

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.

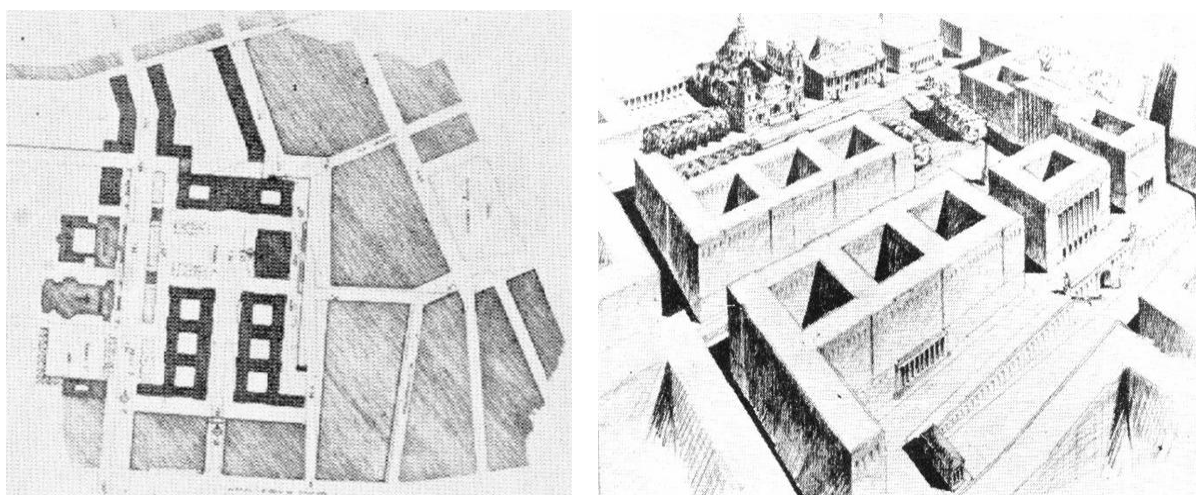


Figura 1 – Arnaldo Gladosch: Centro Administrativo do Estado.

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.

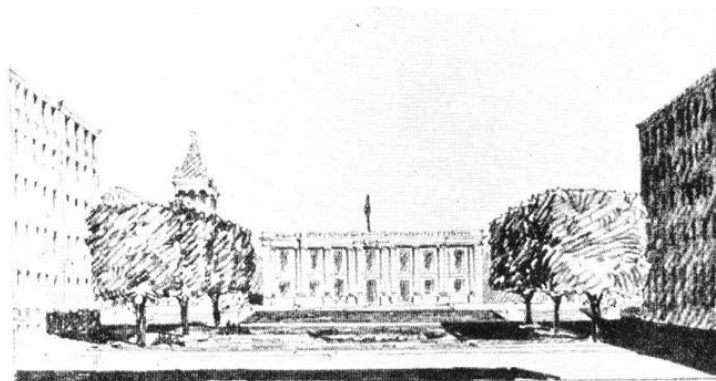


Figura 2 – Arnaldo Gladosch: perspectiva olhando o Palácio do Governo.

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.

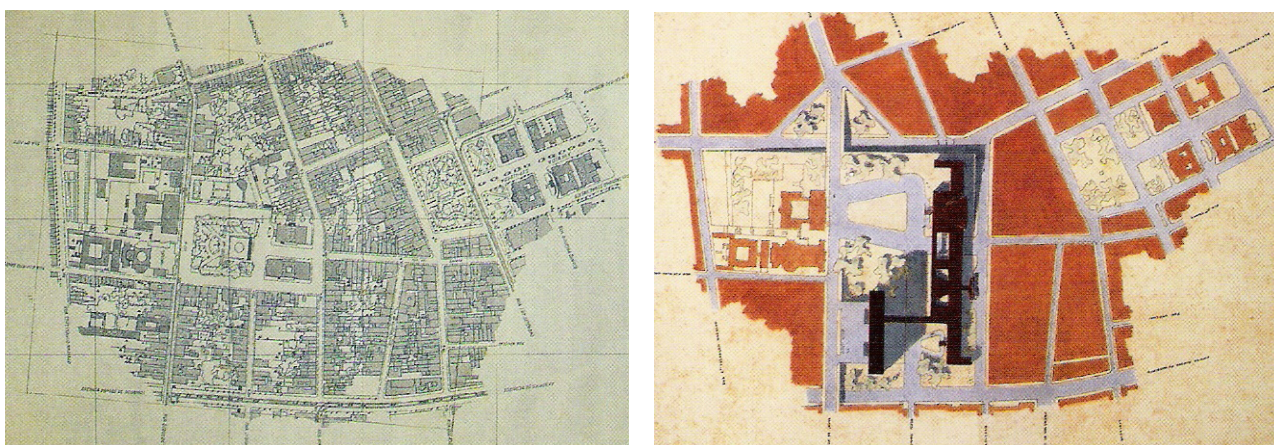


Figura 3 – Jorge Moreira: localização e situação do Centro Cívico.

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

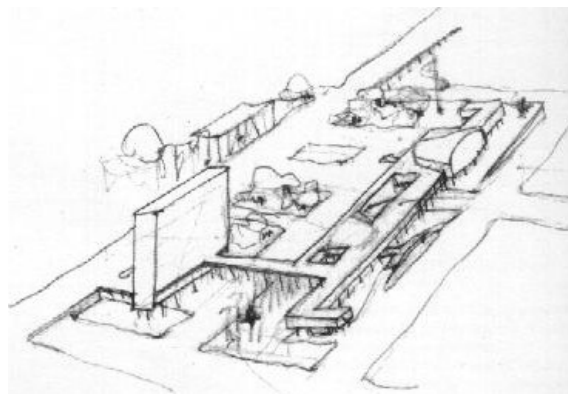


Figura 4 – Jorge Moreira: *croquis* perspectivado do Centro Cívico.

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.

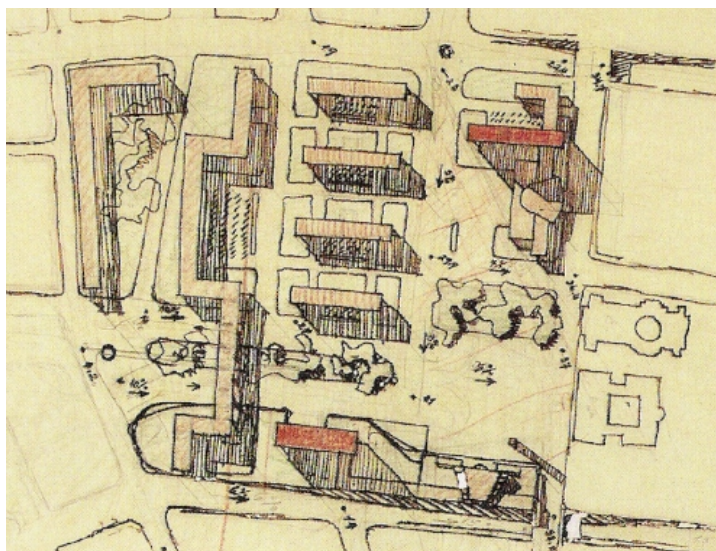


Figura 5 - Jorge Moreira: esboço preliminar do Centro Cívico.

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.

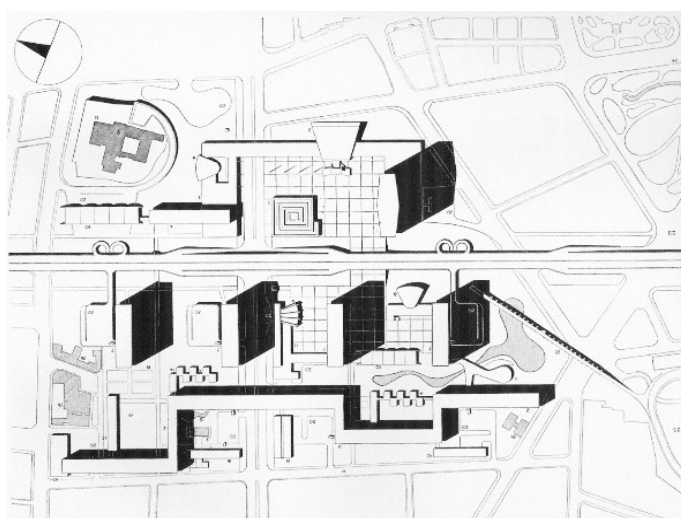


Figura 6 – Reidy: urbanização após desmonte do Morro Santo Antônio, Rio de Janeiro.

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 edificados 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.

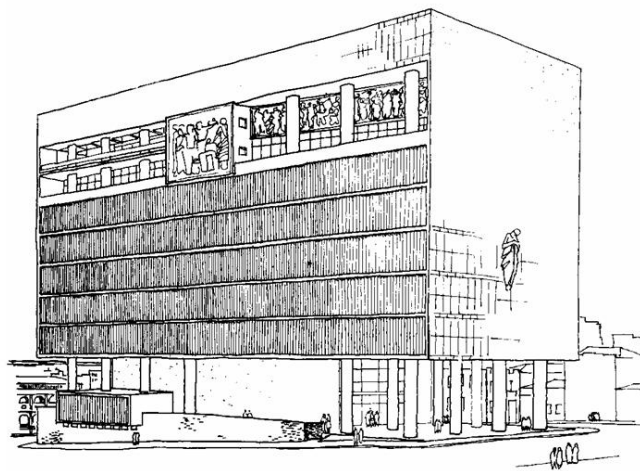


Figura 8 – Corona e Fayet: Palácio da Justiça.

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 entrespisos 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, contribuía 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.