

CENTRO EVANGÉLICO DE PORTO ALEGRE (1959-1969): INTERFACE BRUTALISTA NO CENTRO HISTÓRICO DA CAPITAL

Lila Ribeiro Mota

* Arquiteta, Mestre e Doutoranda (PROPAR – UFRGS)

Professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo – Centro Universitário Metodista do IPA

Professora do Curso de Design de Interiores – Centro Universitário Metodista do IPA

End.: Rua Camerino, 124, Porto Alegre, RS, Brasil

lilarmota@yahoo.com.br

RESUMO

O Brutalismo apresenta-se como uma tendência da arquitetura moderna surgida em meados do século XX que, dentre outras características, prima pela utilização de materiais em seu estado natural, como o uso de tijolos cerâmicos e concreto aparentes. No Brasil, a produção de obras com esta linguagem concentra-se nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, a partir de 1950. O trabalho em questão propõe a análise do conjunto arquitetônico com ressonâncias brutalistas fora do eixo Rio-São Paulo: o Centro Evangélico de Porto Alegre (CEPA), uma das obras precursoras na capital gaúcha do uso de tijolos cerâmicos aparentes e cobogós como fechamento em contraste com a estrutura de concreto aparente. O projeto, vencedor de Concurso Nacional (1959), tem como autores Carlos Maximiliano Fayet e Suzy Terezinha Brückner Fayet, e foi construído em 1969.

O CEPA abriga um programa relativamente extenso e variado. O conjunto é composto de corpo principal da Igreja, estacionamento público, bloco administrativo e edifício de apartamentos, além de praça. Apesar da variedade programática, a solução formal adotada estabelece um diálogo coerente entre os blocos participantes oferecendo uma clara unidade de conjunto. Localizado num terreno entre medianeiras no centro de Porto Alegre, o conjunto substitui uma antiga igreja evangélica que havia no local, em frente à Praça Otávio Rocha. Tirando partido do desnível do terreno em relação à rua, os arquitetos criam um platô elevado dispondo ali os blocos e uma praça, oferecendo acesso ao templo de forma lateral após o acesso por rampa ou escalinata. O platô elevado ainda soluciona a questão do estacionamento, o qual é acomodado semienterrado em meio nível. O edifício de apartamentos e o setor administrativo do centro são dispostos numa extensa placa vertical localizada na parte posterior do terreno, constituindo um grande pano de fundo para o conjunto. A utilização de cobogós cerâmicos na totalidade do fechamento desse bloco, apenas intercalados pela marcação horizontal das lajes de concreto e pelas paredes limítrofes laterais, reforça o aspecto de tecido.

Além da investigação e análise da solução formal do conjunto arquitetônico do CEPA e de sua relação com a configuração urbana, a solução plástico-construtiva, relativa ao uso de blocos cerâmicos aparentes, de concreto aparente, de cobogós, nos interessa sobretudo por ser um dos projetos pioneiros no Rio Grande do Sul a se relacionar com o Brutalismo. Carlos Maximiliano Fayet, um dos principais expoentes da arquitetura moderna na capital, inicia nesse projeto, juntamente com Suzy Terezinha Brückner Fayet, uma investigação acerca da linguagem brutalista, que terá repercussão no tratamento formal de outros importantes projetos seus a partir deste, assim como a influência de obras de outros projetistas no estado. A obra, embora pouco conhecida, assume o papel de um dos pontos de contato da produção local porto-alegrense com a linguagem brutalista desenvolvida no centro econômico do país, justificando-se a análise mais aprofundada de seus aspectos plásticos e compositivos, assim como de sua inserção, como um templo moderno, no centro histórico da cidade.

Palavras-chave: Brutalismo, Centro Evangélico de Porto Alegre.

ABSTRACT

Abstract (The Brutalism presents itself as a trend of modern architecture emerged in the mid-twentieth century that, among other characteristics, presents the use of materials in their natural state, such as the use of ceramic bricks and exposed concrete. In Brazil, constructions based on this architectural language are concentrated in Rio de Janeiro and São Paulo, since 1950. The present paper proposes an analysis of the Evangelical Center of Porto Alegre (CEPA), an example of brutalist architecture structure outside the cities of Rio de Janeiro and São Paulo. It is one of the pioneer buildings with cobogós and ceramic bricks that appear in contrast with the exposed concrete structure in the capital of Rio Grande do Sul, Porto Alegre. The architectural complex, winner of a national competition (1959), was projected by Carlos Maximiliano Fayet and Suzy Therezinha Brücker Fayet, and it was built in 1969.

CEPA's structure is relatively extensive and diverse. The construction consists of the main body of the Church, public parking, administrative building, housing facilities and a square. To his wide variety of buildings, it was offered a formal solution through the establishment of a coherent dialogue among the participant blocks, resulting in one clear unit. It is located in an area between walls in Porto Alegre's downtown. The set replaces an old and small evangelical church that was placed in front of the Otavio Rocha's square. Taking advantage of the sloping ground of the street, the architects created a high plateau arranging the blocks and the square, offering access on the side of the temple by ramp or stairs. The high plateau also solves the issue of parking, which is accommodated half-buried in middle level. The housing building and the administrative sector of the center are arranged in a long vertical block located on the back of the property, providing a big backdrop for the set. The use of cobogós bricks in the closure of the building, intersected by markings of concrete slabs and walls adjacent side, reinforces the appearance of a pattern.

In addition to the research and analysis of the formal solution of CEPA's architectonic structure and its relation to the urban setting, the plastic-constructive solution related to the use of showing ceramic blocks, of exposed concrete and cobogós, it is of great importance for it being one of the pioneers projects in Rio Grande do Sul related to Brutalism. Carlos Maximiliano Fayet, one of the leading exponents of modern architecture in town, began this project along with Suzy Therezinha Brücker Fayet. It is an investigation about the brutalist language, which will impact on the formal treatment of other important projects influencing not only their own projects, but several works of other professionals in RS. This studied structure, although not so known, assumes the role of being one touch point as an example of modern architecture in Porto Alegre, in which the brutalist language developed in the economic center of the country, justifying further analysis of plastics and compositional aspects, as well as its insertion as a modern temple in the historic center of the city.

Keywords: Brutalism, Centro Evangélico de Porto Alegre.

Centro Evangélico de Porto Alegre (1959-1969): interface brutalista no centro histórico da capital

1. O concurso do Centro Evangélico de Porto Alegre

O trabalho apresenta uma análise de uma das obras pioneiras com feições brutalistas na capital riograndense, o Conjunto Evangélico de Porto Alegre. Fruto de concurso nacional, realizado em março de 1959, organizado pelo Instituto de Arquitetos do Brasil e patrocinado pela Comunidade Evangélica de Porto Alegre, o concurso foi considerado como um dos mais concorridos até então efetuados no estado¹, com a participação de 12 trabalhos do Rio Grande do Sul e 16 de outros estados. O complexo religioso, construído 10 anos após o concurso, tem sua importância determinada por dois principais pontos: por ser uma das primeiras obras de linguagem brutalista na cidade, apresentando a estrutura aparente de concreto a vista, fechamento de cobogós de cerâmica e de tijolo de barro a vista, e por ser obra de um dos arquitetos mais ativos, importantes e proeminentes daquela época em Porto Alegre, Carlos Maximiliano Fayet. Além disso, o complexo edificado, pouco estudado até então, apresenta-se como um importante exemplar da arquitetura moderna do sul do país.

2. Fayet e os ares modernos da escola brutalista

Fayet nasceu em 1930 em Paraju, no interior do estado do Espírito Santo e veio à capital do RS para estudar. Entrou na Faculdade de Artes Plásticas em 1946 e concluiu o curso em 1950. Em 1948 ingressou no curso de Arquitetura do Instituto de Belas Artes onde se graduou em 1953. O curso de arquitetura no estado, formado posteriormente em relação às capitais do centro econômico do país, apresentava relação próxima com a escola uruguaia² e com a linguagem arquitetônica praticada no Rio de Janeiro, de raízes corbusianas – a chamada “escola carioca”. A arquitetura de Fayet, principalmente as suas primeiras obras, identifica-se com a linguagem arquitetônica moderna praticada na capital federal de então, assim como a arquitetura praticada na maior parte do Brasil.

A partir dos anos 50, surgiu uma alternativa àquela arquitetura de clara influência corbusiana, definidora do modelo hegemônico no Brasil e que teve o Rio de Janeiro como principal centro irradiador. Essa nova vertente da arquitetura moderna tem relações mais próximas a Mies van der Rohe, Marcel Breuer e ao concretismo, e encontrou eco de forma mais direta na arquitetura produzida em São Paulo a partir dos anos 50. A essa arquitetura que caracterizou grande parte da produção paulista e emprestou um reconhecível caráter a partir da metade do século XX chamamos comumente de “brutalismo” – e caracterizou a chamada "escola brutalista paulista" aqui no Brasil. A produção arquitetônica no sul do país também percebeu reflexos desta nova linguagem.

A arquitetura no sul do país, que compreende uma posição periférica na formação, irradiação e consolidação da arquitetura moderna no país, acompanhou as variações de linguagem arquitetônica moderna no Brasil e o surgimento da vertente brutalista, com foco em São Paulo, mas também desenvolvida no Rio de Janeiro³, o que podemos verificar em parte da produção arquitetônica desenvolvida em Porto Alegre após 1950. O surgimento dessa variante moderna abriu um leque de novas possibilidades formais, rompendo com a hegemonia da escola carioca. Os novos ares chegam ao sul e características brutalistas são reinterpretadas criticamente e exploradas pelos arquitetos Carlos Fayet e Suzy Teresinha Brücker por primeira vez no complexo religioso evangélico.

3. Antecedentes brutalistas em Porto Alegre e no Brasil

Como antecedentes referenciais de uma denominada arquitetura brutalista ou de obras que apresentam elementos característicos desta tendência, temos alguns exemplos pertinentes em Porto Alegre. A residência Cândido Norberto (1952), também obra de Fayet em parceria com Luís Fernando Corona, é uma das primeiras obras onde os cobogós cerâmicos são utilizados na capital. Entretanto, juntamente com o uso de outros elementos como muxarabis, azulejos e cobertura em forma de borboleta, típicos da linguagem arquitetônica da escola carioca, atestam sua raiz teórica. O Colégio Júlio de Castilhos (1953), dos arquitetos Demétrio Ribeiro e Enilda Ribeiro, assemelha-se ao Racionalismo Italiano dada a simplicidade que ordena seus elementos⁴, aproxima-se ao CEPA pela utilização da maxiestrutura independente de concreto aparente e fechamento com tijolos cerâmicos – porém aqui rebocados de branco. Há ainda o projeto vencedor para o Palácio Legislativo Riograndense (1958), dos arquitetos Gregório Zolko e Wolfgang Schoedon, naturais de São Paulo, considerado um divisor de águas⁵, por ser a possível primeira obra de linguagem brutalista⁶ na cidade.

Um ano após o concurso do CEPA, o próprio Carlos Fayet juntamente com Moacir Marques utilizaram-se de superfícies de tijolos aparentes como material de fechamento da parte posterior do Auditório Araújo Viana. Em 1962 o mesmo material apareceu novamente sem revestimento e como fechamento na obra da REFAP, em forma de elementos vazados (Carlos Fayet, Cláudio Araújo, Moacir Marques e Miguel Pereira) nos pavilhões pré-moldados do conjunto⁷. Alguns projetos de determinada importância que apresentam esta estética brutalista são concomitantes em termos temporais, como: o Terminal Rodoviário de Porto Alegre (1969, Elyseu Mascarello), onde toda a maxiestrutura do complexo mostra-se aparente e em concreto armado sem revestimento.

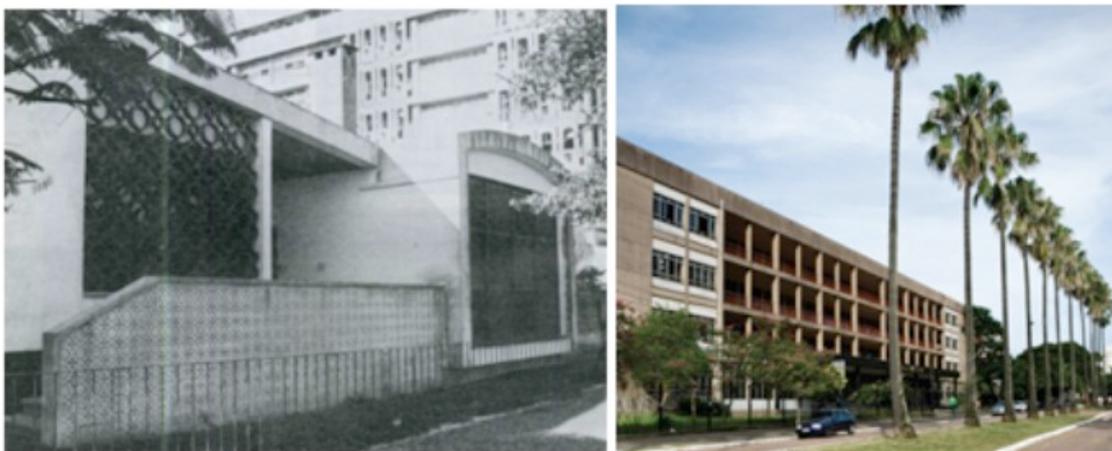


Figura 01: Casa Cândido Norberto (1952). Fonte: XAVIER, MIZOGUCHI (1987).
 Figura 02: Colégio Júlio de Castilhos (1953). Fonte: ALMEIDA (2010).

Dentre as obras brutalistas no Brasil precedentes ao projeto do CEPA, encontramos exemplares principalmente em São Paulo, como a Casa Antônio Carlos Cunha Lima (1958) e a Igreja na Vila Madalena (1956), ambas de Joaquim Guedes, além do Ginásio do Clube Paulistano (1957), de Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro. Na casa a estrutura de concreto apresenta-se aparente, assumindo grande significado formal⁸ ao intercalar as alvenarias de fechamento que são revestidas e pintadas. A Igreja também apresenta estrutura de concreto aparente e ainda o utiliza como material de fechamento, empregando grande plasticidade ao artefato. Constituída apenas por nave principal, revela-se amplamente iluminada, devido aos grandes vãos com fechamento de tijolo de vidro entre os entrecolúnios formados pelos pilares de concreto, que ditam o ritmo da obra.



Figura 03: Palácio Farroupilha (1958). Fonte: XAVIER (1983).

Ainda há a Igreja São Domingos (1953) construída na capital paulista, projeto do arquiteto Adolf Franz Heep⁹, que se relaciona de forma mais direta com o CEPA. É possível encontrar pontos de contato pelo partido adotado, pela exploração da luz natural e pela utilização de concreto a vista. A igreja apresenta partido próximo ao da Igreja de Notre Dame em Rancy (1922), França, obra de Auguste Perret¹⁰, com nave única e sem capela-mor. O autor rompeu com a tradicional forma de iluminação natural, comumente com espaços semi-escuros, oferecendo aqui um espaço extremamente claro. O espaço interior é banhado de luz por amplas aberturas anguladas laterais e pela fachada frontal envidraçada.



Figura 04: Casa Antônio Carlos Cunha Lima.
Fonte: XAVIER (1983).

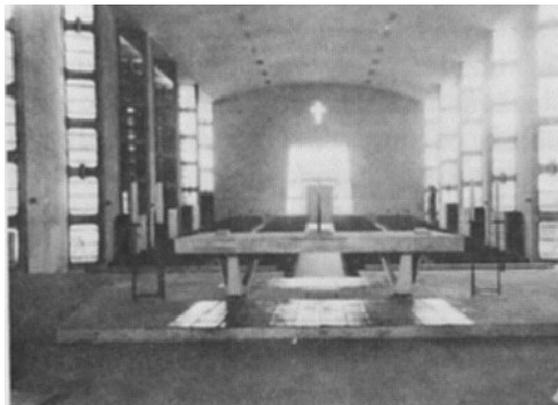


Figura 05: Igreja São Domingos, São Paulo.
Fonte: XAVIER (1983).

4. O projeto do CEPA

4.1 Sítio: centro histórico como pano de fundo

O local de implantação do CEPA fica em área central de Porto Alegre, no centro histórico. A Rua Senhor dos Passos, local de implantação do complexo religioso, apresenta um desnível considerável – ela é uma das vias que conecta o centro, situado parcialmente à margem do lago Guaíba, ao elevado existente que delimita a área central do restante da cidade. Em frente ao terreno encontra-se uma pequena praça em desnível e em formato triangular, recentemente restaurada, a Praça Otávio Rocha (1929) – definida pela Avenida Alberto Bins, Rua Senhor dos Passos e pela Rua Otávio Rocha. Subindo por esta pequena rua, temos a perspectiva – quase – frontal do conjunto religioso.

No terreno do atual CEPA existia uma antiga igreja luterana, pequena e de características historicistas, posicionada no centro do terreno. Essa igreja, construída em 1865, foi demolida na década de 1960 para a construção da sede administrativa da Igreja Evangélica juntamente com novo templo, a igreja da Reconciliação. Não só o templo demolido era antigo – o conjunto de edifícios vizinhos ao CEPA constituíam um tecido urbano configurado e, naquele momento, de natureza relativamente homogênea por participarem de uma arquitetura de linguagem luso-brasileira, típica das primeiras construções da capital. O entorno imediato de natureza similar começou a ser modificado a partir da década de 1940, quando uma série de edifícios no centro foi substituída por exemplares de características *art deco* e a partir da década de 1950 por edifícios com características modernas¹¹.



Fig. 06: Igreja Luterana, Praça Otávio Rocha, Porto Alegre. Fonte: MARQUES (2012).
Fig. 07: Vista do CEPA desde a Rua Otávio Rocha. Imagem de 1934. Fonte: Sérgio Marques.

O novo complexo religioso substituiu o antigo templo de caráter historicista e de raízes germânicas – uma arquitetura próxima ao neogótico – por um templo moderno com feições modernas e, além disso, de linguagem brutalista.

4.2. Apropriação do terreno: pátio interno sobre platô elevado

O complexo é constituído por um conjunto de dois blocos edificadas inter-relacionados: nave principal da Igreja e uma placa vertical situado na parte posterior do terreno com programa variado e serial. O projeto conta ainda com estacionamento público e uma praça seca sob a laje de cobertura do estacionamento.

Para a organização destes distintos e variados programas em um terreno entre medianeiras com desnível pronunciado, inserido em um contexto historicamente configurado e ainda diante de uma pequena praça, os arquitetos organizaram a base do conjunto na mesma cota através de um platô elevado¹². Tal estratégia de projeto propiciou um nível equivalente de implantação aos blocos edificadas – a igreja e a placa vertical –, organizou um estacionamento semienterrado, tirando partido do desnível da rua em ascensão, dispondo o acesso veicular na parte mais baixa do terreno, ao mesmo tempo em que outorgou monumentalidade ao objeto arquitetônico.



Figura 08: Vista a partir do pátio interno.
Fonte: Autora.



Figura 09: Vista da praça interna com o campanário ao fundo. Fonte: Sérgio Marques.

Sobre o platô elevado, o complexo organiza-se em partido em forma de “U” fechado, apropriando-se de praticamente toda a superfície do terreno e gerando um espaço interno que configura uma

praça semipública¹³. Os dois blocos construídos sobre a base relacionam-se perpendicularmente entre si formando um “L” e se estendem ao longo de toda a lateral esquerda (nave) e ao longo da parte posterior do terreno (placa vertical). O terceiro braço do “U” é formado pela faixa do pórtico de acesso, paralelo à placa vertical. O pátio interno tem seu quarto lado completado por uma parede cega que delimita a lateral direita do terreno, paralela ao templo.

A praça interna abriga um campanário definido por duas placas verticais de concreto aparente. O projeto do concurso propunha esse elemento vertical reinterpretado na face limite com a rua, de forma a reestabelecer o equilíbrio entre a massa horizontal da nave e emprestar monumentalidade ao conjunto. Infelizmente o campanário não foi construído na testada como previa o arquiteto, sendo erguido pelos dirigentes da CEPA na praça interna com escala reduzida e perdendo quase que por completo sua função simbólica de diferenciação entre monumento e tecido urbano¹⁴. A visualização do elemento vertical desde a cidade, que historicamente caracteriza e identifica os templos, se perdeu por completo, já que este só pode ser descoberto e vislumbrado desde a praça interna, acolhendo uma escala quase que doméstica.

O programa requisitado satisfaz uma relação de monumento, por um lado, oferecendo um novo templo religioso para a cidade, e de tecido urbano¹⁵, com um edifício com programa serial, não especial – acomodando funções administrativas e residenciais. A praça criada sobre o estacionamento ainda proporciona outra relação com o entorno urbano imediato, a de continuidade visual entre o espaço público em frente à área, a Praça Otávio Rocha.

4.3. Pórtico de entrada como antessala e nave do templo como protagonista

A nave do templo é o bloco que faz a interface com a rua, estratégia de disposição lógica pelo caráter público do edifício, enquanto os apartamentos¹⁶ e escritórios encontram-se dispostos na placa vertical de formato prismático na parte posterior do terreno. De forma análoga a solução adotada por Fayet e Corona no emblemático Palácio da Justiça¹⁷ de Porto Alegre (1953), o novo templo relaciona-se com o entorno urbano através de um plano cego definindo a fachada com a rua, aqui composto por placas pré-moldadas de concreto a vista. Nesta parede, totalmente fechada, está disposta uma grande cruz ocupando quase toda a altura¹⁸ deixando claro a que função o edifício se destina.

O pórtico de acesso encontra-se no mesmo alinhamento da nave e é definido por uma placa horizontal elevada de concreto aparente, recebendo os visitantes, os moradores e os funcionários, que acessam o complexo pela direita do terreno através de rampa ou escadaria perpendicular à entrada. Utilizando-se da mesma estratégia da Galeria Nacional de Berlim (1960) ou do Pavilhão da Alemanha na Exposição Internacional em Barcelona (1929), a escalinata encontra-se oculta

por muro e um giro de 90° se faz necessário para realizar a ascensão ao pódio formado – o óbvio aqui é evitado e uma *promenade architecturale* é oferecida desde o primeiro contato com a obra. O acesso principal à igreja ocorre sob o pórtico em frente à escadaria. O pórtico atua como uma antessala do complexo: oferece proteção horizontal e realiza a transição entre o espaço público e o espaço privado. A permeabilidade visual lateral é mantida, estabelecendo, desta forma, o contato entre a cidade e o espaço interior do conjunto.



Figura 10: Vista do conjunto a partir da Rua Senhor dos Passos. Fonte: Acervo FAM.

Outra placa de concreto, vertical e alinhada à nave no limite da via, realiza a delimitação entre o acesso veicular e a entrada ao complexo. O acesso pode ser interrompido se necessário através de um portão de ferro que, quando aberto, corre por um trilho e fica totalmente oculto por trás desta placa.

O templo está acomodado a poucos metros do limite da área, respeitando o recuo lateral e corrigindo internamente a angulação existente no terreno, devido ao seu formato trapezoidal. A nave da igreja tem a forma de um prisma retangular com a maior dimensão em seu comprimento e encontra-se suspensa por um balanço de aproximadamente dois metros sobre a calçada e alinhada ao pórtico, este disposto no limite do terreno. Esta estratégia conforma uma espécie de galeria antecedendo a entrada ao complexo e estabelece clara distinção da hierarquia dos espaços: a nave encontra-se no limite do terreno, avançando com o balanço, enquanto que a parede que faz o fechamento do estacionamento semienterrado encontra-se recuada.

A fachada do templo que se abre para o interior do terreno organiza uma das faces da praça interna e permite o acesso ao mesmo. Essa fachada está organizada por intervalos criados entre superfícies de tijolo a vista e panos de vidro translúcidos. Os intervalos são organizados pelo ritmo da estrutura aparente de cinco pares de pilares de concreto que abrigam calhas coletoras de água entre cada dupla, formando seis entrecolúnios, sendo que as duas extremidades tem intervalos menores e são revestidas apenas por vidro. O primeiro e o último intervalo apresentam superfície de pano de vidro definidos pelo desenho das esquadrias e os quatro entrecolúnios centrais são

delineados por superfícies de tijolo cerâmico aparente separadas dos pilares por duas pequenas faixas laterais de fenestração vertical. Além da marcação vertical da estrutura, no mesmo alinhamento da laje de fechamento da nave, a marcação horizontal é também ditada por viga horizontal intermediária de concreto aparente, recuada em relação aos pilares e às superfícies de tijolo cerâmico.

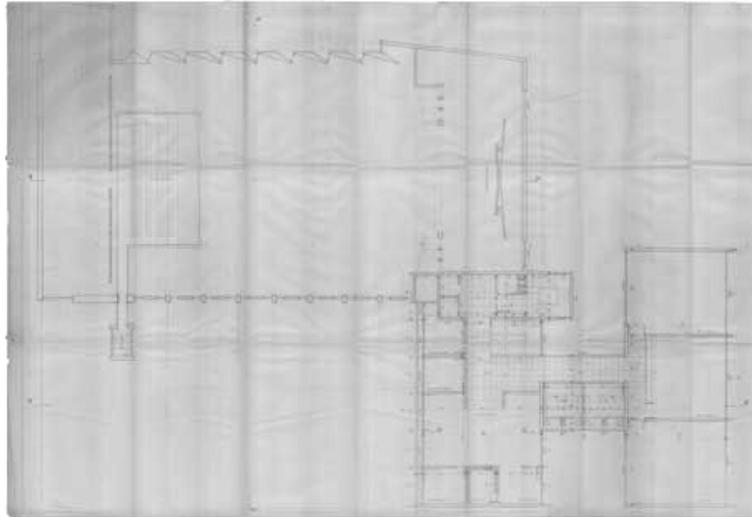


Figura 11: Planta 1º pavimento Nave e Edifício. Fonte: Acervo FAM.

O jogo formado na fachada pelos planos de distintas naturezas é simples e rigoroso, com pequena variação na composição entre os entrecolúnios formados. O resultado é uma reinterpretação moderna e de feições brutalistas do templo tradicional: nave única com forma prismática, ao modo da Igreja de Rancy (1922), completamente fechada na sua fachada interface com a rua; e bastante permeável na sua extensão longitudinal, através de planos de vidros generosos em lugar de tímidos e estratégicos vitrais, permitindo profusa entrada de luz lateral.

A caixa de concreto que acomoda a nave da igreja, juntamente com o pórtico – também de concreto aparente –, que realiza o “fechamento” do terreno ao definir a fachada que dialoga com a rua, não poderia ser mais emblemática do anúncio dos novos tempos que afirmavam a consolidação da arquitetura moderna e que alteravam de forma sistêmica a configuração das cidades.

4.4 Placa vertical como pano de fundo

O segundo bloco encontra-se na parte posterior do terreno, na divisa com o lote limeiro, e acomoda o programa serial do complexo: edifício com apartamentos, salas administrativas, sede administrativa da CEPA e térreo com salão paroquial, cozinha e portaria. Esse prédio se sobressai em altura e atua como pano de fundo para o bloco que acomoda a função especial do conjunto, a nave da igreja, assim como compõe uma das fachadas internas da praça interior.

A solução de fechamento com elementos vazados foi amplamente utilizada na arquitetura moderna brasileira, tanto na chamada escola carioca quanto nas obras com ênfase brutalista, neste caso com a aplicação de elementos em seu estado natural. Na fachada do bloco posterior voltada à praça interna a utilização de cobogós cerâmicos como vedação ao longo dos cinco pavimentos tipo intercalados pela estrutura vertical das lajes de concreto aparente criou uma textura homogênea, reforçando seu papel de tecido. Os cobogós, afastados por uma estreita galeria da parede de alvenaria que delimita cada pavimento-tipo, atuam como solução de proteção solar e resolvem a difícil equação de solucionar uma fachada com caráter de tecido com tantos programas distintos ocorrendo atrás.



Figura 12: Vista partir do pórtico de entrada.
Fonte: Acervo Fayet.

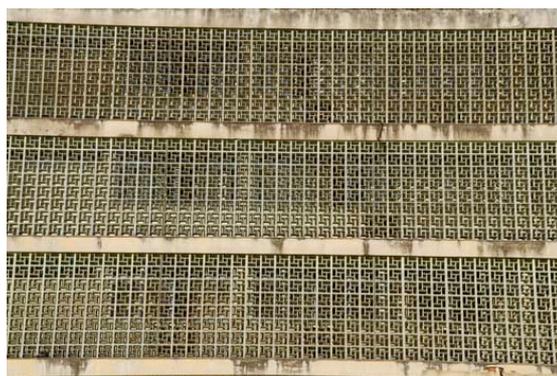


Figura 13: Detalhe dos cobogós da placa vertical.
Fonte: Sérgio Marques.

De forma distinta ao corpo principal do edifício, o térreo e a cobertura apresentam-se à maneira clássica de base e coroamento. A base, que abriga salão paroquial, cozinha, espaços de apoio além de portaria e acesso aos apartamentos residenciais e à ala administrativa, é recuada em relação ao corpo principal. O único elemento que se sobressai no térreo avançando em relação à fachada frontal é o bloco que acomoda a cozinha. O acesso ao bloco se dá por uma marquise de concreto um pouco mais baixa que a laje do piso do primeiro pavimento, dando continuidade à laje do pórtico de entrada do conjunto. Na cobertura, um pequeno bloco se sobressai sob uma placa horizontal, que compõe visualmente o fechamento do pavimento inexistente – bem ao modo daquela arquitetura moderna carioca, porém um pouco mais contida, mais de acordo com o caráter do edifício.

4.5. Interior do templo moderno

A entrada principal da nave ocorre sob a cobertura de concreto do pórtico de entrada, após a ascensão através de escadaria ou rampa. A habitual solução de acesso pelo frontispício é aqui subvertida por um acesso lateral, porém a ideia de ritual de ascensão ao divino é mantida através de escalinata e rampa. Após acessar o templo, somos acolhidos em recinto de pouca altura, onde se acomoda uma pequena capela de culto que se estende até o limite do terreno, tendo como delimitação horizontal o mezanino em concreto aparente e em balanço que abriga o órgão.

Voltando-se a direita, após transpor o plano de alvenaria que delimita este pequeno lugar de culto, chegamos ao amplo espaço da nave principal e única do templo, com pé direito duplo de aproximadamente seis metros de altura. O espaço interno da nave é definido de forma similar ao tratamento exterior de suas paredes: através de panos de tijolos cerâmicos e panos de vidro sustentados por esquadrias de ferro. Os vidros são por vezes decorados com desenhos de motivo da natureza com cores. Toda a estrutura é visível externa e internamente, assim como as duas grandes vigas horizontais que realizam o travamento interno da nave no sentido longitudinal. A mesma linguagem tectônica que é aplicada exteriormente é utilizada no espaço interno – não há distinção entre os materiais aplicados no exterior e no interior do templo. O altar pode ser a única exceção, onde as paredes que delimitam a sacristia são rebocadas de branco.



Figura 14: Interior do templo, vista do altar. Figura 15: Interior do templo, vista do órgão. Fonte: Autora
A iluminação natural é farta e possível através de esquadrias verticais ao longo de suas duas paredes laterais, com tratamentos adequados a cada distinta posição solar. Na parede que faz o limite com a praça interna existem portas na continuidade dos vãos das esquadrias que dão acesso ao espaço aberto.

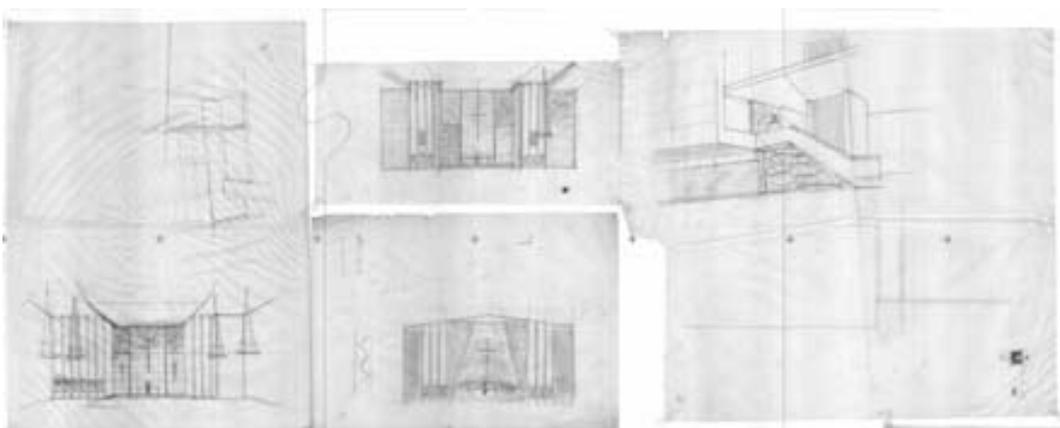


Figura 16: Croquis do arquiteto. Fonte: Acevo FAM.

O formato prismático da nave, formado por um paralelepípedo mantém-se também no ambiente interior. A regularidade do prisma apenas é rompida por uma entrada de luz horizontal, criada através de um *shed* formado por descolamento da laje próximo ao altar, propiciando um efeito de luz indireto e estrategicamente posicionado.

4.6. Ponto de contato com o monastério de La Tourette

O brutalismo, ou *new brutalism*, tem suas raízes possivelmente na Inglaterra, porém ele ocorre de forma concomitante em diversos países, havendo uma relação de panorama hierárquico relacionado apenas lateralmente, sem ocorrer uma procedência temporal ou conceitual entre as arquiteturas denominadas brutalistas¹⁹. O papel do crítico de arquitetura inglês Reyner Banham²⁰ foi fundamental para a criação do mito dessa vertente arquitetônica moderna, através de seu célebre artigo “*The New Brutalism*”, que difundiu o termo arquitetura brutalista.

Um dos principais arquitetos que contribuíram para a formação e consolidação desta linguagem com projetos precedentes e referenciais foi o arquiteto franco-suíço Le Corbusier, com seus projetos ousados da *Unité d’Habitation* de Marselha (1945-1949), a Capela Ronchamp (1950-1955), a Casa Jaoul, em Neuilly-sur-Seine (1956) e o Monastério Sainte-Marie de *La Tourette* (1957), em Eveux-sur-l’Arbresle, França.

A primeira fase da obra de Le Corbusier, onde a maioria de suas obras eram formas prismáticas brancas, classificadas como participantes do chamado “estilo internacional”, se apresenta bastante distante em termos compositivos da fase desenvolvida a partir dos anos 50. A partir da metade do século XX, uma parte de sua obra pode ser considerada “neobrutalista”²¹, alcançando grande expressividade plástica pela utilização de materiais como concreto e tijolos aparentes e do uso da estrutura definindo a forma – por vezes escultórica, como no caso da Capela Ronchamp, ou modular, como na Casa Jaoul, onde utilizou a abóbada catalã de tijolo.

Na obra do Convento de La Tourette²², de ordem Dominicana, encontramos alguns interessantes pontos de contato²³ com o complexo religioso em questão, e não somente pelos aspectos técnico-construtivos e plásticos – estrutura de concreto a vista, valorização da textura dos materiais –, como também pela definição programática de espaço de culto e de moradia para os religiosos e principalmente pela organização do partido. Ambos os projetos, de escalas distintas, encontram-se em terreno de aclave pronunciado – embora o CEPA em terreno urbano e no meio de quadra, e o convento em área rural. Além disso, da mesma forma que as peças canônicas do convento foram reinterpretadas (a igreja, a cripta, a capela, o átrio, o refeitório, a biblioteca, o claustro, as celas, etc) pelo arquiteto suíço, o mesmo ocorreu no CEPA (a nave é única, com formato distinto ao tradicional; o campanário; etc).

O principal ponto de contato é a composição do partido. Ambos os edifícios se organizam sobre uma base elevada, de forma a reparar o desnível e possibilitar a acomodação dos diferentes blocos na mesma cota – o que permitiu e propiciou nos dois casos o passeio e a circulação de pessoas, religiosas ou não, pelo espaço interno formado²⁴. Além disso, gerou-se espaço de aproveitamento sob a laje do platô, onde foram dispostos espaços de apoio no convento, e estacionamento semienterrado no CEPA. Sobre o platô formado foram dispostos os blocos

edificados, que se articulam em quatro braços perpendiculares entre si²⁵ criando um pátio interno, ou seja, o partido em forma de “U” fechado.

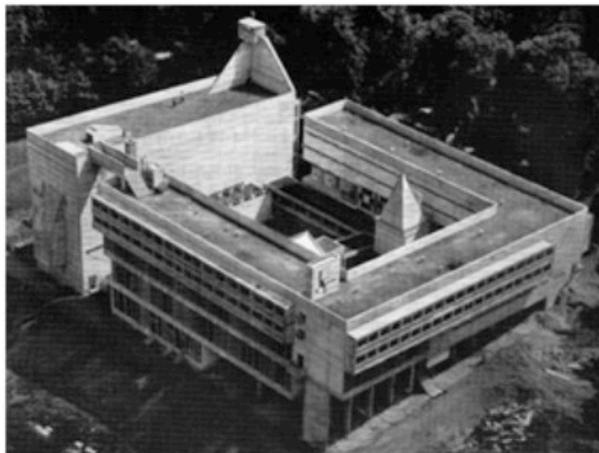


Figura 17: Vista aérea do convento.
Fonte: www.wikiarquitectura.es



Figura 18: Vista de uma das fachadas exteriores.
Fonte: www.wikiarquitectura.es

As duas obras religiosas encerram-se em si mesmas, privilegiando o recolhimento e a introspecção, buscados em espaços de culto, muitas vezes negando até mesmo possíveis vistas ao exterior²⁶. Ao mesmo tempo em que a parede cega da nave do CEPA realiza a interface com a rua, e a fachada perpendicular à fachada com as aberturas das celas dos monjes no Convento é totalmente fechada, as duas obras estabelecem um diálogo sincero com o exterior – aqui de distintas naturezas, urbana e rural – através de enquadramentos da paisagem e de recortes na massa construída de concreto a vista. As fenestraçãoes nas fachadas internas, em ambas as obras, tornam a relação dos edifícios com seus pátios internos formada bastante franca e permeável visualmente, enquanto as aberturas disponíveis em algumas das fachadas exteriores no convento permitem que se tenha um contato visual com o entorno rural.

5. Um novo caminho de possibilidades plásticas no sul do país

O CEPA pode ser considerada uma obra participante do segundo período do Movimento Moderno²⁷, aquele período de consolidação e afirmação da sua arquitetura. Dentro do conjunto de obras ditas modernas²⁸, surgiu uma nova vertente definida como “brutalista” a partir dos anos 1950, no campo internacional e também no Brasil, tendo como principal foco irradiador no Brasil a cidade de São Paulo. Devemos entender essa linguagem brutalista como um dos caminhos (possíveis) que a arquitetura moderna assumiu a partir da metade do século XX caracterizando uma série de obras a partir de então, que se assemelham por uma série de características identificáveis e próprias.

A linguagem arquitetônica adotada e explorada por Fayet, até então, assim como a praticada pela maioria dos arquitetos gaúchos ou pelos profissionais aqui radicados, se aproximava e se identificava com a arquitetura da escola carioca como modelo a ser seguido²⁹, o que pode ser

verificado por sua obra canônica, o Palácio da Justiça, onde podemos identificar uma série de elementos modernos e até mesmo os cinco pontos corbusianos: pilotis, fachada livre, planta livre, janela em fita, terraço habitável, além dos *brises soleils*. Podemos ponderar que Fayet acompanhou a mudança que ocorreu na linguagem moderna quando da mudança de foco da arquitetura produzida e exportada pelo Rio de Janeiro por uma arquitetura de feições brutalistas, alinhada com a arquitetura de vertente brutalista e a evoca aqui na capital gaúcha em várias de suas obras a partir dos anos 50, tendo como obra pioneira dentro desta linguagem, o CEPA.

O CEPA pode ser considerado uma joia arquitetônica encravada – literalmente – entre medianeiras no centro de Porto Alegre, porém uma joia de pedra não lapidada, e esta é a intenção primeira dos arquitetos. Assim como uma pedra em seu estado bruto, a obra se apresenta do que (e como) é feita, nos revelando sua estrutura e exibindo os materiais de vedação em seu estado natural. Justamente a ideia da arquitetura brutalista é mostrar de que matéria ela é feita, é investigar a plasticidade dos materiais eleitos e tirar partido dessa tectonicidade como material de projeto. Além disso, a obra do CEPA elucida a um usuário mais atento a sua lógica projetual, sem com isso ser óbvia. Os arquitetos exploraram de forma equilibrada e na medida de escala adequada os elementos da surpresa, do inesperado, com uma série de subversões de soluções habituais, dignificando o complexo do CEPA de construção ao patamar nada mais justo de *arquitetura*.



Figura 19: Vista a partir da praça interna para a cidade. Fonte: Autora.

E como num pequeno tesouro, temos no seu interior o que há de mais precioso, e aqui tem duplo significado. Por primeiro, o verdadeiro protagonista do conjunto: o pátio interno criado pela articulação dos blocos construídos, que ofereceu continuidade ao espaço público e à praça em frente ao complexo e estabeleceu uma relação discreta, porém franca, e merecida com a cidade. Em segundo lugar, porém não menos importante, temos a surpresa do espaço interior da nave que, apesar de constituído por materiais não lapidados, como o concreto e os planos de tijolos cerâmicos aparentes, se apresenta dignamente acolhedor, amplo e extremamente iluminado, subvertendo uma vez mais à solução convencional, de igreja tradicional com jogo dramático de luz

e sombra, escura e vertical. A franca permissão para entrada de luz não exime o usuário da surpresa, pelo contrário, esta é restabelecida pelo contraste proporcionado entre a dureza do concreto exterior e do espaço interno acolhedor de culto – com o altar de paredes brancas rebocadas – e a integra de forma mais sincera à nova praça criada diante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Guilherme Essvein de. **Guia de Arquitetura Moderna em Porto Alegre / Guilherme Essvein de Almeida, Joao Gallo de Almeida, Marcos Bueno.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

LUCAS, Luis Henrique Haas. PETROLINI, Marcos Amado. **Vedações de tijolos aparentes, estruturas de concreto: o caso do Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre. IV Seminário Docomomo Sul,** Porto Alegre: março 2013. Disponível em <http://www.docomomo.org.br/ivdocomomosul/pdfs/30%20Marcos%20Petrolini-Luis%20Henrique%20Luccas.pdf>. Acesso em: 06 agosto 2013.

LUCAS, Luis Henrique Haas. **O sul por testemunha: declínio da hegemonia corbusiano-carioca e ascensão da dissidência paulista na arquitetura brasileira anos 50 Alegre. Pós. Rev Programa Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – FAUUSP,** São Paulo: v. 17, n. 27, junho 2010. Disponível em revistas.usp.br/posfau/article/download/43680/47302. Acesso em: 06 agosto 2013.

MARQUES, Sérgio Moacir. **Fayet, Araújo & Moojen: arquitetura moderna brasileira no sul - 1950 / 1970.** Porto Alegre: PROPARG-UFRRGS, 2012 (Tese de doutorado).

MONTANER, Josep Maria. **Depois do movimento moderno. Arquitetura da segunda metade do século XX.** Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

PIÑON, Helio. **Teoria do Projeto.** Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2006.

XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre.** São Paulo: Pini, 1987.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. **Arquitetura moderna Paulistana.** São Paulo: Pini, 1983.

ZEIN, Ruth Verde. **Arquitetura da escola paulista brutalista (1953-1973).** Porto Alegre: PROPARG-UFRRGS, 2005 (Tese de doutorado).

Sítios eletrônicos consultados:

<http://www.arquiteturabrutalista.com.br/> Acesso em: 06 de agosto de 2013.

¹ Fonte periódico Correio do Povo, dia 06 de setembro de 1959, página 17.

² O ensino no estado teve relações próximas com a escola de Montevideu, dado que alguns importantes arquitetos como Demétrio Ribeiro, se formaram na capital uruguaia e posteriormente retornaram a Porto Alegre.

³ Ver ZEIN (2010).

⁴ Ver ALMEIDA (2010), página 27.

⁵ Ver LUCAS (2010).

⁶ Concordamos com LUCAS (2010) que relaciona o edifício como brutalista pela sua proximidade com a vertente arquitetônica de Mies van der Rohe.

⁷ Ver LUCAS, PETROLINI (2013).

⁸ Ver XAVIER, MIZOGUCHI (1983), página 48.

⁹ Arquiteto de origem germânica radicado em São Paulo construiu uma série de igrejas em todo o país.

¹⁰ A Igreja de Rancy pode ser considerada como a primeira igreja moderna. Ela rompeu o formato tradicional ao adotar o esquema de nave única e sem capela-mor, que caracterizava as igrejas até então.

¹¹ Temos ali no entorno próximo edifícios emblemáticos *art deco* e modernos, como o antigo Ed. da Mesbla, na av. Alberto Bins, o Hotel Ritz, diante do complexo, e o Instituto de Artes da UFRGS, na mesma rua, um pouco mais acima.

¹² Podemos observar essa estratégia projetual da arquitetura como jogo de volumes singulares relacionados entre si sobre grandes plataformas urbanas (MONTANER) principalmente a partir dos anos 1950, tendo como projeto emblemático a proposta para o edifício das Nações Unidas em Nova Iorque, de Le Corbusier (1947-1952).

¹³ Semipública porque o acesso à praça pode ser fechado com portão.

¹⁴ Ver MARQUES (2012).

¹⁵ Idem anterior.

¹⁶ Os últimos dois andares abrigam apartamentos destinados aos pastores da comunidade evangélica e três andares e os primeiros três pavimentos acomodam as salas administrativas e a direção do CEPA.

¹⁷ Projeto fruto de concurso realizado por Fayet e Corona, onde a fachada que relaciona-se com a principal praça cívica da capital, é um plano cego – oferecendo respeito e silêncio ao espaço constituído.

¹⁸ No projeto original, estava previsto ali uma estatuária dos quatro apóstolos, solução esta também equivalente à do Palácio da Justiça de Porto Alegre, onde uma estátua fixada no pano cego simboliza a justiça e estabelece o diálogo com a Praça da Matriz.

¹⁹ Ver <http://www.arquiteturabrutalista.com.br/index1port-conceitos.htm>, coordenação Ruth Verde Zein.

²⁰ Reyner Banham (1922-1988). "The New Brutalism", publicado em *The Architectural Review* de dezembro de 1955, Londres.

²¹ MONTANER, página 46.

²² O projeto contou com a colaboração do arquiteto Iannis Xenakis, também compositor, de ascendência grega que em 1948 entrou no escritório de Corbusier.

²³ Uma possível relação compositiva entre o CEPA e o Convento de La Tourette foi sugerido por HAAS (2010).

²⁴ Uma das premissas de projeto de espaço desta natureza é a circulação: os monges tem o hábito de realizarem caminhadas sob as arcadas para momentos de reflexão. Há uma reinterpretação das células dos monges na Cartuxa de Ema, que Le Corbusier visitou em sua juventude durante sua célebre viagem a Itália, em 1907.

²⁵ O CEPA tem sua quarta fachada interna que encerra o pátio interior formado por uma parede cega que faz limite com o terreno vizinho.

²⁶ Ver MONTANER (2011), página 48.

²⁷ MONTANER.

²⁸ Como esclarece PIÑON, devemos entender a arquitetura moderna como um método de projetar, e não como um estilo.

²⁹ LUCCAS (2006).