduado em Complementação Pedagógica - Licenciatura Plena pela UNISC em 2007. Atualmente é mestrando do PROPARG - UFRGS, arquiteto e urbanista da *Uma Arquitetos Sociedade Simples Ltda*, professor substituto do Departamento de Arquitetura da UFRGS, docente do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Metodista - IPA, Conselheiro do Conselho Estadual de Cultura, Secretário Geral do Instituto de Arquitetos do Brasil - Departamento do Rio Grande do Sul e Conselheiro no Conselho Deliberativo do DMLU de Porto Alegre.

SERGIO M. MARQUES

Arquiteto e urbanista pela FAU - Ritter dos Reis, 1984. Especialista em Arquitetura Habitacional, PROPARG - UFRGS, 1985. Professor titular da FAU - Uniritter, 1985. Professor assistente - FA/UFRGS, 1989. Especialista em Arquitetura e Meio Ambiente, École d'Architecture de Toulouse, 1991. Mestre em Teoria, História e Crítica da Arquitetura, PROPARG-FA/UFRGS, 1999. Coordenador Núcleo de Projetos, FAU - UniRitter 2006. Coordenador Núcleo DOCOMOMO - Sul, 2007. Integrante Moojen & Marques Arquitetos Associados.