

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

ECLETISMO E RECICLAGEM:
O EDIFÍCIO DO MARGS, DO MEMORIAL DO RS,
E DO SANTANDER CULTURAL

José Luiz Tolotti Filho, Mestrando
Prof. Dr. Carlos Eduardo Comas, Orientador
Agosto de 2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Aos meus pais, Maria Helena e José Luiz.

AGRADECIMENTOS

Ao estimado professor Comas, ouvinte, mesmo dos assuntos banais, grande pensador, crítico, entusiasta, paciente ensinador, incansável investigador. Pela oportunidade que me deu em desenvolver este trabalho.

Aos meus irmãos Rosângela, Flávio e especialmente à Cristiane que mesmo de longe, sempre pareceu tão perto.

Aos amigos Manuela Catafesta, Alba Recalde, Jorge Fernando Becker, Tiago Rocha, pelo apoio. À grande amiga Rosita Borges, secretária do programa, pessoa muito especial que pintou na minha vida e sem a qual esse projeto não teria se concretizado.

Ao grande amigo Nelson Costa, pela força, pela história de vida. Por ter me lembrado as palavras de Saint-Éxupéry: *“tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas”*.

Aos Profissionais (grafado devidamente com maiúscula) que contribuíram com a disponibilização de material: Márcia Cezaro, do Arquivo Público; Ana Luiza Oliveira, da Epac (recentemente no IPHAN); Ana Meira, do IPHAN; Carlos Renato Savoldi, da Secretaria de Obras do Estado; e a equipe do Arquiteto Roberto Loeb.

Ao professor Cláudio Calovi pelas orientações sobre bibliografia e pela intervenção para negociação com a PUC-RS sobre a disponibilização de material da Delegacia Fiscal e dos Correios (o que lamentavelmente não aconteceu). À Professora Cláudia Piantá Cabral pelas sugestões bibliográficas. À professora Ruth Zein por me acolher e coorientar em São Paulo.

À arquiteta Ediolanda por prontamente responder aos questionários. À arquiteta Ceres pela entrevista concedida.

ÍNDICE

	PÁG.
Resumo	06
Abstract	06
Capítulo I	
Ecletismo	07
Ecletismo em Porto Alegre	11
Caractère	12
Mimese	15
Praça da Alfândega e seu entorno	16
Os alemães no Rio Grande do Sul - Theo Wiederspahn	18
Capítulo II	
de Correios a Memorial do Rio Grande do Sul	21
Correios	21
Memorial do Rio Grande do Sul	30
Capítulo III	
De Delegacia Fiscal a Museu de Arte do Rio Grande do Sul	37
Delegacia Fiscal: histórico	37
O projeto do edifício	39
O Museu de Arte do Rio Grande do Sul	51
Capítulo IV	
De Banco Nacional do Comércio a Santander Cultural	58
Banco Nacional do Comércio	58
Santander Cultural	66
Capítulo V	
Considerações Finais	77
Bibliografia	80
Anexo	

Intervenções: conceitos e terminologias	88
Cartas Patrimoniais	93
Contexto Atual	97
Conservação	100
Preservação	102
Os níveis de intervenção	105
Os padrões de atuação	105
As atitudes frente ao contexto	106
Contraste, gradação e analogia	107
Sobre o patrimônio brasileiro	107

RESUMO

A presente dissertação analisa três edifícios ecléticos que constituem um conjunto monumental nas bordas da Praça da Alfândega de Porto Alegre, todos reciclados no último quarto do século XX e passagem para o século XXI: a Delegacia Fiscal, o Correio e Telégrafos, e o Banco Nacional do Comércio, de autoria de Theo Wiederspahn, hoje abrigando respectivamente o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Memorial do Rio Grande do Sul, e Santander Cultural. A análise se faz em três momentos: o de funcionamento pleno, o de desuso e o de novo projeto, assinados por Ediolanda Liedke, Nico e Ceres Rocha, e Roberto Loeb, privilegiando questões de composição ao invés de discussões estilísticas.

O capítulo I traça breve panorama sobre a Praça da Alfândega e seu entorno seguido de informações biográficas sobre Wiederspahn.

Os capítulos II, III, e IV desenvolvem os três estudos de caso. O capítulo V traz comparações e algumas conclusões sobre os edifícios. Uma breve reflexão acerca dos referenciais teórico-metodológicos é proposta em anexo.

Palavras-chave: reuso; ecletismo; Correios e Telégrafos (Memorial do Rio Grande do Sul); Delegacia Fiscal (Museu de Arte do Rio Grande do Sul); e Banco Nacional do Comércio (Santander Cultural).

ABSTRACT

This paper analyses three eclectic buildings that constitutes a monumental set in the edges of the Alfandega Square in Porto Alegre, all of them recycled in the last quarter of the XX's and the XXI's: the "*Delegacia Fiscal*", "*Correios e Telégrafos*", and "*Banco Nacional do Comércio*" projected by Theo Wiederspahn, today housing, respectively the "*Museu de Arte do Rio Grande do Sul*", "*Memorial do Rio Grande do Sul*", and "*Santander Cultural*". The analysis occurs in three moments: the full operation, the disuse, and the new project, signed by Ediolanda Liedke, Nico and Ceres Rocha, and Roberto Loeb, and privileges topics of composition instead of stylistic ones.

Chapter I points a quick overview on the Alfândega Square and its

surroundings, followed by biographical informations about Wiedersphan.

Chapters II, III, and IV develop three case studies. Chapter V brings comparisons and some conclusions about the buildings. A quick reflection about the theoretical-methodological references is proposed on annex.

Keywords: reuse; eclecticism; “*Correios e Telégrafos*” (*Memorial do Rio Grande do Sul*); “*Delegacia Fiscal*” (*Museu de Arte do Rio grande do Sul*); and “*Banco Nacional do Comercio*” (*Santander Cultural*).

CAPÍTULO I

ECLETISMO

Segundo a Enciclopédia Mirador, o adjetivo esp. *eclético*, port. *eclético* ou *eclético*, é empréstimo erudito ao gr. *eklektikós*, 'membro de uma escola filosófica que professava escolher as melhores doutrinas de todos os sistemas', derivado do verbo *eklégein*, 'escolher'. Nos séculos XVII e XVIII só é empregado em relação à filosofia moderna. O derivado *eclectismo*, *eclétismo* já aparece no século XVIII com relação à filosofia antiga e no século XIX com relação à moderna.

Trata-se de denominação genérica de posições filosóficas, metodológicas ou doutrinárias, caracterizadas pela justaposição crítica e síntese de teses conciliáveis de sistemas filosóficos diversos, conforme critérios de verdade determinados.

Distinto do *sincretismo*, que é apenas uma acumulação de doutrinas heterogêneas, o eclétismo manifestou-se frequentemente na filosofia helenístico-romana e no Renascimento. Em sentido mais restrito, o eclétismo foi uma fase da história da filosofia moderna, da primeira metade do século XIX, principalmente na França, caracterizada pelo uso do método introspectivo, com o propósito de fundamentar na consciência e na vida espiritual a tradição religiosa e política. Nesse sentido, o eclétismo foi também denominado eclétismo espiritualista, e preparou o surgimento, a partir da segunda metade do século XIX, do chamado espiritualismo contemporâneo.

Reagindo sobretudo ao *sensismo* radical de Condillac, o eclétismo francês foi influenciado pela filosofia do sentido comum, de Thomas Reid (1710-1796) e da chamada escola escocesa, que revalorizou a reflexão ou experiência interna, já admitida por Locke como fonte autônoma de conhecimento, ao lado da sensação. Com o eclétismo, a filosofia francesa retoma a tradição do método introspectivo, que vai de Montaigne e Pascal a Descartes e Malebranche, e que fora desvalorizada durante o período do Iluminismo.

Victor Cousin (1792-1867) foi o chefe da escola eclética francesa, filosofia oficial no período que começou a revolução de julho de 1830 e terminou com a

queda da monarquia constitucional, em 1848. O ecletismo de Cousin teve vários seguidores e difundiu-se na Espanha, Itália, Cuba, e alguns outros países da América Latina. Influenciado pelos ideólogos, pelo idealismo alemão, sua filosofia procurava conciliar sistematicamente posições diversas, consideradas manifestações parciais de uma verdade única e mais ampla. Para justificar os testemunhos da consciência, Cousin recorre a Deus, princípio que garante a fundamentação das verdades eternas, dos princípios imutáveis e dos valores absolutos.

Segundo Weimer, o conceito de ecletismo é amplo, abarcando quaisquer repertórios formais que se baseiam no passado. Pateta defende que o movimento não foi um mero reproduzidor de formas, pois as soluções edificadas diferiam dos originais que serviam de referência e também assimilavam novas soluções estruturais e técnicas. O autor propõe uma classificação em três vertentes: o ecletismo de composição estilística, baseado na adoção coerente de elementos diversos de origens históricas diferentes; o historicismo tipológico, com a escolha do repertório formal de acordo com a função dos edifícios (o classicismo para os edifícios públicos, por exemplo); e os pastiches compositivos, onde há liberdade, adotam-se soluções multiestilísticas inadmissíveis sob o ponto de vista histórico.

Aos poucos, o conceito em relação ao ecletismo foi superado. Cultura eclética e restauração passaram a ser reconhecidas como uma ligação possibilitando a restauração, segundo Pateta, “uma imposição nitidamente processual, aberta e dialética, de caráter altamente moderno.”¹

Assim atuava Viollet-le-Duc ao buscar as bases para uma nova arquitetura ao mesmo tempo que restaurava edifícios góticos na França.

Para o autor, é necessário revisar as críticas à cultura eclética, ressaltando suas contribuições. A partir disso, a relação “novo x antigo” pode ser repensada, enquanto faceta do ecletismo, já que defende a convivência entre dois estilos diversos, sendo um deles detentor de linguagem contemporânea.

A rejeição à arquitetura eclética foi generalizada entre os funcionários do SPHAN em todas as regiões do país. Em contraposição, a arquitetura tradicional brasileira era considerada verdadeira e também apropriada aos condicionantes

¹ PATETA, 1987, p. 18

nacionais. Rejeitava-se o ecletismo por ser um “estilo” importado, sem raízes nacionais, o que entrava em choque com o esforço hegemônico de busca das raízes da nação nas primeiras décadas do século XX.

Hoje, com a mudança de valores relacionados ao patrimônio, passou-se a considera-lo significativo. As edificações ecléticas começaram a ser consideradas documento de sua época e essa dimensão se sobrepôs à interpretação que as relacionava a máscaras destituídas de significado. Essa mudança de postura vai refletir-se na seleção do Patrimônio Histórico e Artístico, especialmente no Rio Grande do Sul.

Outra designação empregada por Henry-Russel Hitchcock para o ecletismo é o de gosto e o de estilo. Em "Modern Architecture: romanticism and reintegration" (1929), contrapõe o "ecletismo de gosto", o uso contemporâneo de diferentes estilos, mas cada edifício feito num só estilo, a um "ecletismo de estilo", o uso de mais de um estilo num só edifício². De acordo com Peter Collins:

“Os diversos aspectos do historicismo... (neo-romano, neogrego, neo-renascentista, e neogótico) implicam sempre um determinado tipo de atitude realizada no passado: em primeiro lugar a dos ideais que, em relação a um período particular da arquitetura, seja romana, grega, gótica, ou renascentista, acreditavam que somente voltando àquela fonte de inspiração seria possível acreditar na arquitetura contemporânea; em segundo lugar, a dos cínicos, cujos ideais, se é que os tinham, eram puramente oportunistas, sendo culpados do que os filósofos chamam de “indiferentismo” (sustentavam que todos os estilos tinham o mesmo valor e que toda a ideia de integridade estilística ou de tradição estilística eram uma ilusão). Estes arquitetos utilizavam livremente os estilos arquitetônicos em função dos desejos do cliente ou particularmente de outras circunstâncias. (...) Sem dúvida, o indiferentismo era, na minoria dos casos, uma manifestação do romantismo...”³

Quatremère de Quincy, quando tratou da evolução metodológica compositiva da arquitetura do século XIX, possibilitou o aprofundamento da noção de tipologia, tema de suma importância na compreensão das transformações que estruturaram o sistema compositivo do ecletismo até o final do século XIX.

² Como observou Comas no artigo Rio, Pernambuco, Rio Grande e Minas: contextualismo e heteromorfismo no espaço público moderno brasileiro. DINIZ. 2007. p.49

³ COLINS, 1970, p. 117

Segundo ele,

A tipologia constituía [...] uma referência imprescindível no momento de introduzir novas técnicas [...] que acabariam deslocando as antigas ordens [...] do seu papel central na Composição. Através da tipologia se estabeleceu [...] um novo e importantíssimo instrumento de Ordem nos processos teórico-projetuais em Arquitetura.⁴

A crise do conceito de estilo ocorrida no século XIX, fez com que o Ecletismo passasse a ocupar uma posição secundária dentre os estilos. O sentido de estilo passou a ser visto como mero ornamento que poderia ser livremente concebido a partir de uma tipologia para ser colado externamente. Criava-se a possibilidade de ele incorporar e misturar novas e diferentes referências formais. A referência de estilo, quando falando-se do Ecletismo, estava vinculada a elementos de decoração. Crescia cada vez mais a dicotomia entre utilidade e beleza, forma e função, estrutura e aspecto.

De acordo com Solá-Morales, o Ecletismo teve na arquitetura o canal mais eficaz de comunicação de massas e produção de imagens para a implantação de um novo sistema de valores. A arquitetura do Ecletismo possuía um acentuado espírito de sistema, pois foi sempre concebida como uma parte da cidade.

O Ecletismo deve ser compreendido como uma etapa precedente ao surgimento do Movimento Moderno, estabelecendo com este uma relação de continuidade. Na verdade, o que fortaleceu o desenvolvimento do Ecletismo, e posteriormente do Modernismo, foi o mito da modernidade e do progresso vinculado ao Iluminismo, ao início do processo de industrialização, às mudanças do estilo de vida, ao crescimento do nacionalismo, ao positivismo, e à saturação do ornamento.

ECLETISMO EM PORTO ALEGRE

Com a proclamação da República, Porto Alegre se consolidou como um dos principais centros político-econômicos do sul do país. Modificações, principalmente urbanas e de caráter sanitarista, tomavam conta da cidade. Com a

⁴ Quatremère de Quincy, Encyclopédie Méthodique.

inauguração da Escola de Engenharia em 1896, implementaram-se obras de infra-estrutura urbana, e de sistema elétrico de iluminação pública.

O edifício do Palácio Piratini, encomendado diretamente da França, e a inauguração do Paço Municipal em 1901, sede do executivo, foram marcos dentre as transformações que encerravam o período de um cenário tipicamente colonial. Assim como em outras capitais daquela época,

Em Porto Alegre, Johann Gruenewald, natural de Bonn, projeta a Cúria Metropolitana em linha neoromânica, a Igreja da Comunidade Evangélica em linha neogótica (1890). O projeto e a obra do Palácio do Governo são encomendados diretamente em Paris ao arquiteto Maurice Gras (1909). A influência francesa transparece na Biblioteca Pública de Afonso Hebert e no Colégio Paula Soares de Teófilo Borges de Barros (1919). O pátio do novo porto se liga à Praça da Alfândega com a abertura da Avenida Sepúlveda, cujo renque central de palmeiras é flanqueado pelos prédios gêmeos mas não idênticos da Delegacia Fiscal e do Correio e Telégrafos (1913-15). A composição mescla elementos clássicos, barrocos e Sezession com liberdade e segurança (...). O Jugendstil aparece em residências como a Casa Francisco Flores da Cunha e a Casa Godoy. Manoel Itaquí, formado em 1900, na primeira turma da Escola de Engenharia local, firma os edifícios do Instituto Técnico Profissional (1906), Instituto Astronômico e Meteorológico (1907), Instituto de Eletrotécnica (1908), Colégio Estadual Júlio de Castilhos (1909), a Seção de Meteorologia (1910) e o Instituto de Agronomia (1912). Hermann Otto Menchen assina a Faculdade de Direito (1908) e Wiedersphana Faculdade de Medicina (1913-28).⁵

CARACTÈRE

O conceito de caractère (caráter) é recorrente em arquitetura e interessa ao problema em análise. A palavra é de origem grega e tem o sentido de imprimir, marcar, significando um sinal distintivo de um objeto. Quatremère de Quincy, em 1788, em sua *Encyclopédie Méthodique*, fez alusões a esse conceito ainda hoje válidas. Para o autor, o caráter pode ser dividido em três categorias: o essencial, que resulta da expressão própria das qualidades inerentes aos objetos e que, no caso da arquitetura, toma como referência os seus modelos reais ou ideais; caráter distintivo, que reflete nuances que modificam os objetos de um mesmo gênero por meio da fisionomia e da originalidade; e caráter relativo, que diz

⁵ COMAS, 2002, p. 36

respeito à conveniência ou propriedade em relação à resolução do programa arquitetônico e que se anuncia através das qualidades aparentes e da destinação de uso daquela arquitetura.

A percepção do caráter relativo ideal não pode ser apreciada através de uma descrição – é uma experiência que deve ser vivenciada nos próprios monumentos. Isso é possível desde que a preservação da sua forma seja essencial. O sentido de caráter na arquitetura está relacionado, em certa medida ao de composição.

Composição é entendimento de que o projeto arquitetônico é um todo constituído de partes. Por longo período, foi associada à tradição acadêmica, onde as partes eram associadas segundo regras fixas, e depois o objeto era encoberto por uma linguagem arquitetônica apropriada, um “estilo”, buscando-se aproximar das representações mais convenientes para cada situação: ordens clássicas para escolas, tribunais etc. Assim, o “estilo” de uma obra arquitetônica pode associar-se facilmente à representação que passa a ter na sociedade, relacionando-a a uma imagem como representação do clássico, do regionalista, da modernidade etc. A arquitetura pode transmitir uma imagem visual facilmente visível e acessível à população.

A associação do conceito de estilo à arquitetura é quase que automática, é exemplo de mau emprego do termo. Relaciona-se, no senso comum, com estilos de moda, que se modificam a cada estação. Em arquitetura, a palavra se relaciona a fatores mais profundos do que a simples mudança de clima, dos hábitos da sociedade, ou emprego de determinados repertórios de ornamentação.

A palavra *style* vem de *stillus*, instrumento utilizado pelos romanos para escrever. Estilo é um conjunto coerente de elementos arquitetônicos e de princípios de composição da arquitetura fundamentados numa estrutura permanente. Compreende a maneira como são relacionados os espaços e os volumes edificados, os princípios de articulação entre as partes, a maneira de interpretar a forma, e a importância da relação com a sociedade e com as outras formas de expressão artística. A partir do Dictionnaire Historique d'Architecture de Quatremère, e complementado pelos postulados de Durand, o estilo, segundo Comas,

[...] indica as diferenças de sistema, gosto e fisionomia na arquitetura de diferentes povos, séculos ou artistas dentro do mesmo período, incidindo no arranjo de todas as partes que constituem a arte, tanto a construção quanto a forma e as proporções, a decoração e o ornamento [...]. Implica um conjunto organicamente coerente de elementos de arquitetura, elementos e princípios de composição, seguindo a distinção tácita entre a geometria e materialidade da edificação postulada por Durand.⁶

Sob esse aspecto, a coerência primordial em um estilo sugere que o mesmo seja respeitado como unidade, afastando-se do uso utilitário das partes mais visíveis da edificação dissociadas das demais. A ideia se aplica às obras de reciclagem, onde usualmente preserva-se apenas a fachada e outros elementos mais visíveis. Alteram-se os demais, principalmente no interior, garantindo a manutenção da imagem visual externa associada a o passado ou a representação revelada pelo caráter distintivo. Contudo, há muitos exemplos, na arquitetura consagrada ou cotidiana, de dissociação entre fachada exterior e o interior da edificação. A Villa Savoye, projetada por Le Corbusier, é exemplo onde o exterior nem sempre reflete o interior.

Alinhado com a tradição acadêmica, Quatremère estabeleceu uma diferença conceitual entre tipo e modelo que, assim como caráter, ainda pode ser considerada válida. Tipo é a “ideia genérica, platônica, arquetípica, a forma básica comum da arquitetura” e modelo é “aquilo que pode continuamente ser repetido tal qual se apresenta, como um carimbo.”⁷

Argan enuncia que as tipologias não se constroem em relação às funções práticas das edificações, mas especialmente em relação às suas configurações⁸, ou seja, os tipos são deduzidos da experiência e têm finalidade estética também. O autor propõe três grandes categorias de tipologias arquitetônicas: as que se referem a configurações internas de edifícios, como aqueles de planta longitudinal; aos grandes elementos construtivos, como cúpulas ou coberturas planas; e aos elementos decorativos.

⁶ COMAS, 2002, p. 28

⁷ MONTANER, 2002, p.148

⁸ ARGAN, 2001, p. 67

Nos três casos há uma relação com o caráter relativo imitativo, já que revelam formas gerais e parciais da arquitetura, assim como escolhas ornamentais. Ancoram-se na experiência; logo, tradição. A análise do tipo pode ser um importante elemento de decisão de projeto quando se deseja recuperar um bem arquitetônico, já que a compatibilidade do programa a ser implantado vai ser determinante na preservação enquanto documento.

MÍMESE

Existem elementos comuns entre a construção dos conceitos de história e patrimônio, quer na sua origem – relacionada ao surgimento de noções formais, como alteridade e cronologia –, quer na coincidência dos períodos históricos em que ambos tiveram momentos importantes de afirmação desde o Renascimento. Tanto a história quanto o patrimônio, no senso comum, se relacionaram com a Antiguidade Clássica por meio de evocações emblemáticas, embora nenhum desses dois conceitos existisse, naquela época, com o entendimento que hoje se tem. Quando se pensa em patrimônio, afloram as lembranças dos remanescentes da Antiguidade como seu exemplo consagrado. Quando se lembra da história, relaciona-se com a Grécia antiga os primórdios do ofício do historiador.

A antiguidade apresentava mais de uma concepção de história. Patrimônio não era bem de interesse coletivo, algo a ser preservado para futuras gerações. Segundo Hartog, “[...] a história, claramente se preocupava mais com o presente do que com o passado”.⁹ O fato se modificou com o surgimento do historiador grego como figura subjetiva.

A arte vista como um dispositivo utilitário era senso comum ao trabalho de artistas. Objetos tinham função meramente utilitária, definida. Arte pode significar coisas diversas, dependendo do tempo e do lugar, já que os padrões de gosto e de beleza variam. Essa mudança ocorre também em relação aos bens patrimoniais.

A concepção mimética da arte e literatura era presença em textos de Aristóteles. Mímese significa representar em um sentido específico, encarnar um ser distanciado de si, criar uma coisa no lugar de outra, afirmar que isto é aquilo,

⁹ HARTOG, 2001, p. 18

mas não tanto imitar. Insere-se, portanto no universo das representações e pode ser um conceito útil às análises que serão realizadas sobre alguns tipos de ações de preservação do patrimônio edificado.

PRAÇA DA ALFÂNDEGA E SEU ENTORNO

Na área central de Porto Alegre, a área delimitada pelas atuais Praça da Matriz e Praça da Alfândega, teve, desde o princípio, acentuada ocupação em virtude da localização privilegiada e das características geográficas. Essas características facilitaram a implantação de um porto junto da Praça da Alfândega.

“O surgimento da praça ocorreu por volta de 1700, mas só em 1783 os membros da Câmara autorizaram a construção de uma ponte de pedra na Rua da Praia, sugerindo a intenção de construir um embarcadouro. Em 1804, o governador Paulo da Gama, dadas as dificuldades no embarque e desembarque, construiu uma ponte sobre o rio.”¹⁰

O cenário foi palco de três fatos marcantes. O primeiro, foi a construção, em 1824, de um edifício em frente ao Trapiche da Guardamoria para receber os serviços alfandegários. O segundo foi a demolição desse edifício, em 1912, e a construção de aterro de cem metros. Em 1914, com base em trabalho realizado pelo Engenheiro José Luís Faria Santos (em 1899), foi terminada a primeira etapa do aterro do porto que envolve a construção de uma esplanada correspondente à largura da praça da Alfândega e comprimento tomando desde a rua Sete de Setembro até a linha do cais atual. Essa área foi planejada como um grande portal de entrada da cidade, incluindo a construção de uma avenida de ligação entre o porto e a praça da Matriz, passando pela praça da Alfândega. O projeto, de Attilio Trebi, criaria um eixo que seria prolongado através da praça da Matriz por um dos novos caminhos de pedestres proposto para a praça. O foco seria o centro da fachada do Palácio Piratini, ainda em construção.

¹⁰ FRANCO, 1999, p.84



Figura1. Trapiche da Guardamoria no cais da Alfândega. Porto Alegre, 1892. Fonte: BASTOS, Ronaldo Marcos. Porto Alegre – um século em fotografia. CD-ROM.

Entretanto, o desenvolvimento da proposta de Trebi gerava um conflito entre os eixos desde a Praça da Matriz. Um deles focaria no centro do Palácio e o outro, passando entre os edifícios gêmeos do teatro e do tribunal, focaria o espaço entre o palácio e a igreja, ainda neocolonial. Além disso, o projeto previa a derrubada de edifícios importantes, fato que contribuiu para a não execução. É provável que se tratassem de edifícios que ocupavam os atuais lotes do Clube do Comércio (1939) e o seu vizinho à leste.

“A primeira planta da nova avenida (1909) apresenta a nova esplanada como extensão verde da praça da Alfândega. Contudo, em 1910 é iniciada a construção do prédio dos correios e Telégrafos, primeiro elemento da estrutura urbana atualmente existente, que apresenta dois edifícios monumentais diante da praça, com torres demarcando o eixo da Avenida Sepúlveda, cuja perspectiva termina no pavilhão metálico da gare portuária. A percepção do conjunto foi amplificada pelo plantio de uma linha de palmeiras californianas no eixo da Avenida Sepúlveda na década de 30 e pela implantação do monumento ao General Osório. Fotos antigas mostravam que o monumento configurava uma praça seca linear em extensão visual do eixo da Avenida Sepúlveda, ladeada por duas faixas verdes [...]”¹¹

¹¹ CALOVI, 2007, p. 18

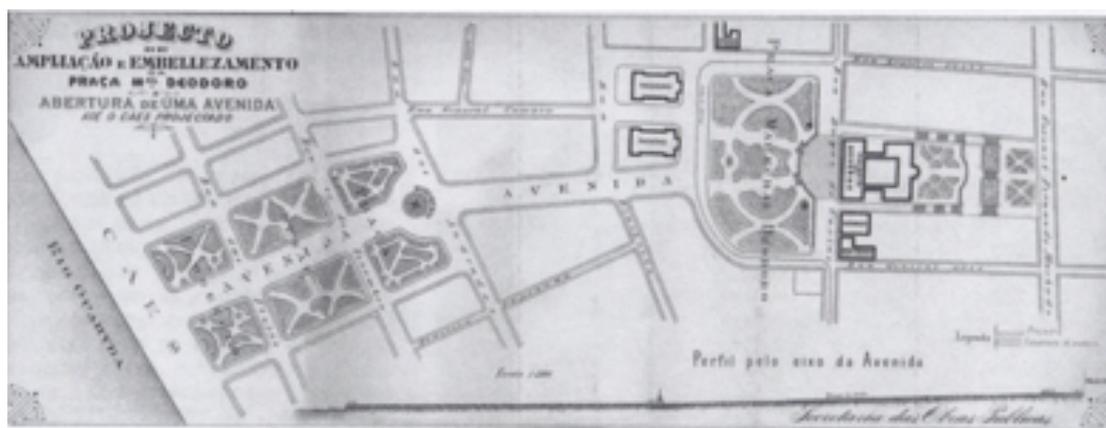


Figura 2. Projeto da avenida que ligaria a praça da Alfândega à Praça da Matriz. Atílio Trebi (início do século XX). Fonte: Positivismo : arquitetura de Porto Alegre no período positivista. Porto Alegre: Memorial, 2007.

A existência de um casario composto por sobrados de escala homogênea gradativamente foi substituída por edificações de maior porte como os Correios e Telégrafos (inaugurado em 1913), a Delegacia Fiscal (inaugurada em 1914), o Edifício Imperial e o Cinema Guarani (inaugurados em 1931), e o Clube do Comércio (inaugurado em 1939). A Praça da Alfândega tornou-se, na década de trinta, o centro sócio-cultural da cidade. Na Rua dos Andradas, a construção do edifício da Força e Luz e a primeira etapa do Hotel Majestic configuravam um novo perfil urbano para a área.

Os anos sessenta viram a gradual redução da atividade portuária e a diminuição de investimentos em consequência da política de desenvolvimento das estradas de rodagem. A atividade residencial, responsável pela vida noturna no local, também recuou. Apesar disso, a praça é atualmente um dos espaços urbanos centrais mais importantes onde edificações históricas estruturam locais de grande circulação, lazer e comércio.

OS ALEMÃES NO RIO GRANDE DO SUL - THEO WIEDERSPHAN

Os alemães das colônias começaram a vir para Porto Alegre com a inauguração da ferrovia até São Leopoldo e Novo Hamburgo (cerca de 1860), que ligou a produção colonial ao porto da capital e ampliou seu escoamento. Logo, os alemães tinham armazéns e lojas na cidade e começaram a estabelecer

indústrias. Com a ampliação da malha ferroviária, eles prosperaram e tiveram o seu auge no período de 1900-1930.

Theodor Alexander Joseph Wiedersphan nasceu em Wiesbaden, capital da província de Hesse, Alemanha, em 19 de fevereiro de 1878. Estudou de 1892 a 1894 na Escola Profissional de Construções e Ofícios de Wiesbaden. Formou-se em 1894 na Koenigliche Baugewebeschool (Escola Real de Construções) de Idstein, no distrito de Rheingau-Taunus, próximo à divisa com a França. Iniciou sua vida profissional na Alemanha construindo para uma firma de propriedade de seu pai, através da qual realizou dezenas de obras, das quais cerca de onze sobreviveram às duas guerras e foram declaradas de interesse histórico-cultural. Mais tarde assumiu encargos em outras empresas do ramo da construção

Migrou para o Brasil em 1908 para trabalhar na Viação Férrea, o que acabou não acontecendo por problemas de contrato. Passou, então, a trabalhar como arquiteto responsável pelo Departamento de Projetos do Escritório de Engenharia Rudolf Ahrons, um porto-alegrense que havia se formado em Engenharia Civil na Escola Politécnica de Berlim, em 1903. O escritório de Ahrons era o maior da cidade e tinha como propaganda que “todo positivista constrói.”¹²

Wiedersphan adquiriu reputação, tornou-se arquiteto requisitado. Devido o acúmulo de trabalho no escritório de Ahrons, Wiedersphan e Alexander Gundlach passaram a dividir entre si a co-autoria de algumas obras. Gundlach tornou-se colaborador na realização de projetos como a Delegacia Fiscal, detalhando e firmando grande parte dos desenhos. O engenheiro calculista Alfred Haessler foi figura igualmente importante, passou a trabalhar com Ahrons a partir de 1911. Teve uma participação intensiva nos projetos que Wiedersphan desenvolveu naquela firma. Theo lá trabalhou até 1915, quando a firma foi fechada em virtude da Primeira Guerra Mundial. Após a guerra, fundou sua própria firma, que faliu em 1930, por causa da crise que assolou a economia mundial.

Em 1933, com a exigência do registro profissional, Theo foi rebaixado à categoria de "construtor licenciado", passando então, a trabalhar para a Igreja Evangélica de Confissão Luterana. Teve suas atividades novamente interrompidas durante a Segunda Guerra Mundial, em função de perseguições

¹² WEIMER, 1987, p. 268

políticas. Com o fim do conflito, associou-se a Friedhold Rhoden, parceria da qual resultaram vários trabalhos. Faleceu em 12 de novembro de 1952 aos 74 anos.

Theodor Wiedersphan firmou o projeto de vários prédios conhecidos e históricos de Porto Alegre. Dentre tantos exemplares, destacam-se: a Delegacia Fiscal (atual MARGS), o Correio e Telégrafos (atual Memorial do RS), o Hotel Majestic (atual Casa de Cultura Mário Quintana), o Edifício Chaves, o Cine Guarany, a antiga Cervejaria Bopp (que se transformou, após sucessivas fusões e vendas, numa unidade da Cervejaria Brahma, que foi desativada em 1998), a Central Telefônica Ganzo, o Edifício Ely, a Faculdade de Medicina da UFRGS, o Bier e Ulmann, o Moinho Chaves, e o Hospital Moinhos de Vento. Atuou também no interior do estado produzindo obras como filiais do Banco do Comércio em Santa Maria, Osório, São Francisco e Cruz Alta; filial do Banco da Província em Cruz Alta; e a fábrica Abramo Ebele, de Caxias do Sul; a Escola Normal e Pré-Teológica, em São Leopoldo; a Cervejaria Continental em Santa Cruz, e o Leprosário de Viamão.

CAPÍTULO II

DE CORREIOS A MEMORIAL DO RIO GRANDE DO SUL

CORREIOS

Os Correios eram uma repartição ligada ao Ministério do Interior, sob chefia do Ministro José Barbosa Gonçalves, irmão do Governador Carlos Barbosa, cuja nomeação esteve vinculada ao apoio concedido pelo Partido Republicano Riograndense (PRR) à Hermes da Fonseca. O diretor geral dos Correios era o Coronel Ernesto Lírio da Siqueira, cuja nomeação também seguiu as determinações do referido pacto político.

Apesar de positivistas, os homens que ocupavam Ministério e autarquia, aos quais os Correios subordinavam-se, não encomendaram a obra aos funcionários dos órgãos responsáveis. A tarefa foi atribuída ao engenheiro e construtor Rudolf Ahrons e ao arquiteto Theo Wiederspahn, que:

“Influenciado pela arquitetura alemã, onde a tradição barroca não perdera o ímpeto até o final do século XIX, (...) incrementou em Porto Alegre - e o prédio dos Correios é um exemplo - estilo arquitetônico marcado pela tendência às formas abarrocadas. A dessimetria de suas torres e a curvatura de seus remates bulbiformes (como uma estilização dos capacetes do exército prussiano) acentua a dinamicidade de seus volumes. As saliências e reentrâncias da superfície produzem um jogo de luz e sombra que realça a movimentação das formas. (...)”¹³

Até o presente momento não foi possível o acesso às plantas com os dados do programa original para o edifício. Tais documentos encontram-se sob a tutela da Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Para análise do edifício dos Correios adotou-se como referência o trabalho de Margareth da Silva Pereira¹⁴ e os tratados de Julian Guadet. Em *Elementos e Teoria da Arquitetura*, Guadet discorre acerca de edifícios administrativos:

¹³ DOBERSTEIN. 2007. p. 2

¹⁴ Os Correios e Telégrafos no Brasil: um patrimônio histórico e arquitetônico, 1999.

“Todos são os escritórios onde se trabalha em público e mesmo com o público. Por exemplo, todo o serviço de pagamento do tesouro ou a caixa municipal, os edifícios de correios e telégrafos [...]. Lá, o contato com o público é a regra e essas espécies de escritórios são equipados em salas vastas, o mais claro quanto possível, aeradas, e aquecidas o melhor possível, mas que sempre tem um pouco do mercado ou do abrigo coberto. Vocês conhecem algumas dessas salas onde os empregados trabalham atrás de guichês ou balcões onde há um estrado elevado do supervisor que tudo deve ver. Aqui não há distribuição permanente. O ideal é ter uma sala grande e livre, sem paredes ou apoios, aclarada por uma luz abundante que se espalha por tudo, múltipla por consequência. A marcenaria é o que forma os compartimentos e as divisões. Esta apresenta grande vantagem à mobilidade. Eu vos cito a grande caixa do tesouro. Ela data de trinta anos atrás (1870). Já muitas vezes remanejamentos completos foram feitos nas organizações. Não há nenhum serviço nessa mesa que dependa dessas modificações. Assim, para todos esses grandes serviços administrativos, serviços financeiros, escritórios para estradas de ferro, bancos, **correios**, não existe o programa se não fazer grande, fazer novo. Essas são as grandes salas de atendimento ao público.”¹⁵

O lote de que dispunha Wiedersphan para o projeto é um retângulo de 44 metros x 35 metros posicionado no limite norte da Praça da Alfândega. As vias que delimitam o quarteirão são a Avenida Sepúlveda, a oeste; Rua General Câmara, a leste, Avenida Siqueira Campos, a norte; e Praça da Alfândega, a sul. As maiores testadas voltam-se para a Siqueira Campos e Praça da Alfândega, onde o acesso se faz por escadaria parte aberta, parte coberta em volume anexado ao corpo principal do edifício.

O partido adotado por Theo é um retângulo de dimensões coincidentes com o terreno. A construção se organiza em torno de um volume quadrangular, mais baixo, com um corpo central que avança sobre o plano da fachada, onde situavam-se as áreas de atendimento e de operações. Esse volume, dividido em três níveis (térreo e mais dois pavimentos), apresenta uma solução arquitetônica de caráter civil, marcadamente palaciana e incorporava nas janelas e portas, e em cada um dos cinco corpos que compõem a fachada, elementos ornamentais de diferentes filiações estilísticas. A composição apresenta uma nítida assimetria volumétrica entre as alas esquerda e direita do edifício, marcando as áreas reservadas aos serviços postais e telegráficos.

¹⁵ GUADET, Tomo II. p. 429. Tradução do autor. Grifo idem.

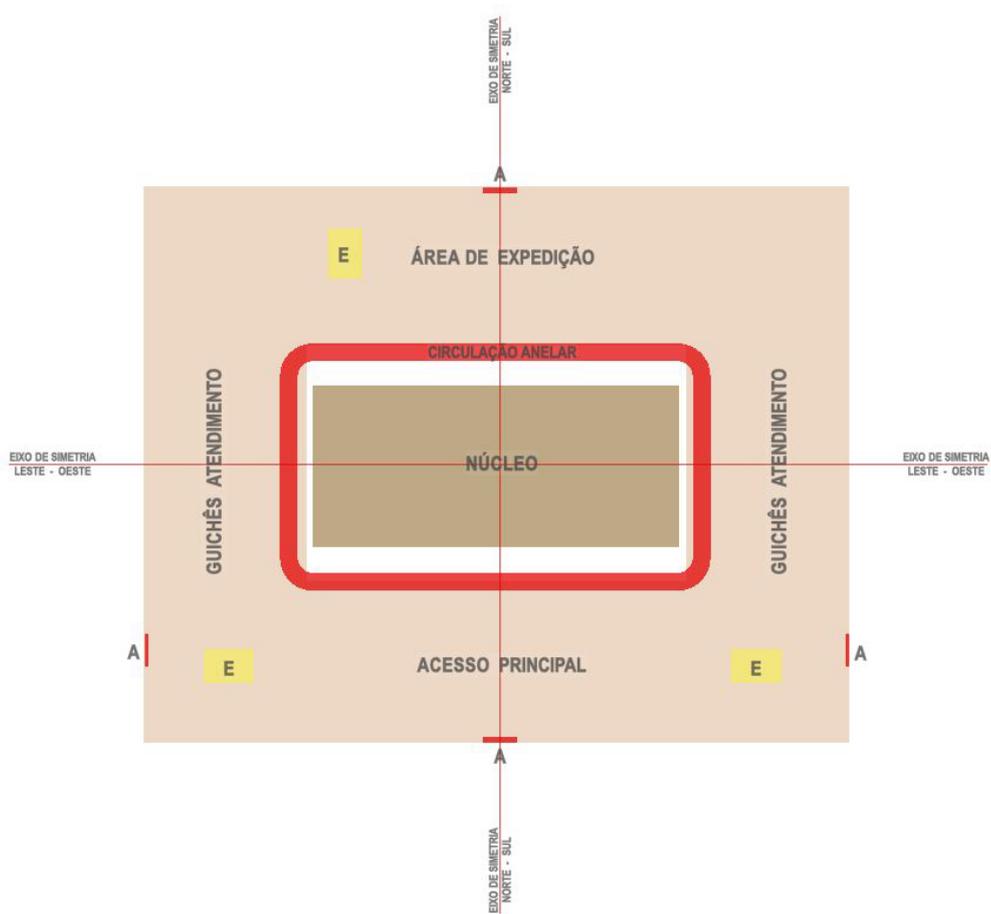


Figura 3. Diagrama do esquema do partido do Edifício dos Correios e Telégrafos. A: acesso; E: escada. Fonte: acervo do autor.

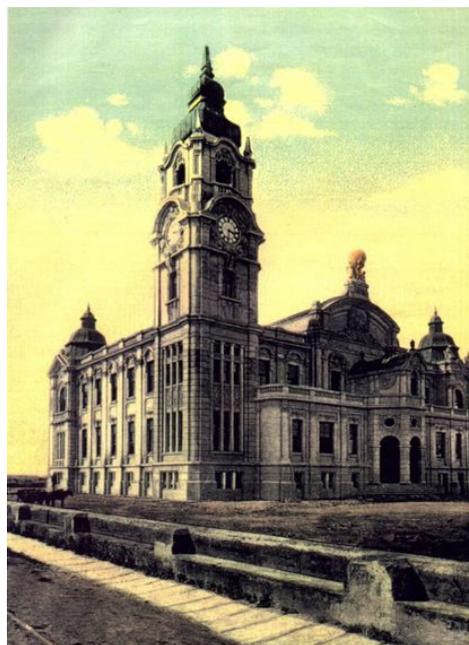


Figura 4. Correios e Telégrafos de Porto Alegre. Fonte: site www.prati.com.br

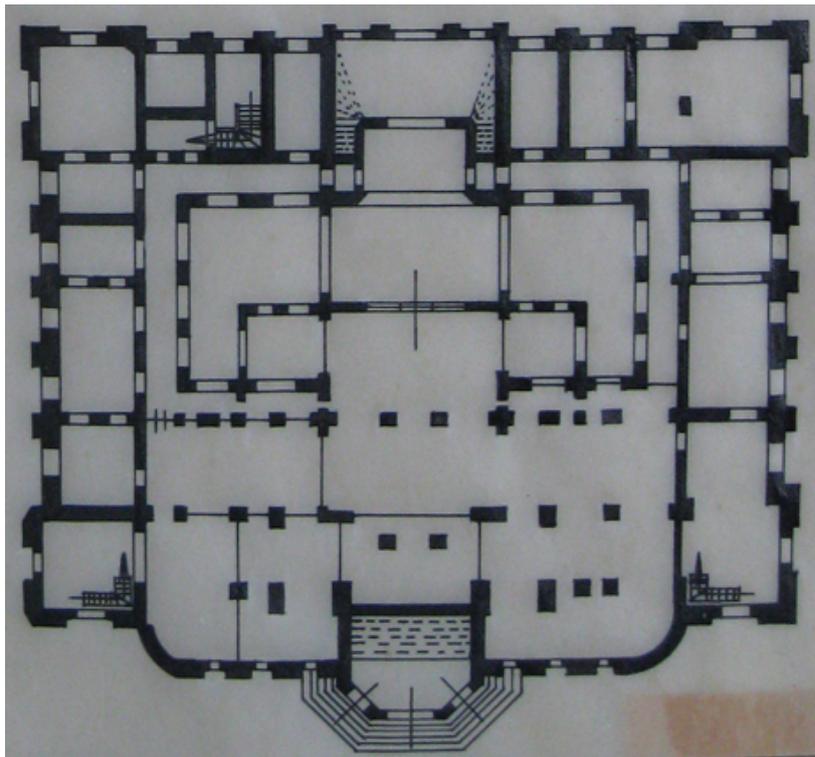


Figura 5. Correios e Telégrafos de Porto Alegre. Planta-baixa do Porão. Fonte: Arquivo da Secretaria da Fazenda – Divisão de Obras.

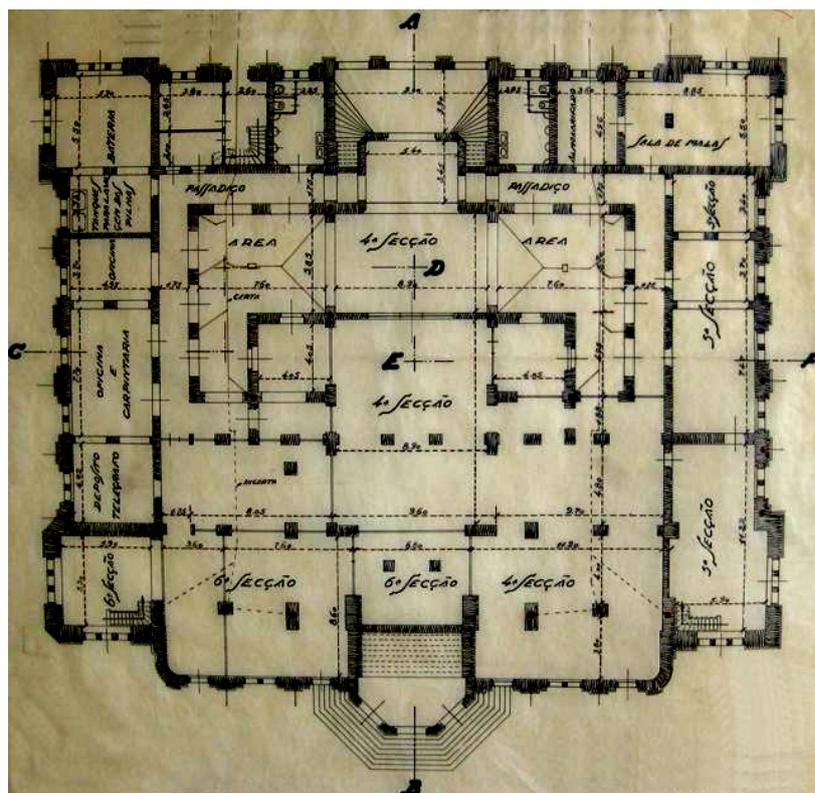


Figura 6. Correios e Telégrafos de Porto Alegre. Planta-baixa do Térreo. Fonte: Arquivo da Secretaria da Fazenda – Divisão de Obras.

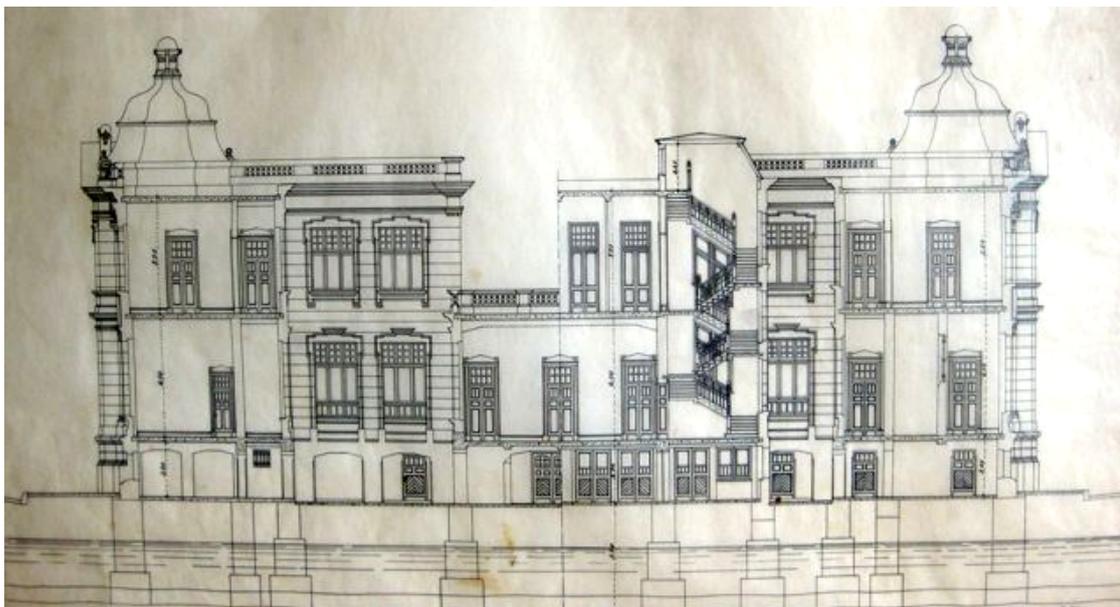


Figura 9. Correios e Telégrafos de Porto Alegre. Corte. Fonte: Arquivo da Secretaria da Fazenda – Divisão de Obras.

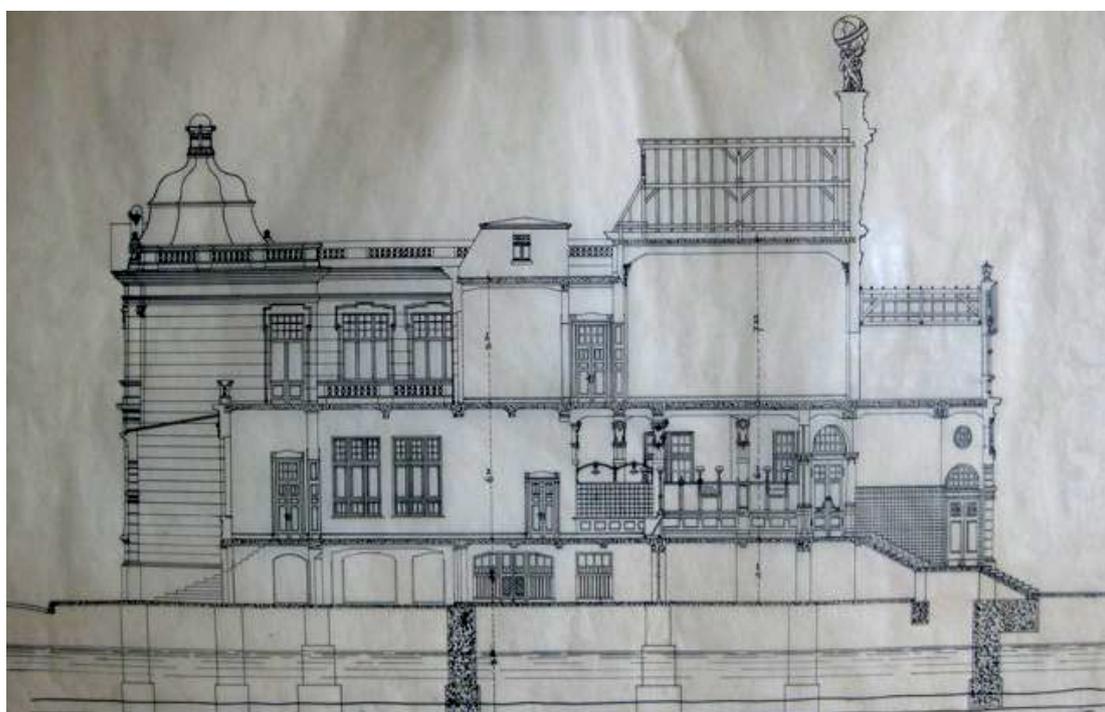


Figura 10. Correios e Telégrafos de Porto Alegre. Corte. Fonte: Arquivo da Secretaria da Fazenda – Divisão de Obras.

Segundo o Professor Cláudio Calovi:

[...] O edifício dos Correios e Telégrafos apresenta um ecletismo claramente vinculado às formas do barroco alemão, tanto pela configuração de seus elementos (portais, janelas,

frontões, cúpulas, pilastras, esculturas, rusticação) como pelo jogo de planos e volumes em saliências e reentrâncias. O edifício registra notável contraste com a solenidade clássica e rigor geométrico do Palácio Piratini, iniciado um ano antes (1909) segundo projeto do francês Maurice Gras. A diversidade ornamental e volumétrica se organiza numa planta simétrica, com um volume central voltado para a praça, que dá acesso ao saguão principal dos correios. As alas que compõem o perímetro são articuladas por torres com cúpulas nas esquinas. Destas, uma recebe destaque em altura que faz contraponto à simetria do partido e serve para demarcar, em conjunto com a torre da Delegacia Fiscal, a perspectiva da Avenida Sepúlveda.”¹⁶

A ornamentação externa foi responsabilidade da oficina de esculturas de João Vicente Friederichs que, a partir de então, se projetou na comunidade. Para Ahrons as esculturas deveriam refletir uma linguagem mais familiar ao público, reportando-o ao seu cotidiano.

O grupo principal pretende evidenciar os serviços prestados pelos correios unindo os continentes. Três figuras compõem-no: a Atlante ao centro representando a figura masculina curvada pelo peso do globo que carrega nas costas; nas laterais, uma mulher e um adolescente também empenhados em levantar o globo. A figura feminina representa a Europa e o adolescente a América.

Mais dois grupos de esculturas na fachada evidenciam uma linha familiar: a mãe que enlaça o filho e com o outro segura uma carta mostrando a dor da separação dos imigrantes e a função doméstica da mulher como base da família. A ideia de mostrar nas esculturas as expectativas dos imigrantes agradava ao governo positivista. Havia, nesse período, uma política de incentivo à imigração e sua integração à economia colonial.

¹⁶ CALOVI, 2007, p. 16



Figura 11. Correios e Telégrafos de Porto Alegre. Fachada Rua Sepúlveda. Fonte: Arquivo da Secretaria da Fazenda – Divisão de Obras.

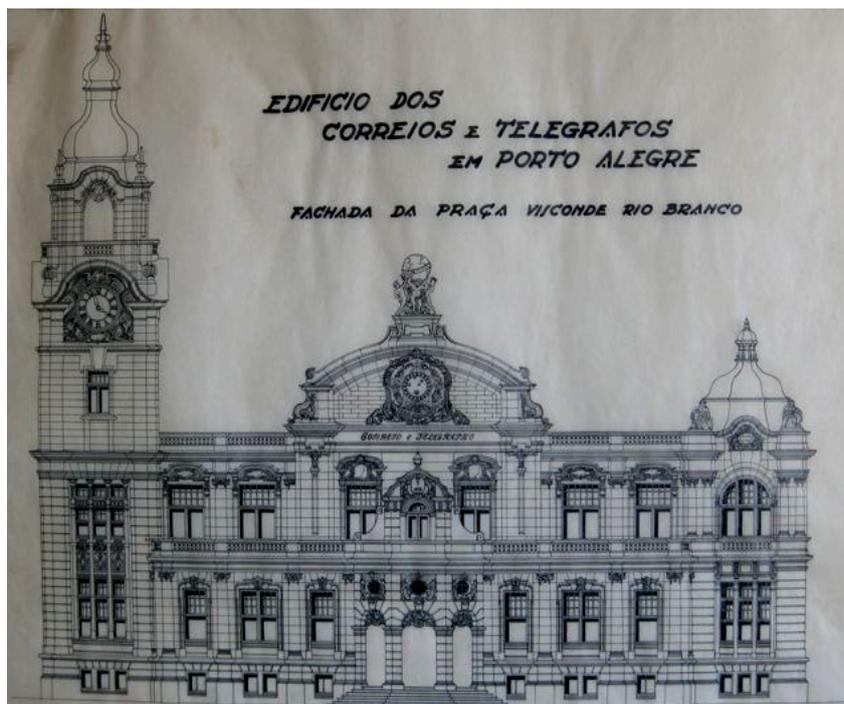


Figura 12. Correios e Telégrafos de Porto Alegre. Fachada Praça. Fonte: Arquivo da Secretaria da Fazenda – Divisão de Obras.

O sistema estrutural é misto. Theo usa as torres e as paredes dos poços para apoiar vigas em arco.

O projeto para a construção do prédio foi firmado por construtora sólida e conceituada, que garantiria o prazo de entrega; Wiedersphan começava a ser reconhecido e prestigiado pela comunidade alemã, que prosperava nos negócios. Partilhar dos gostos dessa sociedade poderia contribuir para torná-la aliada política.

A construção do prédio dos Correios e Telégrafos de Porto Alegre iniciou em 30 de setembro de 1910 e sua conclusão ocorreu em 31 de dezembro de 1913. Inaugurado em 21 de abril de 1914, teve custo de 1.085:927\$020.¹⁷

Essa aceleração no crescimento das construções das sedes dos Correios é observada por Margareth Pereira:

“A presença de profissionais estrangeiros trabalhando no país acentuou o cosmopolitismo implícito no ecletismo, cujas marcas os edifícios dos Correios começaram a ostentar desde 1878, no Rio de Janeiro. Os projetos de Porto Alegre e de Niterói, apesar de diferentes na interpretação da arquitetura, possuíam diversos pontos em comum: o programa misto de Correio e Telégrafos, a concepção ou construção envolvendo profissionais estrangeiros e o caráter de monumentalidade e centralidade urbana reivindicado para os edifícios dos serviços postais e telegráficos.”¹⁸

¹⁷ CORREIO DO POVO, 8/02/1914. p. 4

¹⁸ PEREIRA, 2005. p. 10



Figura 13. Correios e Telégrafos de Porto Alegre. 1928. Vista. Fonte: : site www.prati.com.br

MEMORIAL DO RIO GRANDE DO SUL

A ideia de criação de um memorial iniciou em 1995 quando um convênio entre governo federal e estadual foi concretizado. Na ocasião, o prédio dos Correios e Telégrafos abrigaria por quase um século, em cedência da União, um centro histórico sobre a memória do Rio Grande do Sul. O acordo de cedência do prédio implicaria também a criação de um Museu Postal e uma Agência Filatélica, mantendo vínculo com a função original.

O prédio foi tombado em 1980 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), que em seguida aprovou o projeto. A intervenção é resultado de uma parceria da União, Estado e empresas privadas (Fundação Roberto Marinho). O programa deveria tornar o prédio um centro de informações e divulgação da história gaúcha, reunindo mapas, fotos, livros, gravuras e depoimentos importantes sobre os fatos históricos e personalidades do Estado.

Indicados pelo diretor do IPHAN, Luis Fernando Rhoden, os arquitetos Ceres Storchi e Nico Rocha comandaram os trabalhos. Ceres e Nico graduaram-se na UFRGS em 1978. Entre 1984 e 1985, Ceres especializou-se em restauro na Faculdade de Arquitetura da Universidade Politécnica de Milão, Itália, e em

museografia e museologia. Nico desenvolveu uma pesquisa com docentes na mesma instituição.

Os profissionais foram chamados inicialmente para atender a parte da exposição. Nas tratativas com a Fundação, foram incluídos no projeto arquitetônico uma vez que a exposição recebeu a consultoria do americano Ralph Appelbaum¹⁹, designer de exposições. Segundo Ceres, a experiência foi interessante já que envolveu no projeto o trabalho em conjunto com Appelbaum, enfocando em como o espectador via essa exposição. O trabalho em equipe previa os acertos inclusive sobre os equipamentos de ar condicionado, que, em 1997, ainda não se apresentava de forma amigável à mínima intervenção.

O primeiro desafio, de acordo com a arquiteta, foi a postura em relação ao prédio. Quem trabalha com prédios históricos tem que ter certa humildade, diz. O desafio é assumir essa postura em relação ao que se coloca e o que isso representa, não apenas com o objeto arquitetônico. Há uma relação com o imaginário das pessoas, com a forma como elas utilizarão tal objeto. No caso do projeto arquitetônico, as pessoas que contratam o arquiteto o fazem esperando um certo impacto. Ceres salienta que o trabalho deles não era o de fazer um prédio relacionado ao existente, mas o de intervir no próprio existente.

A abordagem utilizada foi a elaboração de um programa a partir da interpretação do espaço. Imaginou-se as quatro torres de Wiedersphan intactas e conectadas pelos balcões de atendimento. Por eles, passaria toda a rede de equipamentos, inclusive o ar condicionado. Com o projeto da exposição feito por Ralf, o IPHAN acabou proibindo a execução da climatização e, ironicamente, permitindo a execução de procedimentos de maior escala.

Ao iniciar os trabalhos na edificação, a equipe se deparou com inúmeras alterações do projeto executado de Theo, especialmente no miolo. Posteriormente demolido, deu lugar aos vazios que acomodam a circulação vertical do edifício.

De acordo com a arquiteta, sempre se trabalha com a reversibilidade, e, no caso específico, a reversibilidade está sendo feita quando se retiraram os anexos e demais edificações feitas posteriormente. O desenho das paredes na situação

¹⁹ Ralph Appelbaum é um designer de museus norte-americano, proprietário da Ralph Appelbaum Associates, fundada em 1978 e sediada em Nova Iorque, com escritórios em Washington, Londres e Pequim.

original é revelado no piso de granitina. A estrutura proposta é toda em vigas de aço apoiadas nas espessas paredes, evita-se ao máximo as demolições. Toda a parte de aço foi desenvolvida e executada pelos arquitetos.

Após criteriosa análise, foram retirados volumes de reformas posteriores à construção do edifício buscando a integridade do projeto original de Wiederspahn. As conexões entre os pavimentos eram precárias, segundo Rocha:

“Na construção original não havia conexões internas entre o térreo e o primeiro pavimento. A comunicação entre eles era feita exclusivamente no acesso de serviço, que se dava pela avenida Siqueira Campos. “Optamos por ligar os dois pisos através de circulação vertical, demolindo parte da laje e utilizando escadas metálicas com a mesma definição em planta, porém com detalhamento adequado para demarcar as áreas de intervenção atual.”²⁰

O novo programa se constitui de salas de exposições, salas do tesouro, de múltiplo uso, de vídeo e auditório. As obras perfizeram 3.600 metros quadrados do prédio e 3.500 metros quadrados de fachadas, em procedimentos de adaptação às funções museográficas, com a necessária infra-estrutura de climatização das áreas destinadas ao Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul e às Salas do Tesouro.

A planta do primeiro pavimento mantém a sua organização original ao redor da entrada centralizada da Praça da Alfândega, reforçada pelo percurso do projeto museográfico. No pavimento térreo, que possui três ligações com a praça, foram dispostas as funções de apoio e serviço: café, restaurante, livraria e serviços diversos. No segundo pavimento situam-se além da administração outras salas de exposições e apoio ao Memorial.

²⁰ Revista PROJETO. 2001

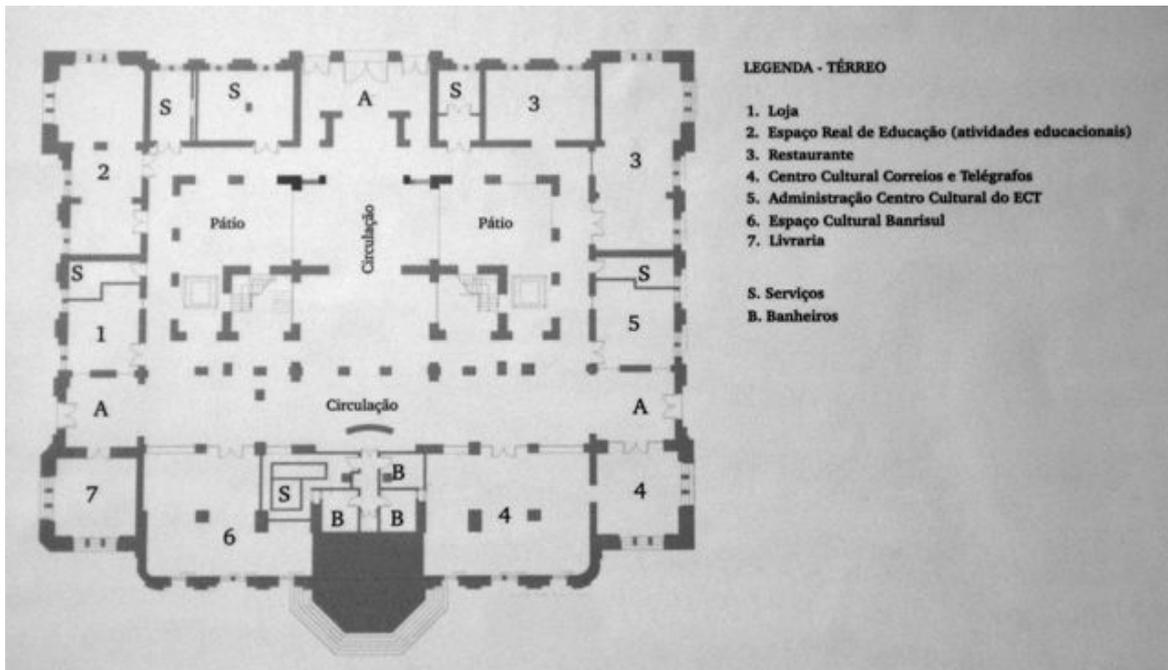


Figura 14. Memorial do Rio Grande do Sul. Planta-Baixa Térreo. Fonte: : Acervo do Memorial.

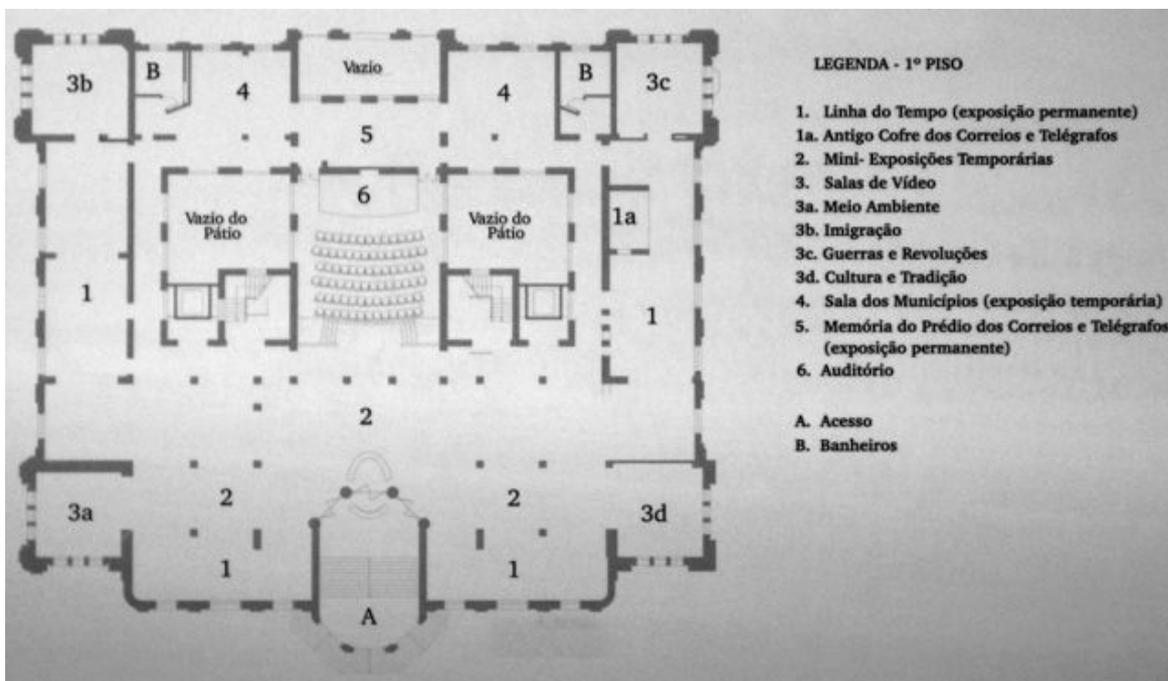


Figura 15. Memorial do Rio Grande do Sul. Planta-Baixa Primeiro Piso. Fonte: : Acervo do Memorial.

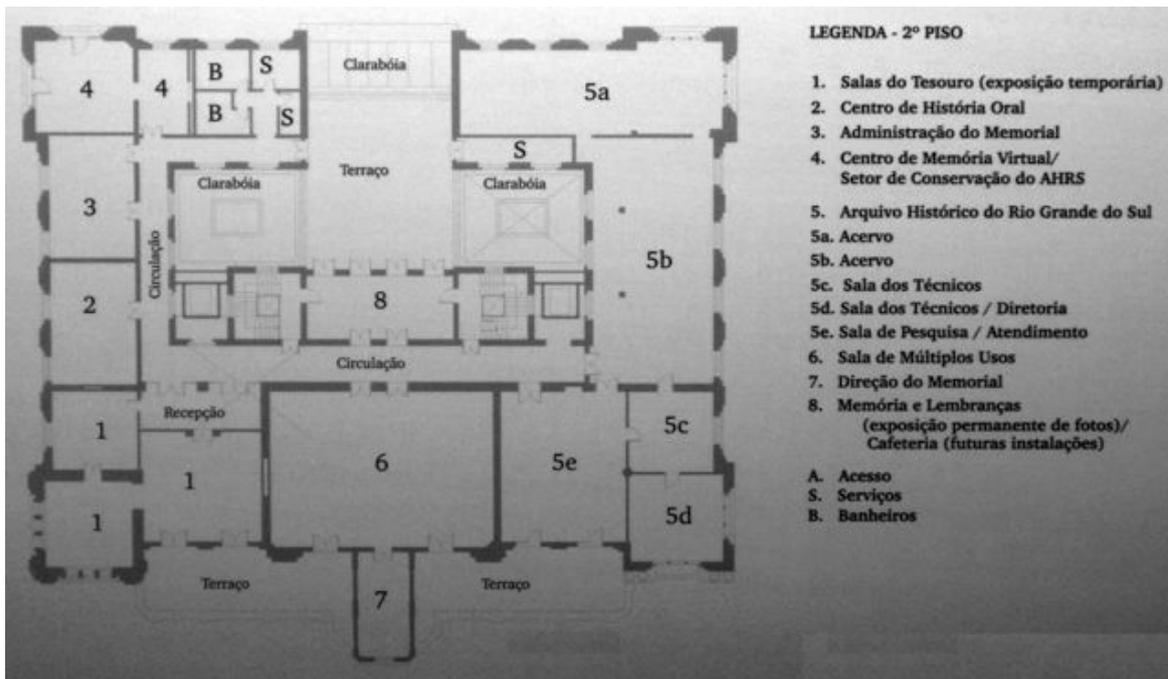


Figura 16. Memorial do Rio Grande do Sul. Planta-Baixa Segundo Piso. Fonte: : Acervo do Memorial.

O edifício não apresentava em seu projeto original ligação entre o térreo e o primeiro pavimento. Após a intervenção, recebeu uma ligação vertical através de escadarias internas e elevadores, possibilitando acessar o interior do prédio em suas quatro fachadas, aumentando, com isso, a dinâmica interna e externa. A organização de galerias no perímetro dos acessos verticais reforçou o aspecto monolítico da edificação.

Anteriormente ocupados por cabines de força e geradores, os dois pátios internos foram completamente recuperados, cobertos por clarabóias e equipados com elevadores. A demolição de acréscimos resgatou o terraço voltado para a Rua Siqueira Campos.

Às Salas do Tesouro foram destinadas exposições temporárias de documentos originais do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul. Em virtude disso, receberam um tratamento diferenciado quanto à climatização e segurança, além de mobiliário, iluminação e sonorização, especialmente concebidos para valorizar o acervo exposto e facilitar a compreensão do visitante.

Atualmente o público pode conferir a mostra composta por material do acervo do Arquivo Histórico, incluindo a coleção do historiador e diplomata

jaguarense Alfredo Varela de Vilares (1864-1943). Varela foi um dos fundadores do Instituto Histórico e Geográfico do RS e autor dos seis volumes de “História da Grande Revolução”, sobre o conflito gaúcho.

Manuscritos e documentos assinados por Bento Gonçalves, Domingos José de Almeida, Bento Manuel Ribeiro, Antônio de Souza Netto, David Canabarro, entre outros, integram o trabalho. Transcrições, jornais, mapas e ilustrações complementam as raridades selecionadas para a exposição, que inclui informações e imagens sobre a participação feminina no conflito e a presença negra na Revolução Farroupilha (1835-1945).

A sala de múltiplos usos funciona como um centro de eventos. O local possui cerca de 150 metros quadrados destinados à realização de conferências, palestras, teatros, cursos e seminários, além de exposições.

Entre os eventos já realizados nesta sala estão: Exposição sobre Getúlio Vargas, Bienal do Mercosul, Feira do Livro de Porto Alegre e a peça teatral Escrita de Borges.

No primeiro andar, localizadas nos quatro cantos, estão as Salas de Vídeo que apresentam ao público uma programação temática: meio-ambiente, imigração, guerras e revoluções, cultura e tradição. A exibição de vídeos tem por finalidade a complementação dos temas abordados pela Linha do Tempo, contextualizando diversos fatos históricos do Rio Grande do Sul.

A sala Verde dos Correios é espaço disponibilizado pelos Correios, para a comunidade visando ações de educação sócio ambiental, resultado de uma parceria do Ministério do Meio Ambiente com os Correios. O acervo inicial disponibilizado para pesquisa contém publicações do MMA, seus parceiros, ONG's e outras Instituições voltadas ao meio ambiente e suas diferentes faces.



Figura 17. Memorial do Rio Grande do Sul. Vista saguão principal. Fonte: Acervo do autor.



Figura 18. Memorial do Rio Grande do Sul. Vista do patio coberto. Fonte: Acervo do autor.

CAPÍTULO III

DE DELEGACIA FISCAL A MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL

DELEGACIA FISCAL: HISTÓRICO

As Delegacias Fiscais do Tesouro Nacional foram criadas em 1892, para desempenhar as tarefas que, no tempo do Império, eram das Tesourarias da Fazenda nas províncias. Existia uma em cada Estado, sediada na respectiva capital. Elas foram extintas pelo Decreto número 72.410, de 27 de junho de 1973, que as substituiu pelas Delegacias Estaduais do Ministério da Fazenda. A delegacia do Rio Grande do sul foi criada pelo Decreto n. 2.309, de 16 de julho de 1896.²¹

A criação da primeira Alfândega de Porto Alegre, na capital da então Capitania de São Pedro do Rio Grande do Sul, ocorreu através da Carta Régia de 15 de julho de 1800, sendo instalada em 1º de agosto de 1804, na Rua da Praia, próxima à esquina com a Rua do Ouvidor, atual General Câmara. Era denominada Inspetoria da Receita Federal.

Saint Hilaire, quando aqui esteve, registrou esse fato:

"(...)há um grande cais que avança para o lago, e à qual se tem acesso por uma larga ponte de madeira de aproximadamente cem passos de comprimento, guarnecida de peitoris e sustentada por pilares de pedra. (...) A vista desse cais seria de um belo efeito para a cidade, se não fosse prejudicada pela construção, a entrada da ponta, de um edifício muito pesado e rústico que mede quarenta passos de comprimento, para servir de alfândega."²²

Suas atividades foram suspensas em 3 de março de 1836 em virtude da instabilidade política e institucional causada pela Revolução Farroupilha (1835-1845). Em 20 de abril de 1898 foi abolida, mas foi reinstalada em 31 de outubro de 1899, voltando a atuar em 1 de setembro de 1900. Em 1968 foi transformada em Delegacia da Receita Federal.

²¹(http://www.receita.fazenda.gov.br/Memoria/administracao/reparticoes/1822a1970/deleg_fiscais.asp) consultado em 21 de maio de 2009.

²² SAIN-HILAIRE, 1987, p.123

O prédio, projetado pelo arquiteto Hermann Otto Menchen, em estilo eclético, localizado no aterro que ampliou parte do centro da cidade, teve seu início em 1911 e sua conclusão em 1933. Levou 22 anos para ser concluído devido a problemas contratuais e escassez de recursos e, por este motivo, levou o apelido de “uma outra Santa Engrácia”.

O edifício foi construído em torno de um pátio central. Possuía, na ala oeste, em sua parte central, um segundo piso onde funcionava a administração. Pelo lado setentrional um grande portão abria-se para o trapiche que se projetava rio adentro e no qual atracavam os barcos carregados de produtos taxáveis. Possivelmente, por razões de segurança, os dois lados do trapiche foram aterrados formando uma doca em seu entorno.

A Inspetoria da Receita Federal ocupava todo o quarteirão, mas, posteriormente, passou a dividi-lo com um edifício que obstrui a visualização da fachada norte. A fachada principal, caracterizada por uma série de aberturas com formas variadas, possuía volumetria simétrica e tripartida, formando reentrâncias de 6,40m de largura por 9,2m de profundidade. Essas reentrâncias foram suprimidas, anos após, pela execução de quatro salões. Um grande frontispício com sacada e um frontão de perfil neobarroco, onde está instalado um baixo-relevo do brasão da República marcam a entrada, que é ladeada por frontões menores.



Figura 19. Antiga Inspetoria da Receita. 2009. Fonte: acervo do autor.

O PROJETO DO EDIFÍCIO

Em 1912, o governo federal, sob a presidência de Hermes da Fonseca (1910-1914), abriu concorrência pública para a construção do prédio da Delegacia Fiscal de Porto Alegre. Carlos Barbosa Gonçalves era o governador do estado (1908-1913). Uma única proposta foi apresentada, a do Escritório de Rudolf Ahrons, onde trabalhava Theo Wiederspahn. O orçamento para construção era de 800:000\$000.

Até o presente momento não foi possível o acesso às plantas com os dados do programa original para o edifício. Tais documentos encontram-se sob a tutela da Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. A alternativa a que se recorreu foi analisar plantas e relatórios de outros edifícios de função semelhante. É provável que, e de acordo com relatório do Barão de Parnaíba sobre a Tesouraria da Fazenda de São Paulo, a alfândega portoalegrense, se compusesse dos mesmos itens do programa paulista. Segundo o relatório:

"concluído o edifício ficarão ali funcionando, com as necessárias comodidades, graças ao bem combinado do plano, todas as repartições dependentes do Ministério da Fazenda, a Tesouraria, Coletoria Geral, Caixa Econômica e Monte Socorro."²³

Ainda esclarece sobre o posicionamento dos itens do programa, grande parte com acesso independente:

"O edifício acha-se proporcionado ao funcionamento da repartição da Tesouraria do Estado e suas dependentes: Coletoria Geral e Caixa Econômica, devendo ser instaladas no 1º pavimento (rés-do- chão) a Tesouraria propriamente, a Coletoria (havendo também acomodações para a Recebedoria), Caixa Econômica e um pequeno corpo de guarda; no 2º pavimento (andar nobre) a sala da Junta da Fazenda, a Inspetoria, a Procuradoria Fiscal e Contadoria, e no 3º pavimento serão dispostos o Arquivo, Cartoraria etc."²⁴

²³ WOLFF. 2000. p. 131

²⁴ Ibidem. p. 132



Figura 20. Os edifícios gêmeos da Secretarias da Fazenda e Agricultura. Ramos de Azevedo. Praça do Colégio, São Paulo. FONTE: WOLFF, Maria C.

O terreno do qual dispunha Wiedersphan para o projeto é um retângulo posicionado no vértice noroeste da Praça da Alfândega, área aterrada e plana. O quarteirão é delimitado pela Avenida Sepúlveda, a leste; Rua Capitão Montanha, a oeste; Avenida Siqueira Campos, a norte; e Praça da Alfândega, a sul. Trata-se de lote regular de 44 metros de testada para a Siqueira Campos e para a Praça; e 36 metros para a Sepúlveda e a Capitão Montanha.



Figura 21. Vista da Praça da Alfândega. Em destaque: Delegacia Fiscal. Fonte: acervo do autor.

A proposta de Wiedersphan é um edifício quarteirão de dois andares sobre um porão alto, ocupando praticamente todo o terreno. O partido é organizado por dois eixos de simetria ortogonais, um leste-oeste e outro norte-sul. A estratégia

lembra o esquema de um forte, associação pertinente para um tesouro. Um núcleo central retangular contém a caixa forte no porão, abaixo de um grande salão de espera de público de dupla altura. Quatro torreões de esquina abrigam salas diferenciadas. Quatro corpos retangulares ligeiramente recuados conectam esses torreões.

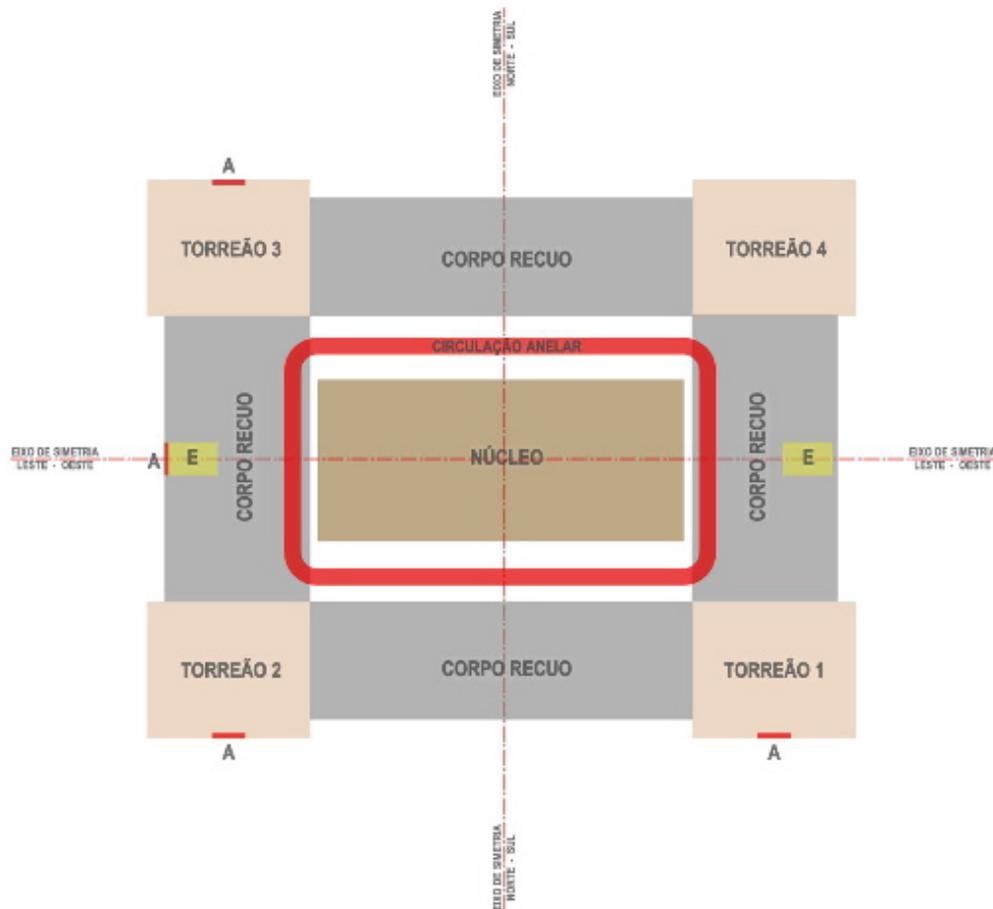


Figura 22. Diagrama do esquema do partido da Delegacia Fiscal. A: acesso; E: escada. Fonte: acervo do autor.

Três das entradas são dispostas nos torreões; a quarta ocupa o centro de um dos corpos (oeste), junto à circulação vertical de pessoal. A circulação vertical de público se faz no corpo oposto. A horizontal, assume configuração anelar, à volta do núcleo central. O número de portas sugere a complexidade do programa envolvendo mais de uma repartição e a necessidade de receber valores e objetos. A hierarquia se pronuncia na fachada de acesso atendendo à demanda de funções diversas. A simetria não é absoluta, há dissociação entre eixo de concepção e eixo de percepção. O observador experimenta trechos de simetria à medida que se desloca pelo edifício.

Três níveis compõem a proposta. O térreo, ao rés-do-chão, o primeiro pavimento, 3,30m acima, e o segundo na cota 9,20m. No nível térreo, encontram-se a caixa forte, cujas paredes sustentam os pilares (do primeiro e segundo pavimentos) que apóiam a cobertura translúcida. Além da caixa forte, e, supondo a concordância com o relatório do Barão de Parnaíba supracitado, encontram-se também a Coletoria, a Caixa Econômica, a Tesouraria, a Recebedoria, e o Corpo de Guarda. No andar nobre encontram-se a sala da Junta da Fazenda, a Inspeção, a Procuradoria Fiscal e a Contadoria. No segundo pavimento, estão o Arquivo e a Cartoraria.

A planta do térreo se organiza em torno do cofre em cujo perímetro externo ocorre a circulação. Os espaços que compõem o pavimento localizam-se em faixas adjacentes àquela circulação e ligam os quatro torreões. Escadarias estão posicionadas no eixo leste-oeste, à esquerda da caixa forte. Junto dela encontram-se os sanitários. O acesso aos registros da posição de cada espaço na planta não foi possível. Apesar disso, constata-se o preceito da planta livre neste nível.

A planta do primeiro pavimento está organizada em torno do salão central de dupla altura. Guichês e atendimento estão dispostos em torno desse salão que é utilizado como espaço de espera. A circulação anelar é flanqueada por bandas de salas a leste e a oeste e pelos guichês nas áreas norte e sul. Nesse pavimento, há dois núcleos de circulação vertical diametralmente opostos sobre o eixo leste-oeste. Em oeste ela atende os três níveis e serve aos funcionários; e a leste atende o primeiro e segundo pavimentos e é de uso público.

O segundo pavimento assemelha-se ao primeiro, exceto pela ausência do saguão central de espera, que, nesse nível, vira vazio. Duas faixas laterais de circulação em leste e oeste ladeiam blocos de salas, escadas e sanitários. Novamente, essas faixas se conectam através dos salões em cujos bordos existe uma circulação virtual ladeada por janelas que miram para o vazio central.

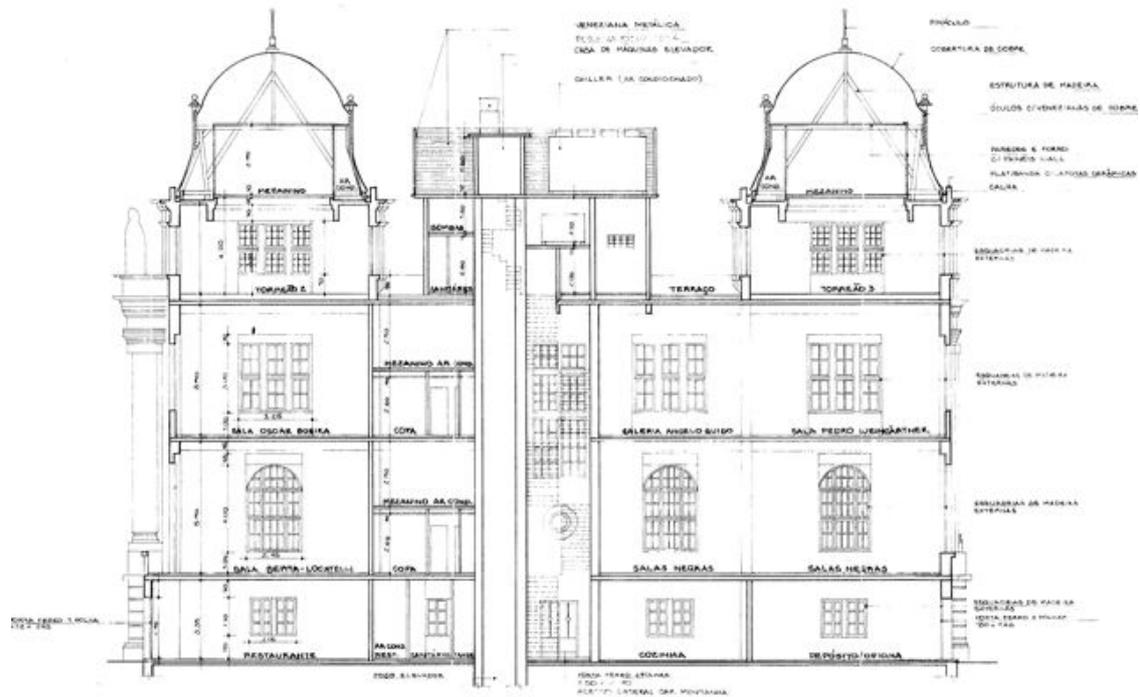


Figura 25. Delegacia Fiscal do Tesouro. Corte Transversal 2. Fonte: IPHAN

Em termos de materialidade, a proposta apresenta um interior elaborado, com emprego de materiais de revestimentos e ornamentação. Trata-se de uma exceção nos projetos de Theo Wiederspahn, em que o interior dos edifícios não costuma corresponder à expectativa ocasionada pela qualidade de seu exterior.

Esse exemplo ilustra as palavras de Rudolf Arnheim:

Se uma tal correspondência entre exterior e interior é desejável, isso depende das preferências estilísticas. A aparência abertamente informativa dos edifícios cujo interior encerra segredos espaciais oferece pouco da embaraçosa e sofisticada complexidade que encontramos nos estilos arquitetônicos que se desviam desse paralelismo elementar. E o paralelismo puro e simples também reflete pouco da dramática luta que o arquiteto trava para projetar de dentro e de fora ao mesmo tempo – [...]. Algumas soluções bem sucedidas deste problema pouca correspondência direta oferecem entre as facetas exterior e interior de um edifício, mas evitam ao mesmo tempo uma contradição desconcertante.²⁵

Theo usa elementos de linguagem clássica. As paredes externas são articuladas por colunas de ordem jônica. Na fachada principal a colunata se

²⁵ ARNHEIM, 1988, p.90

adianta à fachada, criando uma galeria. As colunas colossais são repetidas nos torreões dessa face, sendo rematadas por projeções do entablamento. Nas demais fachadas, só há pilastras, numa indicação de hierarquia. As maiores testadas coincidem com a frente e os fundos da edificação, mas a riqueza de detalhes é notoriamente maior na fachada para a Praça, a Sul. Nela ergueram-se colunas de ordem colossal, localizaram-se os acessos principais, esculpem-se estátuas, tudo é mais vigoroso e ornamental. Elementos ornamentais, como pilares, figuras antropomórficas e guirlandas são utilizados. À germanização da proposta se adicionam elementos da economia local. Destaca-se na fachada o frontispício com as figuras reclinadas de Ceres (figurando a Agricultura) e Hermes (simbolizando o Comércio), sob um grande brasão da República. No terceiro piso, na base dos torreões, existem estátuas alegóricas da Indústria, da Pecuária, da Navegação e da Arquitetura.

A proposta para o edifício possui dois sistemas estruturais. Externamente, as paredes são de estrutura portante, com até um metro de espessura, caracterizando um repertório tradicional e acadêmico para o período de sua construção. Internamente, emprega-se o concreto armado, possibilitando grandes vãos, como o do salão principal coberto pelo vitral.

A Delegacia é edifício literalmente moderno no emprego dos sistemas que a nova arquitetura disponibiliza, possui estrutura de concreto armado e cobertura plana. Wiedersphan pratica a carpintaria aprendida com o pai ao projetar esquadrias em larga escala de forma padronizada na Delegacia. A noção de standardização é também aplicada ao uso de pré-moldados de concreto.

O edifício da Alfândega recorda a Bolsa de Amsterdam de Berlage em muitos aspectos. O acesso na bolsa se dá por uma escada principal que sobe e dois lances laterais que descem, a recepção é posicionada nas laterais do hall de entrada. Na Delegacia, as escadas ladeiam a recepção. Em ambos, entra-se em patamar a meia altura.



Figura 26. Bolsa de Amsterdam. Berlage. Fonte:
http://en.nai.nl/mmbase/images/505281/berlage_beurs2_1500.jpg

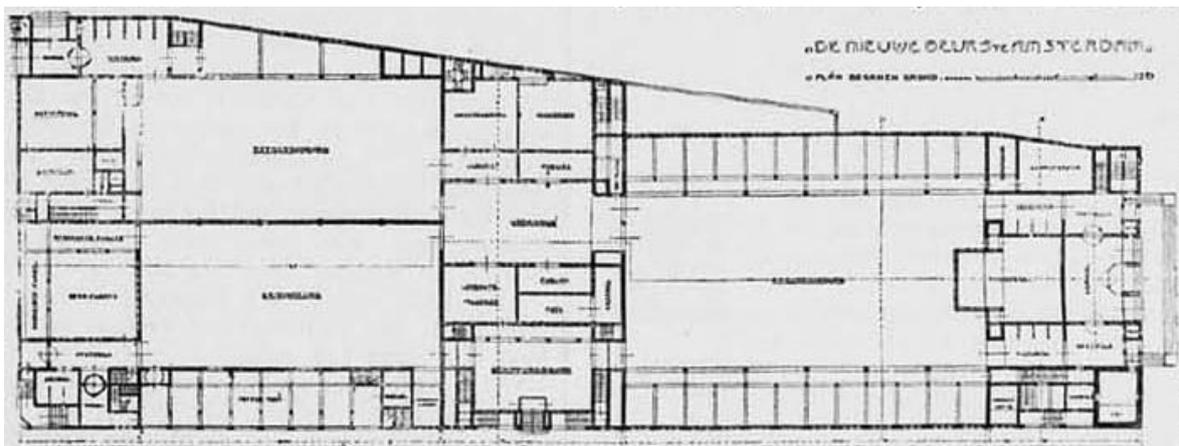


Figura 27. Bolsa de Amsterdam. Berlage. Fonte:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:H.P._Berlage_Beurs_van_Berlage_plan_1.jpg

A coreografia do percurso²⁶ é extremamente elaborada. Simetria e ortogonalidade organizam a concepção do projeto, mas não sua experiência, que impõe modificações de trajetória, favorece o movimento diagonal e lateral, enfatiza a visão oblíqua.

²⁶ termo utilizado por COMAS no artigo Lina 3x2

O encaminhamento à Delegacia se dá pelo torreão maior, adjacente à Avenida Sepúlveda. A aproximação desde o largo é oblíqua e aponta para uma porta de dimensão pequena relativamente ao edifício. A alusão ao caráter de forte é reiterada. Compressão é seguida de expansão no ingresso. No hall, uma escadaria simétrica envolve recepção e vestibulo. O percurso é fragmentado: um desvio da trajetória é necessário para se chegar ao saguão, 3m acima. Um giro de 90° coloca o observador diante do lance de escadas que acessa um saguão ligeiramente maior que o espaço anterior. Este saguão é assimétrico e contém a escadaria principal que aponta para o grande salão de espera. A experiência de expansão se repete.



Figura 28. Delegacia Fiscal. Porta de acesso a Delegacia Fiscal. Fonte: acervo do autor.

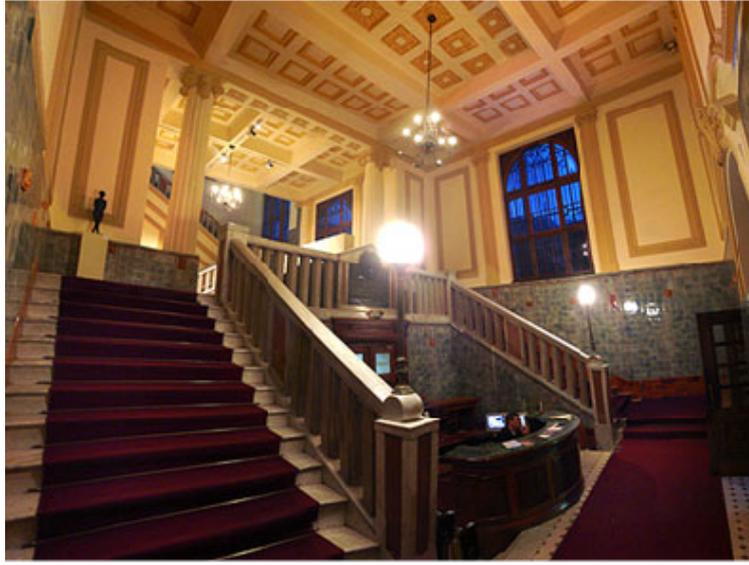


Figura 29. Delegacia Fiscal. As escadarias que ladeiam recepção e vestíbulo. Fonte: acervo do autor.



Figura 30. Delegacia Fiscal. Saguão que antecede o salão central. Fonte: acervo do autor.



Figura 31. Delegacia Fiscal. Vazio central. Fonte: acervo do autor.

Apesar de Ahrons firmar contrato para a execução da obra, o então ministro da fazenda, o mineiro Francisco Antônio de Sales (1873-1933), achou desnecessário construir um palácio em Porto Alegre para a instalação de uma repartição pública. Sales decidiu anular a concorrência, justificando sua atitude em função do elevado valor do orçamento apresentado. Confiou a execução de um outro projeto a um engenheiro, amigo e subordinado seu. Fora delineado, segundo Arnoldo Doberstein: “a construção de um barracão com aparência de casa de família de classe média para a época.”²⁷

Em 1913, Francisco Sales deixou a Pasta da Fazenda, ministério ao qual a repartição estava subordinada, sendo substituído pelo gaúcho Rivadávia da Cunha Correa (1866-1920). Uma das suas primeiras iniciativas foi justamente a de propor a Ahrons a retomada do contrato para a construção do projeto original, porém, com orçamento ainda mais generoso, estimado em 1.250:000\$000. As obras foram iniciadas em 1º de setembro de 1913, empregando 300 operários. A decoração interna e externa ficou a cargo da oficina de João Vicente Friedrichs,

²⁷ DOBERSTEIN, 1992, p.31

incluindo a participação de Franz Radermacher, Vitorio Livi e Alfred Adloff, autor das esculturas da fachada e do interior do edifício.

No período de aproximadamente um ano e meio, a obra estava parcialmente concluída. Apenas as cúpulas de bronze encomendadas a uma casa de fundição da Alemanha faltavam. No entanto, em função da Primeira Guerra Mundial, o navio que as trazia ficou retido em Hamburgo e as cúpulas foram confiscadas pelo governo alemão.

Em primeiro de novembro de 1916, apesar de o edifício não estar concluído, a Delegacia Fiscal iniciou suas atividades no local. Durante seis anos, a edificação ficou sem as cúpulas, gerando rachaduras nas paredes pela infiltração da água da chuva e o apodrecimento do madeiramento que as sustentaria. Em 1922 as cúpulas foram colocadas e o calçamento do passeio em seu entorno executado.

Em 1933, devido à falta de conservação, foram feitos diversos reparos, dos quais se destaca a impermeabilização do terraço e instalação de elevador para passageiros. Em memorial de 22 de julho de 1941 do Serviço Regional da União²⁸ aponta-se a necessidade de reparos visando a melhoria do conforto e higiene (instalação sanitária, impermeabilização das coberturas dos torreões, revestimento dos pisos, instalação elétrica, iluminação e pintura do edifício). Ainda estabelece o revestimento das paredes de todos os corredores com azulejos até 1,70m de altura a fim de garantir melhor conservação e limpeza. Por solicitação do Delegado Fiscal Odílio Martins de Araújo (1940-1945) foram instaladas grades de ferro em todas as aberturas do térreo.

Segundo o memorial, o piso dos locais de trabalho era revestido com linóleo. Em 1933, foi substituído em diversos lugares, mas se deteriorou devido ao movimento sobre ele e à pouca conservação. Estudou-se, primeiramente a substituição por outro de maior espessura, visto que o existente era de 2 milímetros. Entretanto, devido ao valor, optou-se pela substituição por tacos de madeira, de custo mais baixo e de maior durabilidade.

O mesmo relatório atesta a existência de um Serviço Regional do Domínio da União do Estado do Rio Grande do Sul, localizado no torreão 4, compondo-se

²⁸ disponível no Departamento de Arquitetura da Secretaria da Fazenda de Porto Alegre.

de dois níveis, sendo o superior utilizado como sala de desenho, fotocópia e arquivo. Provavelmente, essa unidade não era parte do programa no momento de encomenda do projeto a Wiederspahn.

Em 1972 a Delegacia encerrou suas atividades estando Carlos Alberto Peracchi de Barcellos no cargo de Delegado Fiscal. Foi substituída pela Delegacia Estadual do Ministério da Fazenda, tornando-se órgão exclusivamente voltado para a administração geral e de pessoal.

O MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL

O MARGS foi criado em 1954 (decreto nº 5065) sem qualquer acervo ou sede própria, numa iniciativa do então Secretário de Cultura do Rio Grande do Sul José Mariano de Freitas Beck, que contou com o respaldo do Governo do Estado. Era preciso ainda um nome para administrar o projeto, e a escolha recaiu sobre o paulista Aldo Malagoli (1906-1994), um pintor que possuía talento indispensável de organizador cultural, além da bagagem de uma sólida formação intelectual e acadêmica.

A instituição surgiu como um dos primeiros projetos museológicos de importância e abrangência estadual. Na época de sua criação, o único museu de relevo na cidade e no estado era o Museu Júlio de Castilhos, de perfil mais histórico do que artístico. A falta de galerias de arte na cidade fez com que o museu se tornasse um local de exposições temporárias quando o acervo não estava exposto. Na época, havia a galeria do Cultural Americano, do Correio do Povo, da Associação Chico Lisboa com uma pequena sala no Edifício União, onde também funcionava o Cultural, e a do Instituto de Belas Artes.

Em 1954, o museu foi instalado no *foyer* do Theatro São Pedro. A primeira exposição realizada pela instituição, intitulada *Arte Brasileira Contemporânea*, ocorreu em 1955 na Casa das Molduras. Em 1958, o museu abriu uma exposição de Cândido Portinari, que atraiu grande público e serviu para consolidar a presença do MARGS no circuito de arte local.

Em 1973, sob a diretoria de Armando Almeida, o museu mudou de sede, em função das obras de restauro do Theatro São Pedro. Instalou-se em dois andares do Edifício Paraguay, sede do antigo Cotillon Club, localizado na Avenida Salgado

Filho, no centro de Porto Alegre. A inauguração foi marcada com a exposição *Gravura alemã contemporânea*. Nessa época, acumulava ao redor de duzentas peças no acervo, mal guardadas, em áreas precárias. Apesar disso, o período contou com importantes doações para o seu acervo. Ao final da década de 70, calculavam-se mais de mil peças.

Em 1974, um decreto federal autorizou a cessão do prédio da Delegacia Fiscal para a instalação do museu. Luiz Inácio Franco de Medeiros, diretor no período de 1975 a 1979, dividiu o Museu em núcleos: administração, acervo, divulgação e publicações e exposições provisórias, com grande resultado em termos de produção e qualidade. Começou-se a publicar o Boletim do MARGS, que procurou documentar a arte feita no Rio Grande do Sul. O maior desafio de Medeiros, entretanto, seria negociar a aquisição do prédio da Praça da Alfândega.

A mudança para a nova sede parecia difícil, não fosse o fato de ser o Delegado do Ministério da Fazenda, Carlos Peracchi Barcelos, irmão do ex-governador Walter Peracchi Barcelos de quem Medeiros fora Secretário Particular no Ministério do Trabalho e Previdência Social. Luiz Inácio conseguiu, ainda antes da mudança, realizar duas exposições no local da atual sede, uma de coleção de reproduções impressionistas, vinda da França, e outra de arte africana. Apesar do decreto de transferência do MARGS datar de 1974, a mudança para o antigo prédio da Delegacia Fiscal só ocorreu em outubro de 1978.

Oitenta por cento dos recursos para a habilitação do prédio foram doados pelo Banco do Brasil. Medeiros fez um acordo verbal com o Diretor do Banco, Walter Peracchi Barcelos, através do qual o Banco poderia continuar usando por três anos, no subsolo, a sala, com frente para a Rua Siqueira Campos, que era uma agência pagadora dos aposentados da União. O valor restante veio de leilão de obras doadas por artistas e colecionadores, da Ipiranga Petróleo, e da Vidraçaria Werres, responsável pela restauração do vitral sobre o grande salão.

Dois objetivos do projeto de revitalização do MARGS merecem destaque: reparar o estado de deterioração do edifício, causado pela falta de conservação e agravado pela poluição da área central da cidade; e buscar uma reestruturação funcional para se adequar à função museológica. O programa para o museu se constituía de salas de exposições, pinacoteca, galerias, salas negras, e apoios.

O projeto de adaptação foi definido em módulos, o que permitiu a sua viabilização através da execução de obras e serviços de acordo com as prioridades e a disponibilidade de recursos. Solucionaram-se problemas críticos e emergenciais de deterioração do prédio e os que colocavam o acervo em constante risco.

Adaptações técnicas envolveram a colocação de luzes de espectro especial e filtros nas janelas contra raios ultravioletas. Também foram criadas as salas negras, espaços adequados para exposição de obras em papel. No térreo, ficariam o acervo e seus conservadores, com um laboratório de restauração. No primeiro pavimento, uma grande galeria com exposição do acervo, separava de um lado a arte nacional e internacional da arte local. No segundo andar, ficariam uma sala de exposições temporárias e uma sala para exposições da Coleção Lourdes Noronha Pinto, de artes aplicadas: vestimentas, arte em couro, e prataria gaúcha que seriam apresentadas alternadamente.

O prédio foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Estadual (IPHAE) em 5 de agosto de 1981. Em novembro de 1982, o Estado e a União celebraram o Contrato de Cessão que define a forma de utilização gratuita do prédio. No mesmo ano, criava-se a Associação dos Amigos do MARGS com o intuito de apoiar a Instituição nas suas iniciativas, participar de suas atividades e manter um sistema de voluntariado e de visitas guiadas.

Em 1989, a Arquiteta Ediolanda Liedke, com especialização pela Université de Technologie de Compiègne / França sobre Gestão do Meio Urbano direcionado à questão do Patrimônio Histórico, foi convidada para integrar a equipe que atuou na intervenção do MARGS. Na época, era funcionária no Conselho Estadual de Desenvolvimento Urbano vinculado ao Gabinete do Secretário da Secretaria de Obras Públicas, Saneamento e Habitação do Estado do Rio Grande do Sul / SDO.

Nas discussões sobre as atribuições e forma de atuação do Setor que estava sendo estruturado, detectou-se a necessidade premente de um projeto de restauração da arquitetura da edificação e de sua adequação à nova função. O Museu foi instalado na edificação sem nenhum projeto ou planejamento, sendo realizados serviços conforme as necessidades. O estado de conservação era deplorável, colocando em risco o acervo, os funcionários e frequentadores. Só em

1987, com a mudança de gestão governamental, houve interesse e respaldo por parte da direção do MARGS para se elaborar um projeto.

Dentre os desafios encontrados, pode-se citar: a execução de um projeto sem instrumentos adequados, sem equipe multidisciplinar necessária que só foi contratada no final e sem recursos apropriados para uma intervenção geral. Ainda: a ausência de um interesse político de apoio para que pudesse viabilizar-se de imediato tanto o projeto quanto a obra, ocasionando descontinuidade nas ações. Em decorrência, definiu-se módulos de intervenção conforme as necessidades emergenciais e que se concretizavam em serviços e obras de acordo com recursos destinados à edificação. Somente dez anos depois, em 1997, foi iniciada a obra total, sobre projeto básico que a arquiteta atualizou em agosto/ setembro de 1996. Entre o final de 1996 e início de 1998, o Museu fechou suas portas em função do restauro do prédio.

A nova proposta trouxe alterações modestas que não interferiram substancialmente na fruição dos espaços. Tais alterações se evidenciam pela inserção de novos elementos como o mezanino da loja, as instalações de iluminação das salas expositivas, e os dutos de climatização, facilitando a manutenção e remoção dos mesmos e respeitando a integridade do existente. A arquiteta não acompanhou a obra, sendo que alterações foram realizadas conforme definições da nova gestão de direção e da equipe técnica do museu que fez o acompanhamento da execução.

No processo de reorganização dos espaços, o projeto privilegiou as salas de exposição, que estão localizadas no segundo pavimento do edifício. A construção ganhou auditório plano para 70 pessoas, sala de vídeo para 25 pessoas, café, loja, e bistrô com acesso independente. As salas dos torreões foram recuperadas para abrigar as oficinas de arte.

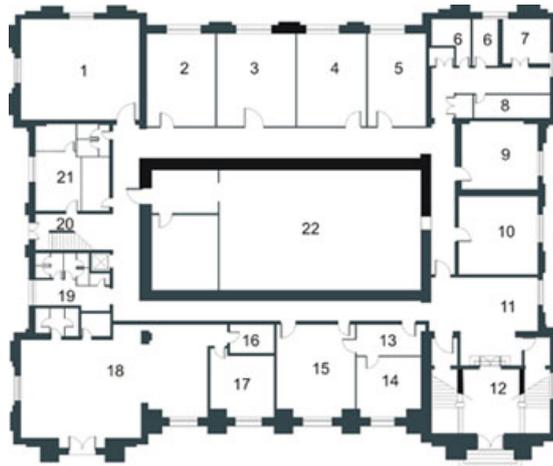


Figura 32. MARGS. Térreo: 1 - Oficina / Expedição; 2- Acervo; 3- Montagem; 4- Exposições; 5- Comunicação; 6- Vestiário; 7- Subestação; 8- Segurança; 9- Aamargs; 10- Extensão; 11- Saguão; 12- Portaria; 13- Secret. direção; 14- Direção; 15- Administrativo; 16- Depósito; 17- Cozinha; 18- Restaurante; 19- Sanitários; 20- Acesso; 21- Copa; 22- Reserva técnica

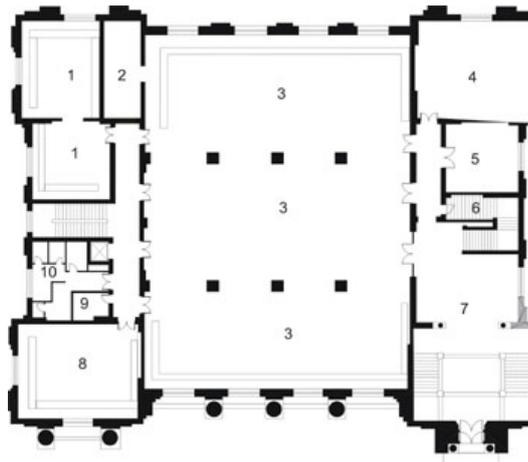


Figura 33. MARGS. Primeiro Pavimento: 1 - Salas Negras; 2- Cofre; 3- Pinacotecas; 4- Café; 5- Loja; 6- Sanitários; 7- Saguão; 8- Sala Berta Locatelli; 9- Copa; 10- Acesso

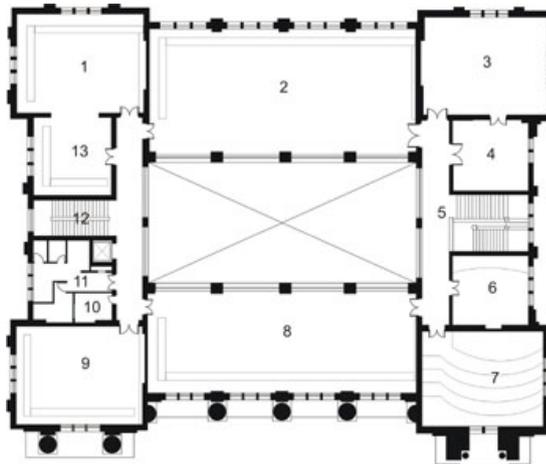


Figura 34. MARGS. Segundo Pavimento: 1-Sala Pedro Weingärtner; 2- Galeria João Fahrion; 3- Documentação e Pesquisa; 4- Biblioteca; 5- Saguão; 6- Mini-auditório; 7- Auditório; 8- Galeria Iberê Camargo; 9- Galeria Oscar Boeira; 10- Copa; 11- Sanitários; 12- Acesso; 13- Galeria Ângelo Guido.

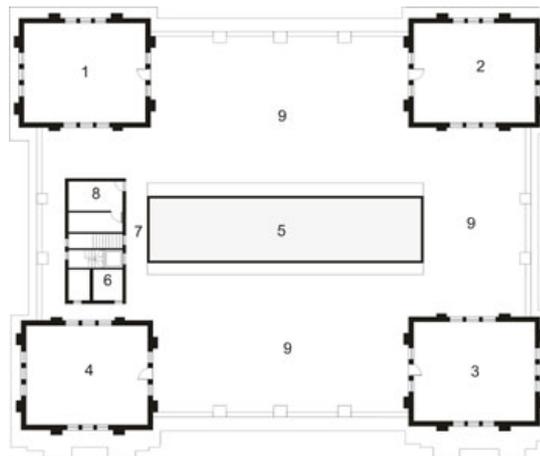


Figura 35. MARGS. Terraço: 1 e 2 - Oficinas para Cursos; 3 e 4- Laboratório de conservação e restauro; 5- Clarabóia do vitral; 6- Sanitários; 7- Acesso; 8- Cozinha; 9- Terraço.

Paredes feitas de gesso cartonado colocadas à frente das aberturas, impedem a incidência de sol, capaz de danificar as obras de arte. Além desses elementos, telas nas janelas filtram a entrada da luz, tornando-a difusa. O processo de escolha das cores para o edifício envolveu pesquisa para resgatar os tons de amarelo mais semelhantes aos utilizados há aproximadamente trinta

anos. Foram recuperados de maneira artesanal os ladrilhos e azulejos, bem como os vitrais da clarabóia. O ladrilho do piso do grande saguão foi substituído por porcelanato.

O bistrô do MARGS, no nível do porão, com acesso independente pela praça, foi um projeto encomendado ao Arquiteto Carlos Eduardo Comas, sob a coordenação do então diretor Fábio Coutinho. Ao assumir o encargo, Comas já encontrou o espaço com alterações. O piso de taco de madeira, parquet 7 x 21cm, instalado originalmente, fora substituído por piso cerâmico.

Durante as obras, o Acervo artístico ficou abrigado no prédio da Casa de Cultura Mário Quintana. Porém, antes mesmo da conclusão, o MARGS sediou a I Bienal do Mercosul e, por decreto oficial, passou a chamar-se Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em homenagem a seu fundador. Finalizando o processo de preservação, em 24 de abril de 2003, o edifício foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional (IPHAN).

CAPÍTULO IV

DE BANCO NACIONAL DO COMÉRCIO A SANTANDER CULTURAL

BANCO NACIONAL DO COMÉRCIO

No final do século XIX, havia poucos estabelecimentos bancários no país. No Rio grande do Sul existia o Banco da Província e uma filial do Banco da República do Brasil, em fase de encerramento. Segundo dados de Fortunato Pimentel (Aspectos Gerais de Porto Alegre), constantes na Síntese Histórica dos 50 Anos do Banco Nacional do Comercio:

“A ideia liberal, então no seu apogeu, e que atingira também as classes econômicas, fazia com que as pessoas já ansiassem pela vulgarização do crédito bancário, de forma a propiciar-se a criação de novas riquezas, tornando as atividades produtivas do comercio, da indústria nascente e da lavoura, mais acessíveis aos que se sentissem com força e capacidade para novos empreendimentos. As transações entre comerciantes, via de regra, careciam de documentação eficiente. O valor das mercadorias era debitado em contas correntes, cuja cobertura se processava com a remessa de numerário em espécie ou por encontro de contas direto ou por intermédio de outros comerciantes”.²⁹

Observe-se a necessidade da criação de novos bancos, face ao crescente desenvolvimento do estado e, principalmente, da capital. Após a subscrição de ações, pouco tempo transcorreu até a fundação do “Banco do Comércio”, ocorrida em 2 de janeiro de 1895. As operações tiveram início em 1 de abril do mesmo ano. Os incorporadores do empreendimento eram Caetano Pinto & Franco, Eurípedes Mostardeiro, Azevedo Irmãos & Companhia, Edmundo Dreher, Hugo Gertum, Francisco Gonçalves Carneiro, e Fernando do Amaral Ribeiro.

A sede do banco foi estabelecida na Rua Sete de Setembro esquina com a Praça da Alfândega. Em março de 1907, em razão das deficientes instalações, passou a funcionar na Rua Sete de Setembro esquina com General Câmara. Em 1 de abril de 1914, dado o desenvolvimento que alcançou, passou ao local onde hoje se encontra, porém em outro prédio que ocupava apenas metade da quadra.

Desde longa data, em reuniões da Diretoria, discutia-se a respeito da construção do novo prédio. O banco apresentava-se em franco desenvolvimento

²⁹ PIMENTEL, F. Aspectos Gerais de Porto Alegre. 1945, p. 63.

e o movimento do público fazia o espaço tornar-se insuficiente. A necessidade da construção de uma nova sede se tornava cada vez mais evidente.

O terreno disponibilizado foi obtido por compra à diversos em épocas diferentes e estava compreendido numa área de 3029 metros quadrados. Situa-se na Praça da Alfândega, e é delimitado pelas ruas General Câmara, a leste; Rua Cassiano Nascimento, a oeste; Avenida Siqueira Campos, a norte; e Praça da Alfândega, a sul. O lote possui dimensões de 32 metros x 70 metros e orienta-se em seu maior lado para a General Câmara e Cassiano Nascimento.

Segundo texto de Gunter Weimer houve uma concorrência pública em 1919 de projeto e preço para um prédio que deveria abrigar um banco, um restaurante, um clube e um hotel. A concorrência foi vencida por Theo Wiederspahn; porém, foi arquivada em razão de desentendimentos entre arquitetos e engenheiros responsáveis pela execução.

Posteriormente, o projeto foi retomado, mas restringiu o programa apenas à atividade bancária. Abriu-se concorrência para a construção do novo prédio e a demolição do antigo. O escritório de Theo, juntamente com João Ferreira de Araújo, ficou responsável pela demolição, fundações e o reboco das fachadas.

Como era o costume na época, em Porto Alegre, os construtores encomendavam seus projetos para execução de alguns detalhes da edificação nas oficinas de escultura. O decorador-escultor desenhava os detalhes, molduras, e ornamentos e os executava. Os projetos eram assinados e apresentados à Prefeitura pelos Engenheiros construtores que os haviam encomendado.

Hipólito Fabre, Engenheiro Civil, de procedência francesa, então aposentado das obras públicas, foi contratado para supervisionar a obra em 1926. Tinha como assistente o recém formado Engenheiro Petrônio Barcelos. Não dispondo de tempo para desenhar, Fabre procurou Fernando Corona³⁰, um escultor-decorador

³⁰ Nasceu em em 26 de novembro de 1895, em Santander, Espanha. Emigrou para o Brasil, vindo trabalhar no atelier de João Vicente Friederichs. Como escultor, executou obras de relevo (Palácio Piratini), dando continuidade à firma de escultura “Corona e Ghiringhelli” pertencente a seu pai, que existiu até 1932. Como arquiteto, projetou numerosas obras como a Escola Normal General Flores da Cunha (hoje Instituto de Educação Flores da Cunha) e a fonte de Talavera, defronte ao palácio Municipal. Lecionou a cadeira de Escultura e Modelagem no Instituto de Belas Artes, e, com a criação do curso de arquitetura, a cadeira de Modelagem. Apesar de sua produção arquitetônica, definia-se como escultor. A maioria de seus trabalhos eram residenciais. Faleceu em 23 de julho de 1979.

vindo da Espanha que trabalhara no atelier de João Vicente Friederichs, para que executasse os projetos das fachadas para o banco. Esboçou-lhe à lápis o traçado do perímetro da planta e sugeriu que o prédio tivesse um recuo para veículos, pela Rua Sete de Setembro.

Ambos combinaram que, devido às enchentes, deveria haver um embasamento em granito com mais de dois metros de altura, sendo criada para isso, uma escadaria para atingir o ambiente bancário. A fachada externa, com projeção de colunas e outros elementos salientes, foi realizada por Corona que, conforme desenho de Fabre, deveria ser seu arquiteto na projeção de plantas horizontais. Em razão do excesso de afazeres, Corona recomendou o Arquiteto polonês Stephan Sobczak³¹ para projetar o interior do banco; Alfredo Staeger para executar as esculturas sobre o arco do acesso posterior; e Vitorino Zani para fazer as decorações internas.

A proposta é um edifício que ocupa todo o quarteirão, possui três andares sobre um porão alto. Dois eixos de simetria organizam a proposta: um leste-oeste e outro norte-sul. Um núcleo central retangular alongado contém a caixa-forte no porão, abaixo de um grande salão de espera de público de dupla altura, cerca de 12 metros. As esquinas e o centro das fachadas maiores se destacam pelo engrossamento das paredes e pela aposição de colunas de ordem coríntia.

A estrutura tem treze vãos transversais com largura que varia entre 15 e 9 metros e duas naves longitudinais com 6,5 metros de largura. O sistema estrutural é misto com pilares, vigas aparentes e lajes em concreto armado. A fundação consiste em uma muralha de concreto armado de cerca de 4 metros estaqueada com madeira de lei. Pelo tipo de solo apresentado pelas sondagens, foram incluídos nas fundações trilhos de ferro na base dos taludes.

As entradas estão posicionadas no centro das fachadas menores, junto às circulações verticais de pessoal e público. Nas extremidades que correspondem aos acessos, localizam-se as circulações verticais e salas menores correspondentes às atividades administrativas. A circulação horizontal ocorre ao

³¹ Nasceu em 12 de Janeiro de 1890, na Polônia. Começou sua vida como escultor, trabalhando no atelier de João Vicente Friederichs. Com a gradual simplificação das construções a partir do final da década de 1920, Sobczak começou a projetar obras arquitetônicas e, apesar de não possuir a formação de arquiteto, recebeu do CREA licença de construtor, conselho do qual pediu baixa em 1956.

longo do salão central em cujo centro posiciona-se uma escada circular de público que dá acesso aos cofres particulares. Alas de expediente flanqueiam o grande saguão. O número de portas sugere, além das necessidades do programa, a execução em duas etapas. A hierarquia se pronuncia na fachada de acesso pela praça. A simetria é absoluta e o eixo de concepção e percepção coincidem, enfatizando a leitura imediata do espaço, centro geográfico da composição.

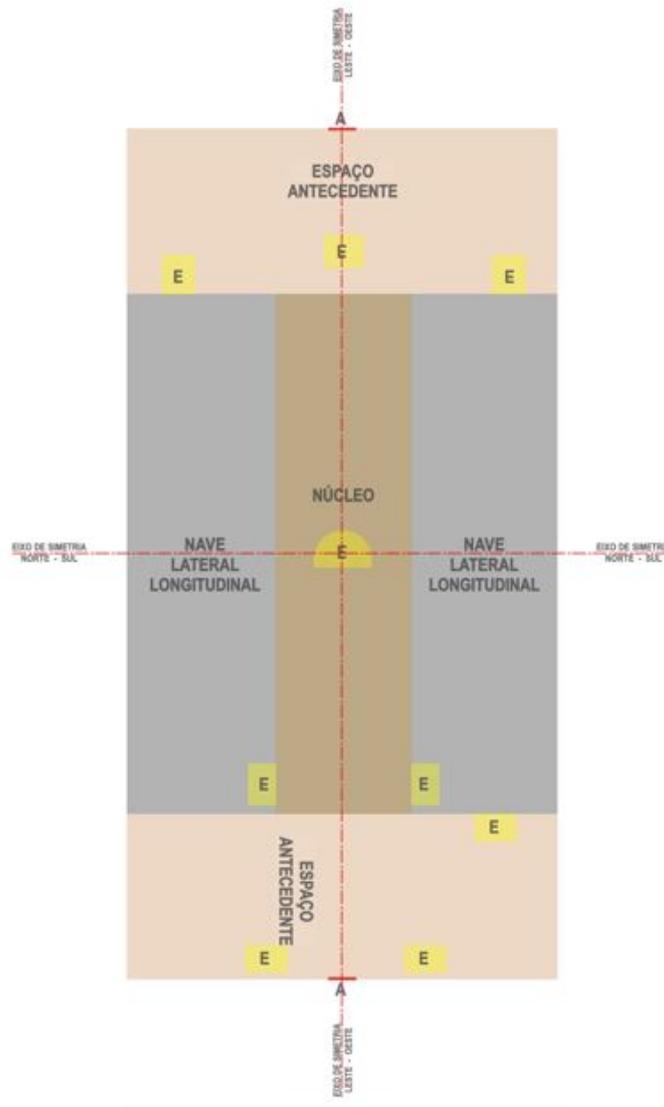


Figura 36. Banco Nacional do Comércio. Esquema do partido. A: acesso; E: escadas. Fonte: do autor.

A proposta se estrutura em quatro níveis. O porão, abaixo do nível da rua, acomoda vestiários, instalações técnicas, almoxarifado, arquivo, cofres particulares e caixa forte. No pavimento térreo, salas de expediente e gabinetes da diretoria ladeiam o saguão central de público. O primeiro pavimento repete o

posicionamento das áreas de expediente e se complementa em salas administrativas organizadas em torno do vazio central. O segundo pavimento acomoda uma sala da assembléia e salas de apoio.

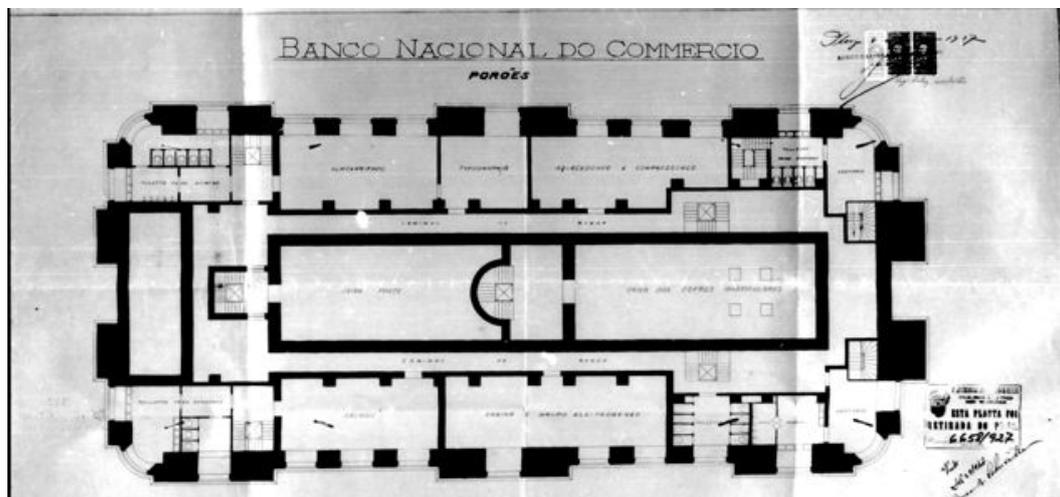


Figura 37. Banco Nacional do Comércio. Planta-baixa do porão. Fonte: Arquivo público Municipal de Porto Alegre.

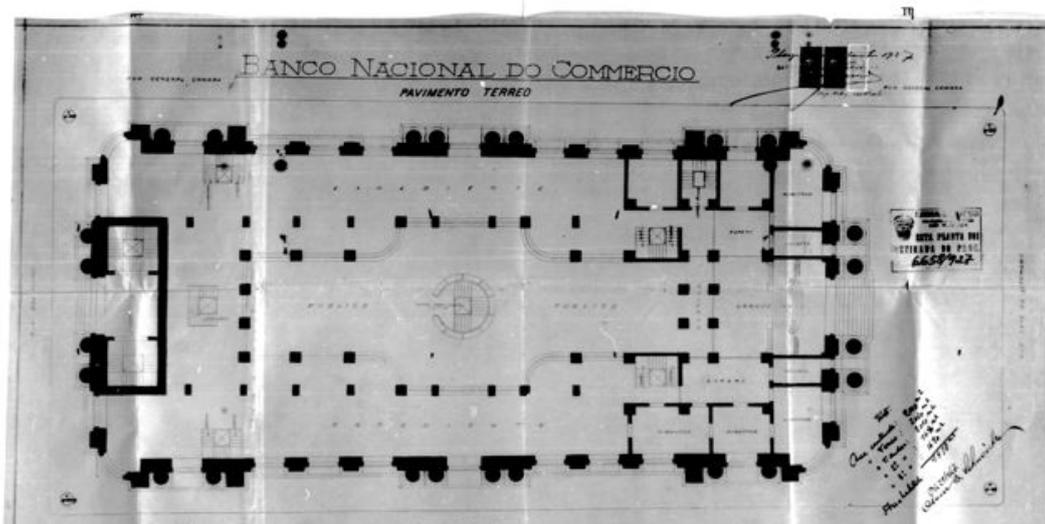


Figura 38. Banco Nacional do Comércio. Planta-baixa do térreo. Fonte: Arquivo público Municipal de Porto Alegre.

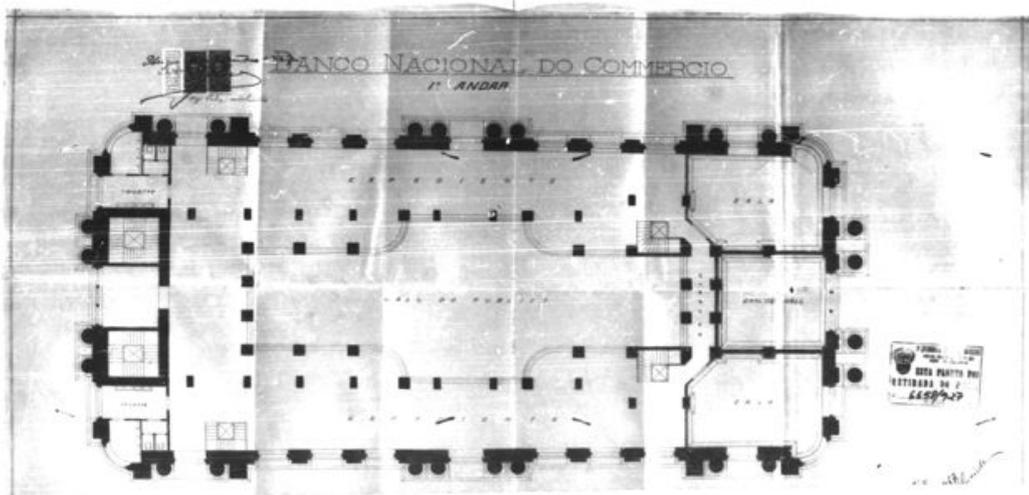


Figura 39. Banco Nacional do Comércio. Planta-baixa do primeiro pavimento. Fonte: Arquivo público Municipal de Porto Alegre.

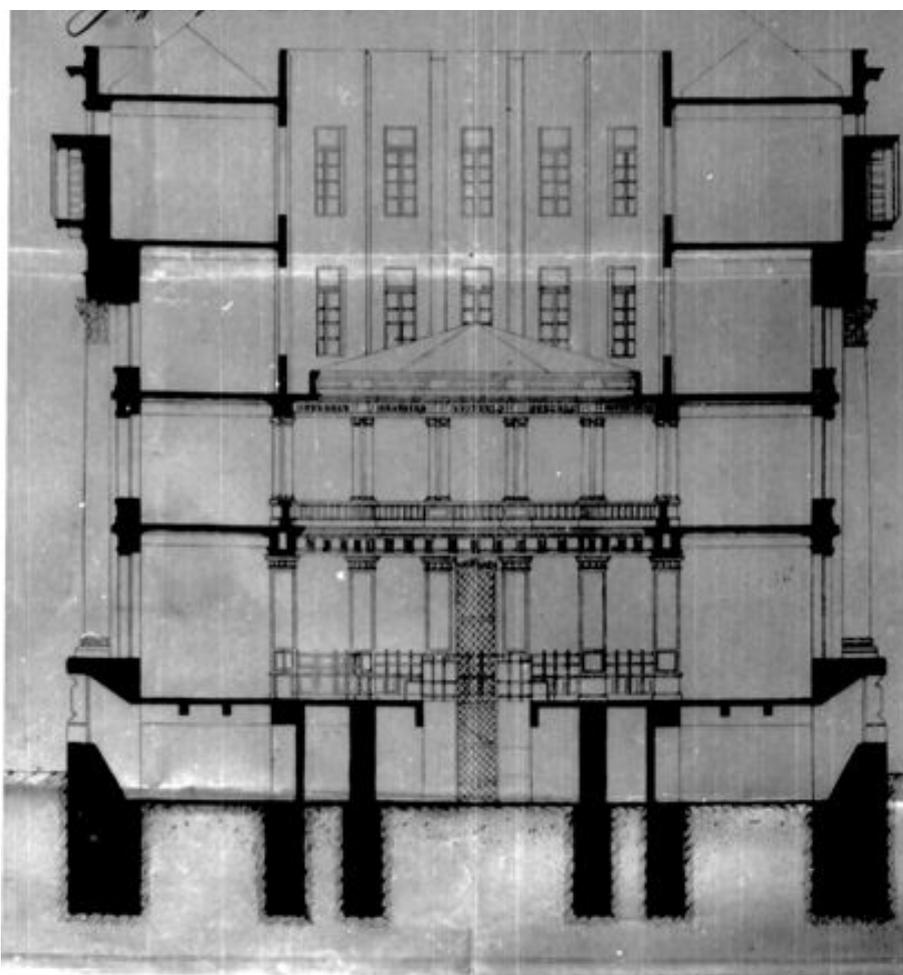


Figura 40. Banco Nacional do Comércio. Corte Transversal. Fonte: Arquivo público Municipal de Porto Alegre.



Figura 41. Banco Nacional do Comercio. 1930. Fonte: Museu de Porto Alegre.

Externamente, o embasamento em granito rosa, preparado pela firma Piatelli & Irmãos, faz todo o contorno do prédio. Em todo o seu perímetro o embasamento é intercalado por aberturas protegidas por tela e gradil, permitindo abertura para o interior.

As esculturas da fachada principal foram esculpidas por Fernando Corona diretamente no local. O escultor utilizou argamassa constituída de uma mistura de pó de pedra granítica, cimento branco, óxido de ferro cor rosa, numa proporção três para um. Na fachada da Siqueira Campos, acima do arco do portão de entrada, duas figuras e florões foram modelados provavelmente no local, por Alfredo Staeger, na época empregado da oficina de Fernando Corona, que provavelmente utilizou a mesma argamassa.

O vão de entrada principal em arco pleno romano possui na parte superior baixos relevos compostos de guirlandas flanqueadas por duas figuras alegóricas, cujas extremidades inferiores se apóiam sobre dois consoles. Essas figuras, como as demais que decoram a construção do banco fazem uma alegoria à indústria, comércio, pecuária, justiça, agricultura e fortuna. Pela entrada da Siqueira Campos, o vão com a mesma forma do anterior é encimado por duas figuras alegóricas que representam a colheita do trigo e o trabalho industrial. As extremidades inferiores das figuras são completadas na decoração por uma

cabeça de boi e uma bigorna. A fachada principal apresenta seis pilastras engastadas na superfície da parede, contendo fustes lisos, bases e capitéis de ordem coríntia.

O interior proposto por Sobczak é elaborado. No hall de entrada o piso de cerâmica francesa estende-se por todo o pavimento térreo. As peças foram importadas da Societé Galé de Carrelages et de Produits Céramiques. A escada que liga os dois níveis do hall é em mármore branco e preto de Carrara. A suntuosidade se revela no salão rodeado por rodapé em mármore Royal Belga e nos balcões de atendimento em ônix francês ocre. As esculturas internas são em estuque e modeladas no próprio local. A cobertura do saguão é composta por três clarabóias, sendo a central em forma de octógono e as laterais retangulares, com vitrais vindos da casa Roger Desjardins Angers, de Paris representando comércio, agricultura, justiça e fortuna.

A *promenade* não é tão elaborada quanto aquela observada na Delegacia Fiscal. Aqui há lucidez³². Simetria e ortogonalidade organizam a concepção do projeto e a sua experiência. A axialidade do acesso leva ao espaço regular do saguão. O encaminhamento ao Banco se dá frontalmente, pela praça. A aproximação desde o largo é perpendicular e aponta para a grande porta de acesso ao edifício. Compressão é seguida de expansão no ingresso. No hall, uma escadaria simétrica leva ao vestíbulo. O percurso é único e a trajetória até o salão é retilínea.

O início da construção deu-se em 1927, ocorrendo a partição do lote em duas áreas distintas, divididas em seções. A esquina da rua Sete de Setembro com a Rua General Câmara, durante a construção, ainda estava sendo ocupada pelo banco. Em 1931, a metade sul estava executada. Procedeu-se a demolição da parcela existente e a construção do setor norte, concluído em 1932.

O Banco Nacional do Comercio funcionou sob esse nome até 1972. Nesse ano, fundiu-se ao Banco Nacional da Província do Rio Grande do Sul e ao Banco Industrial e Comercial do Sul dando origem ao Banco Sulbrasileiro. Em 1985, passou a ser designado Banco Meridional.

³² A percepção do espaço é discutida por David Van Zanten no artigo *Le Système des Beaux-Arts. L'Architecture D'aujourd'hui*, 182. 1975.

SANTANDER CULTURAL

O edifício, antes ocupado pelo Banco Meridional, foi tombado em 1987 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Estadual (IPHAE). O investimento para a obra de adaptação veio do setor privado, impulsionado por incentivos fiscais (LIC- Lei de Incentivo a Cultura). Foi restaurado pelo Santander Banespa para dar lugar ao Santander Cultural. A intervenção foi responsabilidade do arquiteto paulista Roberto Loeb em parceria com Sole & Associados.

O projeto foi desenvolvido entre 2000 e 2001 e a obra foi executada em 2001. Com esse projeto, o antigo edifício dos bancos Nacional do Comércio, Sul Brasileiro e Meridional foi revitalizado para, em quatro meses, transformar-se no Centro Cultural que mantém o diálogo entre o antigo e o contemporâneo, mantendo o valor da memória arquitetônica. Dos 5.600 metros quadrados da área total, 1.870 servem às grandes mostras de arte, que ocupam os espaços expositivos do Grande Hall e Galerias.

O novo programa se constitui de espaços de exposição com respectivos apoios, cinema, bar e café, restaurante para 90 pessoas, museu da moeda, biblioteca, loja, livraria, sede administrativa do Santander e salão multiuso para exposições, palestras ou apresentações musicais.

A configuração original do subsolo foi parcialmente mantida, como as duas caixas-fortes com paredes de concreto armado de 50 centímetros de espessura. A remodelação dos espaços internos, envolveu o corte da alvenaria com uma serra circular diamantada. Recortes circulares na alvenaria de concreto aumentam a permeabilidade visual no pavimento. Além disso, os cofres e suas portas com motivos industriais foram integrados ao ambiente. Os corredores de segurança passaram a funcionar como a circulação horizontal do pavimento, além de abrigar um museu de numismática. A caixa-forte maior, localizada no centro da planta do térreo, foi adaptada para se tornar um cinema de cem lugares. Um restaurante e um bar e café se apropriaram de cofres menores, adjacentes à caixa-forte maior. Além disso, o subsolo conta com uma biblioteca histórico-legal, oficinas de arte, sanitários para o público, e espaços de serviço.

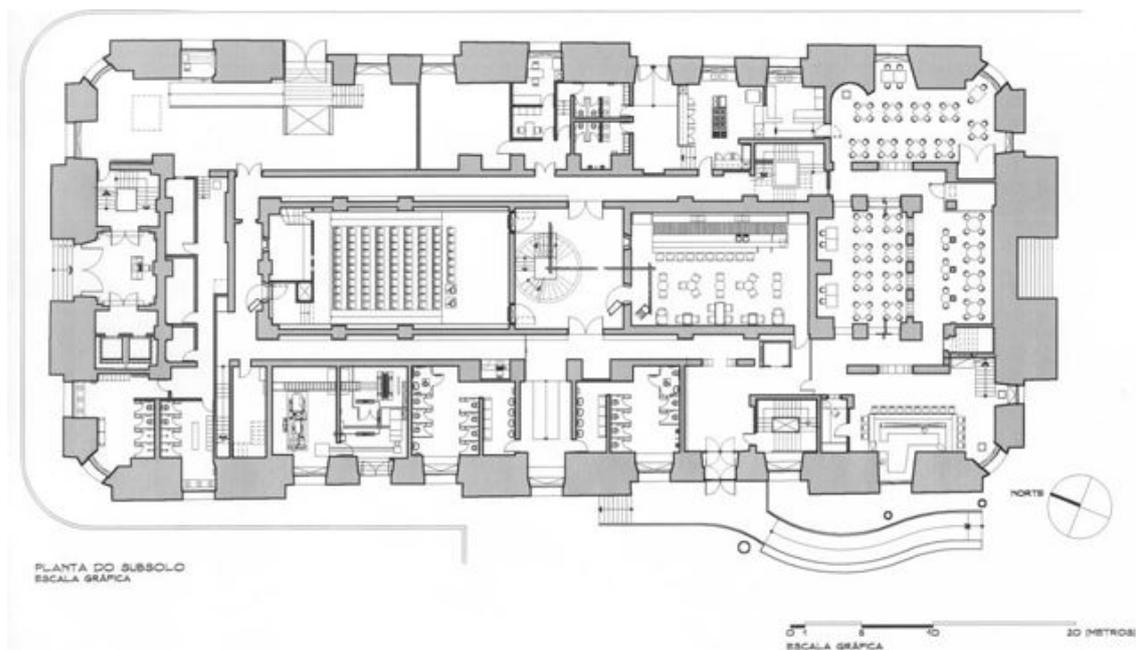


Figura 42. Banco Nacional do Comércio. Planta-Baixa Subsolo. Fonte: Acervo Escritório Roberto Loeb.

Nas plantas baixas do primeiro e segundo andares foi adicionado o átrio central, com cerca de 700 metros quadrados de área e 12 metros de pé-direito onde são realizados eventos musicais, palestras, ou exposições. Esse espaço ocupa o local do antigo poço de ventilação e iluminação do edifício, sendo o principal elemento contemporâneo incorporado e o de maior significado na intervenção.

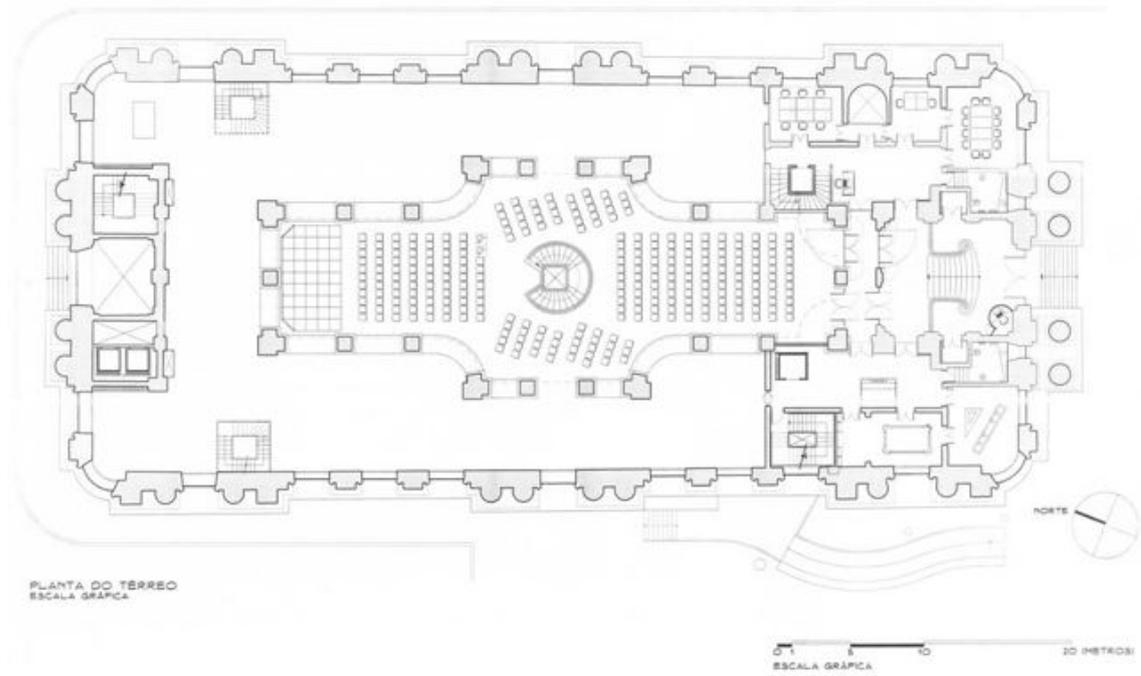


Figura 43. Banco Nacional do Comércio. Planta-Baixa Térreo. Fonte: Acervo Escritório Roberto Loeb.

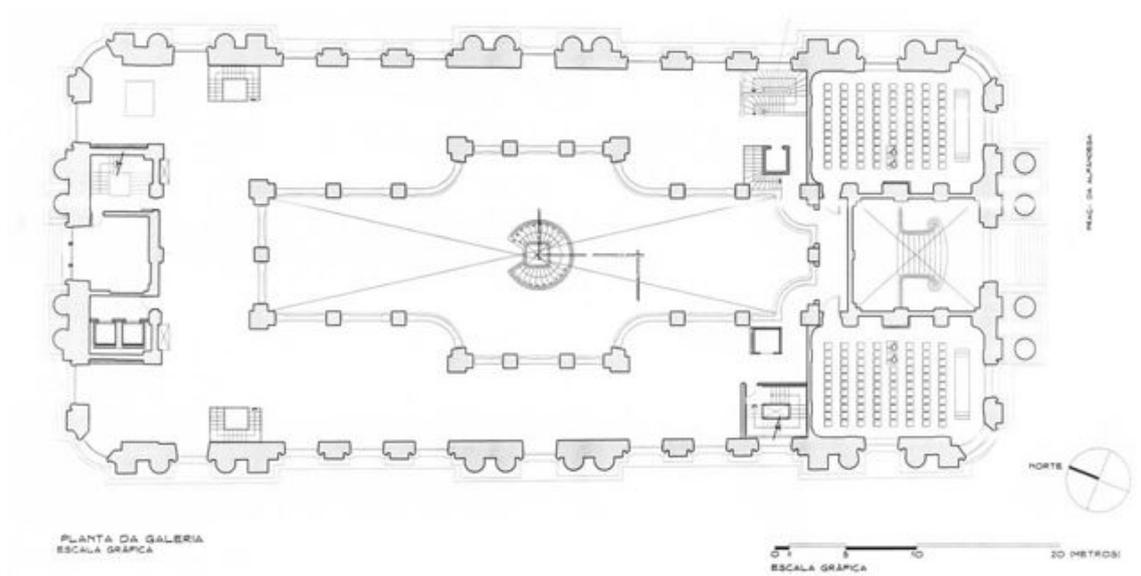


Figura 44. Banco Nacional do Comércio. Planta-Baixa Galeria. Fonte: Acervo Escritório Roberto Loeb.

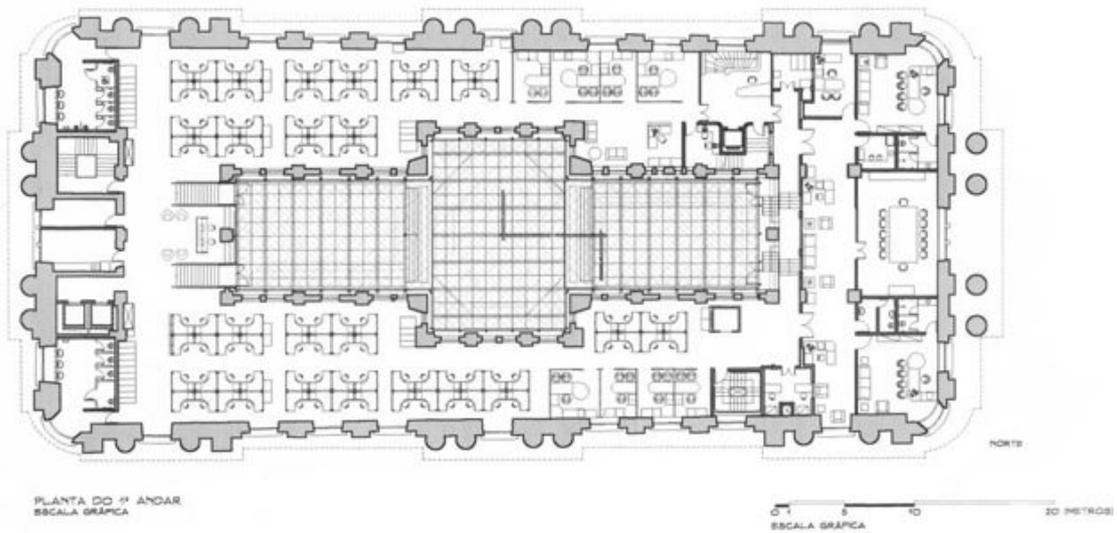


Figura 45. Banco Nacional do Comércio. Planta-Baixa 1º Andar. Fonte: Acervo Escritório Roberto Loeb.

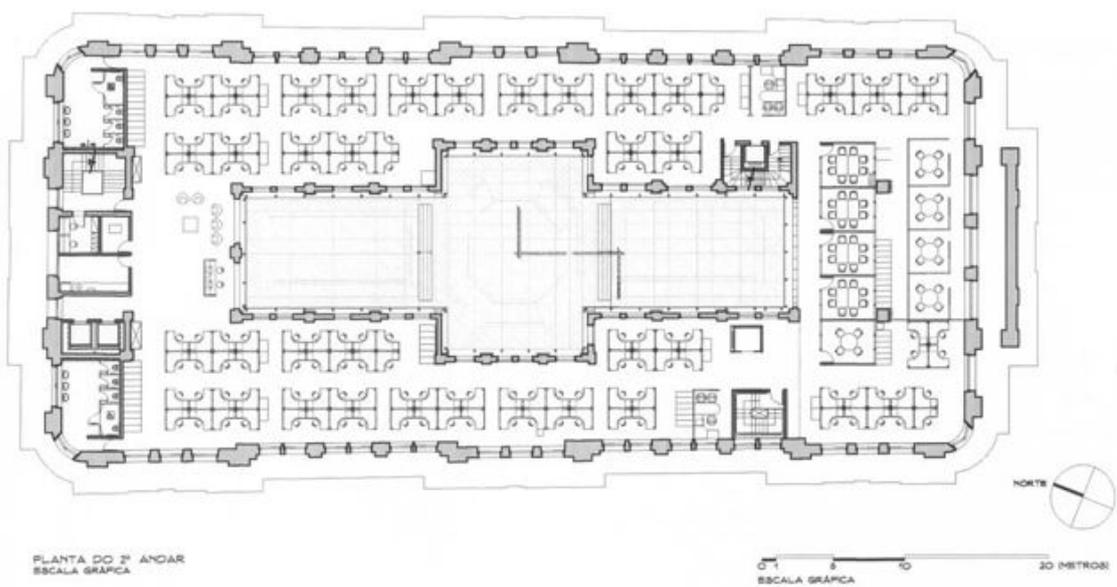


Figura 46. Banco Nacional do Comércio. Planta-Baixa Segundo Andar. Fonte: Acervo Escritório Roberto Loeb.

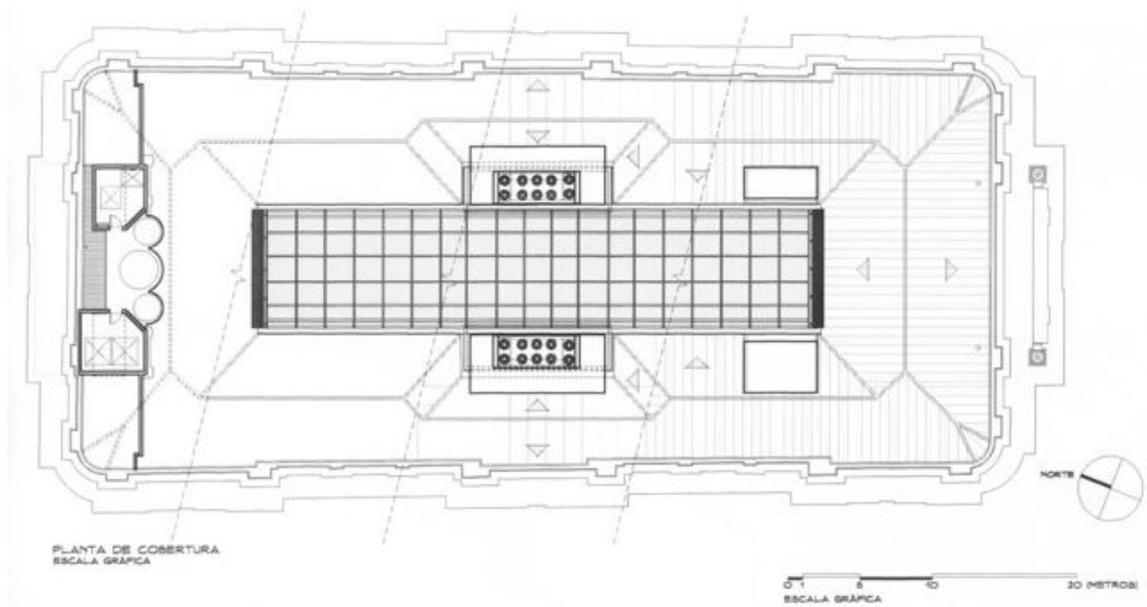


Figura 47. Banco Nacional do Comércio. Planta-Baixa Cobertura. Fonte: Acervo Escritório Roberto Loeb.

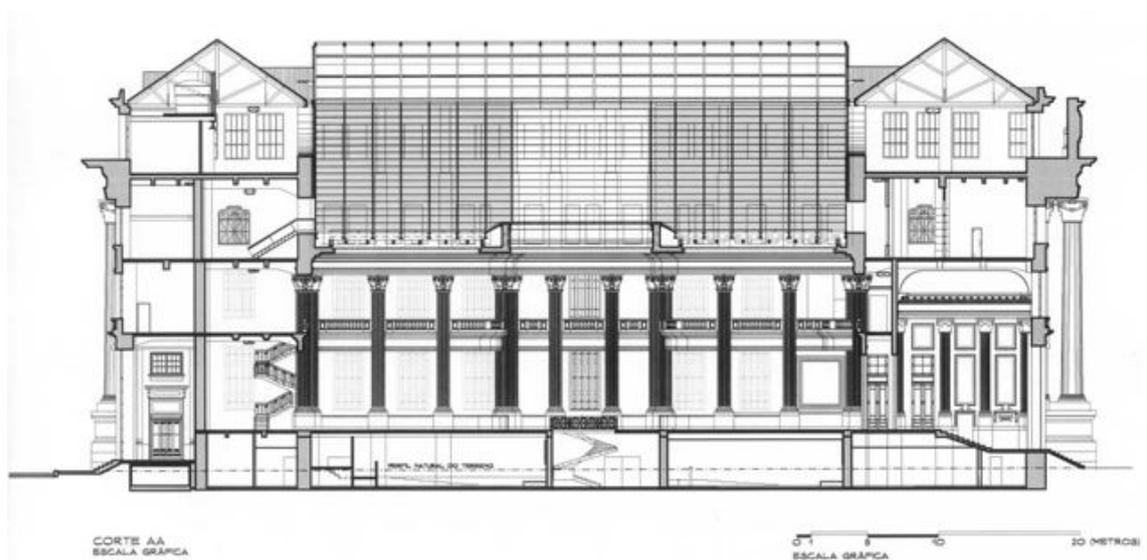


Figura 48. Banco Nacional do Comércio. Corte Longitudinal. Fonte: Acervo Escritório Roberto Loeb.

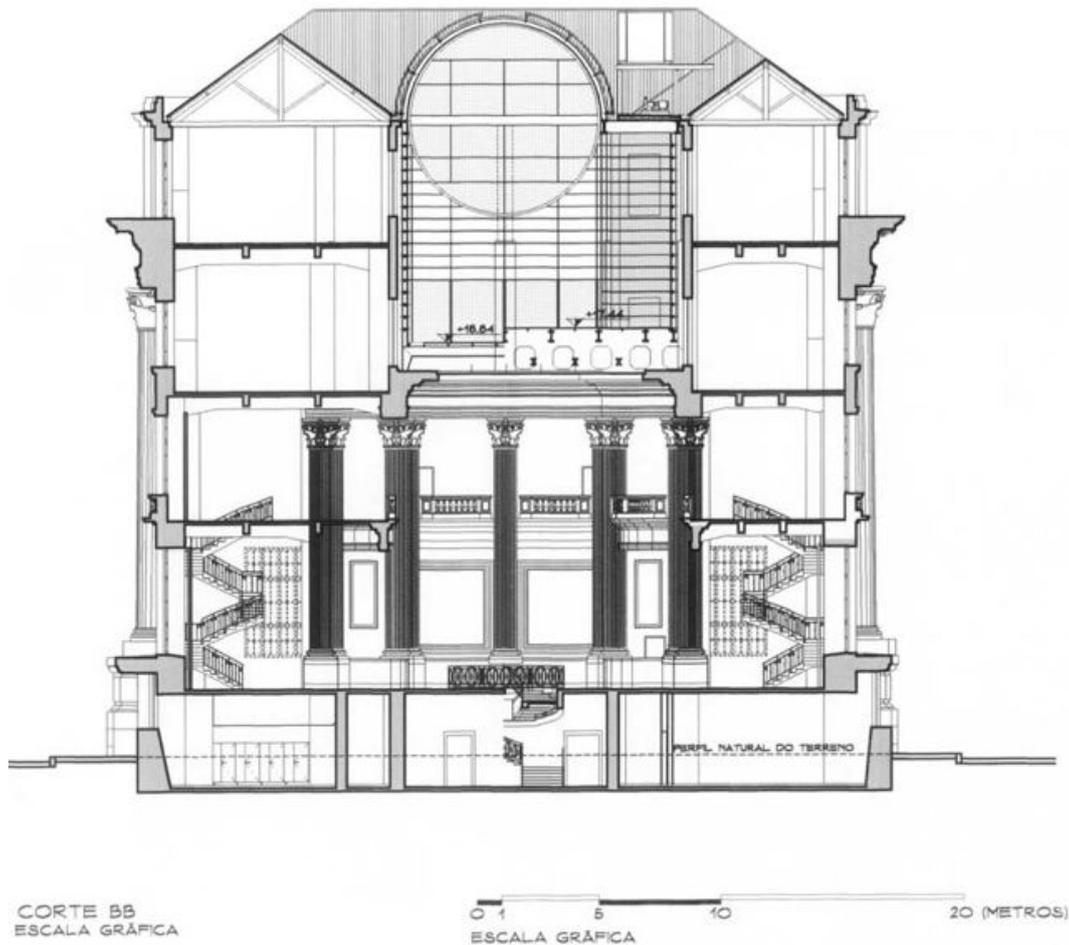


Figura 49. Banco Nacional do Comércio. Corte Transversal. Fonte: Acervo Escritório Roberto Loeb.

Segundo Loeb, a intenção projetual era revelar os três grandes vitrais do hall central, através de cobertura envidraçada. O piso do átrio central é uma grelha metálica revestida com vidro de 3 centímetros de espessura que suporta até 500 quilogramas por metro quadrado. Nas vigas do piso existem lâmpadas fluorescentes comuns e dimerizáveis que procuram reproduzir a iluminação solar. O piso em vidro permite a visualização do vitral do hall central e a iluminação do saguão.

A sede administrativa do Santander fora instalada no primeiro e segundo pavimentos. Nesses espaços localizam-se escritórios voltados para o átrio central.

O projeto procurou manter as características originais do prédio, cuja intervenção incorpora na sólida e monumental construção eclética, elementos arquitetônicos contemporâneos.

Recuperar a feição original do hall central foi uma das metas do projeto. Os vitrais, assim como os ornamentos concebidos dentro da influência da École Nationale de Beaux Arts, foram restaurados e preservados. O espaço é praticamente o mesmo de 70 anos atrás, com exceção das instalações técnicas das galerias, localizadas em uma área adjacente. Sem rasgar a alvenaria, calhas, bandejas e dutos percorrem o ambiente, contrastando com os ornamentos inspirados no neoclássico francês, como as colunas coríntias e o piso em ladrilho hidráulico de grês belga. "Não quis maquiar o equipamento", diz Loeb, que optou pela diferenciação entre a antiga e a nova arquitetura.

Danificados, os revestimentos de granito das fachadas externas foram recompostos por meio de próteses de pedra e obturações de resina acrílica. As janelas originais foram retiradas, restauradas e pintadas na cor original. "Para detectar as cores originais das esquadrias internas e externas, foram feitas prospecções pictóricas com bisturi cirúrgico", explica Ismael Solé, engenheiro responsável pelo projeto de restauro do edifício.

O acesso de idosos e deficientes ao edifício foi privilegiado na intervenção, que adotou elevadores novos e renovou antigos. Ao todo há cinco elevadores, dentre eles um panorâmico, inserido em uma caixa de vidro. Em outro foram conservadas as grades originais. A criação de uma rampa que parte da Praça da Alfândega, facilitou o acesso ao subsolo da construção, em pavimento semi-enterrado que abriga bar e restaurante. No térreo, áreas como loja e livraria especializadas em arte, fotografia, arquitetura e difusão da cultura gaúcha, têm acesso direto pela Praça da Alfândega.



Figura 50. Santander Cultural. Fachada de acesso junto da Praça da Alfândega. Fonte: acervo do autor.



Figura 51. Santander Cultural. Fachada de acesso junto da Avenida Sepúlveda. Fonte: acervo do autor.

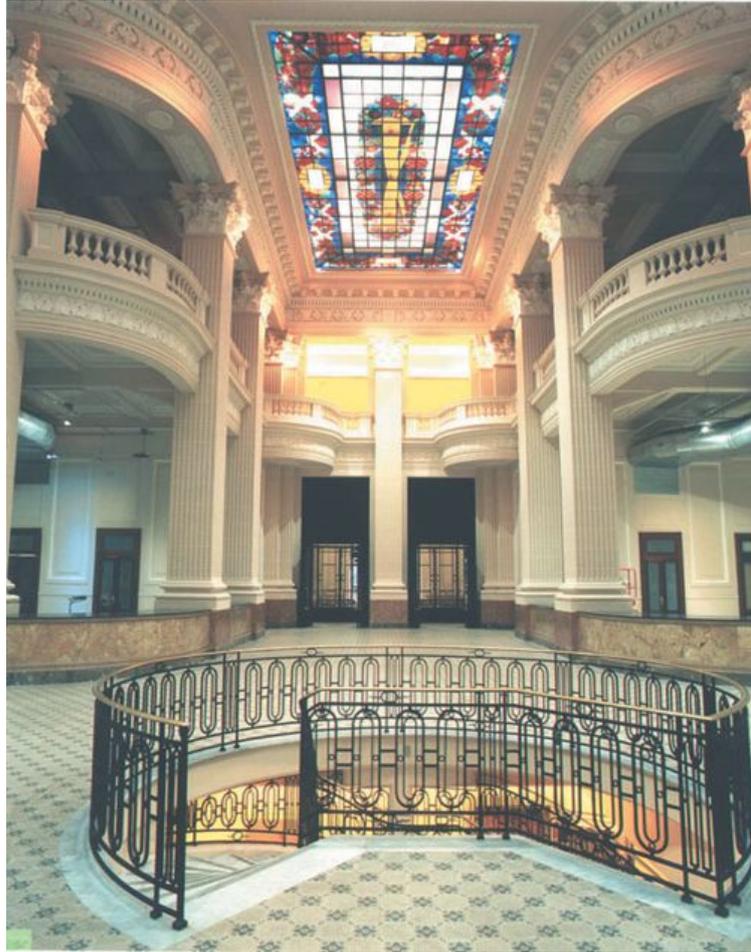


Figura 52. Santander Cultural. Saguão principal. Fonte: Acervo Escritório Roberto Loeb.



Figura 53. Santander Cultural. Restaurante do subsolo. Fonte: Acervo Escritório Roberto Loeb.



Figura 54. Santander Cultural. Café (antigo cofre de particulares). Fonte: Acervo Escritório Roberto Loeb.



Figura 55. Santander Cultural. Escadas de acesso ao salão de eventos. Fonte: Acervo Escritório Roberto Loeb.



Figura 56. Santander Cultural. Salão de eventos. Fonte: Acervo Escritório Roberto Loeb.

CAPÍTULO V

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os três exemplares demonstram potencial de reuso para as novas funções, que obviamente são máximos. A disponibilidade dos edifícios para a sua utilização mediante negociações com o poder público representa a primeira etapa desse processo. Além disso, tratam-se de edifícios dotados de espaços amplos o que permite arranjos diversificados. A qualidade projetual das construções originais, e o rigor na execução das mesmas são aspectos de extrema relevância.

O exame de cada caso, permite classificar a qualidade das intervenções. No caso do Santander, a extensão da intervenção foi maior, quando comparada aos outros dois exemplares. As modificações incluíram demolições e a adição do núcleo central envidraçado. Esses aspectos colaboram para a eleição desta alteração, quando comparada com os outros dois edifícios, como sendo a de maior vulto e qualidade.

No Memorial, a extensão se restringiu à remoção de construções posteriores ao projeto original de Wiedersphan. Não houve alterações significativas, adições, como no caso do Santander. O processo procurou salientar as características originais do edifício. Por essa razão, é pertinente afirmar que Ceres e Nico fizeram um trabalho menos espetacular (quando comparado ao Santander), mas adequado.

No MARGS, houve alterações pontuais. Não existiu um projeto completo de reutilização como nos outros dois casos. Essa carência refletiu um processo desordenado da reutilização do imóvel. Assim, parece-nos precária a qualidade da intervenção, desconsiderando desnecessariamente em alguns pormenores as diretrizes de composição do edifício. Convém ressaltar aqui a questão da sensibilidade frente ao objeto no qual se vai intervir.

Apesar dos esforços reiterados em aplicar a “cartilha da conservação”, algumas observações demonstram a incoerência entre o que se alega e o que se constrói. No MARGS, por exemplo, a casa de máquinas instalada sobre o teto-terraço demonstra a subversão à ordem do edifício. Intervenção em bem tombado depende de interpretação; logo, de projeto. A análise da composição do edifício mostra uma simetria equilibrada tanto em planta quanto em elevações. Logo, é de

se questionar porque, ao intervir, o volume colocado sobre o edifício original não está nem em situação de contraste, nem de simetria em relação a ele.

Nos três casos, não parece que o novo uso altere a fruição dos espaços. No caso do edifício dos Correios, o interior compunha-se basicamente de guichês, a fruição do espaço interno não foi interrompida quando transformado em Memorial. Da mesma forma, o Banco Nacional do Comércio possuía um esquema em ilha em torno da qual ocorria a circulação. A Delegacia também manteve essa fruição quando transformada em museu. Entretanto, há ocasiões em que o grande espaço central é obstruído por painéis que escondem as colunas, fato que compromete em parte sua percepção e o desqualifica.

As teorias de restauração são instrumento necessário para as intervenções. Entretanto, o projeto ainda é a ferramenta indispensável para a excelência dos resultados. Mesmo no caso de se querer restaurar o mais fielmente possível recaí-se sobre o projeto. Evidentemente, nem tudo será conclusivo. Sempre haverá um momento de juízo, de interpretação, de sensibilidade. Por ser uma interpretação sensível, ela pode não ser consensual. Parece-nos que em um extremo existe simplesmente a sensibilidade e em outro o cientificismo. É ilusão amparar-se tão somente em qualquer um dos dois; o equilíbrio entre eles é o recomendável.

Rigorosamente falando, poucas são as oportunidades em que seja possível haver só recuperação. Há uma questão de adaptação às necessidades atuais. Não convém a noção de recuperação do passado tal qual, mas uma aproximação dele, uma adequação às novas realidades, às novas demandas.

Convém pensar o patrimônio como o somatório do passado, presente e futuro, assim afirma Ruth Verdi Zein:

“Sempre que conseguir obter um grau de qualidade acima do medíocre, a intervenção arquitetônica não deve apenas atender as necessidades do presente mas dar-se como momento de criação das possibilidades futuras, como substrato para esboçar esse futuro grau necessário de indefinição – entendida como estratégia de abordagem -, seja para aludir a obsolescência precoce do evento arquitetônico. Dessa forma, se a concepção arquitetônica não pode de fato trabalhar com o passado tampouco deveria contentar-se com os prazeres limitados do presente mas sonhar, mesmo que seja impossível, com um futuro

que não deseja excessivamente determinar, mas apenas dar seu apoio livre e aberto.”³³

Saber até onde vai o restauro e como se vai restaurar é indispensável. Como era em 1910, 20? Essa é a primeira decisão, a de interpretação. Essa questão é o que aconteceU, por exemplo, no Theatro São Pedro, quando se retirou a marquise de ferro e vidro que existia à sua frente sob a alegação de não ser autêntica. Ela servia de abrigo e passagem de carruagens. Em compensação, retirou-se o piso preto e branco, que era neoclássico original, para se colocar o piso de granito atual. A rigor, seria mais prudente manter o preto e branco, valor cromático do edifício, ao se fazer a substituição. Além disso, foram feitas aberturas redondas que comunicam o primeiro com o segundo pavimentos alegando-se maior permeabilidade dos espaços, o que acabou tornando inútil o foyer acima. O tamanho do orifício não é suficientemente grande para estabelecer qualquer vínculo espacial. É intervenção ilógica, já que, amparada em justificativas de intervenção, tira o que é importante, mas acrescenta elementos que contradizem aquelas justificativas. Nota-se que nem tudo é explicável, é preciso certa sensibilidade para saber o que realmente é importante em termos de época.

³³ ZEIN, Ruth Verdi. Análise crítica de quarto obras de Paulo Mendes da Rocha. Seminário de Teoria História e Crítica da Arquitetura IV. Porto Alegre: Depto. de Arquitetura/ PROPAR, 1999. p. 18.

BIBLIOGRAFIA

AAVV- *Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília: MINC/ SPHAN. 1980.

ABREU Filho, Silvio Belmonte de. *Seis propostas para Porto Alegre*. In: Projeto como investigação : antologia. São Paulo : Alter Market, 2009.

ABREU Filho, Silvio Belmonte de. *Porto Alegre de papel : avenida e praça 1910-1980*. Porto Alegre: PROPARG-UFRGS, 2006. 1 CD-ROM

ABREU Filho, Silvio Belmonte de. *Bohigas e a re-arquitetura do plano Cerdà de Barcelona : quarteirões quase fechados, ruas quase corredor*. 2001.

ALBINI, Franco. *Franco Albini 1930-1970*, Italy: Rizzoli.1981.

ALLAN, John- *Berthold Lubetkin*. London: Merrell, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª edição. 2001

BARDI, Lina- *Lina Bo Bardi*. Marcelo Ferraz (org). São Paulo: Instituto Lina e PM Bardi, 1996.

BARNABEI, Giancarlo; CAVADAS, Fernando Pereira. *Otto Wagner*. Barcelona: G. Gilli, 1984.

BLASER, Werner- *Mies van der Rohe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

BOITO, Camillo- *Os restauradores*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. Tradução de *I restauratori: conferenza tenuta all'Exposizione di Torino il 7 giugno 1884*.

BRANDI, Cesare- *Teoria da Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. Tradução de *Teoria del restauro*, 1963.

BRUAND, Yves - *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, São Paulo: Perspectiva 1981.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/UNESP, 2001

CHOAY, Françoise- *La conférence d'Athènes sur la conservation artistique et historique*. Paris: Editions du Patrimoine, 2002.

CHUVA, Marcia (org)-. *A Invenção do Patrimônio: Continuidade e Ruptura na Constituição de uma Política Oficial de Preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: DEPRON/IPHAN, 1995.

COHEN, Jean-Louis - *Les années 1930: l'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*. Paris: Editions du Patrimoine, 1997.

- COLQUHOUN, Alan - *Modernity and the Classical Tradition*, Cambridge Mass.: MIT Press, 1989
- COLQUHOUN, Alan- *Essays on Architectural Criticism*, New York: Opposition Books, 1980.
- COMAS, C. E. et al.- *Modernidad y Pos-Modernidad en America Latina* Bogotá: Escala, 1991.
- COMAS, Carlos Eduardo (org)- *Projeto Arquitetônico: Disciplina em Crise, Disciplina em Renovação*. São Paulo: Projeto, 1986.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Rio, Pernambuco, Rio Grande e Minas : contextualismo e heteromorfismo no espaço público moderno brasileiro*. In: *Arquitetura moderna no Norte e Nordeste do Brasil : universalidade e diversidade*. Recife : UNICAP, 2007.
- COMAS, Carlos Eduardo Dias. *O moderno já passado o passado no moderno : reciclagem, requalificação, rearquitetura*. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2009.
- CORBUSIER, Le- *La Charte d'Athènes. avec un discours liminaire de Jean Giraudoux*. Nendeln, Liechtenstein : Kraus Reprint, 1979, 1943.
- CORBUSIER, Le- *Œuvre complète, 1938-1946*. Zurich: Girsberger, 1946.
- CORBUSIER, Le- *Œuvre complète, 1946-1952*. Zurich : Girsberger, 1953.
- CORBUSIER, Le- *Œuvre complète, 1952-1957*. Zurich : Girsberger 1957.
- CORBUSIER, Le- *Œuvre complète, 1957-1965*. Zurich : Girsberger, 1966.
- CORBUSIER, Le- *Précisions sur un Etat Présent de l'Architecture et de l'Urbanisme*. Paris, G. Crès, 1930.
- CORBUSIER, Le- *Quand les cathédrales étaient blanches. Voyage au pays des timides*, Paris, Plon, 1937.
- CORBUSIER, Le- *Vers une Architecture*. Paris, G. Crès, 1923.
- COSTA, Lúcio - *Documentos de Trabalho*. José Pessoa (org), Rio: MINC, 1999.
- COSTA, Lúcio - *Lucio Costa: Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.
- COSTA, Lúcio- *Sobre Arquitetura*. Alberto Xavier (org), CEUA, Porto Alegre, 1962.
- CURTIS, William - *Modern Architecture since 1900*. Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1996, 3rd. ed.
- DE GRACIA, Francisco. *Construir en lo Construído: la Arquitectura como*

Modificación. Madrid, 1992. CURTIS, William- *Le Corbusier: Ideas and Forms*. New York: Rizzoli, 1986.

DECKER, Zilah Quesado- *Brazil Built : the architecture of the modern movement in Brazil*. London: Spon Press, 2001.

DOBERSTEIN, Arnaldo Walter. *Estatuária e Ideologia*. Secretaria Municipal da Cultura, Porto Alegre, 1992.

DREXLER, Arthur, ed.- *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*. Cambridge Mass, MIT Press, 1978

DURAND, J-N.- *Précis des leçons d'architecture données à l' Ecole Polytechnique*, Paris: 1802-05.

EGBERT, Donald Drew- *The Beaux-Arts tradition in French Architecture*. Princeton, Princeton University Press, 1978 ELEB, Monique,

DEBARRE, Anne. *Architectures de la vie privée XVII-XIX siècles*. Bruxelles: A.A.M., 1989.

EPRON, J.P.- *Comprendre l'éclectisme*. Paris: Norma, 1997 FABRIS, Annateresa Fabris (org)- *Ecletismo na arquitetura brasileira*, São Paulo: Nobel Edusp, 1987.

FABRIS, Annateresa Fabris (org)- *Modernidade e modernismo no Brasil*, São Paulo: Mercado de Letras, 1994.

FICHER, Sylvia & ACAYABA, Marlene- *Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Projeto, 82.

FIORE, Renato Holmer. *O ecletismo e a praça da Alfândega : representação e significado*. Porto Alegre de papel: avenida e praça 1910-1980. Porto Alegre: PROPARG-UFRRGS, 2008.

FIORE, Renato Holmer. *O espaço da praça da Matriz com a inserção do Palácio Piratini*. Arqtexto N.5 (2004), p. 98-109.

FIORE, Renato Holmer. *O caráter histórico da Praça da Matriz em Porto Alegre: significados do lugar, permanência e mudança*. Arqtexto n.9 (2006), p. 92-109.

FIORE, Renato Holmer; FORTY, Adrian (orientador). *On Place and Character in Architecture: the case of Porto Alegre, south Brazil*. Tese de Doutorado – Universidade de Londres, London, 2000.

FONSECA, Maria Cecília London. *O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ: IPHAN, 1997.

FRAMPTON, K.- *Modern Architecture: a Critical History*. London: Thames & Hudson, 1980.

FRAMPTON, Kenneth. *Studies in tectonic culture: the poetics of construction nineteenth and twentieth century architecture*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: Guia Histórico*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2000.

GIEDION, Siegfried - *Dix ans d'architecture contemporaine*. Zurich: Girsberger, 1951.

GIEDION, Siegfried- *Space, Time and Architecture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1941.

GUADET, Julien- *Eléments et Théorie de l' Architecture*, 4 vols. Paris: Librairie de la Construction Moderne: 1904.

HARTOG, François. *Século XIX e a História: o Caso Fustel de Coulanges*. UFRJ: 1985.

HERRMANN, Wolfgang. *Gottfried Semper: architettura e teoria*. Milão: Electa, 1990. (Colecao Documenti di Architettura).

HITCHCOCK, Henry-Russell- *Architecture, nineteenth and twentieth centuries*. New York: Penguin, 1977.

HITCHCOCK, Henry-Russell- *Built in USA: postwar architecture*. New York: Simon and Schuster, 1952.

HITCHCOCK, Henry-Russell- *Latin America Architecture Since 1945*. New York: Museum of Modern Art, 1955.

HITCHCOCK, Henry-Russell- *Modern Architecture : Romanticism and Reintegration*, New York, Da Capo Press, 1993, 1929.

HITCHCOCK, Henry-Russell- *Painting toward Architecture*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1948.

HUSSEY, Christopher - *English Garden and Landscapes, 1700-1750*. New York: Funk & Wagnalls, 1967.

JOHNSON, Philip & HITCHCOCK, Henry-Russel- *The International Style*. New York: Norton, 1966, 1932.

LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'architecture. Suivi de Observations sur*

l'architecture. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979 LOS, Sergio. *Carlo Scarpa*, Milan: TASCHEN. 2002.

MACEDO, Francisco Riopardense de. Porto Alegre: história e vida da cidade. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1973.

MALLGRAVE, Harry Francis. *Gottfried Semper, architect of the nineteenth century*. New Haven and London: Yale University Press, 1996.

MALLGRAVE, Harry; HERRMANN, Wolfgang. *The four elements of architecture and other writings*. Cambridge: Cambridge University Press., 1989.

MIDDLETON, Robin (ed)- *The Beaux-Arts and 19th Century French Architecture*, London:Thames & Hudson, 1982.

MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e Crítica*. Barcelona. 2002.

MOREIRA, Fernando Diniz. *Arquitetura Moderna no Norte e Nordeste do Brasil: universalidade e diversidade*. Recife: FASA, 2007.

OLIVEIRA, Rogerio de Castro. *Construção, composição, proposição: o projeto como campo de investigação epistemological*. In: Projeto como investigação: antologia. São Paulo: Alter Market, 2009.

OLIVEIRA, Rogerio de Castro. *Construções figurativas : saber técnico, aprendizado e operatividade no projeto de composições espaciais : traçados, modelos, arquiteturas*. 1999.

OLIVEIRA, Rogerio de Castro. *Crítica e teoria do projeto*. In: Arqtexto. Porto Alegre N.3/4 (2003), p. 66-71

OLIVEIRA, Rogerio de Castro. *O conhecimento como projeto : a noção de mimese e a delimitação de um paradigma didático da arquitetura*. 1988.

PATETTA, Luciano - *L'architettura dell'eclétismo. Fonti, teorie, modelli 1750 - 1900*. Milano: Citta'Studi, 1991 (1978).

PEREIRA, Cláudio Calovi. *Acrópole e ágora: as novas praças de Porto Alegre na república velha*. In: Porto Alegre de papel: avenida e praça 1910-1980. Porto Alegre : PROPAR-UFRGS, 2008.

PEREIRA, Claudio Calovi. *Eclétismo, ferro e concreto: um arquivo - Belvedere em Porto Alegre*. In: Seminário Docomomo Sul (2.: 2008 ago 25-27: Porto Alegre,RS) Concreto: plasticidade e industrialização na arquitetura do cone sul americano 1930 / 70: anais. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2008.

PEREIRA, Cláudio Calovi. Positivismo. *Arquitetura de Porto Alegre no Período*

Positivista. Folheto. Porto Alegre: UFRGS. 2007.

PEREIRA, Claudio Calovi. *Teoria acadêmica e projeto arquitetônico: Julien Guadet e o Hôtel des Postes de Paris (1880)*. In: Arqtexto n.6 (2005)

PEREZ, Fernando.- *La Planta Libre en Le Corbusier*. Santiago de Chile: ARQ, 1985.

PESSOA, Jose Simoes de Belmont. *Lúcio Costa : documentos de trabalho*. Rio de Janeiro: Iphan, 1999.

PEVSNER, Nikolaus- *An Outline of European Architecture*. Middlesex, Hammondswoth: 6e. ed., 1961.

PORPHYRIOS, Demetris- *Sources of Modern Eclecticism*. London: Academy Editions. 1982.

QUINCY, Quatremère de - *Dictionnaire Historique*. Paris: Librairie d'Adrien Le Clère, 1832.

QUINCY, Quatremère de- *Encyclopédie Méthodique, Architecture*, vol. 1, Paris: C. J. Panckoucke, 1788.

QUINCY, Quatremère de- *The true, the fictive and the real- The Historical Dictionary of Architecture of Quatremère de Quincy*. Introductory essays and selected translations by Samir Younès, London, Andreas Papadakis, 1999.

REYNAUD, Léonce, *Traité d' Architecture*, Paris: Dunod, 1867.

ROWE, Colin - *As I was saying*. 3 vols. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

ROWE, Colin - *The Architecture of Good Intentions: toward a possible retrospect*. London: Academy, 1994.

ROWE, Colin- *The Mathematics of the Ideal Villa and other essays*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1976.

RUSKIN. John. *As Pedras de Veneza*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

SAINT HILAIRE, Auguste - *Viagem ao Rio Grande do Sul. (1820) - Porto Alegre, Ênes 1987*.

SANTOS, Paulo- *4 Séculos de Arquitetura no Brasil*. Barra do Piraí, 1977.

SEGAWA, Hugo - *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, São Paulo, EDUSP, 1997.

SEGAWA, Hugo- *Ao Amor do Público : Jardins no Brasil*, São Paulo: Studio Nobel, 1996.

SEMPER, Gottfried. *The four elements of architecture and other writings*. Translated by Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Hermann; Introduction by

Harry Francis Mallgrave. Cambridge University Press. Cambridge, 1989.

SINGER, Paul Israel. *Desenvolvimento econômico e evolução urbana: análise da evolução econômica de São Paulo, Blumenau, Porto Alegre, Belo Horizonte e Recife*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1977.

SOLA-MORALES, Ignasi de- *Mies Van Der Rohe : Barcelona Pavilion* , 1993.

SOLA-MORALES, Ignasi de. *Teorias de la Intervención Arquitectonica*. Chile: Pontificia Universidade Catolica de Chile, Escuela de Arquitectura, 1987.

SPADE, Rupert - *Oscar Niemeyer*. London: Thames & Hudson, 1971.

TAYLOR, Brian Brace. *Pierre Chareau-designer and architect*. Cologne: Taschen, 1998.

TINEM, Nelci- *O Alvo do Olhar Estrangeiro*, João Pessoa: UNPb, 2002.

VENTURI, Robert- *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York: Museum of Modern Art, 1966.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. Tradução do verbete *restauration* do *Dictionnaire Raisonné de l'architecture française du XVe. au XVIe. siècle*, 1854-1868.

VITRUVIUS- *The Ten Books on Architecture*, translated by Morris Hicky Morgan. New York: Dover, 1960

WISNIK, Guilherme- *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

ZEIN, Ruth Verde. *Re-Arquitetura : análise crítica de 4 obras de Mendes da Rocha*. 1999.

WEIMER, Günter. *A Arquitetura*. Porto Alegre: ed da Universidade/UFRGS/PMPA, 1992.

Revistas

Arqtexto 5. Re-arquiteturas. José Artur D'Aló Frota.

Arqtexto 6. O Espírito Eclético na arquitetura. Jacqueline Viel.

L'Architecture d'Aujourd'hui. École des Beaux-Arts. Cambridge: MIT 1977.

L'Architecture d'Aujourd'hui. Le Système des Beaux-Arts. 182. 1975.

Teses

1. Carlos Eduardo Comas. *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*. 2002.
2. Marcia Sant'Anna. *Da cidade-monumento à cidade-documento: A trajetória da Norma de preservação de áreas urbanas no Brasil (1937-1990)*. UFBA. Salvador. 1995.
3. Ruth Verde Zein. *A arquitetura da escola paulista brutalista (1953-73)*. UFRGS. Porto Alegre. 2005.
4. Silvio Belmonte de Abreu Filho. *Porto Alegre como cidade ideal: planos e projetos urbanos para Porto Alegre*. UFRGS. Porto Alegre. 2006.

Os arquivos e bibliotecas relevantes incluíram:

Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.

Arquivo Vanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo.

Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Biblioteca FAU-UFRJ, Rio de Janeiro.

Biblioteca FAU-USP, São Paulo.

Biblioteca FAU-UFRGS, Porto Alegre.

Casa de Lucio Costa, Rio de Janeiro.

Fundação Nacional Pró-Memória, Rio de Janeiro.

Fundação Oscar Niemeyer, Rio de Janeiro.

Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro e São Paulo.

Instituto Lina Bo e PM Bardi, São Paulo.

ANEXO

INTERVENÇÕES: CONCEITOS E TERMINOLOGIAS

Ao longo do século XX, elaborou-se um conjunto de estudos que sistematizaram e categorizaram as normas que se deveriam seguir quando se constrói em entorno histórico. Desde os estudos prévios, canônicos, de Aloïs Riegl e Camilo Boito, até os documentos normativos da Carta de Atenas de 1931 e da Carta de Veneza de 1964, se sucedeu um extenso número de trabalhos cujo intento era firmar as bases da conservação e do restauro arquitetônicos.

A partir do século XIX, intervenção em edificações com caráter histórico passa a ser disciplina, início de uma mentalidade mais preocupada com a preservação de monumentos. Naquela época, as discussões que passavam a acompanhar as intervenções se fundamentavam nas idéias de Viollet-le-Duc e Ruskin, dois dos principais teóricos do período.

Viollet-le-Duc (1814-1879) iniciou sua atuação como arquiteto em período controverso, repleto de debates na França, em que questões ligadas à formação profissional estavam sendo estabelecidas, bem como a constituição de diversas publicações especializadas.

Após a Revolução Francesa, boa parte dos monumentos e edifícios medievais estavam sendo destruídos. Medidas oficiais tornavam-se necessárias para a preservação desse legado medieval já que, até então, a arquitetura oficial considerava apenas a estética acadêmica de origem clássica como referência.

As formulações teóricas de Viollet-le-Duc baseavam-se no entendimento da lógica do edifício que, uma vez assimilada, fornecia dados capazes de proporcionar condições para

“uma reconstituição daquilo que teria sido feito se, quando da construção, detivessem todos os conhecimentos e experiências de sua própria época, ou seja, uma reformulação ideal de um dado projeto.”³⁴

Assumiu ainda a necessidade de levantamentos cadastrais detalhados da situação existente e a importância da reutilização da obra. Conservar apenas a

³⁴ VIOLLET-LE-DUC, 2000

matéria não é suficiente para a manutenção do espírito do qual ela é suporte. Para Viollet-le-Duc, um edifício só se torna histórico quando se considera que ele pertence a dois mundos: presente e passado.

Situações similares às ocorridas na França, tomaram efeito em outros países como a Inglaterra e a Alemanha. Em 1849, o inglês John Ruskin (1819-1900) publicou *The Seven Lamps of Architecture (As Sete Lâmpadas da Arquitetura)* posicionando-se contra aquilo que preconizara Viollet-le-Duc. Segundo ele, o respeito à obra original deveria ser total, admitindo apenas que as alterações provenientes no decorrer do tempo deveriam ser acompanhadas tão somente por atitudes de conservação. Segundo Françoise Choay, Ruskin chegou a afirmar que a restauração “significa a mais completa destruição que um edifício pode sofrer.”³⁵

Embora as teorias de Ruskin e Viollet-le-Duc parecessem consolidadas, o final do século XIX trouxe questionamentos às idéias e teses até então aceitas. Na Itália, o engenheiro, arquiteto, e historiador de arte Camilo Boito (1835-1914) publicou, em 1888, *Ornamenti per tutti gli stili*. Devido a sua formação técnico-humanista e seu conhecimento das intervenções feitas segundo princípios de Viollet-le-Duc, elaborou uma síntese entre as visões deste com as de Ruskin.

De Ruskin, Boito incorpora a necessidade de conservar os monumentos baseando-se na noção de autenticidade, preservando também os sucessivos acréscimos ocorridos ao longo do tempo, tão condenados por Viollet-le-Duc. Deste, Boito extrai a afirmação do presente frente ao passado, dando o devido reconhecimento e valor à atitude de restauração, realizada quando quaisquer outros meios de salvaguarda tenham-se esgotado.

Ao unir duas concepções de restauração adversas, Boito propõe uma conduta complexa, exigente de um desenvolvido conhecimento teórico-prático por parte de seus usuários. Muitos desses princípios incorporaram-se à lei italiana de restauro de 1909. Na visão de Camilo Boito, a restauração passa a ser admitida e se legitima, quando se diferencia do original: toda a intervenção arquitetônica é necessariamente *datada* pelo estilo e técnica da época de sua execução. Sobre esse aspecto, recomendou que fosse evitada a uniformização do tratamento

³⁵ RUSKIN, 1992, p.126

adotado, devido à diversidade de monumentos existentes e particularidades de cada um. Com isso, e de acordo com sua conceituação, há três tipos de intervenção: *restauração arqueológica* (destinada aos monumentos da antiguidade, objetiva a exatidão científica); *restauração pitoresca* (para os monumentos góticos, concentra-se no esqueleto do edifício; decoração e ornamentação deterioram-se); *restauração arquitetônica* (aplicada aos monumentos clássicos e barrocos, considerando a totalidade da edificação).

Boito é categórico no que se refere às restaurações arquitetônicas. Em conferência realizada em Turim em 1884, prega que:

“é necessário o impossível, é necessário fazer milagres para conservar no monumento o seu velho aspecto artístico e pitoresco. É necessário que os complementos, se indispensáveis; e as adições, se não podem ser evitadas, demonstrem não ser obras antigas, mas obras de hoje.”³⁶

Paralelamente à difusão das teses de Boito na Itália, o vienense Aloïs Riegl (1858-1905), destacado historiador da arte, desenvolveria as idéias que lhe dariam apoio para a atuação na Comissão Austríaca de Monumentos Históricos. Em 1903, publicou *Der Moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* (*O culto moderno dos monumentos. Caracteres e origem*) no qual analisou os monumentos históricos não só sob o aspecto profissional, defendido por Boito, mas como objeto social e filosófico. Descreveu duas categorias típicas da nova sensibilidade frente aos monumentos históricos. A *alteswert* (qualidade do antigo) e a *kunsthistorisches Wert* (o valor histórico-artístico das construções segundo a cultura anterior ao século XX). Assim, os monumentos podem ser divididos em duas categorias: os “de memorização”, ligados ao passado; e os de “contemporaneidade”, vinculados ao presente. A análise de Riegl introduziu uma concepção relativista do monumento histórico, na qual os conflitos presentes no âmbito da restauração podiam ser tratados de forma particular em cada caso segundo o estado de cada monumento e do contexto sociocultural ao qual pertenciam. Segundo ele, os monumentos recebem essa denominação sempre com um caráter subjetivo: não é sua destinação original que assim determina,

³⁶ BOITO, 2002, p.60

mas a sociedade que dele se apropria.

Gustavo Giovanonni (1874-1947) seguiria as idéias de Camilo Boito. Em 1931 publicou “*Vecchie Città ed Edilisia Nuova*”, onde introduziu uma nova noção vinculada tanto ao papel ativo e vivo que confere às cidades e setores antigos na estrutura urbana, quanto ao reconhecimento do valor estético específico. Giovanonni percebeu a fragmentação da cidade em virtude da urbanização generalizada e difusa. Buscou associar com funções complementares as áreas novas e antigas da cidade, defendia a segregação entre o antigo e o novo, e a eliminação das edificações vistas como parasitas ou perturbadoras do estilo. Considerava a arte moderna imprópria para conviver com a antiga, e em casos extremos admitia a inserção do novo no tecido urbano tradicional. Suas idéias influenciaram a Carta Italiana de Restauro (1927) e a Carta de Atenas (1931).

Para o italiano Cesare Brandi (1906-1988), o pressuposto para a restauração é o conhecimento do valor de um objeto. A partir dessa valoração, é possível distinguir o que é obra de arte e o que é um objeto manufaturado qualquer. Afirmava que as obras suscetíveis à restauração são aquelas em que existe uma “unidade possível” em seus fragmentos. Segundo ele,

“a restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo. [...] a integração deverá ser sempre e facilmente reconhecível, mas sem que isso venha infringir a própria unidade que se visa a reconstituir.”³⁷

Brandi trata cada caso como um caso singular, a obra de arte como um objeto único, com características específicas que condicionam o tipo de intervenção a ser executada em cada caso. Atribui duas dimensões à obra de arte: a estética – referindo-se à qualidade artística; e a histórica – produto humano realizado em determinado tempo e lugar, ponto que condiz com os conceitos de Riegl.

A restauração consiste no método da definição de uma obra de arte em sua

³⁷ BRANDI, 2004, p.33

consistência material, e em seus valores estéticos e históricos, com o objetivo de passá-los para o futuro. Considerando que o meio de trabalho da obra de arte é material, o primeiro princípio de restauração é “só é possível conservar o material da obra de arte.”³⁸

Uma vez que o material tenha sido utilizado para produzir a obra, ele se torna histórico, e não pode ser substituído por outro material, mesmo que de mesmas propriedades químicas, sem comprometer o período em que tal obra foi produzida. Material, como manifestação de obra de arte pode ser concebido como aparência e estrutura. Disso, o que forma a aparência é a essência, enquanto que a estrutura poderia ser reforçada ou mesmo substituída em parte, se esse fosse o único meio de garantir sua conservação.

O segundo princípio de restauração de trabalhos de arte estabelece que: “restauração deve almejar o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, tanto quanto seja possível, sem incorrer em falsidade, e sem cancelar os traços de sua história.”³⁹

Uma obra de arte deve ser considerada como um todo que se manifesta em uma unidade indivisível que potencialmente pode continuar a existir em suas partes, se o trabalho original for desmembrado. Com relação a reintegração de trabalhos de arte danificados, é compreendido que podem ser considerados uma restauração e não uma reconstrução. Reintegrações deveriam sempre permanecer reconhecíveis em inspeções fechadas, apesar de a uma certa distância elas não deveriam provocar distúrbio na unidade que é a intenção a ser restabelecida. Considerando o tratamento de lacuna, Brandi se refere a conceitos de desenvolvimento da Gestalt psicológica, enunciando que o que se perde é menos sério do que se adiciona. O tratamento neutro não existe. Se uma lacuna é tratada de forma equivocada, pode-se tornar visualmente um distúrbio na leitura da obra de arte.

O tempo histórico, em relação a qualquer obra de arte é visto por Brandi em três aspectos distintos; o período de criação, o tempo de fim do primeiro período até o presente, e o momento atual de percepção da obra de arte em nossa consciência. A restauração não pode ser concebível durante o período anterior a

³⁸ Idem, p. 35

³⁹ Idem, p. 36

conclusão da formação da obra de arte porque isso pressupunha tempo para ser reversível e resultar em fantasia (como era freqüente no caso de restauração estilística). Também não poderia ser concebida no segundo período, pois isso cancelaria uma parte da história do objeto. Dessa forma, o único momento legítimo para restauração é o presente. Isso inclui conservação também da pátina do tempo, causada pelo clima e resultando em alterações do material, que são inevitáveis e frequentemente irreversíveis.

A remoção de adições posteriores deveria ser sempre considerada uma exceção. Assumindo, entretanto, que a unicidade da obra de arte, quando comparada com outras produções humanas, depende principalmente de sua qualidade artística, valores estéticos preponderariam sobre os históricos, na hipótese de conflito.

Em sua teoria, Brandi resumiu os conceitos essenciais de conservação em relação às obras de arte; ele enfatizou o papel da definição crítica histórica como uma base para qualquer intervenção e frisou a importância da conservação da autenticidade. Apesar de exprimir-se principalmente em termos de obras de arte, Brandi considera-as essencialmente relevantes para a arquitetura. Desse modo, sua teoria forma uma espécie de gramática, cujo uso requer uma consciência histórica acurada.

CARTAS PATRIMONIAIS

O andamento das ações e discussões sobre intervenções culminou com a primeira conferência internacional relativa aos monumentos históricos realizada em Atenas, em 1931, ocasião em que foi divulgada a Carta de Restauro de Atenas. Com grande ênfase nas questões técnicas relativas à preservação do patrimônio na Europa. Esse encontro, e os demais que se sucederam, contribuíram para que a restauração de prédios históricos passasse a ser vista por muitos de seus praticantes como uma atividade e atitude por demais distanciada da prática corriqueira da arquitetura. O contraste entre elementos foi o princípio fundamental da Carta, de caráter historicista e conservador. Dividida em dez pontos, ela definia a noção de contraste entre edificações históricas protegidas e edificações novas segundo o uso de materiais modernos. Mais: a intervenção deveria obedecer aos princípios de diversidade de arranjo dos

elementos acrescentados, ausência de ornamento, e simplicidade geométrica. Esses aspectos parecem transparecer a aceitação das teorias defendidas até então.

Na Carta de Atenas de 1933, a do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), o tom passa a ser militante e progressista. Apoiada no *zeitgeist*⁴⁰, passa a exigir que as novas intervenções se baseiem na linguagem da arquitetura do momento. Uma das similaridades entre as cartas está na relação comum ao material histórico e sua interpretação.

A Carta faz referência à alma a cidade e ao seu caráter. Explicita que “nem tudo o que é passado tem, por definição, direito à perenidade; convém escolher com sabedoria o que deve ser respeitado”⁴¹. Refere-se basicamente a salvaguarda de monumentos isolados ou conjuntos urbanos restritos, e não uma visão integrada sobre centros históricos. Sugere a preservação de alguns exemplares de tipologias representativas, liberando os demais para demolição, ou então partes de edificações que tenham valor, modificando-se o restante.

A Carta Internacional Sobre a Conservação e Restauro dos Monumentos e Sítios (Veneza, 1964), tinha como finalidade a conservação e a restauração de monumentos, visando à sua salvaguarda tanto no tocante à obra de arte, quanto ao testemunho histórico. Foi um importante registro acerca das noções de restauração e conservação e serviu de modelo para outras que surgiram posteriormente. Em um de seus artigos sobre conservação descreve que os monumentos, em primeiro lugar, devem ter um processo contínuo de manutenção e que a conservação será sempre favorecida quando o imóvel tiver um uso, de preferência, uma utilização com fins sociais. No que se refere à restauração, propõe que ela tem por finalidade conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento, fundamentando-se no respeito à substância antiga e na autenticidade dos documentos. Deve deter-se onde começa a hipótese, e no plano das reconstituições conjunturais, o trabalho complementar, considerado indispensável por razões estéticas ou técnicas, deverá se destacar da composição arquitetônica, levando consigo a marca de nosso tempo. A

⁴⁰ termo alemão cuja tradução significa espírito de época ou espírito do tempo. O *zeitgeist* significa, em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, em certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo

⁴¹ CIAM. Carta de Atenas. In: CURY, 2004, p.59.

restauração sempre será precedida e acompanhada de estudo arqueológico e histórico do monumento.

Em 1975, na cidade de Amsterdã, foi organizada uma conferência que resultou na Carta de Amsterdã. O documento procurou ressaltar os seguintes tópicos:

- A riqueza patrimonial compreende não unicamente as construções isoladas de um valor excepcional e seu entorno, mas, da mesma forma, os conjuntos, bairros de cidades e aldeias, que sejam detentores de interesse histórico ou cultural.

- A conservação do Patrimônio deve ser considerada não apenas como um problema marginal, mas como objetivo maior do planejamento das áreas urbanas, como planejamento territorial.

- Os projetos de intervenção urbana devem contemplar todas as camadas sociais e as populações residentes.

- As organizações privadas, internacionais, nacionais e locais, devem ser estimuladas a participar dos projetos de revitalização urbana nos bairros históricos.

- Uma vez que as construções contemporâneas são o patrimônio do amanhã, tudo deve ser feito para uma perfeita harmonia entre o antigo e a arquitetura atual.

Em 1976, na cidade de Nairóbi (Quênia), foi realizada a 19ª Conferência da Unesco, que resultou numa carta de recomendações acerca da importância e função dos conjuntos históricos em relação à vida contemporânea. Um dos pontos relevantes trata da uniformização e da descaracterização dessas áreas.

Em 1977, a Carta de Machu Picchu (Peru) foi elaborada, com o objetivo de atualizar a Carta de Atenas (1933). O mesmo se deu com a Carta de Burra (Austrália), em 1980 do ICOMOS⁴², que organizou, de forma a “modernizar”, as noções e conceitos aplicáveis às intervenções e utilizações no Patrimônio Cultural. Esse foi o primeiro documento doutrinário a reconhecer a importância da

⁴² Conselho Internacional de Monumentos e Sítios. Organização internacional não governamental de profissionais dedicados a conservação de monumentos e sítios históricos em todo mundo.

significância na conservação de edifícios.

Em Florença, no ano de 1981, o ICOMOS, juntamente com o Comitê Internacional de Jardins e Sítios Históricos, estabeleceu a Carta de Florença. O documento ampliou as discussões sobre centros históricos em áreas urbanas, considerando não apenas os monumentos arquitetônicos ali apresentados, mas os jardins históricos que fazem parte desse cenário. Em seu artigo 3º estabelece que: “Enquanto monumento, o jardim histórico deve ser salvaguardado de acordo com o espírito da Carta de Veneza. Todavia, como “monumento vivo”, a sua salvaguarda decorre de regras específicas que constituem a presente Carta.”⁴³

A Carta de Washington, de 1986, nos seus princípios e objetivos, discrimina que, para a proteção das cidades e bairros históricos ser eficaz, é essencial uma política coerente de incremento econômico e social, inserida no planejamento físico-territorial e voltada para os planos urbanos em todas as suas categorias.

Em 1987, o ICOMOS julgou necessário redigir uma Carta Internacional para a proteção das Cidades Históricas. Completando a Carta de Veneza, este novo texto define os “princípios e objetivos, os métodos e instrumentos de ação adequada para salvaguardar a qualidade das cidades históricas, favorecer a harmonia da vida individual e social e perpetuar o conjunto dos bens, mesmo modestos, que constituem a memória da Humanidade.”⁴⁴

Com o abrandamento do movimento moderno, alguns arquitetos tornaram-se fundamentais para a construção de uma nova visão do patrimônio. Aldo Rossi (1931-1997) foi um deles. Em “*Arquitetura da Cidade*” (1966) discorreu sobre a importância do espaço urbano e suas edificações históricas, à luz da memória e significado da sociedade. Defendia o novo uso e rivalizava-o com a máxima modernista “*form follows function*” (a forma segue a função).

Rossi resgata a noção de tipo e discorre sobre os processos de construção da cidade, que, na versão moderna, é organismo sem vida, resultado de um projeto moderno abstrato, baseado no Estilo Internacional, local onde o cidadão perdeu suas referências de identidade. A cidade é homogênea. Tendo por base as cidades italianas, ele define essas referências de leitura exemplificando-as

⁴³ <http://www.vitruvius.com.br/documento/patrimonio/patrimonio20.asp>

⁴⁴ <http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/patrimonio/washington.htm>

com os monumentos marcantes, edifícios imponentes e outras obras que nela se destacam. Como seguidor dos princípios de Camilo Sitte⁴⁵, Rossi defende uma malha urbana sinuosa e não por demais óbvia, que crie no espectador surpresa a cada curva de uma rua, tal como nas antigas cidades italianas.

CONTEXTO ATUAL

O excessivo aumento de intervenções realizadas em edifícios existentes ocasionou um acréscimo na quantidade de formulações teóricas sobre o tema. Diversos autores, arquitetos ou não, vêm produzindo livros e artigos do gênero. Neles, observa-se recorrentemente o emprego de termos indicados pelo prefixo “re” (restauração, reciclagem, reconstrução, revitalização, ...).

Philippe Robert destaca que as intervenções sobre edifícios existentes deparam-se com a dialética entre forma e função: “uma reconversão alcança êxito unicamente quando existe uma adequação entre a nova função e a forma já existente.”⁴⁶

A base conceitual parece comum à quase totalidade de autores dedicados ao tema. Entretanto, a literatura sobre o assunto não revela a homogeneidade quanto à utilização de uma terminologia padrão. A sutil diferença que distingue um termo do outro, ou os enfoques utilizados pelos autores, prejudica a compreensão e limita as eventuais comparações entre concepções distintas.

Sinteticamente, é possível estabelecer algumas linhas e correspondentes enfoques de conceitos. A primeira, compõe-se de autores que tratam a arquitetura (ou seus objetos) como tendo estreitos vínculos com as artes plásticas. Aqui, as posições afirmam-se e vinculam-se a casos de edificações com caráter excepcional, seja a abordagem arquitetônica ou histórica. Tratam de questões arqueológicas, transitam no campo da restauração propriamente dita, lidando com questões filosófico-técnicas que visam estabelecer critérios e procedimentos que buscam a salvaguarda de um determinado bem físico.

⁴⁵ Sitte foi autor do estudo urbanístico: Construção das Cidades Segundo seus Princípios Artísticos ("Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen"). Onde, através de uma análise das cidades na história, propõe reavaliar a cidade através de seus espaços existentes, principalmente suas praças.

⁴⁶ ROBERT, 1994, p. 9

Na outra linha, há autores e textos que fazem uso da terminologia como ferramenta para a discussão e análise da prática arquitetônica enquanto intervenção na própria arquitetura. Neste caso, valor do previamente construído não se constitui tão somente como primordial, mas sim o fato de se estar intervindo em uma edificação existente, seja para melhorá-la, alterar-lhe o uso ou adequá-la tecnologicamente.

Crítico de arte e arquitetura, o argentino Jorge Glusberg, escreveu um artigo abordando especificamente a questão da terminologia⁴⁷. A idéia básica centraliza-se no fato de uma nova intervenção não deixar nunca de ser uma arquitetura “nova”, sendo realizada sobre, ou dentro de, uma arquitetura “velha”. Afinal, o prefixo *re* tem por significado *de novo*. Glusberg arrola uma lista de verbos em categorias segundo sua ênfase: *tradicionais* (de utilização mais antiga, como reformar, remodelar, renovar, reconstruir, ou *técnicos* como reciclar, reconverter e refuncionalizar, que tentam resgatar qualidade aos espaços em relação às suas funções); *patrimoniais* (relacionados com questões de caráter histórico e cultural como resgatar, recuperar, restaurar, restabelecer, restituir); e *animistas* (que procuram agregar características psicológicas ao espaço, relativos às intervenções no *interior/alma* das edificações, tais como reanimar, reavivar, revificar).

Parece estar embutida na maioria das intervenções em preexistências a idéia de preservação, cujo conceito, segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, é “*série de ações cujo objetivo é garantir a integridade e a perenidade de algo; defesa, salvaguarda, conservação*”. No campo da arquitetura, por outro lado, o conceito é genérico, chegando a incluir iniciativas de manutenção, restauração, consolidação, inventários, levantamentos, tombamento, etc. A preservação em si não fala sobre o grau ou a sua extensão. Preservar uma edificação, em princípio, não quer dizer que seja preservar a totalidade da edificação. Dificilmente uma edificação antiga será usada tal qual.

As definições dos vocábulos *restauração* e *reciclagem* são igualmente necessárias. Para o Dicionário Houaiss, restauração é “*trabalho feito em obra de*

⁴⁷ GLUSBERG, Jorge. Anotaciones sobre la revitalización de edificios. Revista ARQUIS 4, Centro de Investigaciones en Arquitectura, Universidade de Palermo, Editorial CP67, Buenos Aires, dez. 1994. COMAS compartilha da mesma ideia no artigo Autoridades, reciclagem, paradoxos e peculiaridades na preservação do bem arquitetônico moderno.

arte ou construção, visando restabelecer-lhes as partes destruídas ou desgastadas”; já no Dicionário Aurélio, lê-se: *“recuperação, restabelecimento, restauro, trabalho de recuperação feito em construção ou obra de arte parcialmente destruída; conjunto de intervenções técnicas e científicas, de caráter intensivo, que visam garantir, no âmbito de uma metodologia crítico-estética, a perenidade dum patrimônio cultural; conjunto de intervenções que visam ao restabelecimento total ou parcial de uma edificação a uma fase anterior”*.

A Carta de Veneza definiu explicitamente restauração, em seu nono artigo como:

“uma operação que deve ter caráter excepcional. Tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos. Termina onde começa a hipótese; no plano das reconstituições conjecturais, todo trabalho complementar reconhecido como indispensável por razões estéticas ou técnicas destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca do nosso tempo. A restauração será sempre precedida e acompanhada de um estudo arqueológico e histórico do monumento.”⁴⁸

Observado do contexto desse estudo como um meio de viabilização da preservação da arquitetura existente, o termo reciclagem recebeu no Dicionário Houaiss a seguinte definição: *“série de ações mais ou menos planejadas, geralmente provenientes de um grupo, comunidade etc., que buscam dar novo vigor, nova vida a alguma coisa”*. Para o Dicionário Michaelis, reciclagem significa *“reaproveitamento de material usado”*. Nora Richter Greer, citando o The National Trust for Historic Preservation⁴⁹, define o termo como sendo o

“processo de conversão de uma construção para um uso diferente do qual ele fora originalmente concebido, por exemplo, transformação de uma fábrica em um conjunto habitacional. Essas conversões são acompanhadas de diversas alterações no edifício.”⁵⁰

⁴⁸ <http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/patrimonio/veneza.htm>

⁴⁹ organismo americano encarregado da política pública de preservação.

⁵⁰ GREER, 1998.

A literatura apresenta, ainda, o termo rearquitetura. Ruth Zein define-o como sendo:

“realização de transformações, demolições e acréscimos significativos, sejam exteriores ao edifício original (anexos) ou interiores ao mesmo, em graus de intervenção variáveis conforme a situação e a oportunidade. [...] Talvez, então, o termo rearquitetura tenha mais relação com o novo [...] e supõe um grau maior de liberdade do que com os conceitos anteriormente descritos”.⁵¹

À despeito da diferença nos enfoques observados tanto nas definições dos dicionários quanto nas demais, observa-se em todas elas a conotação de vinculação ao passado existente no termo *restauração*, ao passo que *reciclagem* remete mais à idéia de novo, de futuro. Tratando-se de questões relativas às interações em edifícios existentes, perceber essa diferença é de grande importância, principalmente ao se atuar de uma forma que visa, ao preservar, o não congelamento do passado sob a forma de algo destinado apenas à contemplação. É comumente vinculado ao restauro a idéia de algo meramente formal, ao passo que, reciclagem parece estar ligada à ideia de uso, inovação. Apesar disso, uma complementa o outro. No restauro dito ideal, o uso é mantido.

CONSERVAÇÃO

A conservação é uma abordagem, uma metodologia de como tomar decisões para manter os objetos patrimoniais. Trabalha com a ideia de que conservar significa tratar os valores dos edifícios ou de outros objetos.

A conservação é regida por uma ética que foi formada nos últimos cinquenta anos e que tem origem principalmente nas postulações de John Ruskin (1819-1900). Os cinco princípios básicos da ética, segundo Chris Caple (2000:62-66) estão descritos a seguir.

O primeiro princípio afirma que a conservação deve buscar a *verdadeira natureza* dos objetos. Apesar disso, desde a Renascença esse princípio foi

⁵¹ ZEIN, 2007. CD-ROM.

perseguido, mas os resultados foram inúmeros diferentes. Para os renascentistas a verdade estava na beleza, identificada nos ideais estéticos da antiguidade greco-romana. Portanto, os objetos poderiam ser “restaurados” para se atingir esse ideal. Para Ruskin e William Morris (1834-1896) a verdade dos edifícios estava na sua vida, nos efeitos da passagem do tempo sobre a estrutura material. Assim, o restauro era um anátema e a manutenção era a única forma possível de se manter a verdadeira natureza. Com a conservação científica a verdade passa a ser identificada com as características físico-químicas dos elementos componentes dos objetos. Atualmente, nenhuma forma de verdade tem status absoluto. Todas podem ser verdadeiras dependendo de como é tratada a significância dos objetos e seus valores. A verdade como princípio se sustenta ainda como “uma vontade de se mover em direção à revelação da verdade de um objeto e escapar do obscurantismo da sujeira, da decadência ou das descuidadas e inapropriadas restaurações”.

O segundo princípio é o da *reversibilidade* que afirma que qualquer ação de conservação deve ser realizada com materiais e técnicas que permitam a remoção da intervenção para o retorno à situação inicial em que o objeto foi encontrado. Esse princípio, é impossível de ser realizado em sua concepção pura. A experiência prática e o conhecimento científico mostram que é possível remover intervenções passadas sem deixar traços das mesmas. Dependendo do objeto e do tipo de dano, a reversão pode ser mais ampla ou não. A visão contemporânea de reversibilidade define o conceito como a capacidade de re-tratamento, isto é, poder tratar algo que foi previamente realizado com o menor dano possível.

O terceiro princípio é o da *mínima intervenção*. Desde Morris se preconiza que a ação de conservação deve ser mínima possível para preservar um edifício. Brandi também advogava em favor da mínima intervenção necessária para a conservação. Contudo, é difícil definir o que seja a mínima intervenção sem estabelecer objetivos da conservação e o contexto em que se insere o objeto. Alguns edifícios modernos foram construídos para durarem pouco tempo, e assim envelheceram ou foram abandonados, mas foram posteriormente reconhecidos pelo seu valor artístico. Nesses casos, nos quais intervenções substanciais são necessárias para salvaguardar um bem, o conceito de intervenção mínima é difícil de ser colocado em prática. Um objeto que vai para um museu não precisa

receber tantas intervenções como se fosse posto novamente em uso. A aplicação do princípio deve ser sempre precedida pelas perguntas conservar: para que?, por quanto tempo?, e em que condições?.

O quarto princípio é o do *pragmatismo*. Qualquer ação de conservação de edifícios tem custo. A quantidade de recursos disponíveis será determinante sobre as decisões sobre como conservar os objetos. Contudo, a escassez de recursos não deve ser justificativa para o uso de técnicas e materiais inadequados. Em muitos casos, o conservador deve julgar se, em face da pouca disponibilidade de meios, não é melhor não fazer nada, ou somente criar condições de manutenção da situação presente do objeto até que possam ser obtidos mais recursos ou encontrada uma tecnologia apropriada de intervenção.

O quinto e último princípio é o da *curadoria*. Um objeto patrimonial somente pode ser conservado se existe um agente social que se responsabilize pela sua guarda e manutenção. Essa guarda está associada a um uso socialmente reconhecido e necessário como no caso dos edifícios e das áreas urbanas, que sem uso decaem logo após o restauro. A curadoria não é identificada necessariamente com a propriedade. Muitos bens podem ser repassados para um curador, como são os casos dos objetos de museus ou construções patrimoniais sob a guarda de instituições beneficentes. O poder público exerce um papel importante na curadoria quando estabelece vínculos de proteção sobre os objetos patrimoniais. Nesse caso, os instrumentos necessários são a legislação e os organismos de proteção, como o IPHAN no Brasil. Entretanto, esse tipo de curadoria é bastante ineficiente e pouco recomendado se for aplicado isoladamente, sem o comprometimento de recursos para o uso e a manutenção dos edifícios.

PRESERVAÇÃO

Françoise Choay, em *A Alegoria do Patrimônio*, expõe conceitos e relações bastante pertinentes e que servem de embasamento para algumas das análises aqui propostas. Para a referida autora, o conceito de patrimônio tem sua raiz diretamente vinculada: “às estruturas familiares, econômicas e jurídicas de uma

sociedade estável”⁵², configurando algo que se poderia denominar conjunto de bens e direitos transmitidos por herança. A evolução desse conceito, indo em direção a um maior número de beneficiários (toda a sociedade, ou toda população mundial) e aludindo-se mais particularmente a uma edificação, resulta no que mais interessa enquanto tema a ser tratado nesse estudo: o patrimônio edificado, de caráter histórico ou não.

Embora pareça fácil reconhecer quão importante é a manutenção de um acervo de características singulares e excepcionais, pergunta-se: qual deveria ser a atitude mais apropriada frente à edificações ou conjuntos arquitetônicos comuns, distantes de serem considerados monumentos? Na grande maioria dos casos essas construções são representativas de atividades e grupos sociais e refletem seu desenvolvimento, suas identidades e características culturais. No mínimo, pode-se dizer que essa arquitetura tem parcela importantíssima na conformação do espaço urbano e é parte indissociável da vida e formação das cidades.

O rigor com que muitas vezes a questão da preservação é tratada, frequentemente apresentando restrições à introdução de técnicas construtivas e elementos formais novos na recuperação de edificações tombadas, pode ter tido efeito oposto ao desejado. Daí a observação de Carlos Nelson:

“Quando se pensa em preservar, alguém logo aparece falando em patrimônio e tombamento. Também se propagou a crença de que cabia ao governo resguardar o que valia a pena. Como? Através de especialistas que teriam o direito de (o poder-saber) analisar edifícios e pronunciar veredictos...”⁵³

Ainda sobre o assunto vale a observação de Bastos afirmando que “recicla-se o patrimônio para ele ser usado. O que melhor conservará é o uso, a vida.”⁵⁴

Essa parece ser a evidência de que tão importante quanto a decisão pela preservação de um edifício é aquela quanto ao destino que o mesmo terá após sua recuperação.

⁵² CHOAY, 2001, p.11.

⁵³ SANTOS, 1986, p. 60

⁵⁴ BASTOS, 2001, p. 8

Carlos Nelson Santos constata que a preservação passou a ser procedimento avesso aos anseios de qualquer um dos agentes envolvidos. Segundo ele, enquanto o poder público acaba por tornar-se responsável pela integridade de bens que não quer ou não tem condições de preservar, proprietários particulares não aceitam o tolhimento de seus direitos de posse; a sociedade, por sua vez, nem sempre demonstra suficiente esclarecimento quanto aos objetivos pretendidos:

“...As cidades estão cheias de bairros que constituem um excelente estoque, na maioria dos casos, em uso. Destruí-lo equivale a destruir riqueza, prática absurda em um país onde nem sequer são produzidas casas suficientes para atender ao acréscimo da demanda. Arquitetos e engenheiros podem encontrar nesse campo terreno fértil para experimentações. Palacetes e mansões podem ser desmembrados internamente como edifícios de apartamentos. Casinhas mínimas podem ser intercomunicadas, segundo padrões não convencionais, resultando unidades maiores.”⁵⁵

Há casos em que a decisão técnica de preservar e recuperar determinado bem arquitetônico é seguida de decisão política em captar recursos financeiros para a execução da obra. Em situações onde o prédio teria, através de sua recuperação, condições de continuar desempenhando suas funções originais (o uso persiste), os critérios a serem adotados para a intervenção parecem mais claros, mais inteligíveis.

No caso da alteração do uso, cabem algumas reflexões importantes para a definição e avaliação do processo, tais como: a finalidade da recuperação; o nível de reconstituição a ser adotado; e a validade de critérios para outros prédios “tombados”; o nível de subjetividade a ser aceito na avaliação e aprovação por parte dos órgãos públicos das propostas de intervenção.

Incertezas à parte, o sucesso de uma intervenção está estreitamente relacionado com o fato de a mesma ter sido ou não fruto de uma atuação consciente no processo dinâmico de construção da cidade, procurando garantir a estabilidade mínima necessária para que o conjunto urbano, assim como as partes que o formam, mantenham sua identidade, consolidada ao longo dos anos.

⁵⁵ SANTOS, 1986, p. 61

O presente seria, assim, responsável por transferir ao futuro um patrimônio gerado no passado, acrescido de todas as melhorias e adições que foi capaz de produzir.

A consciência aludida anteriormente requer do arquiteto o reconhecimento dos limites do projeto a ser desenvolvido. Com exceção apenas dos trabalhos exclusivamente de conservação, onde a repercussão fica restrita ao próprio edifício, é importante avaliar o contexto no qual se vai atuar.

OS NÍVEIS DE INTERVENÇÃO

Francisco de Gracia estabeleceu uma metodologia minuciosa visando classificar os diversos enfoques utilizados nas intervenções⁵⁶. Segundo ele, as intervenções podem ser classificadas sob três critérios mais amplos, advindos de um olhar atento sobre os resultados formais obtidos:

1º Nível: a modificação circunscrita - Intervenção fica limitada ao edifício como uma realidade individual, tratando-se de uma atuação que pode ir desde uma restauração até a ampliação moderada, passando por uma transformação da estrutura interna.

2º Nível: a modificação do lócus - Neste nível estão as intervenções que por suas dimensões não chegam a ter repercussão a nível urbano, apesar de serem capazes de interferir em seu entorno imediato.

3º Nível: pauta de conformação urbana - Composto por intervenções que causam repercussão morfológica a uma razoável parte da cidade.

OS PADRÕES DE ATUAÇÃO

1º Padrão: a conformação do tecido urbano - Quando a intervenção atua no sentido de recompor ou participar do padrão do tecido urbano existente.

2º Padrão: oclusão do espaço urbano - Padrão de intervenção que trabalha com a possibilidade de obter uma melhoria do espaço urbano fazendo uso da

⁵⁶ DE GRACIA, 1992

arquitetura como elemento ativo da composição.

3º Padrão: continuidade da imagem - Quando são priorizadas as questões plásticas da arquitetura existente e sua relação visual com a nova intervenção.

4º Padrão: recriação tipológica - Ocorre quando são buscadas citações e referências em situações presentes no contexto da intervenção.

5º Padrão: colisão de estruturas formais - Quando a intervenção é realizada de modo a se contrapor drasticamente com as preexistências.

AS ATITUDES FRENTE AO CONTEXTO

Arquitetura descontextualizada - Expressa-se através daqueles edifícios que simplesmente ignoram as existências adjacentes.

Arquitetura de contraste - A intervenção não pretende colaborar formalmente com a continuidade do contexto, marcando sua presença em função da negação do existente.

Arquitetura historicista - Os valores relativos a uma continuidade histórica são utilizados como agentes ativos de projeto, não como condicionante. Criatividade é valorizada e exercida já que a observação e o reconhecimento da história não obrigam uma “reprodução arqueológica”.

Arquitetura folclórica - Registrada nas intervenções capazes de chegar a uma verdadeira relação com a cultura de uma comunidade regional e seus padrões estéticos dominantes.

Arquitetura de base tipológica - Existe forte referência à experiências precedentes sem que haja um mero mimetismo figurativo.

Arquitetura do fragmento - A intervenção se ocupa da colagem de padrões formais não necessariamente conectados originalmente entre si histórica ou ideologicamente.

Arquitetura contextual - Estabelece-se uma relação de simbiose com o contexto, sem a utilização de recursos de mimeses ou analogias diretas, estabelecendo uma integração ambiental.

Para o autor, as intervenções estão sempre situadas entre dois limites: um

inferior marcado por atitudes de restauração e reabilitação dos objetos arquitetônicos e outro, superior, balizado pela fronteira com o planejamento urbano. A noção de construção de cidade requer áreas de trabalho limitadas, já que, quando a área de trabalho cresce muito, fica impraticável a utilização de procedimentos pertinentes ao projeto de arquitetura. Dentro desses limites é que Gracia enuncia os níveis de intervenção anteriormente citados.

CONTRASTE, GRADAÇÃO E ANALOGIA

O relacionamento com a pré-existência prestigiosa sem recorrer ao pastiche é uma preocupação em alguns exemplos de intervenções. Tanto quando o bem no qual se intervém é conjunto arquitetônico protegido, tanto quando o monumento do passado é a exceção no entorno urbano. O relacionamento não se dá apenas em termos de contraste formal. As pesquisas são mais amplas e incluem contraste e semelhança em diversos graus e proporções, desmentindo de maneira cabal a idéia de uma arquitetura moderna anti-contextualizada e desinteressada na configuração do espaço público⁵⁷.

SOBRE O PATRIMÔNIO BRASILEIRO

Patrimônio cultural é o conjunto de bens culturais que determinada comunidade reconhece como de valor histórico, artístico, arquitetônico, arqueológico ou ambiental, e que, portanto, entende que deva ser preservado para as gerações futuras. A identidade cultural brasileira é configurada por uma série de bens culturais.

A legislação de proteção do Patrimônio Cultural classifica os bens culturais como de natureza material ou imaterial. As formas de proteção desses bens são distintas: para os bens de natureza material como igrejas, casas, palácios, obras de arte e acervos documentais, utiliza-se o Tombamento. Para os de natureza imaterial, como celebrações, danças, lugares e formas de expressão, utiliza-se o Registro. Ambos os instrumentos são implementados pelo poder público em nível

⁵⁷ Em Rio, Pernambuco, Rio Grande e Minas: Contextualismo e Heteromorfismo, Carlos Eduardo Comas expõe essas distinções de forma pormenorizada.

municipal, estadual e federal.

Outros meios de reconhecer a cultura vão desde pesquisas e inventários, realizados por instituições públicas e privadas, até a vontade individual ou coletiva de preservar o Patrimônio, objetivando garantir sua existência para as gerações futuras.

O Tombamento é um Ato Administrativo realizado pelo Poder Público com o objetivo de preservar bens de natureza material de valor histórico, cultural, arquitetônico, ambiental e também de valor afetivo para a população impedindo sua destruição ou descaracterização. Pode ser aplicado aos bens de natureza material, como edificações, objetos (móveis e/ou integrados), núcleos urbanos, jardins e paisagens.

Pode ser solicitado aos órgãos por qualquer cidadão, pessoa jurídica, ou o próprio Poder Público. No caso do Registro, a solicitação pode ser feita pelo grupo interessado, ou seja, pelas pessoas que vivenciam e praticam bem cultural que será objeto de Registro.

O Tombamento e o Registro podem ser efetuados em três instâncias: *União*, por meio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN/ Ministério da Cultura – MinC; *Governo Estadual e Distrito Federal* por meio de seus Órgãos competentes; *Administrações Municipais*, por meio de seus Órgãos competentes.

O IPHAN foi criado em 1937 como Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN. É a Autarquia vinculada ao Ministério da Cultura, na esfera do Governo Federal, responsável pelo Patrimônio Cultural Brasileiro.

O Serviço iniciou sua atuação em caráter experimental em 1936, e, em 13 de janeiro do ano seguinte, foi oficializado na estrutura do então Ministério da Educação e Saúde Pública. Em novembro, foi promulgado o Decreto-Lei numero 25, que tratava dos tombamentos nacionais e dava estrutura ao órgão. Foram instituídos quatro livros-tombo, destinados a registrar os bens tombados: o Histórico, o das Belas Artes, o das Artes Aplicadas e o Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

No plano de trabalho para a Divisão de Estudos e Tombamento elaborado por Lucio Costa, em 1939, caberia à Seção de Arte selecionar as obras dignas de

preservação, enquanto a Seção de História seria responsável pelos registros “de natureza histórico-elucidativa”. As prioridades seriam, a princípio, fixadas pela Seção de Arte, cabendo à Seção de História suprir ‘uma compilação de dados, tanto quanto possível precisos, sobre a história desses monumentos’. Segundo Costa, “a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior – o que não combina com coisa nenhuma é a falta de arquitetura”.⁵⁸

A implantação pioneira na América Latina, de uma instituição voltada à preservação do patrimônio e que se tornou respeitada no exterior, “inseriria o Brasil no conjunto das nações civilizadas”. Interessante verificar em que contexto foram se construindo as ações de preservação em outros países. Há uma diferença fundamental entre o modelo anglo-saxão e o francês, sendo que o Brasil se alinha ao último. Mas há motivações, significados e nuances nas ênfases das escolhas e nas ações efetivamente implantadas que diferenciam cada país.

Na França, segundo Leniaud, a diferença em relação aos outros países reside na centralização estatal das ações de preservação, sendo que a sociedade civil intervém pouco nos debates. Esse modelo foi instituído entre 1830 e 1840, com a criação da inspetoria dos Monumentos Históricos, que, por meio de um corpo de arquitetos, definiu os critérios de intervenção dos monumentos. A Comissão dos Monumentos Históricos foi instaurada em 1830. Há por volta de 45.000 monumentos protegidos no país. E, no início do século XXI, seis por cento do território francês encontrava-se também protegido.

A Lei que dispõe sobre Monumentos Históricos é de 1913, quando pela primeira vez a noção de interesse público se sobrepôs ao direito de propriedade privada na França e estabeleceu dois graus de preservação, que equivalem ao tombamento e inventário. Os Monumentos Naturais e Sítios com caráter artístico, histórico, científico, lendário ou pitoresco foram salvaguardados na Lei promulgada em 1930. Em ambos os casos houve modificações posteriores.

Em 1943, foi definido o raio de 500 metros em torno dos monumentos protegidos como área de entorno, na qual as demolições ou novas construções

⁵⁸ Conforme memorando mimeografado sem data conservado na Biblioteca Noronha Santos do IPHAN, a propósito do Hotel de Ouro Preto, transcrito por Carlos Eduardo Comas em sua tese de doutorado.

devem ter autorização prévia. A lei Maulraux ampliou os conceitos vigentes, estabelecendo os Setores Salvaguardados, e a lei de descentralização, de 1983, declarou o território como patrimônio comum da nação.

O corpo técnico estatal se reúne no AUE – Arquitetos e Urbanistas do Estado, encarregados da preservação do patrimônio arquitetônico, urbano e paisagístico e da dinâmica do planejamento. Difere, nesse ponto, do Brasil, pois os técnicos estatais que se ocupam do tema não pertencem a um órgão específico de preservação, como no caso do IPHAN.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)