

RODRIGO TROYANO

DEMETRIO RIBEIRO E O REALISMO SOCIALISTA

ARQUITETURA E POLÍTICA EM PORTO ALEGRE NOS ANOS 1950



CIU/RS

DEMETRIO RIBEIRO E O REALISMO SOCIALISTA

ARQUITETURA E POLÍTICA EM PORTO ALEGRE NOS ANOS 1950

Fundação Universidade de Caxias do Sul

Presidente:

Dom José Gislson

Universidade de Caxias do Sul

Reitor:

Gelson Leonardo Rech

Vice-Reitor:

Asdrubal Falavigna

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação:

Everaldo Cescon

Pró-Reitora de Graduação:

Terciane Ângela Luchese

Pró-Reitora de Inovação e Desenvolvimento

Tecnológico:

Neide Pessin

Chefe de Gabinete:

Givanildo Garlet

Coordenadora da EDUCS:

Simone Côrte Real Barbieri

Conselho Editorial da EDUCS

André Felipe Streck

Alexandre Cortez Fernandes

Cleide Calgaro – Presidente do Conselho

Everaldo Cescon

Flávia Brocchetto Ramos

Francisco Catelli

Gelson Leonardo Rech

Guilherme Brambatti Guzzo

Karen Mello de Mattos Margutti

Márcio Miranda Alves

Simone Côrte Real Barbieri – Secretária

Suzana Maria de Conto

Terciane Ângela Luchese

Comitê Editorial

Alberto Barausse

Università degli Studi del Molise/Itália

Alejandro González-Varas Ibáñez

Universidad de Zaragoza/Espanha

Alexandra Aragão

Universidade de Coimbra/Portugal

Joaquim Pintassilgo

Universidade de Lisboa/Portugal

Jorge Isaac Torres Manrique

*Escuela Interdisciplinar de Derechos Fundamentales
Praeeminentia Iustitia/Peru*

Juan Emmerich

Universidad Nacional de La Plata/Argentina

Ludmilson Abritta Mendes

Universidade Federal de Sergipe/Brasil

Margarita Sgró

Universidad Nacional del Centro/Argentina

Nathália Cristine Vieceli

Chalmers University of Technology/Suécia

Tristan McCowan

University of London/Inglaterra



Comissão editorial do CAU/RS

Paulo Ricardo Bregatto

Gelson Luiz Benatti

Flávio Kiefer

Lídia Glacir Gomes Rodrigues

Jéssica Neves

Assessor da comissão editorial

Henrique Munaretto Ficht

RODRIGO TROYANO

DEMETRIO RIBEIRO E O REALISMO SOCIALISTA

ARQUITETURA E POLÍTICA EM PORTO ALEGRE NOS ANOS 1950

CIU/RS



CÂMARA
Rio-Grandense
DO LIVRO

© do autor

1ª EDIÇÃO

2025

PREPARAÇÃO DE TEXTO

Gimerson Ferreira Alves

LEITURA DE PROVA

Helena Vitória Klein

EDITORIAÇÃO

EDUCS

Capa

Ana Carolina Marques Ramos

Arte de capa

Retrato de Demétrio Ribeiro no Interior do Convite de Formatura da primeira turma da Faculdade de Arquitetura da UFRGS (1952), originalmente ilustrado por artista desconhecido e posteriormente digitalizado por Rodrigo Troyano

CAU/RS

**Conselho de Arquitetura e Urbanismo do
Rio Grande do Sul (CAU/RS)**

Rua Dona Laura, 320 | Bairro Rio Branco

Porto Alegre/RS | (51) 3094-9800

www.caurs.gov.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
(CIP)

Universidade de Caxias do Sul
UCS – BICE – Processamento Técnico

T864d Troyano, Rodrigo

Demétrio Ribeiro e o realismo socialista [recurso eletrônico] :
arquitetura e política em Porto Alegre nos anos 1950 / Rodrigo
Troyano. – Caxias do Sul : EducS, 2025.
Dados eletrônicos (1 arquivo).

Apresenta bibliografia.

Modo de acesso: World Wide Web.

DOI: 10.18226/9786558074816

ISBN 978-65-5807-481-6

1. Arquitetura - Porto Alegre (RS) - História. 2. Arquitetura
moderna. 3. Ribeiro, Demétrio, 1853-1931. I. Título

CDU 2. ed.: 72(816.5)(091)

Índice para o catálogo sistemático

1. Arquitetura – Porto Alegre (RS) – História

2. Arquitetura moderna

3. Ribeiro, Demétrio, 1853-1931

72(816.5)(091)

72.036

72RIBEIRO

Catálogo na fonte elaborada pela biblioteca
Carolina Machado Quadros – CRB 10/2236

Direitos reservados a:



EDUCS – Editora da Universidade de Caxias do Sul

Rua Francisco Getúlio Vargas, 1130 – Bairro Petrópolis – CEP 95070-560 – Caxias do Sul – RS – Brasil

Ou: Caixa Postal 1352 – CEP 95020-972 – Caxias do Sul – RS – Brasil

Telefone/Telefax: (54) 3218 2100 – Ramais: 2197 e 2281 – DDR (54) 3218 2197

Home Page: www.ucs.br – E-mail: educs@ucs.br

A Eugenia, minha companheira,
e a Lara e Liz, que engendramos em nós,
dedico com amor.

O Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Rio Grande do Sul (CAU/RS) tem a satisfação de apresentar mais uma obra que integra seu programa editorial voltado ao reconhecimento e à valorização da produção intelectual dos arquitetos e urbanistas do estado.

Esta publicação resulta de uma parceria estratégica estabelecida entre o CAU/RS, a Câmara Rio-Grandense do Livro (CRL) e a Editora da Universidade de Caxias do Sul (EDUCS). A colaboração com a CRL, instituição de prestígio no panorama cultural gaúcho e organizadora da tradicional Feira do Livro de Porto Alegre, aliada à expertise editorial da EDUCS, assegura a excelência na produção e viabiliza a efetiva circulação desta obra no meio acadêmico e profissional.

O trabalho ora publicado constitui uma relevante contribuição para nossa área de atuação. Ao viabilizar este projeto editorial, o CAU/RS consolida sua missão institucional de fomentar o conhecimento especializado e fortalecer a arquitetura e urbanismo, demonstra seu compromisso com a disseminação do pensamento crítico e reflexivo, elementos fundamentais para a formação de profissionais capacitados a enfrentar a complexidade da sociedade atual e os desafios que se apresentam para nossa profissão.

Registro nosso reconhecimento aos jurados que atuaram no concurso permitindo a aplicação criteriosa

dos recursos confiados pelos arquitetos e urbanistas gaúchos, aos funcionários que de alguma forma contribuíram para este projeto, aos parceiros que tornaram possível esta realização e, principalmente, ao autor pela sua valiosa contribuição à qualificação da arquitetura e urbanismo.

Andréa Hamilton Ilha
Presidente do CAU/RS

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	10
INTRODUÇÃO	11
FREAR UMA VERTENTE?	12
UM PROTAGONISTA?	13
INFLUÊNCIAS CORBUSIANAS?	15
MUDANÇA ABRUPTA DE RUMO?	16
ARTE ENGAJADA?	17
ESTADO DA QUESTÃO	19
MÉTODO	24
O ARQUITETO	32
UM AVÔ ILUSTRE	33
UMA ATRIZ DA <i>BELLE ÉPOQUE</i> NO BOQUEIRÃO	36
A SUÍÇA É O URUGUAI DA EUROPA	47
A FACULDADE DE ARQUITETURA	50
O RACIONALISMO ACADÊMICO FRANCÊS	55
MAURICIO CRAVOTTO E AS CONEXÕES COM PORTO ALEGRE	63
LE CORBUSIER, VILAMAJÓ, DEUS E A COMPOSIÇÃO UNIVERSAL	71
MEDALLAS, GAVAZZO E O DESCONHECIDO NIEMEYER	75
O ART DÉCO CARIOCA	78
TESTEMUNHA DA ACLAMAÇÃO DE UMA ESCOLA	82
PORTO ALEGRE E SUA EXPOSIÇÃO ART DÉCO	88
OS ANOS 1940 E OS TRÊS FATORES	94
PLANOS DIRETORES URBANOS	110
GRUPO ESCOLAR VENEZUELA	117
TE LEMBRAS DO PAVILHÃO SUÍÇO?	126
A POLÍTICA	140
UM PARTIDO LEGAL	141
UM PARTIDO ILEGAL	146
ARTISTAS ENGAJADOS: O ENTUSIASMO REVOLUCIONÁRIO	149

ARTISTAS EMIGRADOS: A LIBERDADE DO SUBCONSCIENTE	152
TROTSKI, MAIAKÓVSKI E O PARTIDARISMO ESTÉTICO STALINISTA	155
ARTE VIGIADA: O REALISMO SOCIALISTA	158
ECOS DO ZHDANOVISMO	162
OS COMUNISTAS ESTÃO CHEGANDO	164
A CONSCIÊNCIA SOCIAL NAS ARTES	166
ESTIMULAR E DISSEMINAR: O REALISMO SOCIALISTA NO BRASIL	170
PORTO ALEGRE E A REVISTA HORIZONTE	173
UM CLUBE COMO PROJETO CULTURAL COMUNISTA	178
SOBRE ARQUITETURA BRASILEIRA	181

A ARQUITETURA **192**

A ARQUITETURA DO REALISMO SOCIALISTA	193
AS SETE IRMÃS E O TOTALITARISMO HISTORICISTA	196
EFEITO DE MASSA	201
ALTERNATIVAS MODERNAS: O RAZZIONALISMO	205
ALTERNATIVAS MODERNAS: LURÇAT E O RACIONALISMO FRANCÊS	214
UM PROJETO NO CAMINHO DO IDEÁRIO	221
O JULINHO	224
UM CALENDÁRIO	229
UM MANTEIGA	237
UM MEMORIAL	246
UMA APROXIMAÇÃO CRÍTICA	258
TRAÇOS DE PÓS-MODERNISMO?	268
UM MODERNISMO DIFERENTE	273
NUNCA OS TOLEREI	283
EM LUGAR NENHUM HOUE ARQUITETURA CAPAZ DE COMOVER MULTIDÕES	285

CONSIDERAÇÕES FINAIS **291**

REFERÊNCIAS **300**

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Luís Henrique Haas Luccas, pelo apoio seguro e constante na condução de todos os processos de construção desta tese.

Ao professor João Farias Rovati, pelo estímulo na continuidade da pesquisa ao nível de doutoramento.

Ao professor Leandro Manenti, pela contribuição objetiva que auxiliou no formato final desta tese.

Ao professor Fábio Bortoli, pela amizade, pelo exemplo como colega docente e pela contribuição minuciosa na qualificação desta pesquisa.

À professora Raquel Rodrigues Lima, pelo pronto aceite em participar e contribuir na banca final deste trabalho.

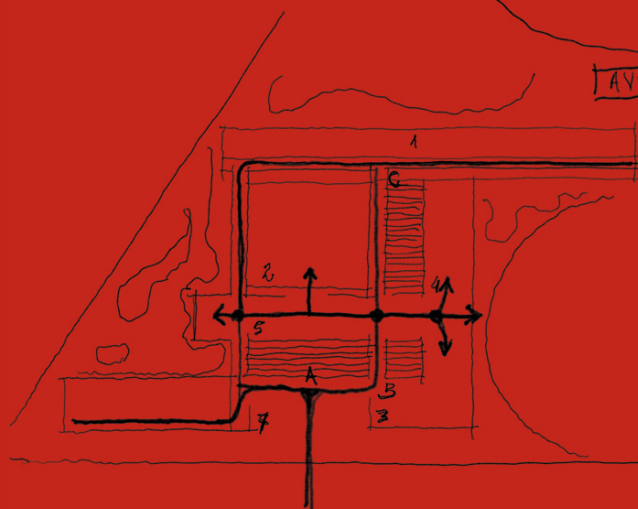
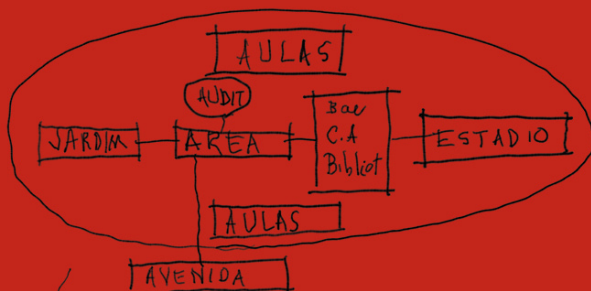
Ao querido amigo Rodrigo de Oliveira Mendes, por me “mostrar” seu avô de maneira apaixonada.

A Udo Mohr, pelas bonitas histórias sobre Demetrio e os amigáveis e profícuos encontros em sua casa, onde gentilmente cedeu material-chave para o desenvolvimento desta pesquisa.

A Doris Maria Machado de Bittencourt, pela cedência de importante material inédito que é parte deste trabalho.

Aos meus pais, Paulo e Sonia, por estarem sempre aqui.

INTRODUÇÃO



1º pav.

- 1 Aulas ordinárias
- 2 Auditorio
- 3 Biblioteca
- 4 Refeitório C.A.
- 5 Área coberta
- 6 Aulas especiais
- 7 Vestibulo

— Circulação de entrada

A.B.C. ver estudo plastico

“[...] O realismo socialista, de certa forma, foi um freio na vertente artística de sua geração[...]” (Marques, 2012, p. 138). Ali, meio despercebida, envolta na densa tese do professor e pesquisador Sergio Marques, encontra-se a fala acima, atribuída ao arquiteto Cláudio Luís Gomes Araújo.

Expoente da primeira geração de arquitetos modernos formados em Porto Alegre, Araújo contou a Marques as dificuldades com os processos políticos ideológicos desencadeados na abertura dos anos 1950, na cidade. Chama atenção, no excerto, o uso da palavra “freio”. Ora, frear a vertente artística de uma geração não parece provável, sobretudo, frear justamente essa geração. Foi a partir dela, no final dos anos 1940, que o campo da arquitetura em Porto Alegre deu os primeiros sinais de rompimento com os valores culturais e ideológicos de uma sociedade conservadora e que *pôs em marcha suas apostas em direção ao discurso moderno já em curso no centro do país*.

Esta tese, portanto, busca trazer luz a essa questão posta por Araújo: que aventura ideológica foi essa, capaz de, supostamente, frear uma vertente artística em Porto Alegre, na abertura dos anos 1950? O desenrolar desta investigação teve início no trabalho de mestrado realizado por este autor, cujo tema foi o

arquiteto Demetrio Ribeiro e seu projeto vencedor do concurso público de arquitetura para o novo prédio do Colégio Júlio de Castilhos, realizado no ano de 1952, em Porto Alegre (Troyano, 2018).

A pesquisa sobre Demetrio Ribeiro e o Julinho trouxe à tona as relações políticas e ideológicas imbricadas nas sucessivas decisões teóricas e práticas desse arquiteto na abertura dos anos 1950. Relações estas que evidenciam, além de um protagonismo no campo da arquitetura de Porto Alegre, a atuação sob influência ideológica direta do Partido Comunista Soviético.

UM PROTAGONISTA?

O imediato pós-guerras, ambiente da chamada Guerra Fria, marcou o desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira (Segawa, 1987, p. 113). Além disso, encerrava-se, em 1945, o período ditatorial de Getúlio Vargas, e o Brasil entrava em um período democrático, o que não deve ser menosprezado: o pesquisador Luiz Fernando Lara chama a atenção para o aumento de publicações de arquitetura brasileira moderna no exterior coincidir não com períodos de pujança econômica no País, mas com seus períodos democráticos (Lara, 2000, p. 205).

Demetrio Ribeiro, nesse momento, é figura central no campo da arquitetura, em Porto Alegre: o jovem

arquiteto havia concluído seu curso na prestigiosa Facultad de Arquitectura, em Montevideu, no ano de 1944. Em seu livro/catálogo de 1955, Henry-Russell Hitchcock classifica como “excelente” a escola liderada por Julio Vilamajó (1955, p. 20). De lá, Demetrio rumou para o Rio de Janeiro para validar seu diploma estrangeiro, a fim de exercer a profissão de arquiteto no Brasil. Chegou para se estabelecer definitivamente em Porto Alegre no ano de 1945, época em que a cidade contava com apenas seis arquitetos diplomados (Ribeiro, 1987, p. 26), e assumiu o cargo de arquiteto na recém-criada Secretaria de Obras Públicas do Estado (SOP).

Também nesse período, Demetrio participou da criação e atuou como docente no primeiro curso de arquitetura do Rio Grande do Sul, no Instituto de Belas Artes, de 1945 até a criação da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1952. Na UFRGS, participou, desde a fundação, como membro da comissão de criação e como professor, até ser cassado pelo golpe cívico-militar, em 1964.

As primeiras turmas de formandos, em 1951, no Instituto de Belas Artes, e em 1952, na UFRGS, escolheram como paraninfo o professor Demetrio Ribeiro, o que revela o prestígio de que usufruía o arquiteto junto aos discentes naquele momento. O professor também estava no centro das discussões políticas do campo

da arquitetura na cidade. Foi um dos fundadores do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), departamento do Rio Grande do Sul, onde foi membro da diretoria desde sua criação, no ano de 1948.

No campo prático deste período pós-guerras, Demetrio realizou diversos projetos de edificações e de planos diretores, entre eles o plano diretor de Uruguaiana (1945) e o plano diretor de Lajeado (1948), ambos em parceria com Edvaldo Pereira Paiva. Em edificações, realizou o Grupo Escolar Venezuela (1945), o Fórum de Cachoeira do Sul (1945), o Centro de Triagem de Serviço de Assistência ao Menor (1945) e a Penitenciária Central de Porto Alegre (1945).

INFLUÊNCIAS CORBUSIANAS?

Com edital lançado em março de 1950, a Secretaria de Obras do Estado (SOP) deu início ao concurso público de anteprojetos de arquitetura para a sede do Instituto de Pesquisas Biológicas (IPB), atualmente conhecido como Fundação de Pesquisa e Produção em Saúde. O primeiro lugar, divulgado em quinze de junho de 1950, ficou com o projeto do arquiteto Demetrio Ribeiro, sob o pseudônimo Roux.

Esse fato é um ponto importante desta pesquisa, e merece atenção: como será exposto adiante, o partido arquitetônico proposto para o concurso do IPB tomou

como base uma obra de Le Corbusier, como assumiu o próprio Demetrio em entrevista dada ao arquiteto Udo Mohr, em outubro de 2000, quando questionado sobre o seu projeto premiado: “O Pavilhão Suíço, te lembrás do pavilhão Suíço? Tem coisa ali, na cidade universitária de Paris, tu vês que é evidente” (Mohr, 2002).

MUDANÇA ABRUPTA DE RUMO?

Um ano após o concurso do IPB, em maio de 1951, a revista Horizonte inaugurou uma seção destinada ao tema da arquitetura, chamada “Sobre Arquitetura Brasileira”. Demetrio Ribeiro, então membro do conselho diretor do periódico, foi o primeiro a escrever para essa seção: em artigo de grande repercussão à época (Ribeiro, 1951), convidou “arquitetos, urbanistas e estudantes de Arquitetura, desejosos de fazer obra à altura das necessidades de nosso povo”, a analisarem e debaterem a orientação estética da arquitetura moderna brasileira. Demetrio sugeriu a busca por uma nova estética, “voltada para as massas”, e que rompesse com os cânones estéticos pré-existentes da arquitetura do Movimento Moderno no Brasil, naquele período compreendida como a produção carioca de vertente corbusiana, com modelo teórico de Lucio Costa e com a

produção exemplar de Oscar Niemeyer (Luccas, 2004, p. 7).

Ao sugerir rompimento com esses cânones, Deme-
trio propõe o abandono de certo discurso estético que,
apenas um ano antes, lhe servira de base para vencer
o concurso do IPB. Por trás dessas ideias disruptivas
de 1951, estão questões para além da disciplina da
Arquitetura, e os argumentos do arquiteto abarcam um
ideário político partidário advindo de sua militância no
PCB, o Partido Comunista Brasileiro.

ARTE ENGAJADA?

O contexto era de questionamentos da ordem
social, conjuntura política revolucionária estimulada
pelo mundo polarizado do pós-guerras. A revista Ho-
rizonte estava em seu segundo ano de circulação e
alterava sua postura editorial justamente no ano de
1951, passando a obedecer diretamente às ideologias
estéticas do Partido Comunista Soviético (Rubim,
1986, p. 307).

“Realismo Socialista” é o termo como ficou co-
nhecida a política cultural stalinista. Este termo foi
imposto, a partir de 1948, a todos os países sob hege-
monia soviética, e difundido aos partidos comunistas
organizados em diversos países. Tendo como base os
escritos de Andrei Zhdanov, chega ao Brasil em abril

de 1950, publicado na Revista Para Todos, órgão oficial do Partido Comunista Brasileiro. O Realismo Socialista disseminava, por intermédio da rede internacional dos partidos comunistas, os ditames para uma arte engajada (Moraes, 1994, p. 130).

Carlos Eduardo Dias Comas, em sua tese, classifica as manifestações de Max Bill, na II Bienal de São Paulo, em 1953, como o “primeiro ataque” à arquitetura moderna brasileira. Max, então membro do júri na Bienal de Arquitetura, destrata o Ministério e a Pampulha e repete as críticas ao *Report in Brazil*, encomendado pela *Architectural Review*, com acusações como irresponsabilidade, hedonismo, frivolidade e irrelevância. Nesse mesmo capítulo da pesquisa, Comas faz uma menção ao texto de Demetrio: “Liderado por Demetrio Ribeiro, a ala gaúcha do Partido Comunista defende uma arquitetura que pudesse ser ‘compreendida pelas Massas’” (2002, p. 17). Sucinto, em apenas uma frase o pesquisador insere o arquiteto gaúcho em meio aos primeiros críticos da arquitetura moderna brasileira, porém deixando despercebido o fato de que o artigo de maio de 1951 acontece dois anos antes das críticas tecidas por Max Bill, o que dá créditos a uma investigação mais atenta.

Esta tese busca, portanto, trazer luz aos episódios políticos arquitetônicos do início dos anos 1950, em

Porto Alegre, tendo como foco o arquiteto Demetrio Ribeiro e seu vínculo com o Realismo Socialista. Por meio da investigação da atuação do jovem arquiteto, estimulado pelo patrulhamento cultural comunista, é possível ampliar as problemáticas envolvidas no contexto teórico e prático da primeira fase da arquitetura moderna a partir de Porto Alegre, justamente quando os primeiros exemplares modernos de “arquitetura brasileira”, expressão que qualificava certas arquiteturas afiliadas à escola carioca ou a seus cânones (Bastos; Zein, 2010, p. 52), surgiam em um tecido urbano ainda conservador.

A partir da compreensão desses objetivos, a presente pesquisa almeja contribuir com o quadro teórico e historiográfico de modo a complementar e a ampliar os estudos da transição da estética acadêmica para a estética moderna no campo da arquitetura, em Porto Alegre.

ESTADO DA QUESTÃO

Qualificar Demetrio como o pioneiro do modernismo no Rio Grande do Sul, como o professor admirado e benquisto, como um dos maiores expoentes dos cursos de arquitetura do IBA e da UFRGS, como o líder classista, seria o lugar comum (Weimer, 2005, p. 210).

Apesar de toda a contribuição e reconhecimento, Demetrio Ribeiro e os seus conflitos político-ideológi-

cos dos anos 1950 aparecem muito pouco, ou quase nada, na historiografia da arquitetura moderna brasileira. Existe uma narrativa consagrada da arquitetura moderna brasileira, é evidente, uma narrativa antiga, que desde os anos 1930 está em construção concomitantemente à narrativa canônica norte-eurocentrista (Zein, 2020).

Em sua mais recente publicação, a pesquisadora Ruth Verde Zein fez um levantamento e análises sistemáticas dos conteúdos e informações constantes em oito dos principais livros e/ou catálogos de exposições, publicados em décadas diferentes, que tratam de maneira panorâmica a história da arquitetura brasileira moderna e contemporânea. Segundo Zein, esses oito livros, de alguma forma, se apresentam como “formadores fundamentais de estruturas canônicas” (Zein, 2022, p. 22) dentro da formação da historiografia da arquitetura moderna no Brasil (Figura 1).

Figura 1 – Oito livros Livros/Catálogos selecionados da Arquitetura Moderna Brasileira. Fonte: Zein, R. V. O vazio significativo do cânon, **VÍRUS**, São Carlos, n. 20, 2020. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus20/?sec=4&item=1&lang=pt>.

	LIVRO	AUTORES	EDITORAS	1ª EDIÇÃO
1	Brazil Builds. Architecture new and old. 1652-1942	Goodwin, P. L.	New York: MoMA	1943
2	Latin America Architecture since 1945	Hitchcock, H. R.	New York: MoMa	1955
3	Modern Architecture in Brazil	Mindlin, H. E.	Rio de Janeiro: Colibris	1956
4	Arquitetura contemporânea no Brasil (1969)	Bruand, Y.	São Paulo: Perspectiva	1981
5	Arquiteturas no Brasil 1900-1990	Segawa, H.	São Paulo: Edusp	1997
6	Brasil: Arquiteturas após 1950	Bastos, M. A. J.; Zein, R. V.	São Paulo: Perspectiva	2010
7	Latin America in Construction	Bergdoll, B.; Comas, C. E. D.; Liernur, J. F.; Del Real, P. (org.).	New York: MoMA	2015
8	Infinito Vão. 90 anos de arquitetura brasileira	Serapião, F.; Wisnik, G. (org).	São Paulo: Monolito	2019

Ao analisar os oito livros/catálogos selecionados por Zein, encontramos em apenas um deles o livro *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*, de Hugo Segawa, publicado em 1997, referência a Demetrio Ribeiro e aos embates político-ideológicos do pós-guerras:

Na corrente principal da esquerda brasileira, situada entre os membros do Partido Comunista Brasileiro – então estalinista, – uma de suas alas fazia a crítica ao movimento moderno centrando-se na questão do suposto distanciamento entre a linguagem estética do moderno e o repertório formal de domínio popular, ou da “arte do povo revolucionário”. O arquiteto Demetrio Ribeiro (n. em

1916) – importante liderança intelectual em Porto Alegre – defendia no início dos anos de 1950 uma arquitetura que pudesse se “compreendida pelas massas” (Segawa, 1987, p. 112-113).

O campo acadêmico já se mostra diferente: em consulta realizada aos repositórios universitários, em janeiro de 2023, verificou-se, além da já citada pesquisa do autor desta tese, a existência de apenas uma dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura da UFRGS em que o arquiteto foi um dos protagonistas. Defendida em dezembro de 2016, pela arquiteta Lívia Fernanda Ribeiro Nunes, e orientada por Fernando de Freitas Fuão, a pesquisa, intitulada *Os Cinco Professores Comunistas* (Nunes, 2016), investigou o pensamento dos cinco docentes expurgados da UFRGS em 1964, sendo um deles o professor Demetrio Ribeiro.

Em sua tese, Luccas (2004) analisou panoramicamente a arquitetura produzida em Porto Alegre a partir da década de 1940, e, pioneiramente, escreveu um subcapítulo sobre Demetrio Ribeiro e sua formação na arquitetura uruguaia e outro sobre o Realismo Socialista nos anos cinquenta. Sua reflexão contribui para explicar a propalada “contenção”, ou “timidez”, da produção moderna local a partir dos anos 1950. Já Sergio M. Marques (2012), em sua tese, reflete sobre as experiências dos três arquitetos da segunda geração de modernos em Porto Alegre: Carlos Maximiliano Fayet,

Claudio Araújo e Moacyr Marques. Diferentemente de Luccas, este autor sugere, ao refletir sobre a contenção moderna local, conexões entre Porto Alegre e Uruguai, UFRGS e UDELAR, estimuladas inclusive por Demetrio Ribeiro (Marques, 2012, p. 14).

Em publicações, um único documento foi lançado em 2005, dois anos após a morte de Demetrio: Flávia Licht e Salma Cafruni organizaram o livro *Demetrio Ribeiro* (Licht; Cafruni, 2005), com apoio do IAB-RS e da Livraria do Arquiteto. A obra trouxe uma coletânea de textos do arquiteto, entrevistas e e-mails enviados em sua última década de vida, além de ser finalizada com depoimentos de colegas e amigos.

No campo das artes está, talvez, a mais importante referência sobre o assunto já publicada no Brasil. Trata-se do livro da historiadora e crítica de arte Aracy Amaral, *Arte para que?: a preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, publicado em 1984. No livro, Amaral dedicou quatro páginas (Amaral, 2003, p. 279-282) sobre Demetrio Ribeiro e seu artigo na revista Horizonte, em 1951. Também nessa pesquisa, a autora mostra o conflito entre o arquiteto paulista Vilanova Artigas e o grupo da Revista Horizonte, no Rio Grande do Sul, liderado por Demetrio Ribeiro e Carlos Scliar.

Nas narrativas panorâmicas da historiografia canônica internacional ou norte/centro-europeia, Jean-Louis

Cohen foi o autor que mais espaço deu ao Realismo Socialista em seu livro *O futuro da arquitetura desde 1889 – Uma história mundial*. No capítulo 27, dedicou-se a explorar a repressão e a difusão do discurso moderno, e, em um subcapítulo (Cohen, 2013, p. 360), tratou da exportação do Realismo Socialista na arquitetura. Fica evidente a lacuna na historiografia, sobretudo a escrita, no campo da arquitetura no Rio Grande do Sul, que aborde as questões trazidas neste trabalho. Isso justifica uma investigação mais atenta dos desdobramentos do protagonismo de Demetrio Ribeiro e suas ideias políticas junto à primeira geração de formados na capital gaúcha.

MÉTODO

O trabalho está centrado no debate promovido por Demetrio Ribeiro por meio dos textos escritos na Revista Horizonte, no ano de 1951. E, para que se chegue a um melhor entendimento das problemáticas que cercam este debate, a pesquisa foi estruturada em três partes, que culminam no ano de 1951: *O Arquiteto*, *A Política* e *A Arquitetura*.

Em *O Arquiteto*, uma pesquisa documental foi posta em marcha, recorrendo a fontes diversificadas e dispersas. A pesquisa documental é uma modalidade que utiliza fontes primárias, isto é, dados e infor-

mações que ainda não foram tratados científica ou analiticamente (Fonseca, 2002, p. 32). Com acesso ao apartamento onde viveram Demetrio Ribeiro e Enilda Ribeiro, diversos materiais como jornais, fotografias, documentos do escritório de arquitetura, desenhos, revistas e cartas foram levantados. O objetivo dessa pesquisa documental foi investigar como Demetrio Ribeiro chegou ao ano de 1951, especificamente no que compete a sua particular formação. Foi investigada a biografia do arquiteto de modo cronológico, desde os anos de infância no município de Alegrete, sua adolescência em Paris, a formação acadêmica em arquitetura em Montevideú, a revalidação de diploma no Rio de Janeiro, sua chegada em Porto Alegre, no ano de 1945, com seus primeiros trabalhos profissionais, até a publicação do artigo na revista *Horizonte*.

Em *A Política*, buscou-se mostrar como o ideário cultural stalinista se estabeleceu, a partir de Moscou, e atingiu os partidos comunistas ao redor do mundo, chegando a Porto Alegre por meio dos canais oficiais de propagação, como a Revista Horizonte. A partir dessa compreensão, estabeleceram-se as relações entre o texto de Demetrio Ribeiro e o chamado Realismo Socialista. Para tanto, uma pesquisa bibliográfica buscou levantar, com método qualitativo, o que se tem falado sobre o tema em livros, revistas, *websites* e, sobretudo, nas pesquisas acadêmicas.

Em *A Arquitetura*, investigou-se como o realismo socialista efetivamente se deu no campo da arquitetura em Moscou. Em Porto Alegre, o discurso de Demetrio Ribeiro, em 1951, pode ser colocado na prática: foi estudado o projeto do concurso público de arquitetura para o edifício do Colégio Júlio de Castilhos, vencido por Demetrio Ribeiro e Enilda Ribeiro, em 1952. Este projeto buscou materializar o rompimento estético com certa “arquitetura moderna brasileira”, e foi proposto nos artigos da revista *Horizonte*.

Parte importante da contribuição desta pesquisa está no fato de as reflexões aqui trazidas apoiarem-se em fontes primárias, sem mediações, sobre o(s) objeto(s) em estudo. Essas fontes, muitas inéditas, conduzem aos resultados finais da tese. Para levantar dados biográficos, parte inicial da tese, foram consultados documentos do acervo da família Ribeiro. Nesse sentido, foi fundamental a generosidade do neto do arquiteto, Rodrigo Oliveira Mendes. Rodrigo mora, ainda hoje, 2023, no apartamento onde o avô viveu, e cedeu acesso aos arquivos da família, conservados com orgulho e afeto. Constituíram-se fontes primárias importantes, que atestam e ilustram a particular formação de Demetrio: o avô ministro da República Velha, a infância na estância do Boqueirão, sua pré-adolescência em Paris; os anos da formação profissional

em Montevideu, a passagem pelo Rio de Janeiro até a chegada definitiva a Porto Alegre, no ano de 1945.

Para além da biografia, como meio de compreender o contexto de cada etapa da formação do arquiteto, recorreu-se a referenciais teóricos específicos. No que se refere à formação em Montevideu, o trabalho de Marco Antônio Villalobos (2006) traz luz ao contexto do país conhecido pela alcunha de “Suíça da América Latina” durante a primeira metade do século XX.

Para o reconhecimento do ensino acadêmico na Faculdade de Arquitetura do Uruguai, foram importantes as teses de Sergio M. Marques (2012) e suas investigações acerca das relações Uruguai-Rio Grande do Sul. Sergio Augusto Malacrida (2010) reflete sobre o sistema de ensino Belas-Artes do Curso de Arquitetura da *École des Beaux-Arts*, de Paris, e seus desdobramentos no mundo Ocidental, chegando ao Uruguai através de Joseph Carré; os apontamentos de Bruno César Euphrasio Mello (2016) acerca dos intercâmbios Montevideu-Porto Alegre, em especial a vinda de Maurício Cravotto, são esclarecedores para o contexto do ensino de Arquitetura e Urbanismo. Também, nesse quesito, foi relevante a dissertação de Jamile Maria da Silva Weinzenmann (2008) sobre Roman Fresnedo Siri, que perpassou o ensino de arquitetura em Montevideu.

Como referencial teórico sobre o contexto específico do Rio de Janeiro, foi consultada a tese de doutorado de Carlos Eduardo Dias Comas (2002). Demetrio morou e trabalhou na capital fluminense entre de 1944 e 1945, visando a validação de seu diploma Uruguaio para poder exercer sua profissão no Brasil. Ali, testemunhou o auge de uma arquitetura moderna, com a inauguração do icônico edifício do Ministério de Educação e Saúde.

Finalizando a parte biográfica e o contexto da chegada de Demetrio a Porto Alegre, o principal referencial é a contribuição de Luccas (2004), com sua tese que observa com atenção a arquitetura moderna produzida na capital gaúcha a partir da década de 1940, buscando explicar a diferença significativa dessa produção frente ao eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

A parte central da pesquisa, intitulada *A Política*, procura compreender o ideário abarcado nos artigos escritos por Demetrio Ribeiro em 1951. São peças-chave nesse quesito, além dos textos, a própria história da Revista Horizonte e seus desdobramentos no campo artístico e político de Porto Alegre, como revela a pesquisa de Andréia Carolina Duarte Duprat (2017). Para contextualizar o período e entender o pensamento comunista nos meios de comunicação, a tese de doutorado de Dênis de Moraes (1994), acerca da imprensa e

o Realismo Socialista no Brasil, é referencial principal; a tese de Marisângela Martins (2012) traz dados do contexto específico do Partido Comunista do Brasil em Porto Alegre.

Como referencial teórico fundamental para compreensão da relação arte, arquitetura e política cultural soviética, é seminal o livro de Aracy A. Amaral (2003), “Arte para que?: A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970”. Por fim, de modo a investigar a estética da arquitetura no período do Realismo Socialista, Jean-Louis Cohen (2013), em sua obra “O futuro da arquitetura desde 1889 – Uma história mundial”, traz importantes informações sobre o comportamento da arquitetura nos países que adotaram o discurso zhdanovista no campo prático das edificações. A dissertação de Lívia Fernanda Ribeiro Nunes (2016) também foi fonte de consulta como um trabalho único que tratou diretamente de Demetrio Ribeiro e das relações políticas do arquiteto.

As entrevistas concedidas por Demetrio Ribeiro se revelam partes fundamentais das fontes primárias levantadas. Além das já publicadas, como as constantes no livro nomeado em homenagem ao próprio arquiteto, organizado por Flávia Boni Licht e Salma Cafruni, (Licht; Cafruni, 2005), duas entrevistas inéditas se prestaram a reflexões conclusivas a respeito das

questões políticas imbricadas: a primeira, é uma dada ao amigo e arquiteto Udo Silvio Mohr (2002), em dois de outubro de 2002, e cedida gentilmente pelo entrevistador ao autor desta pesquisa. Em um encontro em sua casa para uma conversa sobre Demetrio, Udo mostrou desenhos, depoimentos e a entrevista em áudio. A segunda é uma entrevista dada à professora e arquiteta Doris Maria Machado de Bittencourt, no ano de 1986 (Bittencourt, 1986). Doris organizou um material no ano em que se completavam 35 anos da publicação do polêmico artigo na revista Horizonte. Para tanto, realizou entrevista com Demetrio Ribeiro acerca do assunto, material conclusivo, cedido gentilmente pela professora ao autor desta tese.

Como meio de fundamentar a parte final da tese, chamada *A Arquitetura*, recorreu-se novamente às fontes primárias. Na busca por materiais dos projetos de arquitetura de Demetrio Ribeiro, em seu arquivo pessoal, chegou às mãos do autor desta pesquisa uma pasta contendo diversos desenhos de estudos iniciais do projeto do edifício do Colégio Júlio de Castilhos. Os croquis, guardados há setenta anos, trazem anotações de sistemas, idas e vindas do partido, tomadas de decisões, anotações, todos desenhados a próprio punho pelos arquitetos. O projeto de Demetrio Ribeiro e Enilda Ribeiro para o edifício do Colégio Júlio de Castilhos, vencedor do concurso público de arquitetura no

ano de 1952, parece ser a tentativa de colocar o discurso de 1951 em prática, a tentativa material da prometida revisão estética da moderna arquitetura brasileira, de modo a “manter-se distante da irresistível atração da arquitetura brasileira por Le Corbusier, como também da liberdade formal representativa da Escola Carioca” (Luccas, 2004, p. 109).

Por fim, como uma das delimitações desta tese está a arquiteta e urbanista Enilda Ribeiro. Formada na segunda turma da Escola de Arquitetura do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, no ano de 1950, foi aluna de Demetrio Ribeiro, professor do curso de arquitetura do IBA desde sua fundação, em 1945.

Após a sua diplomação como arquiteta, Enilda passou a trabalhar no escritório de Demetrio, associando-se ao ex-professor, que viria a ser seu companheiro por toda a vida. Esta tese centrou-se em investigar o contexto político/arquitetônico da abertura dos anos 1950, em Porto Alegre, a partir do arquiteto Demetrio Ribeiro.

Essa delimitação, em certa medida, revela a necessidade de outros pesquisadores se debruçarem sobre a trajetória dessa autora do campo da arquitetura, que viria a alcançar uma trajetória de protagonismo, em especial junto ao Instituto de Arquitetos do Brasil e ao sindicato dos arquitetos, na segunda metade do século XX.

O ARQUITETO



*desenho do autor sobre imagem do convite de formatura da turma de 1952.

Demetrio Ribeiro Neto nasceu em primeiro de setembro de 1916, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, neto de um ilustre personagem brasileiro: seu avô paterno foi Demetrio Nunes Ribeiro.

Figura 2 – Demetrio Nunes Ribeiro com seus três netos. À esquerda da foto, o futuro arquiteto Demetrio Ribeiro Neto (sentado), sua irmã mais velha, Anna Clara (em pé) e seu irmão mais novo, Basileu (sentado à direita da foto). Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Demetrio Nunes Ribeiro foi professor, engenheiro formado na Escola Politécnica do Rio de Janeiro, jornalista, pecuarista, político, primeiro ministro gaúcho da República, deputado à Assembleia Constituinte de 1891 e um dos chefes da revolução de 1893, ao lado do comandante Guilherme Frederico de Lorena. Foi o primeiro Ministro da Agricultura da República Velha, de 1889 a 1890.

Os albores da propaganda republicana vieram encontrá-lo, com todo ardor da juventude, na linha de frente da torrente reivindicatória. A identidade de princípios, os anseios libertários e a rebeldia contra o governo monárquico não tardaram em reuni-lo com a audaz geração de estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo. Ali pontificavam, entre outros, Assis Brasil, Júlio de Castilhos, Alcides Lima, Homero Batista, Barros Cassal, Álvaro Chaves. Fez-se amigo e pugnou pelos mesmos ideais desses ilustres propagandistas (Pinto; Guerra; Domingues, 2011, p. 10).

Foi um dos fundadores e líderes do Partido Republicano Rio-grandense, além de positivista e abolicionista. Instituiu as primeiras férias pagas no país e lutou para que a Igreja e o Estado se separassem. Não demorou a se desentender com a política econômica e a gestão bancária da jovem República, e retornou ao Rio Grande do Sul. Aqui, militou na imprensa partidária atuando em “A Federação”, veículo de divulgação dos ideais políticos do Partido Republicano Rio-grandense e foi eleito deputado federal constituinte (Pinto; Guerra; Domingues, 2011, p. 10).

Figura 3 – Ao centro, chefe do governo, Marechal Deodoro da Fonseca. Da esquerda para a direita: Marechal Floriano Peixoto, Ministro de Guerra; Doutor Demetrio Nunes Ribeiro, da Agricultura; General Benjamin Constant, da instrução Pública; Quintino Bocayuva, do Exterior; Campos Salles, da Justiça; Almirante Eduardo Wandenkolk, da Marinha; Doutor Aristides da Silveira Lobo, do Interior e Doutor Ruy Barbosa, da Fazenda. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Figura 4 – Demetrio Nunes Ribeiro, a esposa Anna Clara de Sá e Silva e o filho, Basileu Ribeiro. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Após encerrar sua carreira política, em dezembro de 1893, Demetrio Nunes Ribeiro passou a viver em Paris a maior parte do seu tempo, com sua esposa Anna Clara de Sá e Silva e seu único filho, Basileu Ribeiro. Ele “Faleceu no Rio de Janeiro em nove de dezembro de 1931. Amigo de Getúlio Vargas e de Oswaldo Aranha, mereceu, do chefe do governo, em seus funerais, as honras de Ministro de Estado” (Pinto; Guerra; Domingues, 2011, p. 11).

Figura 5 – Demetrio Nunes Ribeiro em Paris. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



UMA ATRIZ DA *BELLE ÉPOQUE* NO BOQUEIRÃO

Basileu Ribeiro, filho do ilustre ministro, passou sua juventude alternando idas e vindas entre Paris, Rio de Janeiro e a estância do Boqueirão. Em uma dessas viagens, na primeira década do século XX, conheceu, a bordo do navio, uma atriz de teatro parisiense, a francesa Madeleine Thomas Tailiade. Madeleine estava vindo

ao Brasil apresentar-se com sua companhia de teatro na cidade do Rio de Janeiro.

A família Ribeiro ainda guarda as cartas por meio das quais os jovens Basileu e Madeleine se correspondiam de forma apaixonada. Não tardaram a se casar, e, pela situação particular, alternaram períodos morando em Paris e na estância do Boqueirão, no Rincão do Inferno, interior do município do Alegrete, no Rio Grande do Sul. Já em território gaúcho, o casal teve seus três filhos: Ana Clara, Demetrio e Basileu.

Figura 6 – Madeleine Tailiade, com sua filha Anna Clara, por volta de 1911. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Demetrio Ribeiro nasceu em Porto Alegre, em setembro de 1916, e imediatamente retornou à estância da família, a tempo de passar ainda no Boqueirão as festividades do natal daquele mesmo ano.

Eu nasci aqui em Porto Alegre, por acaso, no hotel Lagache, na Rua de Bragança, hoje Marechal Floriano. Mas fui criado no Alegrete, no campo, portanto com uma formação excepcional, isolado numa estância, sem rádio, sem nada (Ribeiro, 2003).

Figura 7 – A Estância do Boqueirão. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Figura 8 – Interior da Estância do Boqueirão. Fonte: arquivos da família Ribeiro.

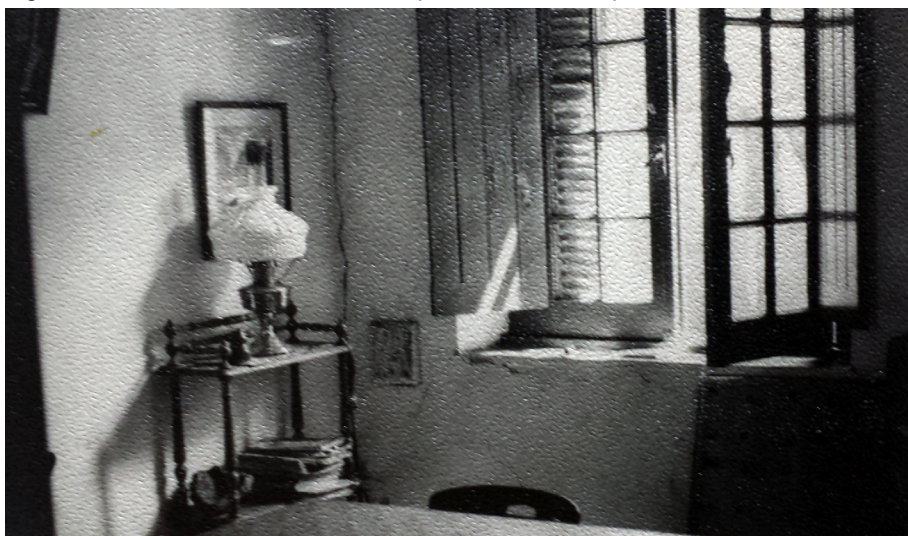


Figura 9 – Demetrio Ribeiro na Estância do Boqueirão, por volta de 1920. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



No ano de 1923, Basileu decidiu se mudar novamente com a família, para Paris. Demetrio, então com sete anos, passou a estudar em um Liceu, onde relatou ter tido experiências assustadoras nas mãos de um rígido professor de canto traumatizado pela Primeira Guerra (Mohr, 2002).

Figura 10 – Demetrio e seu irmão Basileu, com Madeleine ao fundo, posando para que Basileu, o pai, fotografasse. Ponte Neuf, Paris, 1926. Fotografia Estereoscópica de Basileu Ribeiro. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Basileu, como filho único de Demetrio Nunes Ribeiro, podia manter sua família na Europa sem preocupações de ordem financeira. Um de seus passatempos era a fotografia; a família guarda em seus arquivos cerca de cinco mil fotos, entre as quais as estereoscópicas de Paris, que integram este capítulo.

Figura 11 – Estereoscópio e lâminas em vidro, de Basileu Ribeiro. Fotografia de Rodrigo Troyano, em agosto de 2017.



Figura 12 – Detalhe do estereoscópio de Basileu Ribeiro. Fotografia de Rodrigo Troyano, em agosto de 2017.



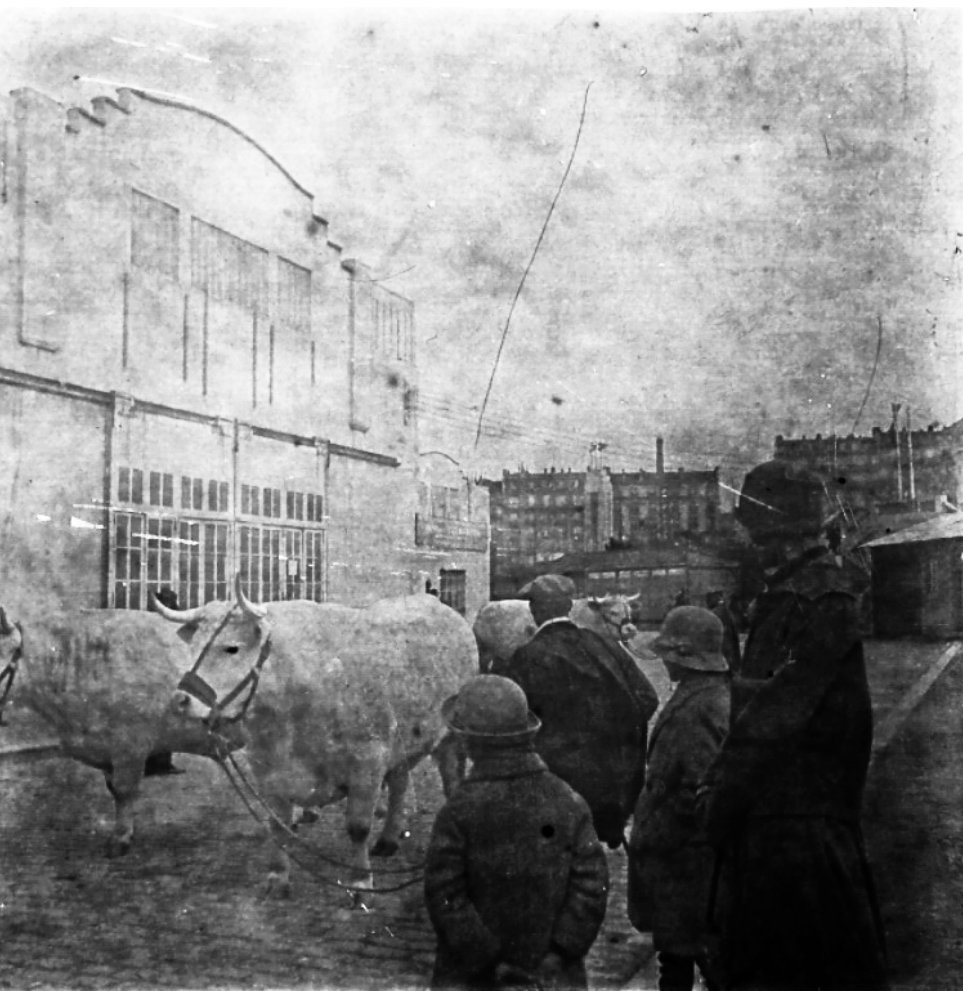
Figura 13 – Demetrio e o irmão Basileu no alto da Torre Eiffel, Paris, 1926. Fotografia estereoscópica de Basileu Ribeiro. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Figura 14 – Demetrio, Madeleine e Basileu. Jardins do Palácio de Versalhes, Paris, 1926. Fotografia estereoscópica de Basileu Ribeiro. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Figura 15 – Demetrio, Basileu e Madeleine em uma exposição agrária em Paris, 1926. Fotografia estereoscópica de Basileu Ribeiro. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Exp. Agr. Paris 1926

A família retornou à Estância do Boqueirão no ano de 1929, e, após um tempo em Alegrete, mudaram-se para o Uruguai. Foi lá que Demetrio Ribeiro concluiu seus estudos, com a prova do *Baccalauréat*, conhecida

na linguagem coloquial francesa como *le bac*,¹ no Liceu Francês de Montevideú.

Basileu e Madeleine mantiveram-se sempre casados e aos poucos foram assumindo a vida na Estância do Boqueirão. A mãe de Madeleine, a francesa Elisa Tailiade, após ficar viúva em Paris, mudou-se para Alegrete, para junto da filha, do genro e dos netos. Viveu na estância até, lá, falecer, tendo sido enterrada na cidade.

Figura 16 – Basileu Ribeiro, Madeleine Tailiade e Elisa Tailiade. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



¹ Qualificação acadêmica que franceses e estudantes internacionais, ao final do liceu, obtêm para ingressar na educação superior.

Figura 17 – Basileu, a filha Anna Clara (no centro) e Madeleine. Estância do Boqueirão, por volta de 1940. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



A SUÍÇA É O URUGUAI DA EUROPA

Demetrio Ribeiro chegou a Montevideu no início da década de trinta, acompanhado de seus pais e de seus irmãos. Na primeira metade do século XX, o menor país da América Latina apresentava os melhores indicadores de desenvolvimento do continente e um grande grau de modernidade, atestado pelos níveis de educação, saúde e distribuição de renda. Até a crise de 1929, sustentada pelo capital produtivo e pelo setor pecuário, a economia uruguaia experimentava índices de crescimento em níveis europeus, o que lhe rendeu a alcunha de “Suíça da América Latina” (Villalobos, 2006, p. 19).

Figura 18 – Madeleine Tailiade, Demetrio Ribeiro (de colete claro), seu irmão menor, Basileu, e seu pai, Basileu Ribeiro, em praia do Uruguai, no início da década de trinta. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Personagem importante para construção do país no século XX foi *José Batlle y Ordóñez*, presidente do Uruguai em dois mandatos: de 1903 a 1907 e de 1911 a 1915. Considerado “pai” do Uruguai moderno, *Batlle*, desde seu primeiro mandato, defendeu ideias progressistas, incentivando reformas na educação que incluíam os projetos para faculdades de Agronomia e de Veterinária. Criou a lei de pensão para aposentados, a lei do divórcio e medidas anticlericais que acentuavam o caráter laico da República, como a retirada de crucifixos e de imagens sacras dos hospitais.

Figura 19 – José Batlle y Ordóñez em sua quinta, em Piedras Blancas, em 1928.
Fonte: media.elobservador.com.uy/adjuntos/181/imagenes/013/005/0013005322.jpg.



As duas administrações de *Batlle* demonstraram a vontade do governo de construir um Estado moderno, com base na nacionalização e na criação de empresas administradas pelo Estado, transformando o Uruguai em um dos países mais estatizados do mundo (Villalobos, 2006, p. 24). O segundo mandato é reconhecido pelas grandes reformas da legislação trabalhista, como a obrigatoriedade de equipamentos de segurança nas fábricas, a luta pela jornada de oito horas de trabalho, passada a lei ainda no ano de 1911, salário mínimo para o homem do campo, pensão para trabalhadores inválidos, proibição de trabalho infantil, entre outras (Machado, 1973, p. 328-329).

A ação reformadora e progressista de *Batlle*, nas primeiras décadas do século XX, fizeram do Uruguai uma democracia social, elevando o seu patamar social, cultural e político pelas décadas seguintes adentro. Em 1954, o então presidente do Uruguai, sobrinho-neto de *Batlle*, Luis *Batlle Berres*, sintetizou o alcance político e social das medidas de seu tio-avô:

Hace algunos meses tuve la oportunidad de viajar por Europa y ver un poco como funcionan esos países. Así llegué hasta Suiza sobre la cual hemos oído hablar mucho. También hemos oído muchas veces que el Uruguay es la Suiza de América. Luego de haber visitado Suiza yo puedo asegurarles que este país puede ser considerado como el Uruguay de Europa (Villalobos, 2006, p. 35).

Essa distinção do Uruguai, em termos culturais, reflete-se no marco da Arquitetura e Urbanismo, com mais vigor entre os anos 1920 e 1950, quando surgem os primeiros questionamentos acerca dos fundamentos academicistas da *École de Beaux-arts* (Marques, 2012, p. 64).

A FACULDADE DE ARQUITETURA

Os estudos de arquitetura em Montevideu começaram no ano de 1886, na Universidade da República Oriental do Uruguai, dentro da Faculdade de Matemática. No ano de 1915, foi criada lei que separou a Faculdade de Arquitetura da antiga Faculdade de Matemática, criando-se, assim, a Faculdade de Arquitetura da República Nacional do Uruguai. Desde 1948, está sediada na Boulevard Artigas, nº 1031, em um dos edifícios mais característicos da cidade de Montevideu, objeto de concurso público vencido pelos arquitetos Román Fresnedo Siri e Mario Muccinelli, e inaugurado no ano de 1946 (Weinzenmann, 2008, p. 86).

Entre os professores mais proeminentes, na primeira fase de construção deste curso, estava Joseph Paul Carré, francês, formado na *École des Beaux-arts*, em Paris. Carré chegou a Montevideu e passou a lecionar na década de 1920, no recém-criado curso de Arquitetura (Weinzenmann, 2008, p. 24).

O curso logo armou-se no sentido de buscar por raízes para uma arquitetura nacional, o que pode ser considerado pioneiro em termos de América Latina. Os uruguaiois “souberam criar uma arquitetura absolutamente própria, baseando-se na mais pura tradição clássica, mas não a imitando servilmente (Marques, 2012, p. 64).

Figura 20 – Edifício da Faculdade de Arquitetura. Arquitetos Román Fresnedo Siri e Mario Muccinelli. Montevideu, 1938 (concurso), 1946 (inauguração). Fonte: <http://www.fapyd.unr.edu.ar/portfolio/intercambio-fapyd-udelar/>.



Os docentes da Faculdade de Arquitetura, gradativamente, foram acompanhando as transformações culturais, territoriais e tecnológicas da Europa dos anos vinte. Isso se deu a partir dos encontros entre arquitetos uruguaiois e mestres das vanguardas europeias (Nudelman, 2013), como a viagem de Carré ao velho continente, onde o então jovem professor entrou em contato direto com as vanguardas da arquitetura europeia, em 1928.



Figura 21 – Arquiteto Joseph Paul Carré (1870-1941) em seu estúdio. Fonte: <http://www.fadu.edu.uy/patio/novedades/revisor-carre.html>.

O professor Carré dissertou sobre a arquitetura moderna e seus primeiros passos no Uruguai, em texto de 1938: “As primeiras manifestações da arquitetura moderna têm sido interessantes, sinceras, bem intencionadas, porque constituem uma tentativa justa de associar as formas com as novas exigências” (Carré, 1938, p. 99). De certa maneira, seu pensamento ainda se mantinha próximo do racionalismo dos primeiros anos do século XX, em Paris, ao perceber o moderno não como ruptura total, mas como outra visão, como um meio para atender às exigências estéticas e tecnológicas do período. No mesmo texto, quanto à originalidade na arquitetura, Carré diz:

A originalidade consiste na tradução sincera do programa, tendo em vista e analisando todas as particularidades nele contidas, expressando-as bem e dando ao projeto um caráter próprio, com elementos criados com esse propósito, que lhe proporcionarão um aspecto único e inconfundível (Carré, 1938, p. 110).

Ao entender o programa como algo a ser traduzido sinceramente, cientificamente, em que as formas deveriam expressá-lo, aproxima-se do racionalismo

francês, tal qual o discurso de seu “camarada” (Milanez, 2002, p. 45) dos tempos dos bancos acadêmicos na *beaux-art*, Julien Guadet, professor da *Beaux-Arts*², ao falar de seu projeto para o *Hôtel des Postes*, em Paris: “Portanto, impus a mim mesmo uma disciplina severa de sinceridade e adaptação da obra ao programa, onde as necessidades me inspiraram acima de tudo” (1887, p. 83).

E Guadet ainda prossegue acerca da “inspiração” na arquitetura pretendida: “viria da própria originalidade do programa interpretado fielmente, sem qualquer reminiscência, sem qualquer obsessão por modelos consagrados, sem preocupação de sucesso” (1887, p. 95).

² Professor da Beaux-Arts entre 1894 e 1908. Aluno e seguidor das ideias de Henri Labrouste, Guadet influenciou definitivamente o ensino da arquitetura pela publicação do seu tratado de arquitetura em quatro volumes (*Éléments et théorie de l'architecture*), publicado entre 1901 e 1904. Esse livro passou a ser a referência para os estudantes e os profissionais de arquitetura nas primeiras décadas do século XX.

Figura 22 – Julien Guadet, Hôtel des Postes de Paris, 1886. Fonte: <http://www.office-et-culture.fr/uploads/5990125c17ae150c54499eaae7c1472d4b5c176b.jpg>.



Demetrio Ribeiro, em depoimento a Luccas, confirmou que, ao ingressar na faculdade de Arquitetura em Montevideu, em 1939, os alunos utilizavam o “texto” de Guadet (Luccas, 2004, p. 108).

João Farias Rovati escreveu que Demetrio lhe relatou em depoimento que “quis cursar arquitetura no Rio de Janeiro”, na Escola Nacional de Belas Artes, onde não foi aceito, segundo seu testemunho, porque os estudos que realizara no *lycée* não foram considerados compatíveis com os programas de ensino em vigor no País: “Matriculou-se, então, no curso de arquitetura da Universidade da República do Uruguai” (Rovati, 2007, p. 6).

O reflexo dessa compreensão da arquitetura, alinhada ao pensamento racionalista *beaux-art*, cristalizado na exposição Internacional de Arte Decorativa e Industrial Moderna de Paris, está na vertente do que posteriormente se chamou *art déco*, em Montevideu, a partir do final da década de trinta até início dos anos 1940.

O RACIONALISMO ACADÊMICO FRANCÊS

O racionalismo acadêmico francês dos anos vinte, a arquitetura de Mallet-Stevens, Carré e Guadet e a exposição de Artes e Decorações de 1925 compõem as

principais vertentes modernas da arquitetura praticada em Montevideu durante a década de trinta.

Figura 23 – Cartaz da Exposição de Artes Decorativas, Paris, 1925. <https://br.pinterest.com/pin/308004061989588532/>.



A exposição de Artes Decorativas contou com raríssimas obras modernas. Entre elas, o projeto do Pavilhão de Turismo, de Mallet Stevens, o Pavilhão

L'esprit nouveau, de Le Corbusier, e o Pavilhão soviético, de Konstantin Mel'nikov.

Robert Mallet-Stevens foi um arquiteto que teve um papel significativo no contexto cultural desde os anos 1920, na França, e compunha um tipo de modernidade entre o racionalismo e o que se convencionou posteriormente chamar de arquitetura *art déco*. Atuou na docência em duas escolas de arquitetura, a *École Spéciale d'Architecture*, de Paris, e a *École des Beaux-Arts*, de Lille. Escreveu inúmeros artigos defendendo a moderna arquitetura, fez parte do comitê editorial de fundação da revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*. No campo do projeto, realizou desde residências para a alta burguesia, lojas, escritórios, hotel-casino, garagens, pavilhões de feiras, até cenografias para filmes de cinema, como o icônico *L'Inhumaine*, que reunia, na produção, uma seleção de artistas e profissionais modernos.

Sobre o projeto de Robert Mallet-Stevens para o Pavilhão de Turismo na Exposição de Artes Decorativas de 1925, em Paris, Silvia Palazzi Zakia escreveu:

O pavilhão trouxe grande notoriedade para o arquiteto. Situado ao lado do eclético Grand Palais, a arquitetura moderna do pavilhão se destacava. A edificação de concreto armado era composta por volumes ortogonais e paralelos. A grande torre do relógio, de 36 metros de altura, expressão emblemática de modernidade, tornou-se modelo inspirador (Zakia, 2016).

Figura 24 – Maquete do Pavilhão de Turismo apresentada na exposição *Quand l'art déco séduit le monde*, 2014 – Paris. Foto Silvia Zakia. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.194/6116>.



Além do Pavilhão, Mallet-Stevens projetou um jardim para exposição, com inspiração no cubismo de Braque e de Picasso. Uma inusitada composição paisagística, um jardim formado pela implantação de quatro árvores de concreto, de cinco metros de altura,

compostas por placas de concreto armado fabricadas em série (Zakia, 2016).

Figura 25 – Jardim projetado por Mallet Stevens para Exposição de Artes Decorativas de 1925, em Paris. As árvores de concreto foram desenvolvidas pelos irmãos Martel, escultores. Foto de Silvia Zakia. Imagem apresentada na exposição *Quand l'art déco séduit le monde*, Paris, 2014. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/17.194/6116>.



Figura 26 – Pavilhão Soviético de Konstantin Mel'nikov, na Exposição de Artes Decorativas, Paris, 1925. Disponível em: <https://i.pinimg.com/736x/1b/73/bc/1b73bcaed97fbf6717964c28e9ec6056.jpg>.

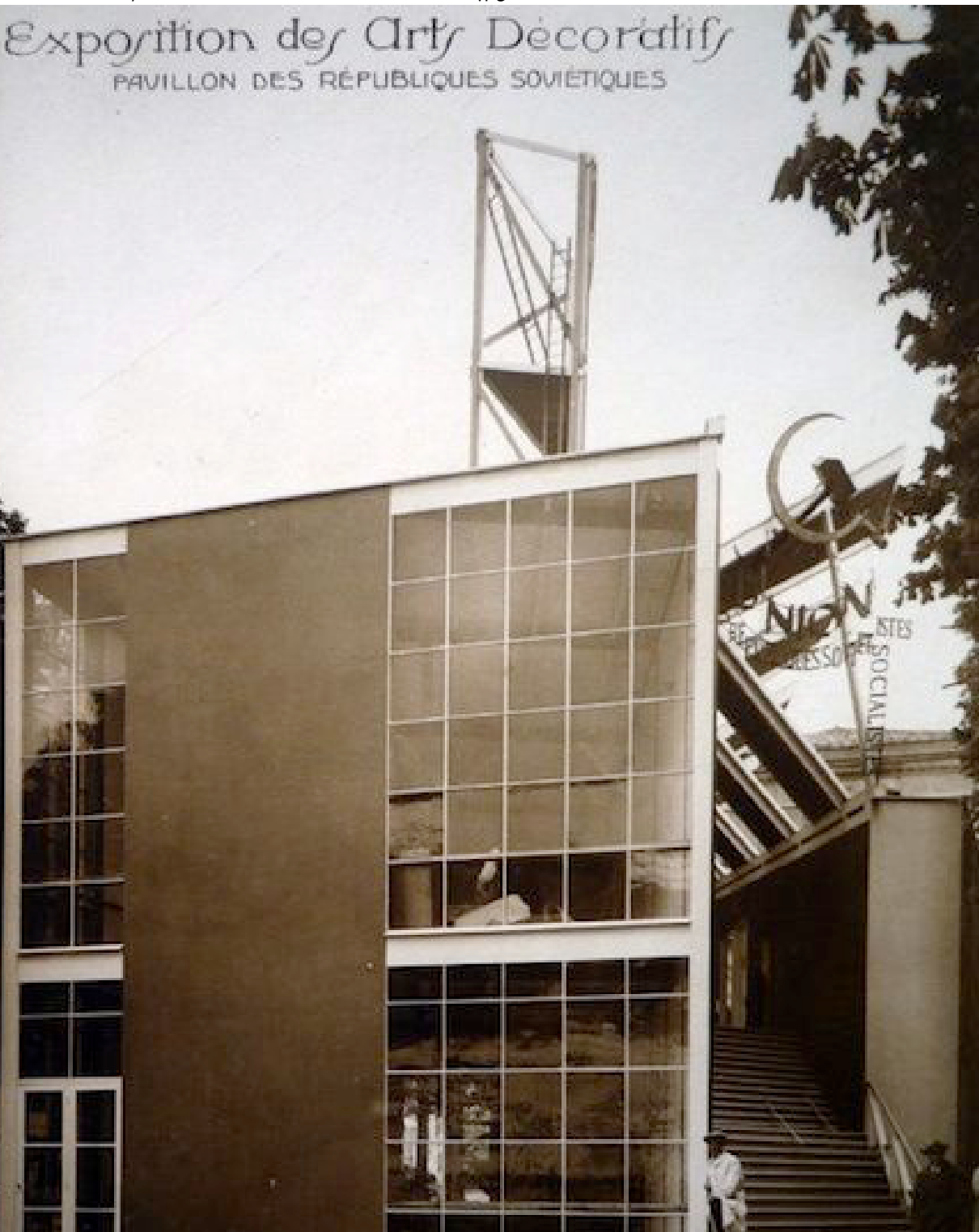
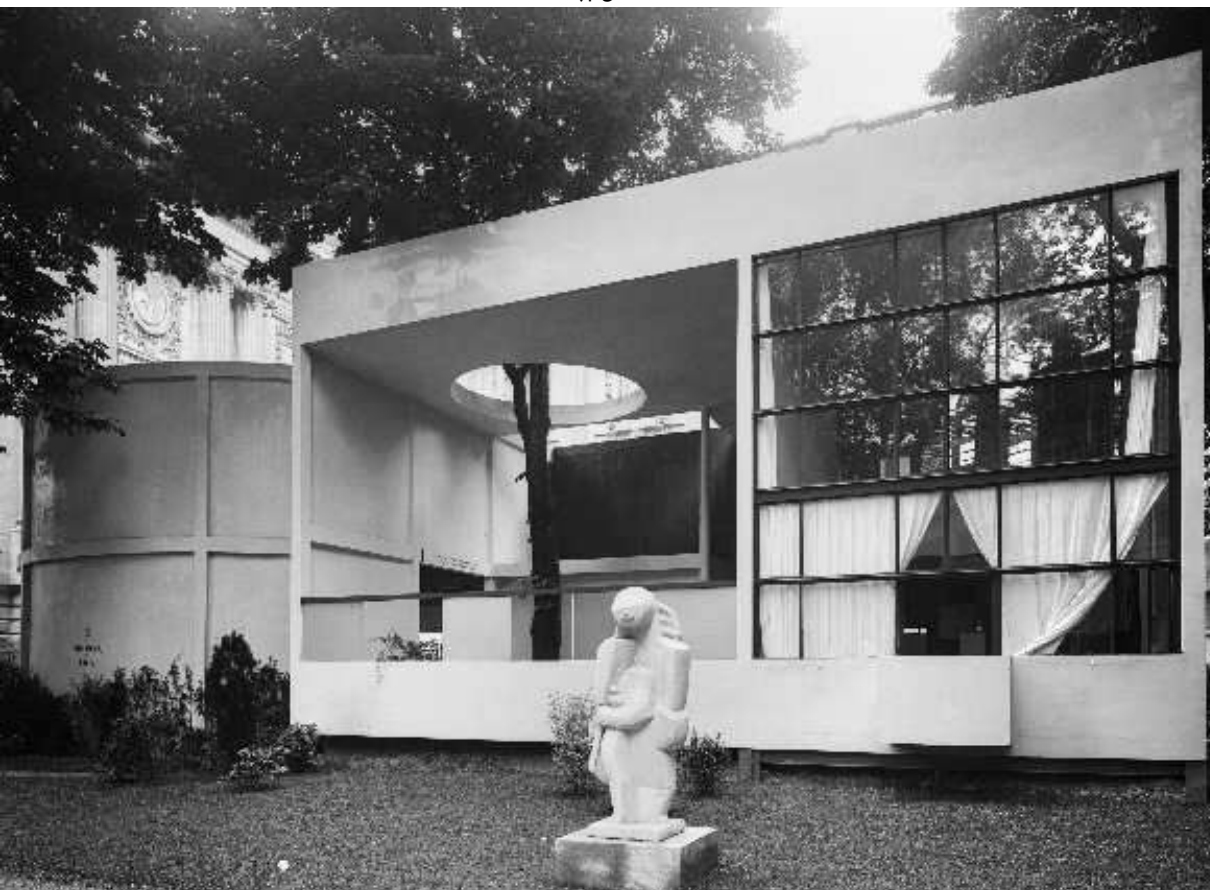


Figura 27 – Pavilhão L'esprit nouveau, de Le Corbusier, na Exposição de Artes Decorativas, Paris, 1925. Disponível em: <https://i.pinimg.com/736x/3a/81/5d/3a815d9ff21272db60dd7c60fa20ceac.jpg>.



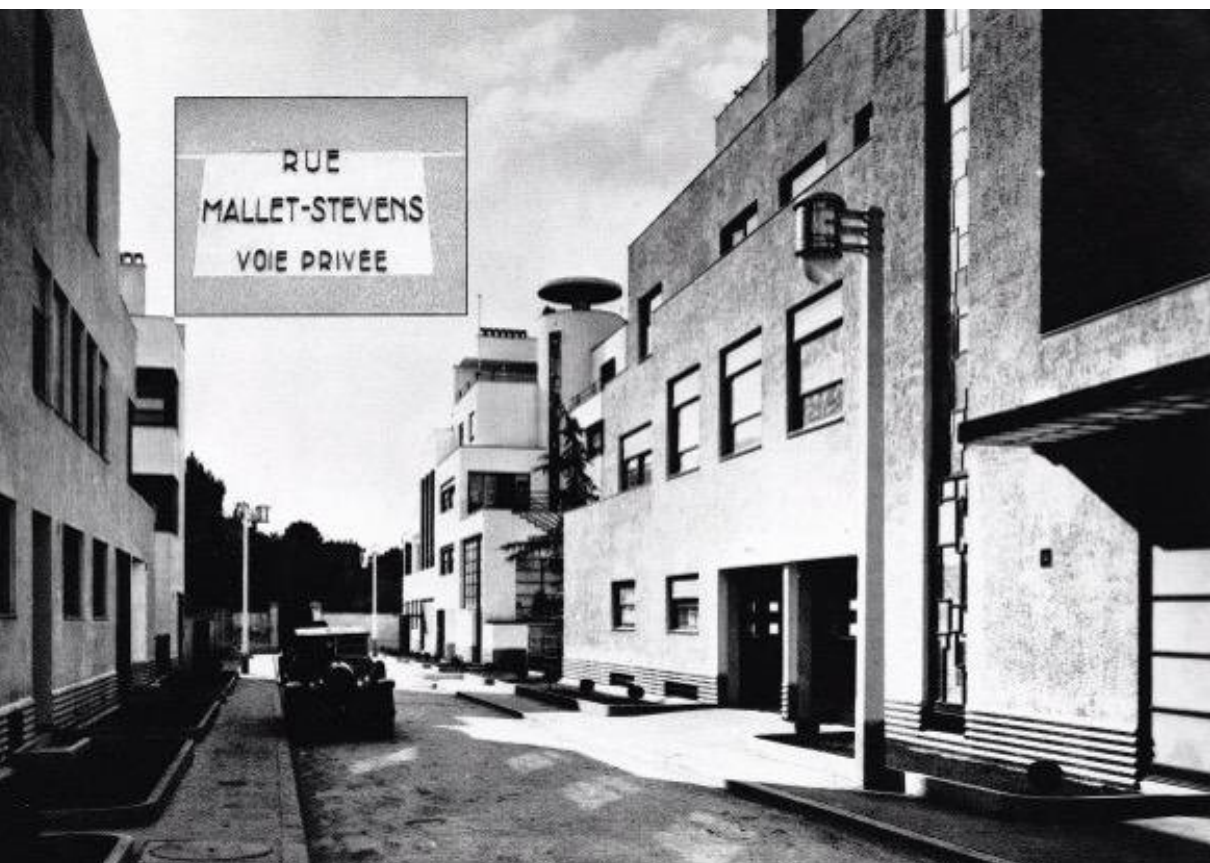
Outro projeto marcante na carreira de Mallet-Stevens foram as residências lindeiras, na rua que acabou recebendo o nome do arquiteto. Trata-se de uma série de casas individuais para clientes distintos, construções que ficaram conhecidas como “As Casas da Rua Mallet-Stevens”.

[...] foi inaugurada, em 20 de julho de 1927, com uma grande cerimônia pública, da qual participaram o prefeito de

Paris e outras autoridades governamentais. Uma multidão ocorreu para a inauguração, Le Corbusier e Auguste Perret imiscuíam-se entre os anônimos, prestigiando o colega que se notabilizava. A rua sem-saída, de sete metros de largura, era formada pelas casas dos clientes – Reifenberg, Allatini e Dreyfus –, pela casa e atelier do próprio arquiteto, pela casa e atelier dos escultores Jan e Jöel Martel e pela pequena moradia do zelador, que ocupava os fundos do beco (Zakia, 2016).

As casas formavam um grande jogo de volumes geométricos, despojados de ornamentação. Em todas as casas foi usado o mesmo processo construtivo: estrutura em concreto e paredes em alvenaria de tijolos.

Figura 28 – As casas da Rua Mallet-Stevens. Arquiteto Robert Mallet-Stevens, Paris, 1927. Disponível em: https://pbs.twimg.com/media/B_qJ_v7WQAluAAA.jpg.



MAURICIO CRAVOTTO E AS CONEXÕES COM PORTO ALEGRE

O arquiteto Mauricio Cravotto foi um destes professores engajados aos conceitos do moderno das vanguardas europeias. Aluno destacado, “de trajetória brilhante” (Rovati, 2007, p. 7) durante a graduação, recebeu diversos prêmios, como a “*Medalla de oro de la Universidad*” da República, de melhor aluno da instituição; o Grande Prêmio, como melhor aluno do curso de Arquitetura e a “*Beca Diplomática de la Universidad por dos años*”, ou seja, uma bolsa para realizar viagem de estudos por dois anos (Mello, 2016, p. 123).

Sua viagem de estudos, realizada de 1919 a 1921, passou por países como Argentina, Chile, Peru, Equador, Panamá, Estados Unidos, Inglaterra, Espanha, Bélgica, Itália e França.

Entre 1920 e 1921, Cravotto tem aulas de *évolution des villes* com Marcel Poëte. O ambiente intelectual parisiense e a figura de Poëte marcariam de maneira decisiva sua trajetória profissional. Lembro que o nome de Poëte está associado a episódios institucionais e intelectuais importantes para o urbanismo francês: em 1916, funda o Instituto de História, Geografia e Economia Urbanas da Biblioteca Histórica da Cidade de Paris; em 1919, cria a revista *Vie urbaine*; ainda em 1919, é um dos fundadores da Escola de Altos Estudos Urbanos, instituição integrada à Sorbonne em 1924, que daria origem ao Instituto de Urbanismo da Universidade de Paris (IUP), hoje integrado à Universidade de Paris-12 (Val de Marne) (Rovati, 2007, p. 7).

Cravotto frequentou a Escola Nacional de Belas Artes de Paris, onde, além de Poëte, assistiu aos cursos

de urbanismo de León Jaussely, presidente, na década de vinte, da *Société Française des Architectes et Urbanistes*, tendo Alfred Agache como secretário. Jaussely e Agache foram urbanistas que vieram à América Latina e propulsionaram as ideias francesas acerca do campo do urbano, “ainda condicionado por importante viés acadêmico” (Marques, 2012, p. 304). Jaussely esteve em Montevidéu proferindo conferências em 1926, e Agache esteve no Rio de Janeiro realizando o plano diretor da cidade, e em Porto Alegre, onde desenvolveu, juntamente com Ubatuba de Farias e Edvaldo Pereira Paiva, um plano urbanístico para cidade³, além de assinar o projeto do Parque Farroupilha.

No seu retorno à Montevidéu, Cravotto iniciou sua trajetória como docente na Faculdade de Arquitetura da República Oriental do Uruguai no ateliê de Grandes Composições, como assistente de Carré (Rovati, 2007, p. 7). Criou, em 1922, a cátedra de Trazados de Ciudades y Arquitectura Paisagística, que se cultivou em um território fértil para as ideias de Le Corbusier, advindas de Carré, o que se tornou mais explícito após a visita do mestre franco-suíço, em 1929 (Marques, 2012, p. 65).

³ Sobre a passagem de Agache em Porto Alegre, ver: ROVATI, João Farias. Caminhos da evolução urbana no Rio Grande do Sul. In: XII ENA – Encontro Nacional da ANPUR, 2007, Belém. **XII ENA – Encontro Nacional da ANPUR**: Integração Sul-Americana, Fronteira e Desenvolvimento Urbano e Regional. Belém: Anpur, 2007. p. 7.



Figura 29 – Arquiteto Mauricio Cravotto em seu escritório. Fonte: <http://cravotto.org/acervo/mauricio-cravotto/>.

No campo do projeto, Cravotto assinou obras emblemáticas do período, como a do Palácio Municipal de Montevideú, de 1930, com sua linguagem que associava colunas e simetrias clássicas a elementos modernos, como concreto e janelas nos cunhais.

Figura 30 – Palácio Municipal de Montevideú. Arquiteto Mauricio Cravotto, Montevideú, 1930. Fonte: <http://cravotto.org/colaboramos-con-el-curso-de-patrimonio-de-la-facultad-de-arquitectura-udelar/>.



O Rambla Hotel, de 1931, trouxe essa fusão de elementos com uma base com detalhes *déco* e um corpo já racionalista.

Figura 31 – Hotel Rambla. Arquiteto Mauricio Cravotto, Montevideu, 1931. Fonte: http://www.fadu.edu.uy/iha/files/2015/02/Pe%C3%83%C2%B1a-Rodriguez_Magdalena_UYIPMPCI1141623_MI.pdf.



A simplicidade formal gerou uma alternativa ao neocolonial e ao academicismo vigente nas primeiras décadas do século XX. Durante alguns anos, a arquitetura que “posteriormente se chamou de *art déco* [...] tornou-se a arquitetura oficial de muitas cidades da América Latina como Córdoba, Buenos Aires, São Paulo, Montevideu e Porto Alegre” (Weinzenmann, 2008, p. 37).

Cravotto projetou, em 1933, sua casa-estúdio, na qual Luccas enxergou uma “decomposição do volume ao modo *De Stijl*” (Luccas, 2004, p. 142). Pode-se dizer que Cravotto transitava pelos temas da abstração e do sentido universal da arquitetura, “expressada na vertente neoplasticista, com a qual a vertente Uruguiaia se conformaria logo a seguir sob a influência artística do artista Joaquín Torres García” (Marques, 2012, p. 65).

Figura 32 – Casa-estúdio do arquiteto Maurício Cravotto, onde atualmente funciona a Fundação Cravotto. Projetada pelo próprio arquiteto em Montevideu, em 1933. Fonte: <https://aphuuruguay.files.wordpress.com/2015/10/kalinen-baja.jpg>.



No campo do urbanismo, no Uruguai, Mauricio Cravotto foi pioneiro no ensino e na prática:

O interesse de Cravotto por estes temas o levaria a fundar, nos anos 1930, junto à Faculdade de Arquitetura, um Instituto de Urbanismo, onde dirigiu a realização de pesquisas, publicou uma revista, organizou cursos [...] (Rovati, 2007, n.p.).

Cravotto teve relação direta com o Rio Grande do Sul por meio das relações da Udelar, nome como ficou conhecido seu Curso de Urbanismo, com o meio acadêmico gaúcho. Isso se deu por intermédio de Edvaldo Pereira Paiva e de Luiz Arthur Ubatuba de Farias, que tiveram sua formação em urbanismo no prestigioso Instituto de Montevideu, e Demetrio Ribeiro, aluno de graduação de Cravotto, no início dos anos quarenta (Marques, 2012, p. 12).

Em julho de 1948, Maurício Cravotto ministrou um curso intensivo, durante o período de pausa entre semestres, para o curso de arquitetura e para o curso de urbanismo do Instituto de Belas Artes, em Porto Alegre.⁴

O Prof. Cravotto, que chegará hoje às 10 horas pelo avião da “Varig”, pois fez a viagem de Montevideu via Pelotas, no propósito de melhor conhecer nossa terra e nossa gente, dará início a seu trabalho no Instituto de Belas Artes segunda-feira, às 9 horas. O Curso será diário, das 8 às 12 horas, uma parte pela tarde e, à noite, o Prof. Cravotto fará palestras a que poderão comparecer os profissionais interessados, independente[mente] de qualquer formalidade,

⁴ Sobre o curso de Cravotto em Porto Alegre, ver: 12 dias que abalaram o urbanismo no RS? O curso de Cravotto no IBA.

a não ser uma mera comunicação à Secretaria do Instituto (Mello, 2016, p. 127).⁵

O convite para que Cravotto viesse a Porto Alegre veio a partir de um curto tempo de exílio de Demetrio Ribeiro, como relatou João Farias Rovati:

Demetrio Ribeiro vê-se obrigado a exilar-se por alguns meses em Montevideú, em 1947, ano em que o partido foi posto na ilegalidade. Cravotto o acolhe em sua casa. Aproveitando a estadia forçada no Uruguai, Ribeiro convida Cravotto para ministrar aulas a estudantes dos cursos de arquitetura e de urbanismo do IBA, o que se efetiva em 1948 (Rovatti, 2007, p. 8).

O curso intensivo foi ministrado tanto para os alunos da Arquitetura, que eram em número de trinta e quatro inscritos, quanto para os alunos do Urbanismo, em número de cinco inscritos. O nome da cadeira que ele ministrou foi o mesmo para ambos os cursos: “Grandes Composições”.

Comparando os exercícios do curso de Arquitetura e de Urbanismo é possível destacar algumas semelhanças. A estrutura dos exercícios é similar – breve descrição do tema, exposição do programa de necessidades, relato do sistema de trabalho e entregas. O método didático é o mesmo – ateliê com assessoramento do professor. A forma de expressão dos resultados, idem – conjunto de desenhos técnicos. A diferença consiste nos temas. O exercício do curso de Arquitetura é, fundamentalmente, um projeto de edificação de grande porte: uma estação rodoviária. Os exercícios dirigidos aos estudantes do curso de Urbanismo são, por um lado, o projeto para espaços abertos – “parques-jardins” – que incorpora edifícios que devem participar desta “composição” (Arquitetura Paisagista); e de outro, o projeto de uma “unidade vecinal”

⁵ Notícia no jornal Correio do Povo, Porto Alegre, 3 julho de 1948. Recorte arquivado no Instituto de Artes da UFRGS.

que, por suas características, poderíamos chamar hoje de projeto para um bairro operário (Mello, 2016, p. 134).

A passagem de Cravotto por Porto Alegre marca o pioneirismo do curso de urbanismo do Instituto de Belas Artes, curso iniciador do ensino de urbanismo no Brasil. Conforme escreveu Mello, Cravotto, em seu curso, “reforçava a perspectiva já vigente na instituição (IBA): de que o projeto urbano difere do de edificação apenas em escala. São ambos, edifício e cidade, artefatos projetáveis” (Mello, 2016, p. 134).

Luiz Arthur Ubatuba de Faria, Edvaldo Pereira Paiva e Demetrio Ribeiro levaram adiante o pioneiro ensino e a prática do urbanismo no Rio Grande do Sul a partir dos ensinamentos do mestre e amigo Maurício Cravotto.

Figura 33 – Esta imagem, sem referência, parece ser do evento de homenagem final a Maurício Cravotto “no bar do educandário”. Cravotto, à direita, aperta a mão de Enilda Ribeiro. Fonte: Arquivo do Instituto de Artes da UFRGS.



No final dos anos 1940, as ideias de Cravotto passaram a ser consideradas antigas, especialmente por estudantes partidários do Movimento Moderno, e passam a ser fortemente contestadas. Antes de completar sessenta anos, em 1952, ele se aposentou, e praticamente encerrou a vida profissional (Rovati, 2007, p. 8).

LE CORBUSIER, VILAMAJÓ, DEUS E A COMPOSIÇÃO UNIVERSAL

Em 1929, *Le Corbusier* visitou a América Latina pela primeira vez. Convidado inicialmente por instituições argentinas, o mestre franco-suíço estendeu sua viagem até Montevideu, onde apresentou duas importantes conferências que influenciaram decididamente o campo da arquitetura Uruguaia, que já transitava os caminhos do Movimento Moderno (Brandón, 2013, p. 62).

Julio Vilamajó foi outro importante arquiteto uruguaio do período, que, juntamente com Cravotto, foi peça-chave no processo de introdução da arquitetura moderna no país (Weinzenmann, 2008, p. 22). Vencedor do Grande Prêmio de Arquitetura em 1920, recebeu uma viagem de estudos à Europa, de 1921 a 1924, que lhe outorgou certa influência hispânica e moura em

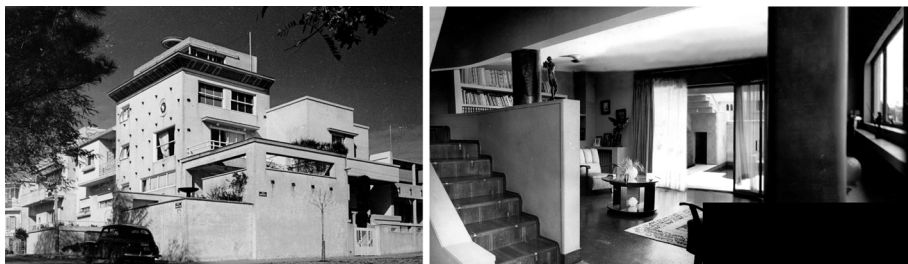
suas obras⁶ e, sobretudo, o colocou em contato com a vanguarda moderna europeia.

Figura 34 – Le Corbusier em Montevidéu. Novembro de 1929. Fonte: http://blogs.montevideo.com.uy/blognoticia_29567_1.html.



Em 1929, Vilamajó, aos 35 anos de idade, projetou a sua casa em Montevidéu, com grandes panos texturizados e concreto aparente. Considerada Monumento Histórico Nacional em 1990, e transformada em Museu aberto à visitação, a casa é reconhecida como a primeira habitação unifamiliar modernista do Uruguai.

Figura 35 – Casa Vilamajó. Arquitecto Julio Vilamajó, Montevid , 1929. Fonte: <http://www.fadu.edu.uy/museo-casa-vilamajo/files/2012/09/intext01.jpg>.



⁶ Disponível em: El arquitecto Julio Vilamajó. Fonte: <http://www.fadu.edu.uy/museo-casa-vilamajo/arq-julio-vilamajo/>.

Vilamajó se destacou no campo prático com diversos projetos importantes na década de trinta: esses trabalhos marcaram a sua aproximação com Le Corbusier, como o emblemático projeto da Faculdade de Engenharia, realizado no mesmo ano que o do Ministério de Educação e Saúde, no Brasil (1936): “Um prédio com esquema funcional semelhante à organização da Bauhaus e filiação a um esquema formal severo e brutalista” (Marques, 2012, p. 58).

Figura 36 – Faculdade de Engenharia de Montevideu. Arquiteto Julio Vilamajó, 1939. Fonte: <https://www.fing.edu.uy/bedelia>.



Vilamajó, conjuntamente a Oscar Niemeyer, foi um dos dois sul-americanos convidados como membros

de uma junta de arquitetos para projetar a sede da ONU, em Nova York (1947). Entre eles, estavam importantes arquitetos internacionais, além do próprio Le Corbusier (Brandón, 2013, p. 69).

Figura 37 – Arquiteto Julio Vilamajó com a mão sobre o ombro de Oscar Niemeyer. Projeto para Sede da ONU, Nova York, 1947. Fonte: revista ArquíSur, n. 3, 2013. p. 69.



Em entrevista concedida ao arquiteto Udo Mohr, no ano de 2000, Demetrio Ribeiro relatou sua experiência com Vilamajó: “Mais um grande arquiteto que havia no corpo docente, que só acidentalmente foi meu

professor, mas que teve uma grande influência, era o arquiteto Julio Villamajó” (Mohr, 2002). Segundo Demetrio, Vilamajó compreendia e ensinava a Arquitetura fundamentada em grandes conceitos de *composição*, universais e permanentes, utilizando, em cada época, os níveis que a técnica permitisse: “A composição era uma noção da ordem, como dizia Villamajó. Villamajó dizia uma frase assim: eu acho que eu até poderia acreditar em Deus porque acredito numa ordem universal” (Mohr, 2002).

MEDALLAS, GAVAZZO E O DESCONHECIDO NIEMEYER

Quando ingressou no curso da Faculdade de Arquitetura da República Oriental do Uruguai, no ano de 1939, Demetrio ainda encontrou a escola com forte influência da academia de Paris. No início da década de 1930, o método *beaux arts* estava firmemente estabelecido, permitindo a prática do ecletismo, desde o clássico, passando por um estilo colonial bastante inventado, e experimentando tendências modernas, incluindo *art déco* (Nudelman, 2013, p. 27).

Segundo relatou a Udo Mohr, “era uma coisa absoluta, todos nós vivíamos olhando uma publicação que era feita pela *École des Beaux Arts* de Paris sobre os prêmios” (2002). Essa postura gerou uma arquitetura que, anos mais tarde, convencionou-se chamar de

art déco. Demetrio concordava com essa afirmação, mas pensava que o termo era empregado de maneira abusiva: “Na França jamais se diria que, em 1940, o *Art Déco* estaria em vigor” (Mohr, 2002):

A corrente estética surgida na França com esse nome na década de 20 e na Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Moderne de 1925, apresenta realmente alguns dos traços essenciais do pensamento reinante na Faculdade de Montevideu quinze anos depois: por um lado fidelidade aos grandes conceitos universais da organização do espaço, tal como se apresentam na arte clássica ocidental, nas ruínas de Teotihuacan, ou na arte plumária dos índios do Mato Grosso. E, paralelamente a isso, a busca audaciosa das soluções construtivas novas sugeridas pelo progresso técnico (Mohr, 2002).

Assim como a escola de belas artes francesa, o currículo prático da escola uruguaia havia sido desenvolvido na forma de ateliers: os professores de cada atelier, que funcionava de forma autônoma, escolhiam o tema para que seus alunos desenvolvessem os projetos. Cada aluno recebia seus pontos, e, se aprovado, passava para outra série, e assim era até que se formasse. O Grande Prêmio da Faculdade de Arquitetura, tal qual o “Prêmio de Roma” *beaux-art*, era o reconhecimento final: “Tudo era baseado no exemplo deles, a gente imitava. A palavra popular para designar isso era *medallas*, os prêmios” (Mohr, 2003).

O professor Gomes Gavazzo representava para os estudantes dos anos 1940 um elo entre a faculdade de arquitetura de Montevideu e o Movimento Moderno

de ideais Corbusianos. Demetrio Ribeiro relatou a experiência de seu contato com Gavazzo:

Havia apenas um professor vinculado ao CIAM, ao moderno, a Le Corbusier, de quem era amigo. Gomes Gavazzo. Professor de uma só disciplina, dirigia um atelier que chamava Composição Decorativa. Muito conhecido, talentoso e, neste sentido, em constante conflito teórico com o resto da escola. Era realmente um adepto, um adepto e um homem que compreendia bem a arquitetura de Le Corbusier, os outros não (Mohr, 2002).

Carlos Gómez Gavazzo formou-se em 1932, obtendo o *Gran Premio de la Facultad de Arquitectura*, que resultou em uma viagem de estudos à Europa. Essa viagem lhe possibilitou trabalhar, por cinco meses, no escritório de Le Corbusier, entre 1933 e 1934 (Nudelman, 2013, p. 15), onde teve contato com a concepção dos projetos do Plano Obus (parte B), em Argel, e da Companhia de Seguros de Zurique. No seu regresso, em 1935, iniciou a docência



na Faculdade de Arquitetura de Montevideu, comprometido com a consolidação da linha moderna de vertente corbusiana no meio acadêmico e prático do Uruguai.⁷

Figura 38 – Carlos Gómez Gavazzo, s/d, ca. 1925. Fotocopia de original desaparecida, cedido por Diego Capandeguy. Fonte: NUDELMAN, Jorge – **Tres Visitantes en París** – Los Colaboradores Uruguayos de Le Corbusier. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Escuela **Técnica Superior de Arquitectura** de Madrid, Madrid, 2013. p. 14.

⁷ Para saber mais sobre Gómez Gavazzo, ver o *Archivo Gómez Gavazzo*, disponível em: <http://www.fadu.edu.uy/itu/archivo-gomez-gavazzo/>.

Foi de Gavazzo, por volta de 1941-1942, que Demetrio ouviu falar pela primeira vez do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer (Mohr, 2002), que recentemente despontava no cenário internacional com projetos como o Ministério de Educação e Saúde, no Rio de Janeiro (1936), e o Pavilhão do Brasil, na exposição internacional de Nova York (1939).

Aos poucos, para Demetrio, as primeiras vertentes modernas, racionalistas, acadêmicas *beaux-art* e *art déco*, foram se misturando à vertente corbusiana, o que ganhou muito mais força com a Escola Carioca, no Rio de Janeiro, onde o jovem recém-formado chegou para validar seu diploma e para trabalhar como arquiteto, durante o ano de 1944.

O ART DÉCO CARIOCA

Demetrio Ribeiro chegou ao Rio de Janeiro, então capital do país, direto de Montevideú para validar seu diploma, no ano de 1944. O jovem arquiteto se empregou na empresa Gusmão, Dourado & Baldassini, onde relatou ter feito projetos para o irmão de Getúlio Vargas, cliente da construtora:

Eu tinha me formado e vim trabalhar. Eu fazia projetos de rotina, edifícios para as “chinas” do Benjamim Vargas que era um grande cliente da empresa onde eu era empregado no Rio (Mohr, 2002).

A empresa projetou e construiu prédios importantes, identificados com o *art déco* no Rio de Janeiro a partir do final dos anos vinte. Luccas, em sua tese, citou a argumentação de Luiz Paulo Conde e Mauro Almada, no *Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*, acerca do termo *art déco*, cunhado posteriormente na França, a partir da Exposição de Artes Decorativas de Paris, em 1925. Os autores reconhecem uma diversidade de estilos no termo, mas tentam amenizá-la estabelecendo três categorias:

[...] a primeira mais seca e geometrizada, muito próxima do racionalismo modernista e também reconhecida como escalonada ou zig-zague; a segunda, afrancesada, com resquícios acadêmicos e ênfase decorativa, lembrando o Art Nouveau inglês e o austríaco e, a terceira, sinuosa e aerodinâmica, inspirada no Expressionismo e também denominada *streamline* (Almada; Conde, 2000, p. 12).



Figura 39 – Cartaz publicitário da empresa Gusmão, Dourado & Baldassini. Fonte: IPHAN. Parecer sobre o Edifício “A Noite”. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/28_1%20Primeiro%20arranha-c%3%A9u%20brasileiro%20%3%A9%20tombado%20pelo%20IPHAN.pdf.

Entre as principais obras projetadas e executadas pela Gusmão, Dourado & Baldassini estão: Edifício Guinle (1928), Edifício OK (1928), Edifício Tamandaré (1928), Residência Viriato de Miranda Carvalho (1929), Edifício Coronel Bueno (1929), Teatro Carlos Gomes (1931), Associação dos Empregados no Comércio (1937). Entre as não projetadas, mas executadas pela empresa estão o Edifício “A Noite” (1928-1929) e o Edifício Milton (1930).

Figura 40 – Teatro Carlo Gomes. Projeto e execução da empresa Gusmão Dourado & Baldassini. Rio de Janeiro, 1931. Fonte: <https://www.artdecoriodejaneiro.com/teatro-carlos-gomes/>.



O edifício para o jornal “A Noite”, de 1929, marcou época, dando início à evolução das construções de grandes edifícios de concreto armado. Foi projetado pelo arquiteto francês Joseph Gire e executado pela Gusmão, Dourado & Baldassini, de 1927 a 1929.⁸

Figura 41 – Edifício “A Noite” em construção em 1929. Fonte: IPHAN. Parecer sobre o Edifício “A Noite”. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/28_1%20Primeiro%20arranha-c%C3%A9u%20brasileiro%20%C3%A9%20tombado%20pelo%20IPHAN.pdf. Acesso em: 24 ago. 2025.



⁸ IPHAN. Parecer sobre o Edifício “A Noite”. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/28_1%20Primeiro%20arranha-c%C3%A9u%20brasileiro%20%C3%A9%20tombado%20pelo%20IPHAN.pdf. Acesso em: 24 ago. 2025.

Demetrio era funcionário em uma empresa que projetava e executava edifícios *art déco*; o arquiteto, porém, nessa época, estava no Rio de Janeiro, momento em que, na cidade, se falava muito de um outro tipo de arquitetura:

Quando eu cheguei ao Brasil e tive que ir ao Rio para fazer a revalidação, e tal, e do curso secundário, eu visitei o Oscar Niemeyer e ele me tratou muito bem e tal. E só aí que eu comecei a me interessar mesmo, a viver mais essa questão da arte dele, que eu tinha ficado meio alheio na minha formação e [...] *não de uma forma muito completa, mas eu enfrentei essa coisa de compreender certas obras de Le Corbusier* (Mohr, 2002).

TESTEMUNHA DA ACLAMAÇÃO DE UMA ESCOLA

Demetrio Ribeiro, se ainda não havia sido apresentado à Escola Carioca, teve oportunidade de conhecê-la: o jovem arquiteto estava no Rio de Janeiro no ano da conclusão da obra do emblemático Ministério de Educação e Saúde.

Em 1936, Le Corbusier visitou o Brasil pela segunda vez. Ao chegar ao país, já tinha conhecimento do projeto para a sede do Ministério de Educação e Saúde, feito por Lúcio Costa e sua equipe, visto que fotografias do projeto já haviam sido enviadas a ele com seis meses de antecedência. A equipe brasileira, formada por Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Jorge Moreyra, Carlos Leão e Ernani Vasconcellos, estava insegura

quanto ao resultado, e aguardavam Le Corbusier para um solicitado parecer acerca do projeto.

O mestre franco-suíço aprovou o projeto dos seis arquitetos brasileiros, mas decidiu iniciar outro estudo em outro terreno da cidade, o que foi aceito pelo ministro Gustavo Capanema, responsável pelo empreendimento. As questões legais para permuta do terreno impossibilitaram a concretização da proposta de Le Corbusier, que, às vésperas de sua partida, ainda riscou uma proposta para o terreno original. A equipe brasileira finalizou o projeto com personalidade própria, embora com evidentes citações dos esboços e ideias corbusianas (Segawa, 1987, p. 91).

Figura 42 – Croqui de Le Corbusier, 1936, para o Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Fonte: <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/06.068/391>.

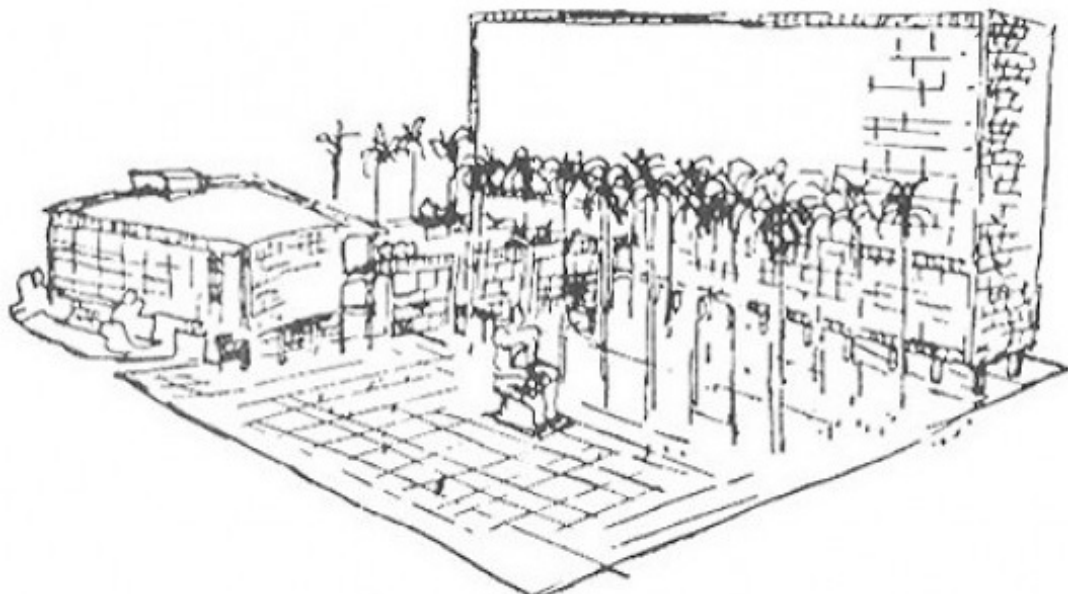


Figura 43 – Execução do Ministério da Educação e Saúde Pública, RJ. Desenho de Géza Heller, de 1938. Fonte: IPHAN. Parecer sobre o Edifício “A Noite”.

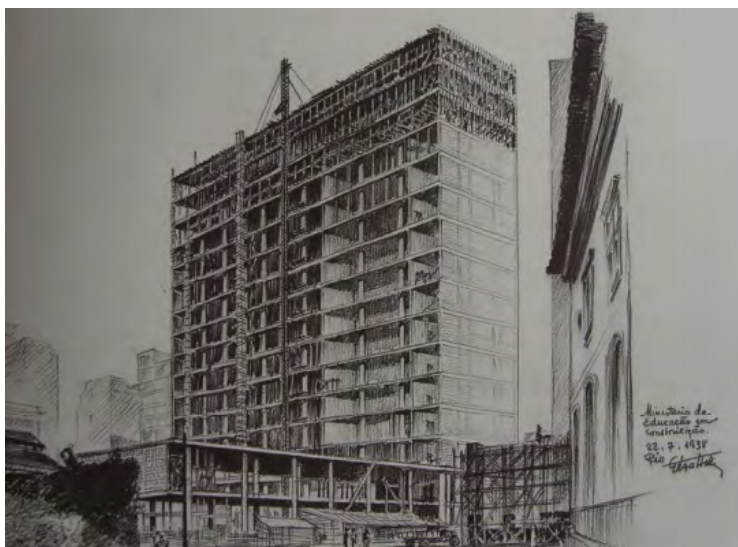


Figura 44 – Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Foto de Nelson Kon. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/12.142/4923>.



No ano de 1939, Lúcio Costa e Oscar Niemeyer assinaram o projeto do Pavilhão Brasileiro, na Feira de Nova York: “Para a imprensa especializada, o edifício, projetado por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, com a colaboração de Paul Lester Wiener, é uma boa surpresa” (Comas, 2002, p. 1).

Figura 45 – Pavilhão brasileiro na feira de Nova York, 1939. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Fonte: https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/pdfs_revista_16/03_CEC.pdf.



Esses dois projetos, o Ministério e o Pavilhão, foram os âncoras da exposição planejada pelo MoMA, em Nova York, sobre arquitetura brasileira, desde o ano de 1942. Comas argumentou que fatores extradisciplinares não poderiam ser menosprezados, como a “política de boa vizinhança” do presidente Roosevelt, angariando alianças estratégicas em meio ao conflito mundial em curso na Europa, e a própria carência de material para uma exposição, consequência da depressão e das crises políticas geradas pela Segunda Guerra.

Philip Goodwin foi o curador da mostra, e decidiu apresentar a velha e a nova arquitetura do Brasil. *Brazil Builds: New and Old (1652 – 1942)* abriu em janeiro de 1943, e o livro correspondente teve os textos escritos por Goodwin (Comas, 2002, p. 1-2).

Figura 46 – Capa do *Brazil Builds*. Fonte: Goodwin, Philip. *Brazil Builds – Architecture New and Old 1652 – 1942*, New York, Museum of Modern Art, MoMa, 1943).



A exposição *Brazil Builds* teve sucesso maior que o esperado, e circulou em galerias e em museus dos Estados Unidos, do México e do Canadá. Ainda no final do ano de 1943, uma versão da mostra em Português foi inaugurada, no prédio do Ministério de Educação e Saúde, na cidade do Rio de Janeiro.

A conexão entre o progresso do país e o da arquitetura era óbvia, e Demetrio Ribeiro residiu e trabalhou como arquiteto na capital exatamente nesse momento de aclamação da arquitetura brasileira, em nível internacional.

Conforme expôs Comas, Sigfried Giedion incluiu o Brasil, em 1944, “entre os países que demandaram da arquitetura moderna museus, teatros, universidades, igrejas ou salas de concertos” (Comas, 2002, p. 7). Mais tarde, Giedion postulava que a arquitetura brasileira e a finlandesa seriam contribuições regionais de uma concepção arquitetônica universal: a brasileira, em especial, por introduzir uma “grandeza de linha e forma numa série de fachadas coruscantes e projetos de impacto” (Comas, 2002, p. 7).

Pouco depois de inaugurada a exposição (Brazil Builds), o arquiteto Henrique Mindlin (1911-1971), em viagem pelos Estados Unidos, tomou conhecimento de uma nova expressão acerca da arquitetura feita no país: Brazilian School. Brazil Builds, publicado em pleno conflito mundial, foi o principal passaporte da arquitetura brasileira para o mundo Pós-segunda guerra (Segawa, 1987, p. 102).

Após validação do diploma, na Escola Nacional de Belas Artes, terminou o ciclo de Demetrio Ribeiro no Rio de Janeiro. Com proposta para trabalhar na Secretaria de Obras Públicas do estado do Rio Grande do Sul, o jovem arquiteto chegou, de modo definitivo, a Porto Alegre no ano de 1945, isso, após ter passado a infância em Alegrete, a adolescência em Paris, ter cursado a faculdade em Montevideu e ter vivido um ano no cerne da aclamada Escola Carioca.

PORTO ALEGRE E SUA EXPOSIÇÃO ART DÉCO

Para compreendermos o cenário do campo da arquitetura em Porto Alegre, em meados dos anos 1940, quando Demetrio chegou à capital gaúcha, devemos retroceder à década de 1930 e entender as mudanças ocorridas desde então.

A arquitetura em Porto Alegre, nos anos 1930, embora já houvesse abandonado o repertório eclético, ainda apostava em formas tradicionais quanto ao modo de implantação e relação com o tecido urbano. Algumas obras, porém, já quebravam essa prática conservadora e se mostravam a caminho de certa modernidade, como o abrigo dos bondes da Praça XV de Novembro, de Cristiano de La Paix Gelbert (1933), ou a ampliação da fábrica da A. J. Renner, de Egon Weindörfer (1934): “Uma arquitetura que associava

soluções expressionistas e *art déco* com formas que aproximavam-se dos chamados *funcionalismo* e *racionalismo* europeus” (Luccas, 2004, p. 97).

Figura 47 – Abrigo dos Bondes da Praça XV de Novembro, de autoria de Cristiano de La Paix Gelbert, 1933. Fonte: LUCAS, Luís Henrique Hass. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre:** Uma história recente. Revista ARQtexto, n. 0. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000. p. 24.



Figura 48 – Ampliação da fábrica da A. J. Renner, Porto Alegre, 1934, de autoria de Egon Weindörfer. Fonte: LUCAS, Luís Henrique Hass. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre:** Uma história recente. Revista ARQtexto, n. 0. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000. p. 25.

No ano de 1935, a exposição comemorativa ao centenário da Revolução Farroupilha⁹ foi implantada no parque projetado por *Alfred Agache*, no início dos anos 30. A exposição, conforme colocou Luccas,

⁹ Sobre a Exposição do Centenário Farroupilha, ver: FROTA, José Artur D'Aló. **A permanência do transitório.** Preservação, permanência, transitoriedade..., Revista ARQtexto, n. 0. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2000, p. 13-21 e FESTUGATO, Taísa. **A arquitetura de Cristiano de la Paix Gelbert em Porto Alegre (1925-1953).** 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitetura – PROPAP) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2012. p. 62-94.

[...] Foi um evento que povoou o imaginário porto-alegrense nos anos posteriores. As formas perseguidas pelas construções que compuseram a Exposição – quase todas efêmeras – e a exploração de recursos de iluminação típicos da época constituíram referenciais importantes da arquitetura praticada na cidade (Luccas, 2004, p. 96).

Prédios com aspecto progressista, como o cassino, projetado por Christiano de La Paix Gelbert,¹⁰ com formas navais que remetiam ao *art déco* expressionista.

O cassino, de Christiano de La Paix Gelbert, atuava como um pavilhão “sui generis”. Representava não só um estilo arquitetônico, mas um vibrante estilo de vida. Seu objetivo era “demonstrar” o novo estilo de vida moderno, onde a “noite” passa a ser o paradigma da vida mundana, “chic”, da cidade. Neste sentido, a Exposição de 35 explora com muita propriedade esta atividade tão própria dos anos 20-30 europeus, a descoberta do ócio noturno. Tanto a iluminação de seus edifícios quanto a utilização noturna de seus recintos incentivam diretamente este novo processo de renovar as atividades da cidade moderna (Frota, 2000, p. 19).

Figura 49 – Cassino da Exposição do Centenário Farroupilha, de autoria de Christiano de La Paix Gelbert, Porto Alegre, 1935. Fonte: FROTA, José Artur D'Aló.

A permanência do transitório. Preservação, permanência, transitoriedade... Revista ARQtexto, n. 0. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2000. p.13-21.



¹⁰ Sobre Christiano de La Paix Gelbert, ver: FESTUGATO, Taísa. **A arquitetura de Christiano de la Paix Gelbert em Porto Alegre (1925-1953)**. 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitetura – PROPAR) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2012.

Outro exemplo importante do período foi o projeto de Fernando Corona, arquiteto autodidata, para o edifício Guaspari, de 1936.¹¹

Figura 50 – Edifício Guaspari, de Fernando Corona, Porto Alegre, 1936. Fonte: <https://portoimagem.files.wordpress.com/2013/02/guaspari-antigo-03.jpg?w=858>.



O edifício apresentava uma limpeza formal, com uma horizontalidade marcada pelos peitoris salientes

¹¹ Sobre Fernando Corona e o edifício Guaspari, ver: CANEZ, Anna Paula. **Fernando Corona**. E os caminhos da arquitetura moderna em Porto Alegre. 1. ed. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. Ou, ainda: SZEKUT, Alessandra Rambo. **Vertentes da Modernidade no Rio Grande do Sul**: A obra do arquiteto Luis Fernando Corona. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura – PROPAR) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2008.

e curvos nas extremidades e as janelas contínuas, com poucas divisões. Porém, ainda trazia uma rígida simetria, contrariando a configuração própria da arquitetura moderna.

Depois do Edifício Guaspari, surgiu na cidade uma série de outros prédios com “fachadas despojadas, volumes puros definidos geometricamente, uso de formas semicirculares nas esquinas e balcões – ao modo do edifício Columbus (1932) de Rino Levi” (Luccas, 2004, p. 106).

Figura 51 – Edifício Columbus, de Rino Levi. Rio de Janeiro, 1932. Fonte: <http://www.scielo.br/img/revistas/anaismp/v16n1/04f29.jpg>.



Foram executados nesses moldes o Edifício Bicca de Medeiros (1937), de Egon Weindörfer, o Edifício Jaguarão (1937), do Engenheiro José R. de Azevedo, e o Santa Rosa (1938), do próprio Fernando Corona.

Segundo Luccas, uma arquitetura que apresentava paralelismo com o *Racionalismo Criollo* argentino dos anos 30, praticado por arquitetos como Jorge Kalnay, Jorge Bunge, Gregório Sanchez, Ernesto Lago e Luis de la Torre (Luccas, 2004, p. 106).



Figura 52 – Edifício Jaguarão, do Engenheiro José R. de Azevedo. Porto Alegre, 1937. Fonte: LUCAS, Luís Henrique Hass. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre: Uma história recente**, Revista ARQtexto, n. 0. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2000, p. 25.

OS ANOS 1940 E OS TRÊS FATORES

Os anos 40 transformaram significativamente o campo da arquitetura em Porto Alegre. Segundo Demetrio Ribeiro, o período que se iniciava foi também o de afirmação da Arquitetura como disciplina autônoma.

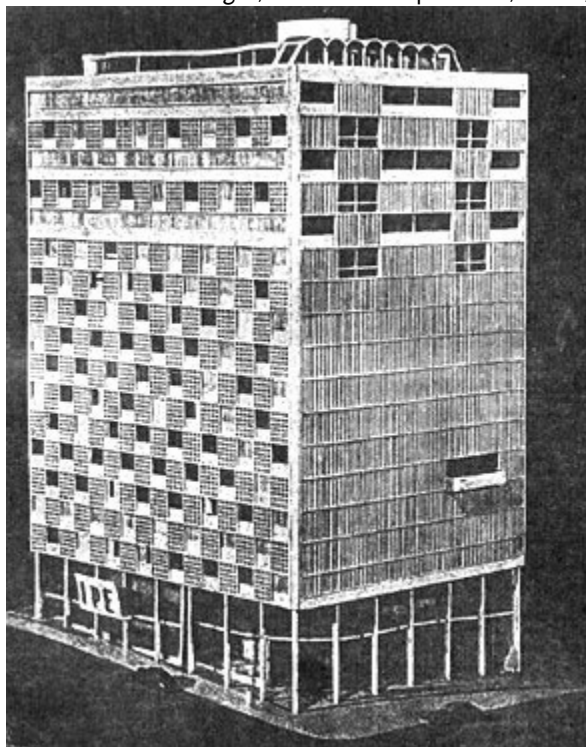
Os estudantes e profissionais que lutavam em nome da arquitetura moderna o faziam em última análise pela existência da arquitetura simplesmente. Uma causa era indissociável da outra (Ribeiro, 1987, p. 26).

Demetrio, no seu artigo escrito em 1987 sobre a Arquitetura em Porto Alegre, citou três fatores fundamentais para a promoção da arquitetura, em especial a do Movimento Moderno, em solo local, a partir dos anos quarenta: o primeiro, os projetos vindos de fora do estado; o segundo, a fundação do ensino de Arquitetura no Rio Grande do Sul; e o terceiro, a fundação de um departamento local do Instituto de Arquitetos do Brasil (Ribeiro, 1987, p. 26).

Os projetos vindos de fora, a que Demetrio se refere, foram encomendas do poder público a arquitetos da jovem Escola Carioca, que não foram construídos em Porto Alegre, segundo Demetrio, por forte resistência dos engenheiros locais (Ribeiro, 1987, p. 26). Tratavam-se dos projetos para o Instituto de Previdência do Estado, encomendado a Oscar Niemeyer, em 1943, dos escritórios da viação férrea, encomendado a Afonso Eduardo Reidy e Jorge Moreira,

em 1944, e do projeto para o Hospital de Clínicas, encomendado também ao arquiteto Jorge Moreira, em 1942.¹² Demetrio afirmou que “foram invocados princípios estéticos e de respeito às tradições, questões climáticas e outros argumentos” (Ribeiro, 1987, p. 26) para a não construção dos projetos propostos. Apenas o Hospital de Clínicas da UFRGS foi construído, a partir de 1958, e com alterações sobre parte da estrutura do projeto original.

Figura 53 – Projeto para o Edifício Sede do IPE, de autoria de Oscar Niemeyer, Porto Alegre, 1943. Fonte: LUCAS, Luís Henrique Hass. A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre, **Vitruvius**. Arquitectos, ano 7, jun. 2006.



¹² Para saber mais sobre os projetos da escola carioca em Porto Alegre, ver: LUCAS, Luís Henrique Hass. **A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre**. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.073/346>.

Figura 54 – Projeto para o Edifício Sede da Viação Férrea do RS, de autoria de Afonso Eduardo Reidy e Jorge Moreira. Porto Alegre, 1944. Fonte: LUCAS, Luís Henrique Hass. A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre, **Vitruvius**: Arqtextos, ano 7, jun. 2006.

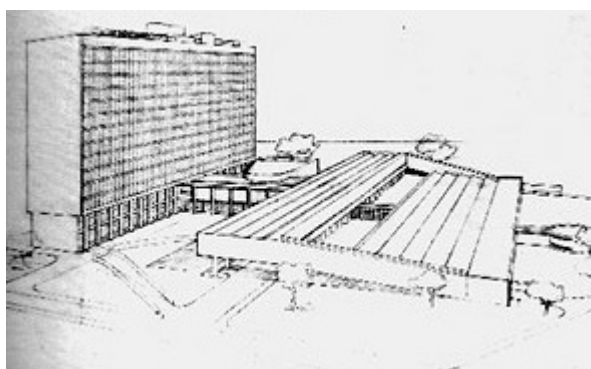
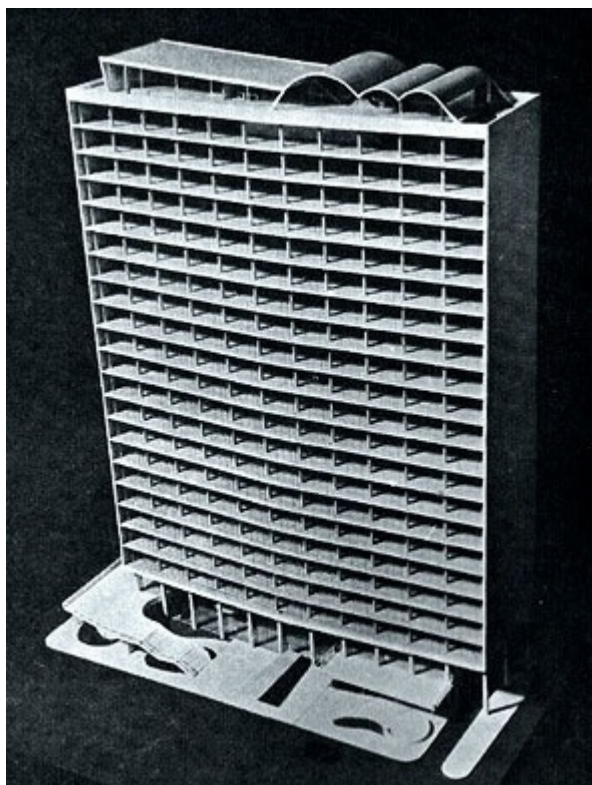


Figura 55 – Projeto para o Hospital de Clínicas da UFRGS, de autoria de Jorge Moreira. Porto Alegre, 1942. Fonte: LUCAS, Luís Henrique Hass. A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre, **Vitruvius**. Arqtextos, ano 7, jun. 2006.

Embora a perda para cidade em contar com os edifícios dos protagonistas da moderna arquitetura brasileira, ainda na primeira metade dos anos quaren-

ta, os episódios da negação das propostas cariocas expuseram o conservadorismo do campo da construção civil local e suscitaram discussões, debates, e, de certa forma, uma reação de setores do campo, em especial dos estudantes, em favor da arquitetura e de seus novos rumos, lincados com as vanguardas construtivas europeias.

O segundo ponto suscitado por Demetrio em seu artigo foi a fundação do ensino de arquitetura no estado. O já citado conservadorismo da engenharia civil de Porto Alegre teve relação direta com o ensino de arquitetura no Rio Grande do Sul. Sobre essa relação e a engenharia civil de Porto Alegre no início dos anos quarenta, Demetrio relatou:

[...] essa corporação não sentia qualquer necessidade de que se ensinasse Arquitetura no Rio Grande do Sul. Quando necessário, os Engenheiros Cíveis recorriam a Arquitetos locais ou desenhistas, pagando 2% do orçamento pelo seu trabalho, mantido em geral no anonimato. Considerando a questão dos cursos novos a serem criados, a Congregação da Escola de Engenharia, em 1945, descartou a ideia da Arquitetura, preferindo Minas e Metalurgia (Licht; Cafruni, 2002, p. 23-24).

Ainda em 1945, portanto, Tasso Corrêa¹³, diretor do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, estabelecimento que, naquela época, não recebia amparo financeiro público, decidiu fundar seu curso

¹³ Demetrio Ribeiro escreve sobre Tasso Corrêa e sobre a fundação do curso de arquitetura: "A QUEM SE DEVE, EM ÚLTIMA ANÁLISE, A CRIAÇÃO DO ENSINO DA ARQUITETURA EM NOSSO ESTADO" (Demetrio escreveu no livro em caixa alta).

de Arquitetura.¹⁴ A ideia de Tasso foi considerada audaz, já que basta ver que antecedeu a transformação do curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (ENBA) em Faculdade Nacional de Arquitetura. Contou, porém, com o apoio inicial de protagonistas do campo local, como o arquiteto autodidata Fernando Corona, e do arquiteto Ernani Dias Corrêa, irmão de Tasso, formado no curso de arquitetura do ENBA (Licht; Cafruni, 2002, p. 24).

Figura 56 – Tasso Corrêa, de chapéu, à direita, na foto, recepcionando Mauricio Cravotto, no centro. Ao lado de Cravotto, à esquerda, aparece também Edvaldo Pereira Paiva. Porto Alegre, julho de 1948. Fonte: MELLO, Bruno Cesar Euphrasio de. **O urbanismo dos arquitetos: genealogia de uma experiência de ensino.** 2016. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano Regional) Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016. p. 129.



¹⁴ Sobre a fundação dos cursos de arquitetura no Rio Grande do sul, ver: ALQUATI, Paula Mello Oliveira. **A vanguarda europeia e o ensino no Rio Grande do Sul: Repercussões de escolas centro-europeias de arquitetura no sul do país entre 1945 e 1951.** 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Pelotas (UFPel): Pelotas, 2014. E também: MELLO, Bruno Cesar Euphrasio de. **O urbanismo dos arquitetos: genealogia de uma experiência de ensino.** 2016. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano Regional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016.

Também em 1945, Lúcio Costa escreveu o artigo “Considerações sobre o ensino da arquitetura”, na revista do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes. O texto já tratava da criação da Faculdade Nacional de Arquitetura, e era claramente uma proposta de adoção da linha moderna pelos novos cursos. O curso de Tasso Corrêa, iniciado com 25 alunos, adotou a arquitetura moderna, a Arquitetura como arte, apregoada por Lúcio Costa na Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro:

Precisamos de muitos arquitetos, mas arquitetos que tenham bem formada sua educação artística. O arquiteto é metade um técnico, metade um artista. E artista de verdade. Sua formação, pois, deve ser feita num ambiente apropriado onde possa cultivar as qualidades vocacionais no sentido mais elevado das artes. Por isso as escolas de arquitetura funcionam, em todo o mundo, ou em organizações autônomas e especializadas ou como parte integrante das escolas de belas artes. Não sendo um curso puramente técnico, só deverá procurar ser arquiteto quem tiver decidida vocação, e essa vocação deve encontrar o meio próprio. Do contrário, nunca teríamos arquitetos na verdadeira acepção do termo e sim engenheiros construtores (Mello, 2016, p. 91).

A chegada de Demetrio Ribeiro a Porto Alegre, no ano de 1945, está imbricada com o novo curso do IBA e com o ensino de arquitetura.

[...] eu não trouxe bagagem nenhuma, eu vim como um arquiteto formado, um arquiteto comum. Eu não estava aqui com a intenção de [...] quando eu cheguei aqui nem vinha para lecionar, vim para trabalhar. Depois fundaram o curso, me convidaram, estás entendendo como é (Mohr, 2002).

Tasso convidou Demetrio Ribeiro para integrar o corpo docente do seu curso de arquitetura. O recém-chegado arquiteto aceitou e assumiu como catedrático as cadeiras de Teoria da Arquitetura (segundo ano), Composições de Arquitetura (segundo e terceiro anos) e Grandes Composições de Arquitetura (quarto e quinto anos), cadeira inicialmente assumida por Jorge Machado Moreira, que, por encontrar melhores oportunidades no Rio de Janeiro, decidiu não assumir (Mello, 2016, p. 101).

A cadeira de Teoria da Arquitetura, ministrada durante o segundo ano do curso, deixava explícitas as relações da arquitetura com a arte, propostas por Lúcio Costa para a Faculdade Nacional de Arquitetura do RJ. Apresentava, além das relações diretas com arquitetura, tais como a composição, a funcionalidade, os materiais e a estrutura, também questões próprias do campo das artes, como a pintura, a escultura, a cerâmica, a música, a poesia, o balé e o cinema (Mello, 2016, p. 99).

A Escola de Engenharia, como forma reativa ao curso do IBA,¹⁵ decidiu criar também um curso de Engenheiros-Arquitetos: um curso de currículo tecnicista, baseado no curso similar da Escola Politécnica de São Paulo, com cadeiras como Petrografia.

¹⁵ Demetrio Ribeiro chama de “virada de 180°” o fato de a Escola de Engenharia prescindir da criação do curso de arquitetura no início de 1945 e, após a aprovação do curso do IBA, no mesmo ano, decidir montá-lo.

De modo a contrapor o curso do IBA, que recebeu apoio ostensivo da corrente moderna brasileira, “os organizadores do curso rival procuraram incluir também um nome de prestígio internacional no seu corpo docente” (Licht; Cafruni, 2002, p. 25). Foi contratado, então, o professor Eugen Steinhof.

Natural da Áustria, Steinhof transferiu-se na década de vinte para Paris, “naturalizando-se francês e integrando-se à corrente parisiense de modernização das artes” (Licht; Cafruni, 2002, p. 25). Com o antissemitismo crescendo na Europa, migrou para os Estados Unidos nos anos trinta, onde naturalizou-se norte-americano.

Conforme pesquisa de Fiori, o curso de Engenharia com Steinhof ganhava um “importante enfoque artístico da arquitetura, com valorização da criatividade e capacidade de expressão” (1992, p. 417). Isso colocava em xeque a ideia de que o curso de Engenharia seria conservador e tecnicista; não era assim, ao menos, no atelier de Steinhof, espaço considerado fundamental na estrutura do curso.

Demetrio Ribeiro tornou evidente a polaridade em tempos de Guerra Fria, relatando que Steinhof, ao integrar-se no curso de arquitetos-engenheiros da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, aumentou a rivalidade entre os dois cursos, pois, no IBA, havia

comunistas notórios; na Engenharia, um professor norte-americano.¹⁶

Os ideais progressistas dos “notórios comunistas” do IBA, em especial os professores Demetrio Ribeiro, Edvaldo Pereiro Paiva e Edgar Graeff, apareceram de forma bem humorada em nota que apresentou o ponto de vista dos alunos do curso intensivo ministrado por Mauricio Cravotto, em julho de 1948. A nota deixava claro o rechaço dos estudantes do IBA às visões consideradas conservadoras. Ansiosos pelos ideais modernos, em especial, os advindos da escola carioca, os alunos publicaram o seguinte texto, na Revista Anteprojeto de agosto de 1948:

Entre o 6º e o 2º aconteceu o Curso de Férias do Prof. Cravotto. Ótimo curso, apesar dos choques entre os alunos (que buscam o futuro) e o mestre (que insiste em ver carruagens brilhantes sobre os trilhos da “Carris”). O Macedo deu pulos, quando o professor afirmou que a vida é a vida dos maloqueiros e o Corona (inho) bufava, quando vinham ataques a Niemeyer e Le Corbusier. Diz que o Kruchinsky desenhou um lago em forma de ameba; o mestre disse que “pode ser, por que no!”, mas que aquilo parecia um “bidé”; o herói riscou um lago circular e o Siritto impugnou: “Parece um... vaso noturno.” De fato, Siritto não foi delicado; disse outra palavra e não “vaso noturno” (Mello, 2016, p. 135).

¹⁶ “Steinhof dizia pretender fazer em Porto Alegre o Curso de Arquitetura dos seus sonhos. Numa primeira fase, a direção da Escola de Engenharia parecia dar-lhe carta branca e permitiu que fizesse experiências valiosas. O desenrolar da rivalidade dos dois cursos perante a burocracia federal resultou, porém, na adoção do currículo padrão de Arquitetura também pela Escola de Engenharia, o que tornava impossível a continuação da experiência de Steinhof. Retornou desiludido aos EUA, vindo a falecer pouco depois” (Ribeiro, 2002, p. 25).

Figura 57 – Capa do Convite de Formatura da terceira turma do curso de Arquitetura do IBA, 1951. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Figura 58 – Interior do Convite de Formatura da terceira turma do curso de Arquitetura do IBA, 1951, tendo Demetrio Ribeiro como paraninfo. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



A disputa entre os cursos de arquitetura se acirrou quando, em 1948, a lei Estadual número 418 propôs que se fundissem. Uma lei anterior, de número 413, reincorporou o IBA à Universidade do Rio Grande do Sul, e determinou, também, a união de ambos os cursos de arquitetura, que, então, eram ofertados na mesma universidade.

Criada a lei, uma comissão especial foi montada pelo reitor da Universidade, Alexandre Martins da Rosa, para estruturar a fusão: representando o IBA, os professores arquitetos Demetrio Ribeiro e Ernani Dias Corrêa, bem como o professor engenheiro Fernando de Azevedo Moura; representando a Escola de Engenharia, os professores engenheiros João Baptista Pianca, Lelis Espartel e Duilio Bernardi. Como presidente da comissão, o engenheiro Leovegildo Paiva, professor da Escola de Engenharia (Mello, 2016, p. 141).

A respeito do presidente da comissão, Demetrio Riberio falou assim: “Sua proverbial franqueza poderia servir de base para um relato sem retoques de todas as dificuldades encontradas pela criação do ensino da Arquitetura no Estado” (Licht; Cafruni, 2002, p. 25).

A comissão aprovou a criação de uma Faculdade de Arquitetura, federalizada, independente do Instituto de Belas Artes e da Faculdade de Engenharia. O conselho universitário, entretanto, rejeitou a ideia e votou a favor

de um Instituto de Arquitetura anexo à Escola de Engenharia. Os estudantes do IBA decidiram entrar na briga e lançaram na imprensa, em 26 de março, no jornal Correio do Povo, o movimento “Por Uma Faculdade de Arquitetura”, o PUFA (Licht; Cafruni, 2002, p. 39-41).

O movimento PUFA participou combativamente da criação da Faculdade de Arquitetura. Organizou passeatas, reuniões, distribuição de cartazes, notas para os jornais, ofícios a todas as faculdades de Arquitetura. Enviou representantes para atuarem junto aos deputados e autoridades no Rio de Janeiro. Recebeu também a solidariedade de diversas entidades, dando-a respaldo e credibilidade (Mello, 2016, p. 160).

Como estudantes engajados ao PUFA, aparecem Paulo Vallandro, Luiz Radomski, Vera Fabrício, Ari Canarim, Jerson Hoyer, Carlos Fayet, Enilda Ribeiro, Aldrovando Guerra, Zeno Maraninchi da Silva, Afrânio Loureiro, e Ruben Pilla (Licht; Cafruni, 2002, p. 39-41).

No ano de 1950, a lei 1.254, de quatro de dezembro, federalizou a Universidade do Rio Grande do Sul: “A criação da Faculdade de Arquitetura foi ato extraordinário” (Mello, 2016, p. 167), decorrência de uma longa disputa na qual “venceu a tese de criação de uma Faculdade de Arquitetura, defendida pelo IBA”.

Dois anos depois, em 1952, formou-se a primeira turma de alunos dentro da nova Faculdade de Arquitetura da UFRGS. Uma turma mesclada, com alunos que vieram do antigo curso da Engenharia e alunos

oriundos do antigo curso do IBA. Como paraninfo, Demetrio Ribeiro.

Figura 59 – Capa do Convite de Formatura da primeira turma da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, 1952. Fonte: arquivos da família Ribeiro.

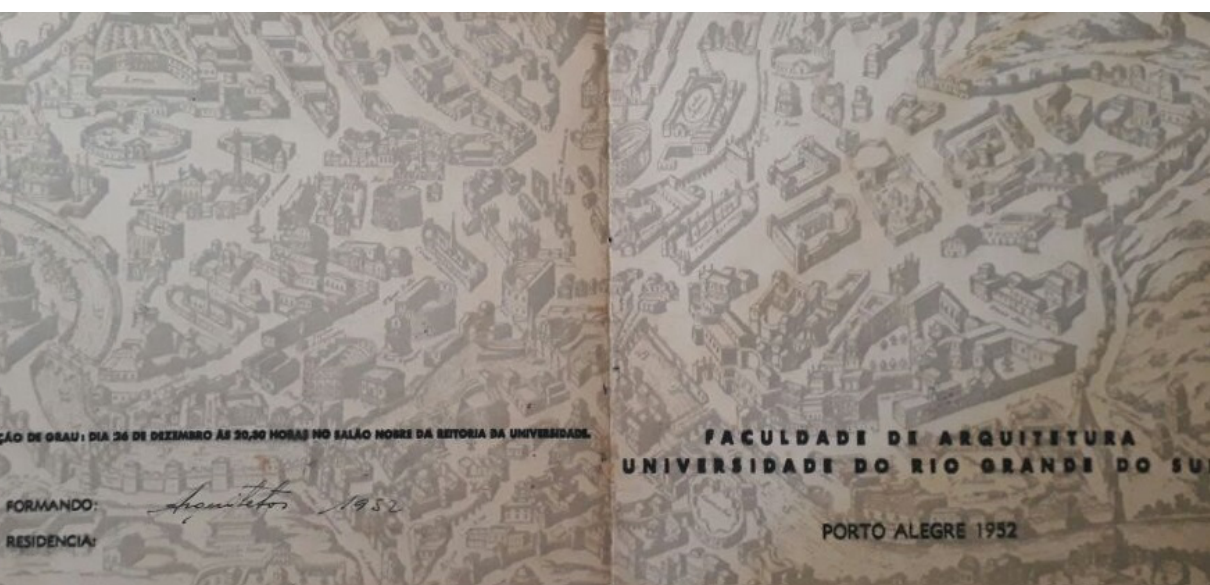


Figura 60 – Interior do Convite de Formatura da primeira turma da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, 1952, mostrando desenho do professor arquiteto Demetrio Ribeiro como paraninfo da turma. Fonte: arquivos da família Ribeiro.

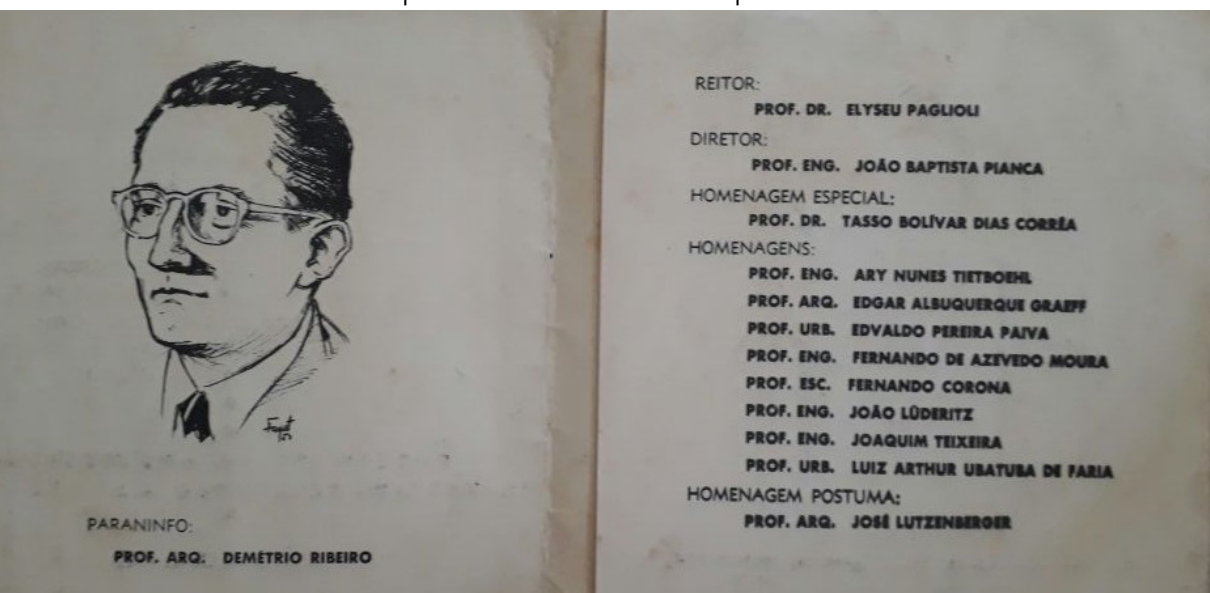


Figura 61 – Interior do Convite de Formatura da primeira turma da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, 1952, mostrando alguns formandos daquele ano. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Por fim, o fato três sugerido por Demetrio trata do surgimento do IAB-RS. O Conselho Diretor, em sessão realizada em sete de abril de 1948, aprovou a criação do Departamento do Rio Grande do Sul do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB-RS). Essa entidade foi criada com o objetivo de “proporcionar aos arquitetos residentes no Estado meios de coordenar seus esforços na defesa da profissão e desenvolvimento da arquitetura”.¹⁷

Seu primeiro presidente foi o Ernani Dias Corrêa, irmão de Tasso Corrêa, engenheiro-arquiteto formado

¹⁷ INSTITUTO DE ARQUITETOS DO BRASIL. *Estatuto do Departamento do Rio Grande do Sul do Instituto de Arquitetos do Brasil*. Porto Alegre, 1948.

na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e professor do curso de arquitetura do IBA. Como membros do primeiro conselho diretor, outros notáveis professores progressistas do IBA: Demetrio Ribeiro, Edgar Graeff e Edvaldo Pereira Paiva.

Segundo Mello, o PUFA recebeu apoio de diversas entidades. Uma dessas entidades foi o recém-criado IAB-RS. Estava claro que o Instituto apoiaria o PUFA e a criação da Faculdade de Arquitetura autônoma. Demetrio Ribeiro era nomeado pelo IBA, na comissão responsável por estudar a fusão dos cursos, e, ao mesmo tempo, era membro do recém-formado Conselho Diretor do IAB-RS.



Figura 62 – Cartaz PUFA: Por uma Faculdade de Arquitetura. Fonte: CREA-RS renova Conselho e reafirma dirigentes. **Conselho em Revista**, ano IV, n. 41, p. 8, jan. 2008.

Favorável ao parecer da comissão, assim se manifestou o IAB-RS no jornal *Correio do Povo* de seis de novembro de 1949. E, por entender que o fato estava de acordo com princípios defendidos, concordava com o parecer da comissão em relação à criação da Faculdade de Arquitetura autônoma:

I – entidades que congregam arquitetos; II – pelo 1º Congresso Brasileiro de ensino de engenharia e arquitetura; III – pela exposição de motivos do Ministro da Educação, Gustavo Capanema, para a criação da Faculdade Nacional de Arquitetura; IV – e por profissionais de maior destaque no contexto nacional, como Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.¹⁸

O IAB-RS defendia, dessa forma, “a sugestão da comissão num movimento nacional que tornava autônomo o ensino de arquitetura” (Mello, 2016, p. 148), tendo como base o processo análogo de criação da Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro.

Demetrio Ribeiro foi sempre ativo no IAB-RS, desde o momento de sua fundação, em 1948. Além de membro do Conselho Diretor, foi presidente do Instituto na gestão de 1968-1969 e, posteriormente, presidiu também o IAB Nacional, na gestão 1977-1979.

No dia 26 de janeiro de 2003, Demetrio Ribeiro recebeu, no Rio de Janeiro, o colar de ouro do IAB, láurea que visa homenagear os profissionais da área que se destacam por sua atuação em prol do desenvolvimento

¹⁸ Instituto de Arquitetos do Brasil Departamento Rio Grande do Sul. **Fusão dos cursos de arquitetura.** *Correio do Povo*, Porto Alegre, p. 5, 6 nov. 1949 [recorte arquivado no Instituto de Artes da UFRGS].

da Arquitetura no país.¹⁹ Demetrio sempre entendeu o IAB atuando em defesa do exercício profissional, o qual acreditava ser essencial ao progresso e à melhoria das condições de vida na sociedade. O IAB, portanto, era visto por Demetrio como a uma entidade responsável pela defesa dos valores econômicos, sociais e culturais da profissão de arquiteto e urbanista.

O Instituto de Arquitetos do Brasil nunca deixou de tomar posições combativas em defesa da arquitetura, diante de problemas concretos, tais como o da habitação, da vida urbana, do desenvolvimento tecnológico e da proteção do patrimônio natural e cultural da nação (Licht; Cafruni, 2005, p. 30-33).

PLANOS DIRETORES URBANOS

Demetrio chegou a Porto Alegre diplomado no ano de 1945, época em que a cidade contava com apenas seis arquitetos (Ribeiro, 1987, p. 26). Chegou e assumiu como arquiteto na recém-criada Secretaria de Obras Públicas do Estado (SOP): A década de quarenta marcou a criação da carreira de arquiteto na função pública no Rio Grande do Sul, a partir da Secretaria de Obras Públicas do Estado. Uma das principais tarefas deste órgão foi a promoção de planos diretores urbanos.

É por iniciativa da Secretaria de Obras Públicas do Estado que foram promovidos numerosos concursos públicos

¹⁹ Matéria de abril de 2003, no site do IAB-RS. Acessível em: <http://iab-rs.org.br/noticia/demetrio-ribeiro-recebe-o-premio-colar-de-ouro-do-iabdn.aspx>

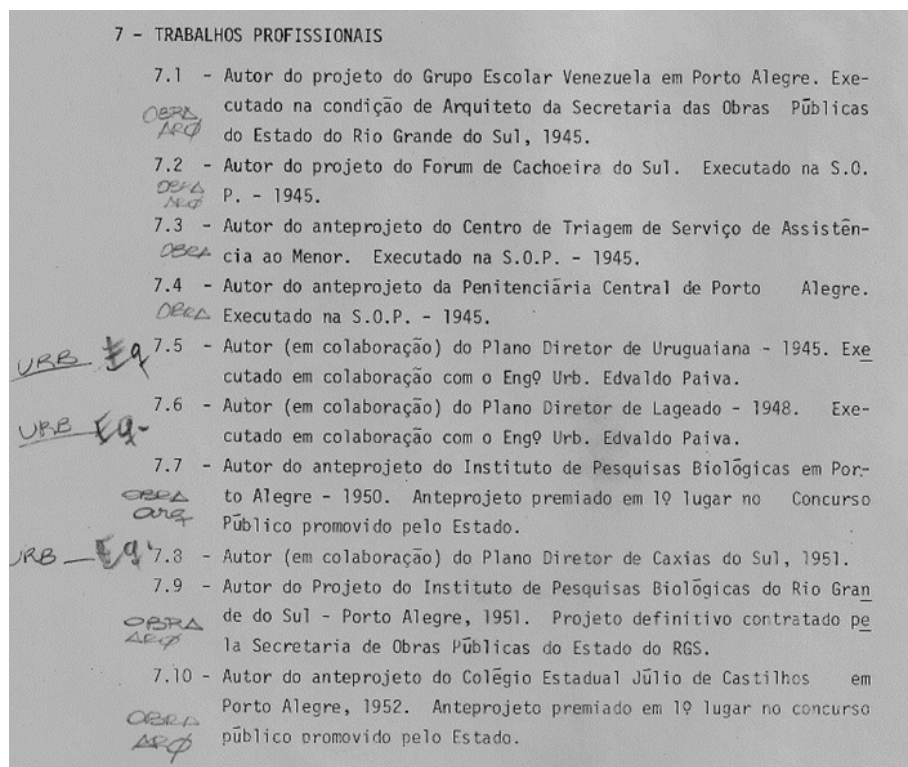
de pré-planos diretores urbanos, com base em convênios entre a referida Secretaria e as prefeituras municipais interessadas. Predominaram planos para cidades de pequeno porte, muitas delas sedes de municípios recentemente emancipados. A aplicação desses planos depois de desenvolvidos e aprovados, em geral com modificações pelas câmaras municipais, foi extremamente fragmentária e em alguns casos inexistente. Na média, contudo, a noção de urbanismo econômica e socialmente fundamentado difundiu-se no Estado a partir dessa Secretaria de Obras (Ribeiro, 1987, p. 30).

Os engenheiros civis Edvaldo Pereira Paiva e Luiz Arthur Ubatuba de Farias foram atores-chaves na promoção do urbanismo no Rio Grande do Sul: desde o início da década de 1930, Paiva e Ubatuba de Farias trabalharam conjuntamente na Seção de Cadastro da prefeitura. “Iniciou-se ali uma relação de amizade e de estreita colaboração em torno de um objetivo: propor um ‘plano de conjunto’ para Porto Alegre” (Rovati, 2007, p. 9). Os dois chegaram a propor estudos desse plano nos anos seguintes, mas, em dezembro de 1938, o prefeito, José Loureiro da Silva, contratou o arquiteto paulista Arnaldo Gladosch, que vinha com a credencial de ter colaborado com o urbanista francês Agache para o plano do Rio de Janeiro, e frustrou os planos da dupla.

Após esse revés, Paiva, enviado pela prefeitura, foi a Montevideu para estudar “urbanismo”, e lá conheceu o estudante de arquitetura Demétrio Ribeiro e o professor Maurício Cravotto (Rovati, 2007, p. 13).

Em sua volta, Paiva coordenou a elaboração de cinco planos diretores promovidos pela Secretaria de Obras Públicas. Em todos esses, o amigo e arquiteto Demetrio Ribeiro participou como “Autor em Colaboração”²⁰: Uruguaiana (1944-1945), Lajeado (1948-1949), Florianópolis (1951), Passo Fundo e Caxias do Sul (1951-1953).

Figura 63 – *Curriculum vitae* de Demetrio Ribeiro. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



²⁰ Em seu *curriculum vitae*, encontrado nos documentos cedidos pela família Ribeiro, Demetrio Ribeiro se colocava como “Autor em colaboração” dos planos diretores citados. Ver figura 85.

Demetrio Ribeiro, a partir dos anos 1950, foi aos poucos se direcionando para as questões urbanas, em especial na sua vida acadêmica, como professor da cadeira de evolução urbana do pioneiro curso de Urbanismo da UFRGS, que ajudou em montar, no início da década de 1950.²¹

Em 1959, a cidade de Porto Alegre recebeu o seu plano diretor, que passou a ser conhecido como Plano Paiva. Elaborado de 1951 a 1959, é um caso à parte. Muito já se disse sobre as participações e autorias da equipe montada por Paiva, na qual, entre outros, figuraram: Demetrio Ribeiro, Francisco Riopardense de Macedo, Edgar Graeff e Enilda Ribeiro; no site da Secretaria Municipal da Prefeitura de Porto Alegre, consta o seguinte texto:

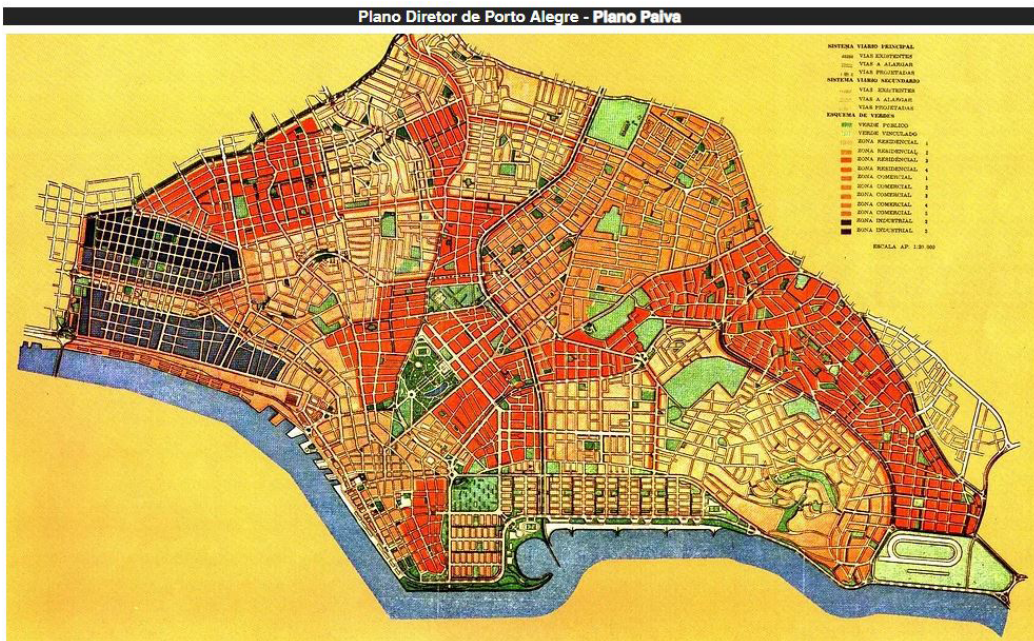
Plano de 1959 – Outro passo importante foi dado em 1942, quando Edvaldo Paiva deu início à elaboração do chamado “Expediente Urbano de Porto Alegre”, que resultou numa completa radiografia da cidade. Cerca de dez anos mais tarde, Paiva e Demetrio Ribeiro organizaram um anteprojeto de planificação inovador para a época, que fixava normas a serem seguidas pelas quatro funções urbanas: habitação, trabalho, lazer e circulação. Pela primeira vez, houve preocupação em sugerir um esquema de zoneamento onde as áreas residenciais eram divididas em unidades de habitação e onde constavam as áreas industriais e comerciais.

Embora transformado em lei no dia 30 de dezembro de 1959 (Lei 2046/59), o Plano acabou sendo alterado pela Lei 2330/61, quando entrou em vigor. A área física do

²¹ Sobre o curso de Urbanismo da UFRGS, ver: MELLO, Bruno Cesar Euphrasio de. **O urbanismo dos arquitetos: genealogia de uma experiência de ensino**. 2016; Tese (Doutorado em Planejamento Urbano Regional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016. p. 196.

Município coincidia, na época, com a superfície mais habitada da cidade, onde era mais urgente a regulamentação. Seus limites eram as avenidas Sertório, D. Pedro II, Carlos Gomes, Salvador França, Aparício Borges e Teresópolis.²²

Figura 64 – Plano de 1959.



Sobre sua participação no plano de 1959, Demetrio relatou o seguinte, em outubro de 2000, em entrevista ao seu amigo Udo Mohr:

(Udo) Mas e o Plano Diretor, como é que foi?

(Demétrio) Não, eu não fiz nada. Isto é uma coisa que sobrou de uma lenda. É que eu me dava com o Paiva, tinha conhecido o Paiva lá, no Uruguai, quando ele foi fazer o curso, e desde 46 começamos a trabalhar juntos em projetos no interior. Primeiro projeto de urbanismo...

(Udo) Plano Diretor?

(Demetrio) Plano Diretor de 46. De Uruguaiana, ele estava lá, conseguiu fazer, e tal, e eu ajudei, muito, é verdade

²² Texto sobre o Plano de 1959 no site da Prefeitura de Porto Alegre. Disponível em: http://www2.portoalegre.rs.gov.br/spm/default.php?p_secao=125.

porque ele não tinha muito embasamento no sentido espacial. Agora, em função dessa nossa amizade, ligação... Eu participei com ele da redação de um troço que ele chamava de, isto é, uma espécie de ideias para Porto Alegre. Um esquema, que, de fato, valeu. Isto, como diz a Célia Ferraz, ela acha que eu deveria valorizar. Mas isto, é claro que a concepção que se fez do que seria Porto Alegre, as perimetrais, radiais, aquilo que alimentou toda a ideia do Paiva e que não era de uma originalidade muito grande, não é? Eu fiz muita coisa ali.

(Udo) Participlei sem ter um vínculo?

(Demetrio) Sim, espaço, e tal, mas eram. Entrei depois. Até abusivamente, o próprio Paiva falava muito da Carta de Atenas, mas era um truque para vender o peixe, agora o pessoal ficou falando de Carta de Atenas, urbanismo, era um urbanismo baseado numa ideia que era generalizada no mundo e, principalmente na América Latina, das unidades vicinais, unidades vicinais, que eram, bom, tu sabes muito bem o que eram. É uma rede de artérias que reservam unidades vicinais, a gente esquematizou num desenho que foi publicado. É a única coisa. Agora, é claro que tu diz que eu participei do Plano de 51. Agora o único contato que eu tive, depois eu fui, como qualquer um poderia ser, membro do Conselho do Plano, não é? Foi desenvolvido esse plano a partir da iniciativa do Brizola, e depois, mesmo não sendo o Paiva, como é, o Veronese, o Fayet, aquela noção do Plano Diretor inicial. Minha participação foi essa. Não vou dizer que não tenha existido, ela foi isso, mas verdade que, primeiro, não tinha grande originalidade porque era o pensamento que o Paiva trazia desde o Ubatuba, radio-concêntrico, perimetrais, que eles viam de uma forma muito mais inteligente do que se fez. Quer dizer, a perimetral, a primeira, era uma espécie de, um pouco o que ficou na parte sul, mas totalmente aberrante o que fizeram, a negação total, não é?

(Udo) A ideia era o deslocamento do centro, das atividades para lá com estacionamento?

(Demetrio) É, e ficou o contrário.

(Udo) Passou a ser um anel de tráfego.

(Demetrio) É, e como disse um alemão aí. Um alemão chegou aí e disse: não, vocês estão fazendo uma obra rodoviária na cidade.

(Udo) Pura verdade.

(Demetrio) É isso. Então, era curioso, entre parênteses, que o Paiva, a força que tem o Paiva, da última vez que o Paiva esteve aqui, eu me lembro, até foi bom, porque ele estava até meio orgulhoso de ter se feito isso (Mohr, 2002).

É ambígua a fala de Demetrio quanto a sua participação no Plano de 59. Em um primeiro momento, a ideia de negar, mas, à medida que a conversa avança, o arquiteto vai apontando fatos que revelam uma influência, uma participação mais direta, como o “plano de ideias para Porto Alegre”.

Estimulado pela parceria com Paiva desde a segunda metade dos anos quarenta, Demetrio desenvolveu ao longo da carreira diversos projetos ligados ao urbanismo: autor do plano diretor de Gramado (1956); autor do plano diretor de Tapera (1957); autor em colaboração do plano diretor de Espumoso (1957); autor do plano diretor de Panambi (1958); autor do plano diretor de Rondinha (1968); autor do plano diretor de Boa Vista do Buricá (1970); autor em colaboração do plano diretor de Esteio (1970); consultor no estudo preliminar para o planejamento do Meio Oeste catarinense (1970); coautor do plano diretor de Caxias do Sul (1972); autor do plano diretor de São Gabriel (1972); coordenador do plano diretor de Taquara (1971-1972); coautor do plano diretor de Criciúma (1972); coordenador do plano de desenvolvimento urbano de Chapecó (1973); autor do plano de extensão urbana do distrito industrial de Taquara (1973); autor

do projeto de urbanização do parque turístico Laje de Pedra, em Canela (1975); coautor do plano diretor de Erechim (1974); coordenador do plano diretor de desenvolvimento de Alvorada (1975); coordenador do plano diretor urbano de Panambi (1976); coordenador do plano diretor urbano de Canela (1976-1977); coordenador do plano diretor urbano de Medianeira (1978); consultor da prefeitura municipal de Pelotas para a reavaliação do plano diretor (1978); consultor da prefeitura municipal de Estrela para elaboração do plano diretor (1979).²³

GRUPO ESCOLAR VENEZUELA

Imediatamente ao assumir o emprego na SOP, Demetrio foi incumbido de realizar o projeto do Grupo Escolar Venezuela. As plantas foram assinadas com datas que vão de maio a junho de 1945. Em Porto Alegre, esse foi seu primeiro projeto de edificação (Mohr, 2001, p. 11).

O local escolhido para a construção do Grupo Escolar foi o bairro Medianeira. O caráter do local, na década de 1940, era residencial e predominavam casas de classe média. O terreno, com cerca de 3.500 metros quadrados, onde ainda hoje funciona a escola, situava-se em uma esquina entre a avenida Niterói e

²³ Todos os trabalhos citados foram escritos exatamente como constavam no *curriculum vitae* de Demetrio Ribeiro. Fonte: arquivo da família Ribeiro.

a travessa Viamão, tendo sua maior face voltada para esta última.

O programa de necessidades, específico para um grupo escolar nos anos 1940, visava atender a primeira parte do ensino de primeiro grau, em cinco séries, com faixa etária dos sete aos onze anos, desde a alfabetização até a preparação para o ingresso no ginásio. É curioso salientar disciplinas integrantes da pedagogia da época e que necessitavam de espaços especiais, como o canto orfeônico, os trabalhos manuais e a cultura física, que necessitava de pátio esportivo. Completavam o programa as salas de aula, auditório com camarins, cozinha com refeitório para merenda escolar e os sanitários (Mohr, 2001, p. 16).

Demetrio afirmou que pretendia não cair em modismos representados por correntes arquitetônicas: “Estes primeiros prédios que apareceram no meu trabalho são o produto de uma coisa banal, sem nenhuma aplicação dos princípios, sem uma filiação ao movimento modernista ou ao *art déco*” (Mohr, 2002). E ainda salientou a preocupação com a funcionalidade: “O trabalho foi feito sem nenhuma pretensão que não a de respeitar as exigências funcionais” (Mohr, 2002).

Demetrio relatou ao amigo Udo Mohr sobre o projeto do Venezuela e a prática da arquitetura nos

primórdios da profissão em Porto Alegre, na Secretaria de Obras Públicas do Estado (SOP):

(Demetrio) Eu estava na Secretaria de Obras Públicas, de tradição de engenheiro. Tanto é que no Venezuela tem um fato que marcou muito, é uma coisa meio besta, assim, meio suíço. Mas eu tinha feito as janelas com esquadrias de madeira detalhadas todas, destinadas a projetar sombras e fazer um contraste muito grande entre a lisura da parede. Quando o engenheiro me disse: sabe Demetrio, você perdeu tempo fazendo esses detalhes todos, nós vamos fazer em ferro, tipo latrina, que é mais barato.

(Udo) Sim, como é que eram estas esquadrias?

(Demetrio) Aliás eu tinha feito, nem me lembro como eram os detalhes, mas me lembro que eram esquadrias de madeira com perfis muito salientes.

(Udo) Elas salientavam em relação à fachada?

(Demetrio) Criavam um movimento. Agora, uma fachada que ficou com janelas de ferros de dobrar, de serviço, é horroroso. Mas, enfim, é pra ver que havia nesse tempo uma defasagem muito grande entre, digamos, a arquitetura mesmo e a prática, que era assim, não?

(Udo) Quanto a limitações e diretrizes legais?

(Demetrio) Nada disso tem importância no projeto.

(Udo) Disposições quanto à escola, exigências?

(Demetrio) Que eu tivesse encontrado não. Nesses anos que eu estava aqui não tinha nada.

(Udo) Código de obras?

(Demetrio) Não. Tinha um projeto de Código de Obras. Que existia como projeto, como texto, mas que não tinha força legal. E tinha o Porto Alegre, o Alcindo Guanabara Porto Alegre.

(Udo) Daí se ele não gostasse, ele não aprovava?

(Demetrio) Não, nunca. Primeiro, eu acho que ele nunca fez safadeza. Segundo que ele era assim sensato então com o arquiteto: “Tu achas que dá então tá.” Era um pouco como eu vi lá no Rio (RJ) quando eu fiz minha revalidação, em Niterói. Tinha um titular lá no município de Niterói que não tinha escrúpulos: “O senhor vai ter que mudar isto porque está feio”, ele não dizia pra mim, até ele me ajudava, e a firma pegava umas plantas de concreto e eu levava e ele dizia “Mas não pode ser”, e eu trazia uma coisa

feita de arquiteto, e ele dizia: “Isto pode ser”, e eu voltava lá e dizia: “A Prefeitura está exigindo”. Aí a Prefeitura era aliada do profissional.

Não vou te dizer, estou desatualizado, isto aconteceu há meio século.

(Udo) Os projetos complementares, estrutura, rede hidrossanitária, eletricidade?

(Demetrio) Bom aí era o relacionamento com os engenheiros.

(Udo) Os engenheiros que faziam?

(Demetrio) Os engenheiros de lá (SOP) e tal, esta relação existia. A relação que não existia era na execução, não havia acompanhamento e ainda havia infidelidade, quer dizer o engenheiro se sentia autorizado a alterar.

(Udo) Jardins, por acaso, fizeste o projeto?

(Demetrio) Não.

(Udo) O muro fazia parte do projeto? O muro e a entrada?

(Demetrio) Acho que sim. Eu não projetei, seria um complemento projetado pelo engenheiro (Mohr, 2002).

O Grupo Escolar Venezuela foi executado em 1946, e marcou um diferencial no tecido arquitetônico da cidade e do estado. Demetrio Ribeiro fez uso, em seu projeto, de certo racionalismo, de um despojamento morfológico, de um respeito às necessidades funcionais; ele abandonou as regras acadêmicas vigentes: “Nota-se a preocupação com a qualidade da expressão plástica pela “composição” dos elementos volumétricos, pelo jogo das aberturas e pelas proporções do conjunto” (Mohr, 2001, p. 14).

Figura 65 – Implantação. Grupo Escolar Venezuela, arquiteto Demetrio Ribeiro, Porto Alegre, 1945-1946. Imagem gentilmente cedida por Udo Mohr.

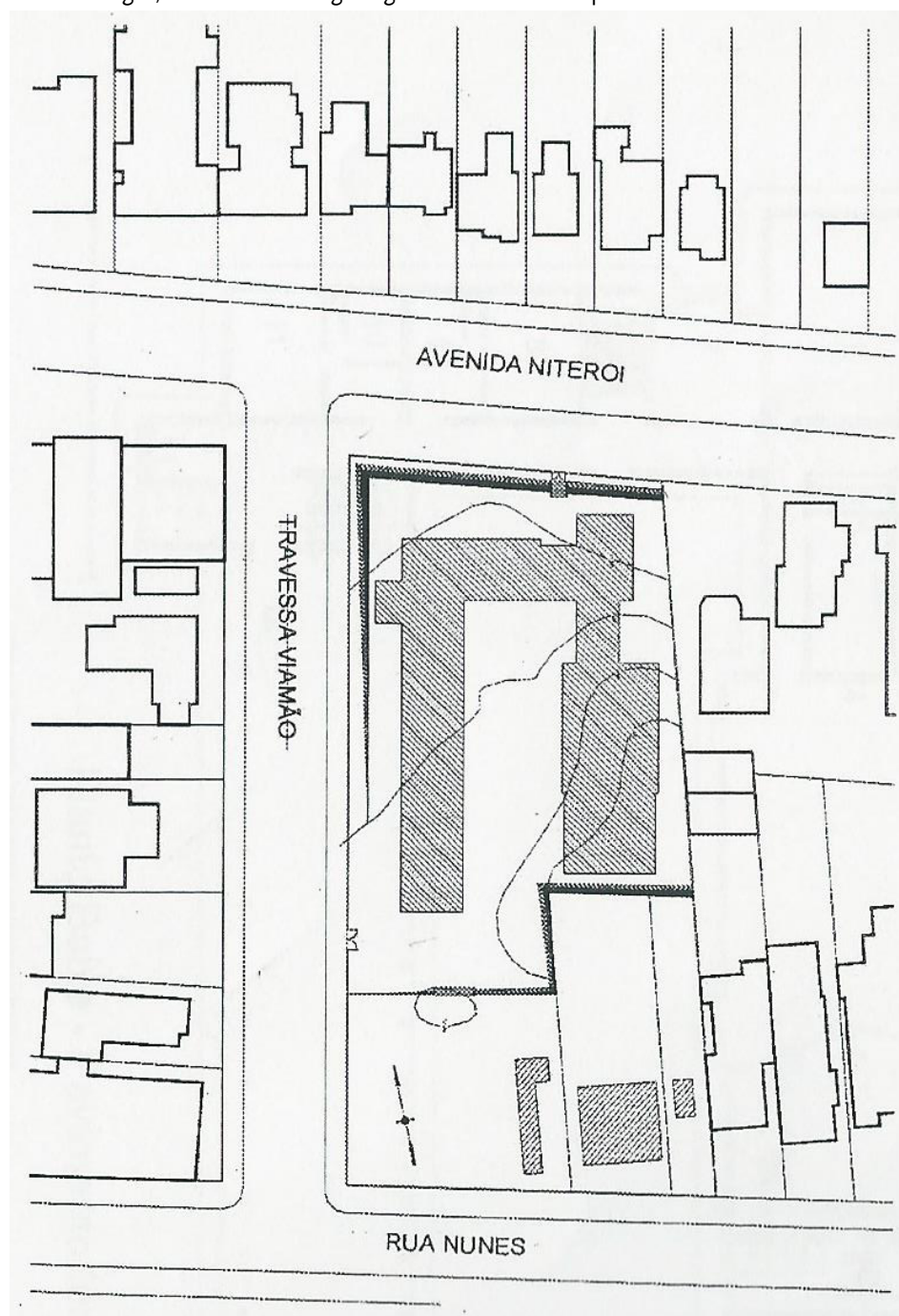
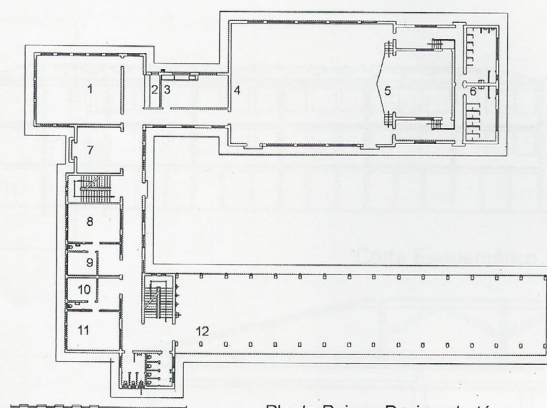


Figura 66 – Plantas baixas. Grupo Escolar Venezuela, arquiteto Demetrio Ribeiro, Porto Alegre, 1945-1946. Imagem gentilmente cedida por Udo Mohr.

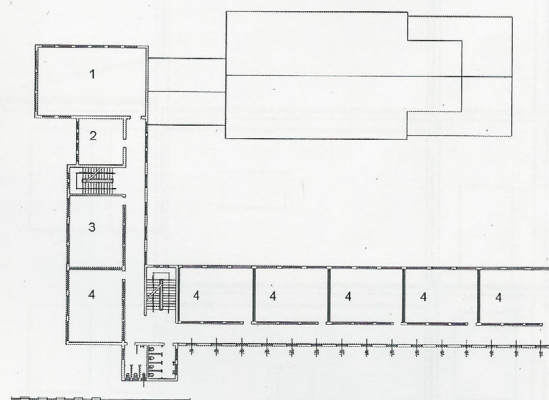


Planta Baixa - Pavimento térreo

LEGENDA

PAVIMENTO TÉRREO

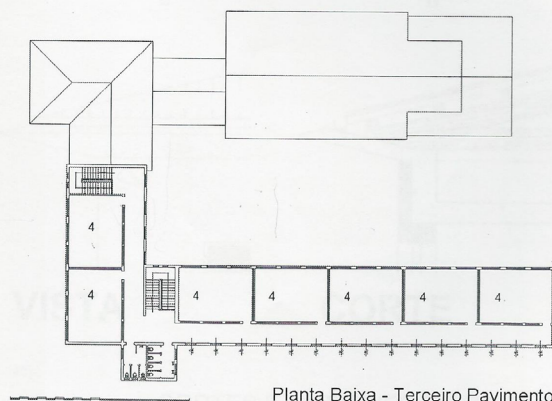
- 1. Trabalhos manuais
- 2. Vest.
- 3. Merenda
- 4. Cultura física
- 5. Palco
- 6. Camarins
- 7. Hall
- 8. Professores
- 9. Diretor
- 10. Dentista
- 11. Gab. Médico
- 12. Recreio coberto



Planta Baixa - Segundo Pavimento

2º E 3º PAVIMENTOS

- 1. Canto orfeônico
- 2. Museu
- 3. Biblioteca
- 4. Aula



Planta Baixa - Terceiro Pavimento

Figura 67 – Cortes. Grupo Escolar Venezuela, arquiteto Demetrio Ribeiro, Porto Alegre, 1945-1946. Imagem gentilmente cedida por Udo Mohr.

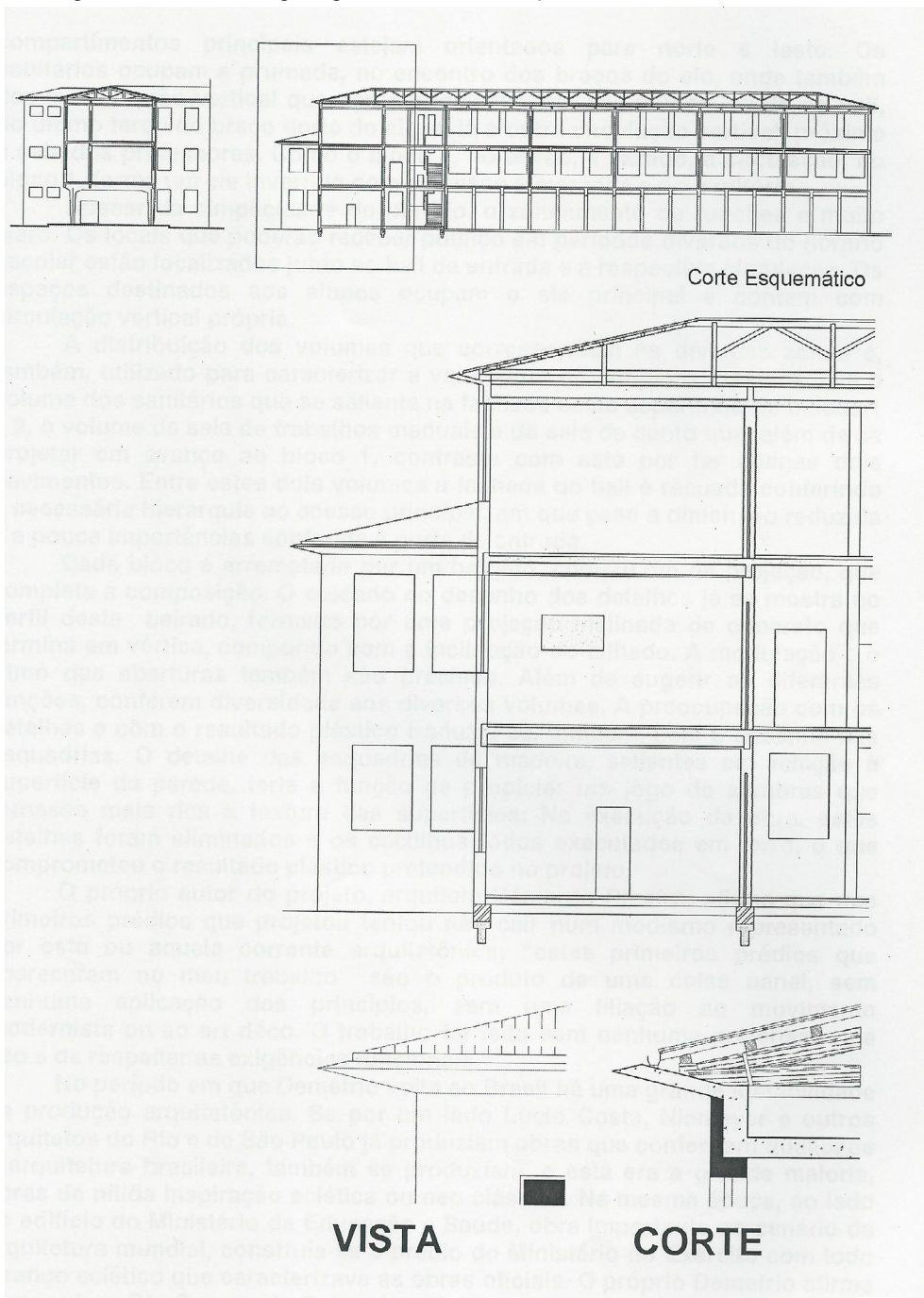


Figura 68 – Vista acesso esquina Grupo Escolar Venezuela, arquiteto Demetrio Ribeiro, Porto Alegre, 1945-1946. Imagem gentilmente cedida por Udo Mohr.



Figura 69 – Vista frontal e lateral do Grupo Escolar Venezuela, arquiteto Demetrio Ribeiro, Porto Alegre, 1945-1946. Imagem gentilmente cedida por Udo Mohr.



Figura 70– Vista frontal Grupo Escolar Venezuela, arquiteto Demetrio Ribeiro, Porto Alegre, 1945-1946. Imagem gentilmente cedida por Udo Mohr.



Figura 71 – Vista lateral Grupo Escolar Venezuela, arquiteto Demetrio Ribeiro, Porto Alegre, 1945-1946. Imagem gentilmente cedida por Udo Mohr.



A secretaria de Obras Públicas do Estado (SOP), a partir da década de 50, passou a organizar concursos públicos de arquitetura, como o do Instituto de Pesquisas Biológicas (1950) e o do Colégio Estadual Júlio de Castilhos (1952), vencidos por Demetrio Ribeiro, e o do Tribunal de Justiça (1953), vencido por Carlos Maximiliano Fayet e Luiz Fernando Corona. Concurso, este último, que contou com Demetrio Ribeiro como membro do júri.

Com edital lançado em março de 1950, a SOP deu início ao concurso público de anteprojetos de arquitetura para a sede do Instituto de Pesquisas Biológicas (IPB), atualmente conhecido como Fundação de Pesquisa e Produção em Saúde.

Como cláusula primeira, o texto traz: “o edifício constará d’um monobloco arquitetônico principal de 4 a 6 pisos e outros auxiliares”.²⁴ O terreno escolhido, completamente plano, estava localizado entre a rua Domingos Crescêncio e a Avenida Princesa Isabel, e suas dimensões aproximadas eram, em metros, setenta por cento e trinta. O programa proposto no edital era complexo e, na cláusula de número 2, apresentava o texto:

²⁴ Cláusula I do Edital N/50 para concurso público de anteprojetos da edificação do Instituto de Pesquisas Biológicas. Março de 1950.

O monobloco compreenderá as seguintes secções: Técnico-administrativa, Microbiologia, Parasitologia, Anatomia Patológica, Química, Bromatologia, Enfermaria Experimental e Vacina e Produtos, devendo esta constituir uma ala ou pavilhão dentro do qual a secção anti-variólica deverá se localizar no andar térreo, para permitir alojamento de bovinos.²⁵

O júri era composto por corpo técnico da construção civil e por corpo técnico da área da saúde. Assinaram a ata de instalação dos trabalhos para julgamento os seguintes membros: o diretor do departamento Estadual de Saúde, doutor J. Maya Faillace; o representante do Instituto de Arquitetos do Brasil, departamento Rio Grande do Sul, engenheiro arquiteto Carlos Bube dos Santos; o representante da sociedade de engenharia, engenheiro arquiteto Saul Macchiavello; o representante da Escola de Engenharia, engenheiro civil João Baptista Pianca; o representante do Instituto de Belas Artes, engenheiro arquiteto Ernani Dias Corrêa; o representante da Secretaria das Obras Públicas, engenheiro civil Egydio Hervé Filho; e, por fim, os representantes do Departamento Estadual de Saúde, os doutores Custódio Vieira da Cunha e Newton Neves da Silva.²⁶

Foram entregues à comissão oito propostas dentro do prazo estabelecido e uma proposta fora do prazo, o que fez com que o júri a desclassificasse. As oito

²⁵ Cláusula II do Edital N/50 para concurso público de anteprojetos da edificação do Instituto de Pesquisas Biológicas. Março de 1950.

²⁶ Cláusula II do Edital N/50 para concurso público de anteprojetos da edificação do Instituto de Pesquisas Biológicas. Março de 1950.

propostas foram entregues por equipes ou indivíduos, sempre sob pseudônimos.

O primeiro lugar, divulgado em quinze de junho de 1950, ficou com o arquiteto Demetrio Ribeiro, e seu pseudônimo era *Roux*. O segundo lugar ficou com a equipe formada por Adalberto R. de Carvalho, Emil Bered e Salomão Kruchin, representando a empresa Rio-grandense de Engenheiros Ltda., usando o pseudônimo de *Bios*. E o terceiro lugar ficou empatado entre duas propostas: a do arquiteto Edgar Albuquerque Graeff, sob pseudônimo de *Zenon*, e a dos arquitetos Alfredo Leboutte e Mario José Correa, com pseudônimo *Microscópio*. Os demais concorrentes foram a empresa Rio-grandense de Engenharia Ltda., Gehrard Krause, Barcelos e Cia Ltda, Carlos Alberto de Holanda Mendonça, Abrão Chwartzmann e Ernesto Woebke & Cia Ltda. (Mohr, 2001, p. 15).

Ainda livre de algum tipo de patrulhamento estético-ideológico, ficou evidente a tentativa do jovem arquiteto Demetrio Ribeiro de buscar referenciais para sua arquitetura nas vertentes do Movimento Moderno europeu, em especial no racionalismo funcionalista Corbusiano.

O partido arquitetônico proposto para o concurso do IPB baseou-se na arquitetura de uma obra de Le Corbusier, como assumiu o próprio autor: “O Pavilhão

Suíço, te lembras do pavilhão Suíço? Tem coisa ali, na cidade universitária de Paris, tu vês que é evidente” (Mohr, 2002).

Em 1930, Le Corbusier e Pierre Jeanneret projetaram um alojamento para os estudantes suíços na cidade universitária de Paris. Esses estudantes, tradicionalmente, ficavam mal alojados em estúdios no *Quartier Latin*. Como programa, um pavilhão capaz de fornecer cinquenta leitos, cozinha e sanitários de uso comum em cada andar, além de escritórios, habitação para o diretor e uma área de estar de uso comum. Com orçamento limitado, encomendado pelo governo suíço, o projeto tornou-se o somatório dos princípios modernos de Le Corbusier, empregando os cinco pontos corbusianos. O prédio foi elevado sobre pilotis centrais, conta com terraço, jardim com “quadros” para os visuais da cidade, fachada e planta livre, além de janelas em fita (Naja, 2016).

O prédio do pavilhão foi ancorado no plano racional e na funcionalidade, princípios centrais da arquitetura de Le Corbusier nesse período. Ficaram evidentes o diálogo com a tecnologia industrial vigente, além do uso racional dos materiais, dos métodos econômicos de construção e da linguagem formal sem ornamentos.

As questões funcionais são originadoras da forma, ou, ao menos deveriam ser, já que, segundo a essência

da doutrina funcionalista do movimento moderno, a forma surgiria como mero resultado de um processo lógico que reúne as necessidades e as técnicas operacionais.

É importante salientar que diversos autores, no decorrer do século XX, rechaçaram a ideia de uma doutrina puramente teleológica:

Em qualquer etapa do processo de projeto que ela possa vir a ocorrer, parece que o arquiteto sempre depara com a necessidade de tomar decisões e que as configurações encontradas devem ser fruto de uma intenção e não somente o resultado de um processo determinista (Nesbitt, 2006, p. 278).

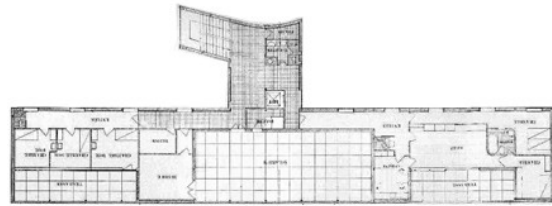
As funções públicas ficaram acomodadas no pavimento térreo, como um edifício anexo de uso comum. Um prisma retangular de quatro pavimentos é sustentado sobre pilotis e comporta os alojamentos com janelas em fita nos três primeiros pavimentos, além de terraço jardim no quarto, sempre com a circulação horizontal na extremidade oposta às janelas. Por fim, o terceiro volume, destacadas questões funcionais, é a circulação vertical, descolada do prisma dos alojamentos e ganhando inflexões em sua forma em planta, parecendo desafiar o rigor racional e funcional, tendo como lógica apenas o campo estético.

Figura 72 – Maquete do Pavilhão Suíço da Universidade de Paris, de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Paris, 1931-1933. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.130/3787>.

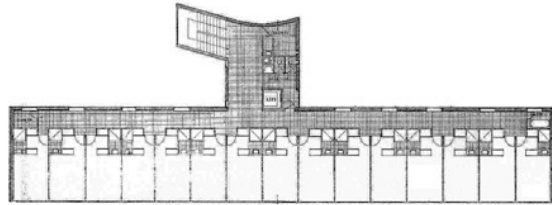


Figura 73 – Pavilhão Suíço da Universidade de Paris, de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Paris, 1931-1933. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/785156/classicos-da-arquitetura-pavilhao-suico-le-corbusier>.





Niv. 04



Niv. 01, 02 & 03

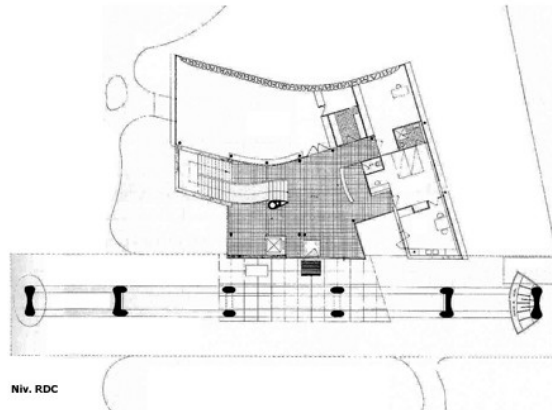


Figura 74 – Plantas Baixas do Pavilhão Suíço da Universidade de Paris, de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, Paris, 1931-1933. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/785156/classicos-da-arquitetura-pavilhao-suico-le-corbusier>.

O partido do IPB “adota orientação francamente racionalista, enfatizando as formas oriundas ou sugeridas pela vigorosa adequação à função” (Xavier; Mizoguchi, 1987, p. 69). Duas fitas paralelas afastadas com um núcleo – esterilização e limpeza – em separado, como um prédio anexo, tal qual o Pavilhão Suíço corbusiano. Chama atenção o uso, por Demetrio, das inflexões hexagonais em planta, muito frequentes nas

obras de Le Corbusier, caso de seu já referido prédio e outros exemplos, como o Immeuble Rentenanstalt, em Zurique, 1933, ou o Gratte Ciel, em Argel, de 1938.

Demetrio, cinquenta anos depois, analisou a força da questão racionalista funcional:

Tem até um trabalhinho do Niemeyer muito interessante, onde ele faz um exame autocrítico daquele falso funcionalismo. Não sei se tu te lembras do livrinho dele, é muito interessante. Ele diz: eu não tinha coragem de dizer o que era verdade, eu fazia uma parede de planta sinuosa – a que ele botou no Banco Boavista – e não tinha coragem de dizer que era para ficar bonito, porque o racionalismo negava isto. Eu tive de dizer que era para contraventar melhor. Bom, e esta coisa existiu muito, e nós não tínhamos, desse pessoal, uma explicação clara. O Pavilhão Suíço, se tu te lembras bem dele. Ele tem coisas que evidentemente não são funcionalistas, não são práticas (Mohr, 2002).

E, quanto ao seu projeto para o IPB, premiado em primeiro lugar, argumentou:

Agora, eu cheguei a uma compreensão neste primeiro concurso que foi o Centro de Pesquisas Biológicas, de fazer um troço, uma autenticidade discutível, porque eu fiz uma planta baseada na função, destacando brutalmente os princípios duma função dessas, compreende? Descida de lixo e tal, eu lembro que um professor, um colega que participou do julgamento que era um uruguaio e que morou aqui toda a vida, ele tinha estudado no Uruguai muito antes de mim, eu agora não me lembro do nome dele – Rúbio. Ele diz: é a tal história da arquitetura moderna. A lógica da beleza e a beleza da lógica. Bom, beleza da lógica talvez, o aspecto visual assim, que o pessoal que criticava com mais liberdade, esses assuntos. O Professor Corona, ele disse, é claro que um pouco agressivamente: o pessoal não entende nada. Você fez uma planta em que eles viram claramente que havia um cuidado de não contaminar, que

era tudo feito dentro de um princípio de extrema lógica e ficaram, os químicos, ficaram desarmados (Mohr, 2002).

O prédio do IPB foi projetado inclinado em relação ao terreno, deixando clara a preocupação de Demetrio com as questões de insolação. O núcleo e sua conformação com inflexões corbusianas foi citado por Mizoguchi: “A conformação peculiar do bloco central, dedicado aos locais de esterilização e limpeza, adquiriu, no caso, o caráter de um símbolo de modernidade” (Mizoguchi; Xavier, 1987, p. 69). Ivan Mizoguchi ainda salientou que justamente a adequação formal à função foi o critério que pesou “no julgamento da comissão de premiação, constituída por leigos vinculados às atividades científicas do IPB e por técnicos que não cultivavam preconceitos estéticos”. A essa questão, Demetrio somou o comentário:

É, isto é o que eu te digo. Veja que aqui tudo que poderia ter um caráter de esterilização estava isolado, então era um pouco de ficção, no sentido, a ponto [de o] cara ver, chega o arquiteto e explica para o médico, para o pesquisador, tá vendo, aqui ele botou tudo, como o pessoal está sempre preocupado em que pode haver mistura na esterilização, embora possa ser uma realidade, essa imagem seduz. Isso é o que me foi dito por um colega. Agora o valor neste sentido, alguém destacou decerto lá [...] (Mohr, 2002).

O prédio do IPB não foi feito conforme o projeto vencedor. Apenas o bloco sul foi executado, e, ainda assim, com alterações ao projeto original. Posteriormente, foram acrescentados dois andares.

Figura 75 – Planta baixa pavimento térreo. Instituto de Pesquisas Biológicas, Arquiteto Demetrio Ribeiro, Porto Alegre, 1950. Imagem gentilmente cedida por Udo Mohr.

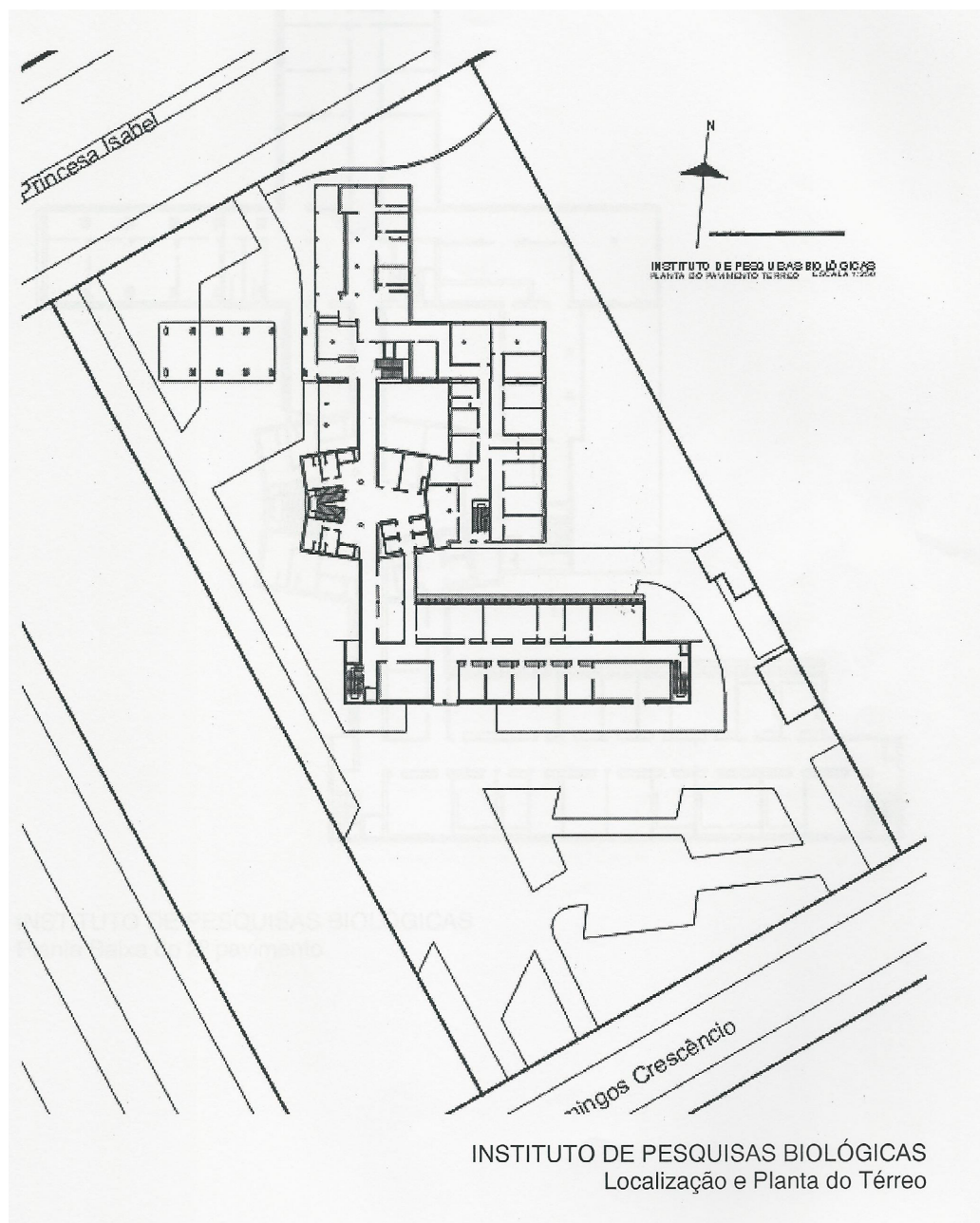
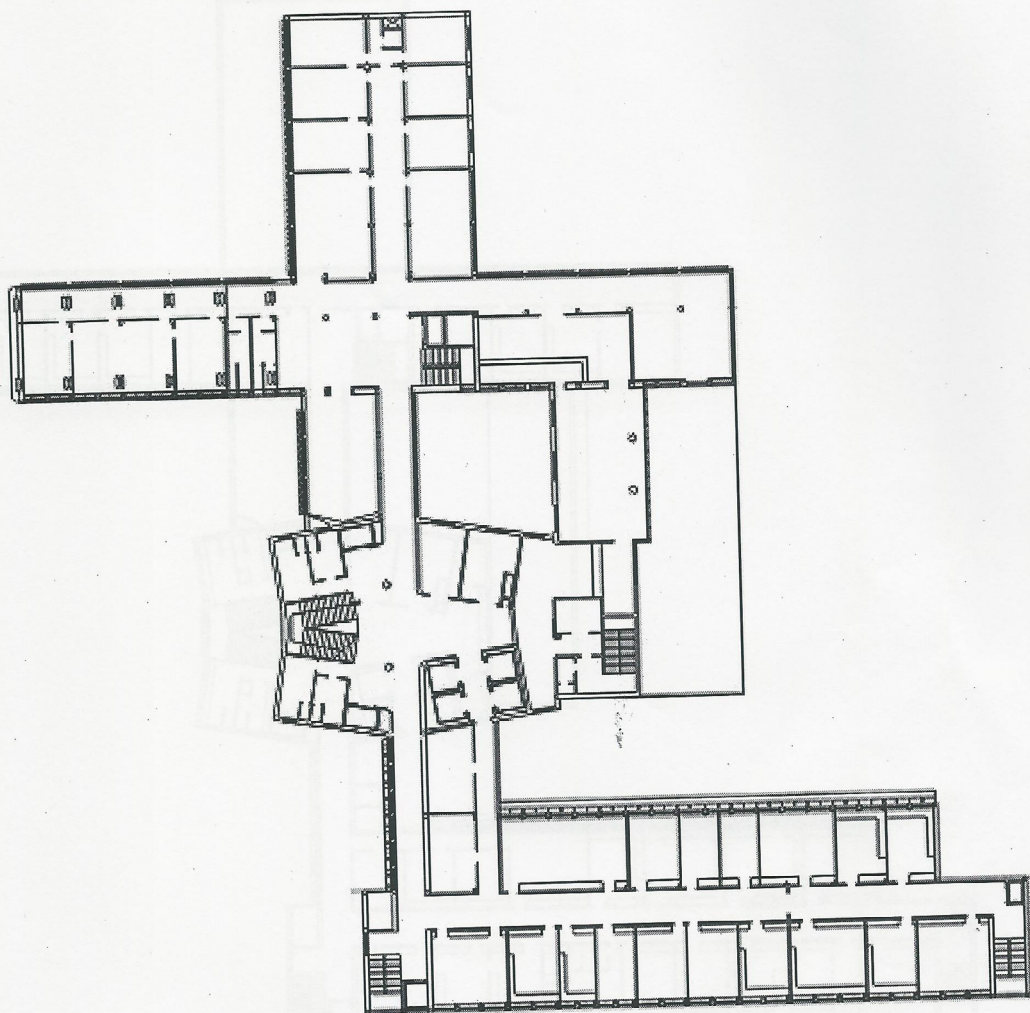
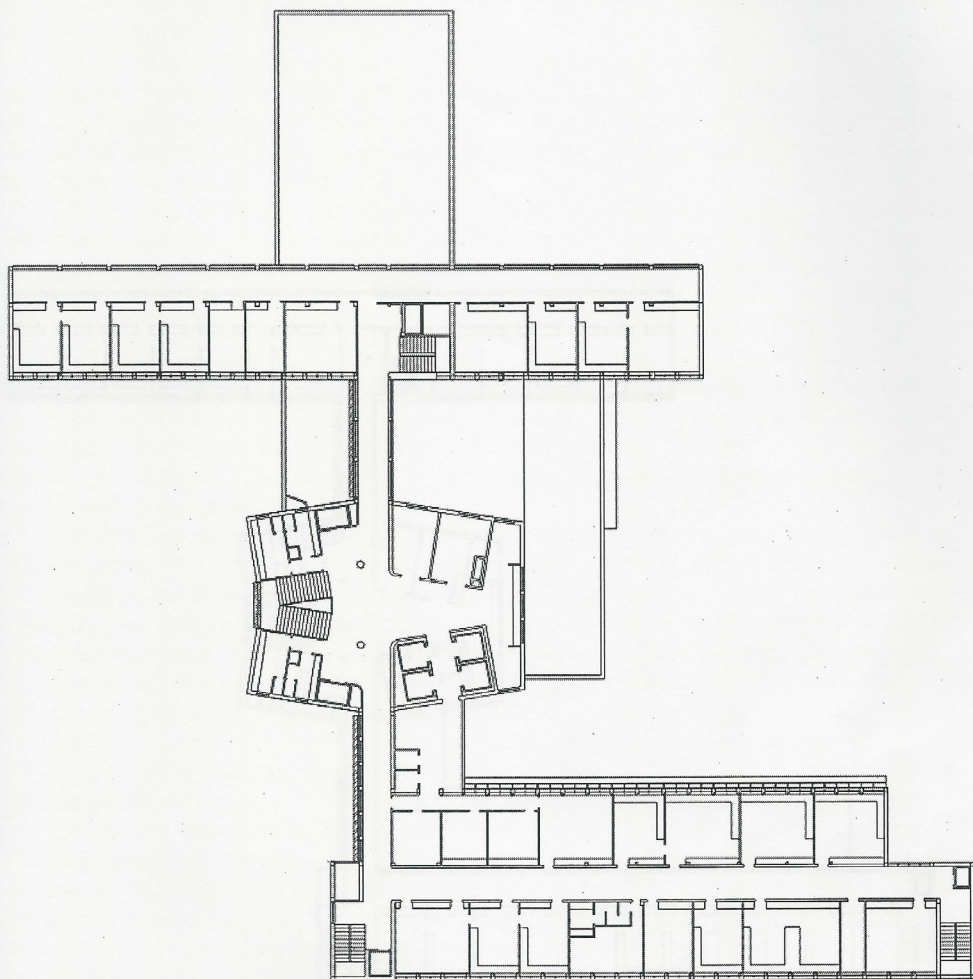


Figura 76 – Planta baixa segundo pavimento. Instituto de Pesquisas Biológicas, Arquiteto Demetrio Ribeiro, Porto Alegre, 1950. Imagem gentilmente cedida por Udo Mohr.



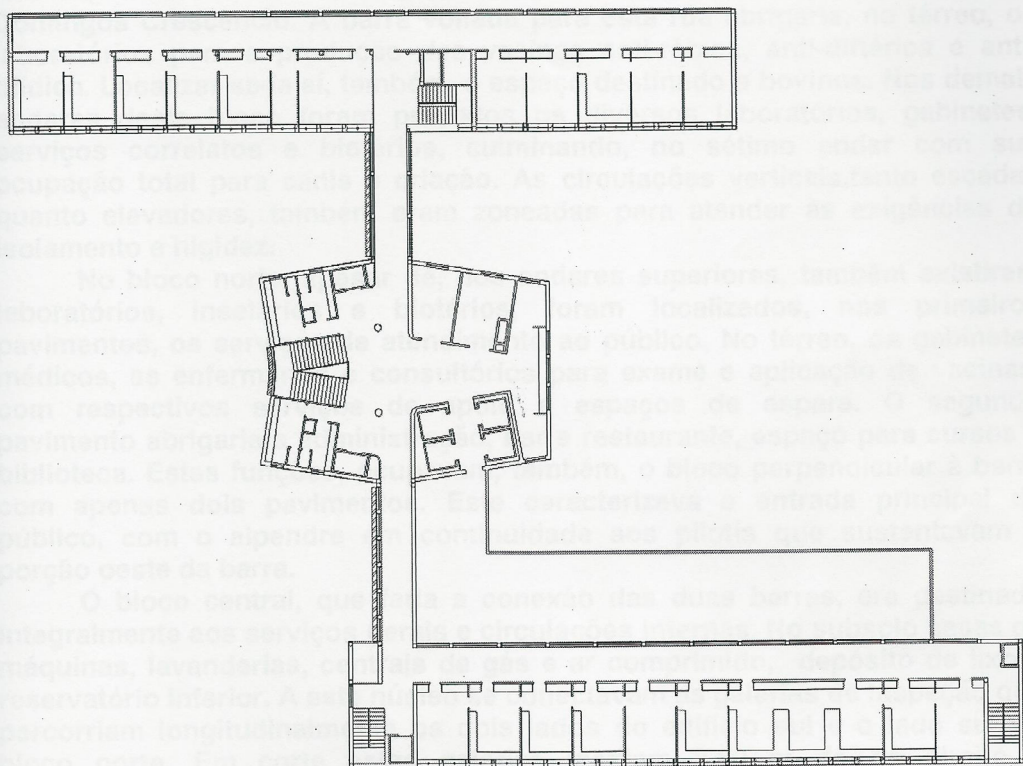
INSTITUTO DE PESQUISAS BIOLÓGICAS
Planta Baixa do 2º pavimento

Figura 77 – Planta baixa terceiro pavimento. Instituto de Pesquisas Biológicas, Arquiteto Demetrio Ribeiro, Porto Alegre, 1950. Imagem gentilmente cedida por Udo Mohr.



INSTITUTO DE PESQUISAS BIOLÓGICAS
Planta Baixa do 3º pavimento

Figura 78 – Planta baixa quarto pavimento. Instituto de Pesquisas Biológicas, Arquiteto Demetrio Ribeiro, Porto Alegre, 1950. Imagem gentilmente cedida por Udo Mohr.



INSTITUTO DE PESQUISAS BIOLÓGICAS
Planta Baixa do 4º pavimento



Figura 79 – Fachada frontal Instituto de Pesquisas Biológicas, Arquiteto Demetrio Ribeiro, Porto Alegre, 1950. Imagem gentilmente cedida por Udo Mohr.

Figura 80 – Fundos Instituto de Pesquisas Biológicas, Arquiteto Demetrio Ribeiro, Porto Alegre, 1950. Imagem gentilmente cedida por Udo Mohr.



A POLÍTICA



*desenho do autor sobre gravura de Vasco Prado "Prestes nos braços do Povo".

Como forma de compreender a formação do pensamento ideológico do partido comunista soviético em nosso contexto e o envolvimento do arquiteto Demétrio Ribeiro com o ideário comunista, foi necessário recuar à formação do Partido Comunista Brasileiro e aos seus desmembramentos no Brasil e na cidade de Porto Alegre.

UM PARTIDO LEGAL

O período ditatorial imposto por Getúlio Vargas chegava ao fim no ano de 1945. Um golpe de Estado o derrubou da presidência antes das eleições, marcadas para dezembro daquele mesmo ano, orquestrado pela oposição política, que estava temerosa com o sucesso da campanha de Getúlio à presidência, que poderia colocá-lo de forma democrática como presidente, conhecida como *queremismo*.²⁷

Coube a José Linhares, presidente do Supremo Tribunal Federal, assumir como presidente e organizar as eleições de dezembro de 1945. Embalado pela euforia da liberdade democrática, somada à vitória dos aliados, fato que marcou o fim da Segunda Guerra, o Brasil iniciou um período de mobilização e participação popular.

²⁷ Movimento político surgido em maio de 1945 com o objetivo de defender a permanência de Getúlio Vargas na presidência da República. O nome “queremismo” se originou do slogan utilizado pelo movimento: “Queremos Getúlio”.

Partidos, sindicatos, associações profissionais e diretórios acadêmicos se reorganizam. A campanha por uma Assembleia Nacional Constituinte e por eleições diretas em todos os níveis tomou conta das ruas (Moraes, 1994, p. 132).

Após alternâncias entre períodos de legalidade e períodos de ilegalidade, o Partido Comunista Brasileiro (PCB) foi novamente legalizado em outubro de 1945, na onda de redemocratização que o país experimentava. Com o prestígio adquirido pela URSS nos conflitos contra o nazi-fascismo, e beneficiado com o carisma de Luís Carlos Prestes, o PCB viu seu quadro de filiados passar de três mil, em 1945, para cerca de duzentos mil, em 1947 (Moraes, 1994, p. 133).

Em Porto Alegre, a partir de 1945, o já premiado escritor quaraíense Dyonélio Machado passou a dirigir a revista *Libertação*, semanário do PCB gaúcho. O periódico iniciou a construção da figura de Luís Carlos Prestes como herói, e foi o embrião do que, alguns anos mais tarde, seria a revista *Horizonte*.

Em sintonia com os demais veículos de comunicação impressa do Partido, o semanário foi responsável por iniciar o processo de enaltecimento e de culto à personalidade entre os militantes comunistas do Rio Grande do Sul. O contexto de democratização do país exigiu a constituição de um partido de “novo tipo” e, desde então, Prestes foi envolvido numa mística de homem excepcional, insuspeitável, criando uma situação nunca vivida por nenhum outro ocupante do cargo de Secretário Geral do PCB (Martins, 2012, p. 184).

Figura 81 – Vasco Prado. Gravura com Luiz Carlos Prestes nos braços do povo, capa da *Horizonte*, n. 5, 20 jan. 1951. Fonte: DUPRAT, Andréia Carolina Duarte. **Revista Horizonte (1949 – 1956): Imagem impressa e questões políticas.** 2013. Graduação (Bacharelado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2013, p. 134.



Foi nesse momento de legalidade e euforia no partido que o jovem arquiteto Demetrio Ribeiro filiou-se ao PCB. Em entrevista concedida aos professores Luís Augusto Fischer e Eduardo Wolf junto ao *Jornal Zero Hora*, no caderno de Cultura de vinte e oito de julho de 2003, Demetrio revelou que suas ligações políticas com o Partido Comunista tiveram início ainda em Montevideu, com amigos comunistas de tendências trotskistas. Porém, ele somente se filiou após a chegada a Porto Alegre, vindo da revalidação de diploma no Rio de Janeiro, em 1945. Demetrio relatou ter sido um

amigo do Alegrete, Soveral de Souza, que o convidou a participar do partido: “Eu pensei, se eu era filho de fazendeiros e eles estavam me convidando, era porque alguma qualidade eu tinha” (Licht; Cafruni, 2005, p. 157).

Também no ano de 1945, Demetrio Ribeiro candidatou-se a deputado estadual pelo PCB, não chegando a se eleger. Apesar disso, ele assumiu a direção do comitê de Porto Alegre, posto em que permaneceu até o fim da legalidade (Nunes, 2016, p. 91).

Naquele tempo, o Partido Comunista era legal e era um só. A grande figura era o Luís Carlos Prestes, todo mundo era entusiasmado com ele, que tinha passado nove anos na cadeia e saía falando de paz e de mudança (Licht; Cafruni, 2005, p. 143).

Figura 82 – Luís Carlos Prestes na capa do jornal Voz Operária, 29 de junho de 1949, n. 6, ano 1. Fonte: DUPRAT, Andréia Carolina Duarte. **Revista Horizonte (1949–1956):** Imagem impressa e questões políticas. 2013. Graduação (Bacharelado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2013, p.43.



Em setembro do mesmo ano, Luís Carlos Prestes, o *Cavaleiro da Esperança*, veio à cidade e foi recebido por um comício que fortaleceu o partido comunista porto-alegrense. Os preparativos ficaram concentrados na Sociedade Espanhola, e Demetrio Ribeiro figurou como organizador junto a outros participantes da sociedade civil, em especial, da comunidade artística:

Alguns importantes escritores do Partido envolveram-se na organização do evento já nos primeiros dias do mês. Dyonélio Machado, por exemplo, presidiu os trabalhos junto com o também romancista Cyro Martins, o médico César Ávila, a professora Evlys Mabilde, o metalúrgico e Secretário Geral do PCB no estado Abílio Fernandes, além de Alfredo Felizardo e Tibúrcio Rangel. Subcomissões foram montadas para cuidar de aspectos específicos da visita e do grande evento: **Demetrio Ribeiro**, Vasco Prado, Luiza Ferrari Prado, Ernesto Sander, Carlos Alberto Petrucci, Eglê Malheiros, Osmar Pinto, Emilce Aveline e Mário Azambuja compuseram a comissão de propaganda enquanto Plínio Moraes (Isaac Akcelrud), Eduardo Faraco, Anita Ávila, Alfredo Luiz Guedes (esposo de Lila Ripoll), Lélia Paradedda, Osório Lopes, Isaías Lokshin, Adalgiza Machado (esposa de Dyonélio), Tibúrcio Machado, Germano Josephson, Maurício Seligman, Lila Ripoll e Deburgo de Deus Vieira dedicaram-se às finanças. A hospedagem do líder ficou sob responsabilidade de Sueli Schroeder, Mário Felizardo, Alcina Rangel e Policarpo Hibernon Machado. O trabalho desenvolvido pelas comissões foi acompanhado de perto pelo representante do Comitê Nacional do PCB, Amarílio Vasconcelos (Martins, 2012, p. 198-199).

Em 1946, a revista *Libertação* foi substituída pelo jornal *Tribuna Gaúcha*, criado para ser um órgão de massa. Otto Alcides Ohlweiler assumiu a direção do periódico, e a redação foi comandada pelo jornalista José Gonçalves Thomaz. Algumas edições após a inau-

guração, Demetrio Ribeiro passou a dirigir a publicação na companhia de George Pires Chaves, ainda com Thomaz na chefia da redação (Martins, 2012, p. 184).

Essa ascensão que levou o PCB a se tornar um partido de massas coincidiu com o acirramento entre as duas potências mundiais da época, Estado Unidos e União Soviética. Os reflexos desse embate se fizeram presentes em toda a América Latina.

Com o apoio da Central de Inteligência Americana, a CIA, e do Pentágono, golpes militares derrubaram os governos liberais da Bolívia, Equador, Costa Rica, Venezuela, El Salvador, Peru e Colômbia. Quase todos os países do continente assinaram acordos de assistência militar com os EUA, contra a ameaça de agressão comunista dos povos livres do mundo (Moraes, 1994, p. 133).

UM PARTIDO ILEGAL

Com a eleição de Eurico Gaspar Dutra, convicto anticomunista e figura-chave do Estado Novo, a face conservadora do governo foi exposta, alinhando-se aos Estados Unidos e desencadeando a perseguição ao PCB. (Martins, 2012, p. 171). Os setores mais reacionários das classes dominantes ganharam protagonismo e comandaram a reação à ascensão comunista, acusando o partido de promover desordem e instigar a luta de classes, sob o comando direto de Moscou. Amparados por Washington e pelo serviço de inteligência da embaixada norte-americana do Rio,

os setores conservadores do governo Dutra buscaram frear o sucesso do PCB nas eleições de 1945 e nas de 1947: era preciso, a qualquer preço, parar e isolar os comunistas.

Alegando subserviência e vínculos diretos com Moscou, o governo instaurou, em maio de 1947, um processo junto ao Tribunal Superior Eleitoral (TSE) para nova cassação do registro do PCB, que foi aprovada ainda naquele mês (Moraes, 1994, p. 133).

Figura 83 – Trecho do jornal *A Classe Operária*. Fonte: Fundação Maurício Grabois.

Dois anos de legalidade do Partido Comunista do Brasil



O major Henrique Delfino de Montenegro e Caldeira, é um dos deputados da benévola Comunista.

Cerca de cem mil pessoas, que se congregaram, com uma vibração desconhecida antes em nossa terra, saíram de Prestes, a 23 de maio de 1945, no Estádio de São Eduardo.

... Sabia, carícos e brasileiros, que era comunista.

O Partido Comunista do Brasil é o meu Partido.

Depois de vinte e três anos de dura legalidade de perseguições, torturas e calúnias, apresentava-se publicamente diante de todo o povo brasileiro, através do mais glorioso líder popular do continente ame-

O CAMINHO PERCORRIDO DESDE O COMÍCIO DE S. JANUÁRIO, A 23 DE MAIO DE 1945, ATÉ A INJUSTA DECISÃO DO S. T. E., A 7 DE MAIO DE 1947, CASSANDO O REGISTRO DO MAIS NACIONAL DOS PARTIDOS DE NOSSA PÁTRIA — COM A CASSAÇÃO DO MANDATO DOS DEPUTADOS COMUNISTAS, QUE A DITADURA ESTÁ PREPARANDO, NÃO PODERIA MAIS O CONGRESSO SER CONSIDERADO A CASA DOS REPRESENTANTES DA NAÇÃO

Os dois anos de legalidade do P.C.B. foram assinalados por contínuas violências do grupo fascista, que, da presidência da República e de outros altos postos, a essa altura já roupiu a Constituição e remanejou a ditadura. Durante esses dois anos, quem se viu como inimigos ver-se fora da lei não foi o P.C.B., mas o chefe de polícia Pereira Lima, o banqueiro-ministro Nogueira de Lima, o industrial-ministro Moraes de Figueiredo, o polígrafo-ministro Dutra Neto, o general-presidente Eurico Dutra. O P.C.B., ao contrário, orientou a sua conduta por uma rigorosa observância da lei, recomendando seriedade mesmo quando a provocação surgia a forma de uma chacina, como a 23 de maio de 1945 no Largo da Carioca, ou de um assalto tipo "quebra-quebra", como a 30 de agosto do mesmo ano.

Por isso mesmo, jamais faltou o apoio ao apelo do seu Partido. O apoio das grandes massas se fez sentir nos 200.000 militantes inscritos nas filiais do Partido. Em comícios ininterruptos, de porta a porta do país, através das acimações de quase dois milhões de pessoas a Luís Carlos Prestes e a outros dirigentes comunistas. Esse apoio assumiu uma forma concreta em grandes campanhas financeiras, como aquela que, em dois meses, recolheu mais de dez milhões de cruzeiros, que alimentaram as bases de uma verdadeira imprensa popular. Esse apoio se pronunciou através da norma suprema de uma democracia, que é o sufrágio universal. Mais de 600.000 votos elegeram a Comunista a 2 de dezembro de 1945, elegendo uma bancada constituída de



Gerônimo Gomes de Azevedo, deputado comunista e ex-surgente da Força Expedicionária Brasileira, um senador e quatorze deputados federais. E a 19 de janeiro de 1947 mais dois deputados comunistas foram eleitos deputados federais e, por todo o país, cerca de setecenta líderes operários e populares, representados sob a legenda do P.C.B., receberam os múltiplos sufrágios para ingressar no Conselho de Vereadores do Distrito Federal e nas Assembleias Constituintes Estaduais. O voto do eleitorado comunista paralisou, também, a eleição dos candidatos, que hoje chamam o governo dos partidos Estados do Brasil: São Paulo, Minas, Bahia, Ceará, Rio Grande do Sul.

O PROCESSO DUTRA - BARBEDO - BARRETO PINTO CONTRA O P. C. B.

A luta contra a ditadura do grupo fascista é uma luta de todo o povo pela democracia

Com a ilegalidade lançada novamente sobre o PCB, os militantes de Porto Alegre se empenharam para que o Tribuna Gaúcha fosse distribuído clandestinamente pelas ruas da cidade.

O poeta comunista Laci Osório relatou em suas memórias que, certa tarde, foi escolhido para distrair a polícia a fim

de que os companheiros lograssem distribuir o noticioso do Partido. Com o mesmo intuito de enganar os policiais, várias militantes do PCB enrolavam pacotes do diário na cintura ou nas pernas, descendo lentamente a Rua da Ladeira, onde se situava a sede do jornal, e conseguindo despistar os agentes da repressão, que, com o cancelamento do registro do Partido, em maio de 1947, estreitaram cada vez mais o cerco (Martins, 2012, p. 185).

Entre os militantes audaciosos que desafiavam a polícia da repressão em prol do partido, estava a poeta Lila Ripoll, que mais tarde ocuparia, junto com Demetrio Ribeiro, o conselho editorial da revista porto-alegrense *Horizonte*.

Em Porto Alegre, em abril de 1948, a desarticulação de um levante comunista foi noticiada pelo jornal *A Manhã*, levando 123 células a serem invadidas e fechadas pela polícia. Entre os militantes detidos, estava Demetrio Ribeiro (Martins, 2012, p. 171).

O amargo sentimento de derrota abriu caminho para a radicalização e para uma guinada à esquerda dentro do partido. No campo internacional, o acirramento da Guerra Fria culminou com o embate entre as duas potências. Stalin endureceu a linha política e, sob a chancela do *internacionalismo proletário*, instalou aos partidos comunistas de todo o mundo a dependência teórica e política do partido comunista soviético. Estava aberto, pois, o caminho para o extremismo que atingiu o campo cultural das esquerdas em todo o mundo a partir do patrulhamento ideológico stalinista.

ARTISTAS ENGAJADOS: O ENTUSIASMO REVOLUCIONÁRIO

A política cultural stalinista tomou conta dos partidos comunistas pelo mundo no período da Guerra Fria. Para compreender de que forma isso ocorreu, foi preciso um breve panorama das linhas político-ideológicas que direcionaram o campo artístico soviético após a revolução de 1917.

Em 1905, Lenin escreveu o famoso artigo “A organização do partido e a literatura do partido”. O texto foi ambíguo quanto à relação de subordinação da esfera artística às razões de Estado (Moraes, 1994, p. 110). Por um lado, o líder dos bolcheviques enquadrava os intelectuais e artistas com o compromisso com a classe operária:

Será uma literatura livre que fecundará a última palavra do pensamento revolucionário da humanidade com a experiência do passado (o socialismo científico que coroou o desenvolvimento do socialismo a partir de suas formas primitivas, utópicas) e a experiência do presente (a luta atual dos camaradas operários) (Lenin, 1905).

Por outro lado, Lenin admitia que o artista submisso à ideologia partidária corria o risco de ter sufocada a sua liberdade criadora.

Acalmem-se, senhores! Antes de mais nada, trata-se da literatura de partido e de sua submissão ao controle do partido. Cada um é livre de escrever e de dizer o que bem lhe agrade, sem a menor limitação. Mas toda associação livre (incluído o partido) é livre também para afastar os seus membros que se servem da bandeira do partido para

pregar ideias contrárias a ele. A liberdade de palavra e de imprensa deve ser total. Mas a liberdade das associações também deve ser total (Lenin, 1905).

Embora houvesse um aparente diálogo entre o partidarismo e a autonomia estética no plano teórico de Lenin, o que se viu na prática foi o pluralismo que, para acomodar essas vertentes, se inviabilizaria gradualmente.



Figura 84 – Cartazes da propaganda da Revolução Russa. Fonte: <https://www.marxists.org/portugues/index.htm>.

Em um primeiro momento, com o grande entusiasmo da revolução, os artistas soviéticos floresceram no cenário europeu. Um surpreendente clima de ebulição tomou conta do campo cultural, que se viu amparado em duas tendências artísticas: os formalistas, ligados à revista *Frente de Esquerda da Arte* (LEF), Maiakovski, Isaac Babel, Meyerhold, para citar os mais notórios, e o Proletkult, movimento idealizado em 1904 por Bogdanov, que pregava uma nova arte, uma cultura proletária socialista, diferenciada da arte burguesa (Napolitano, 1997, p. 7).

Figura 85 – Cartaz de propaganda de autoria de Alexander Rodchenko, que começou a usar suas fotografias na criação de cartazes. Fonte: Blog Arte e Ofício. Disponível em: <http://artemazeh.blogspot.com.br/search/label/Suprematismo>.



A gestão de Lenin investiu fortemente na reestruturação cultural do país, por intermédio do comissário da instrução A. V. Lunatcharski. Os artistas, sobretudo, estavam mobilizados nesse primeiro momento da revolução.

A indústria cinematográfica e os grandes teatros foram nacionalizados e financiados pelo Estado; as artes visuais e gráficas expandiram-se no famoso Instituto Vchutemas; espetáculos de porte puderam ser apresentados em locais públicos; e o setor editorial ganhou impulso com as Edições do Estado (Willet, 1987).

ARTISTAS EMIGRADOS: A LIBERDADE DO SUBCONSCIENTE

Com as derrotas das revoluções na Alemanha, na República Bávara e na Hungria, a partir de 1919 a efervescência inicial da Revolução perdeu fôlego. Cessou-se a perspectiva de uma revolução socialista mundial. No campo cultural interno, com o apoio de Trotsky, Lenin ordenou que Lunatcharski suspendesse a subvenção ao polêmico movimento de Bogdanov, o Proletkult, com argumento de que era panfletarismo proletário e oportunismo de esquerda.

Lenin desejava frear um movimento, que já contava com quinze jornais e publicava cerca de dez milhões de exemplares de livros, além de montagens de centenas de peças de teatro e instalações de oficinas, ateliers e cursos de formação político-educacional. Com a inter-

venção do comissariado, o Proletkult foi abandonado à própria sorte e agonizou lentamente (Moraes, 1994, p. 112-113).



Figura 86 – Capa de jornal oficial do Proletkult, Moscou, 1922. Fonte: Blog Arte e Ofício. Disponível em: <http://artemazeh.blogspot.com.br/search/label/Suprematismo>.

No campo das artes visuais, o entusiasmo inicial também arrefeceu. O primeiro momento foi de ativo engajamento da maioria dos artistas russos, colaborando para a propaganda da revolução com cartazes e pinturas que apregoavam a nova ordem. A cúpula do partido comunista, apegada à arte tradicional, resistiu ao Movimento Moderno, e esses entraves postos

pelo partido fizeram com que artistas importantes vinculados às vanguardas europeias deixassem a União Soviética. Nomes como Wassily Kandinsky, Marc Chagall, Naúm Gabo e Pevsner acabam emigrando para o Ocidente.



Figura 87 – Capa do manifesto do “Cavaleiro Azul, Wassily Kandinsky, 1912. Fonte: Blog Arte e Ofício. Disponível em: <http://artemazeh.blogspot.com.br/search/label/Suprematismo>.

Com a chegada dos anos 1920, surgiram, no campo cultural soviético, Voronski e Pereverzev. Em síntese, eles defendiam a “liberdade do subconsciente” do artista em contraste ao *partiinost* (o espírito do partido). Ambos os teóricos traziam a crítica à artificialidade de uma arte criada a serviço do partido. Suas teses foram sinal verde para os artistas ligados às vanguardas modernistas. O poeta Maiakovski dirigia a revista LEF

(Frente de Esquerda das Artes) e a sua sucessora, a Nova LEF, na qual os artistas vinculados ao cubismo, futurismo e construtivismo ganhavam espaço. Participavam desse grupo artistas como Boris Pasternak, Isaac Babel, Sergei Eisenstein e Dziga Vertov (Moraes, 1994, p. 113).

TROTSKI, MAIAKÓVSKI E O PARTIDARISMO ESTÉTICO STALINISTA

Amortido então chefe do governo soviético, Lenin, em 1924, agravou o quadro desanimador dentro do Partido Comunista da União Soviética (PCUS), e, com isso, se intensificaram as questões sobre o fazer artístico na sociedade socialista. O Comitê Central do Partido Comunista lançou, em 1925, um documento sobre a política do partido no campo literário. O documento, mesmo negando uma intervenção direta aos artistas, adiantava diretrizes que seriam levadas mais à risca nos anos seguintes. Essas diretrizes colocavam sob responsabilidade do partido a política cultural, que estaria aliada com os objetivos estratégicos do PCUS. Aos escritores proletários estava reservado o papel de dirigir a literatura soviética (Strada, 1987, p. 174):

As entidades pouco tinham em comum com programa do Proletkult, a não ser a visão estreita da arte a soldo da ideologia. Tutelados pelo partido, os artistas projetariam em suas obras o mundo espiritual das massas de trabalhadores (Moraes, 1994, p. 114).

Os escritores russos passaram a criar associações, e a primeira e bem organizada era a Associação dos Escritores Proletários (RAPP), criada em 1925, com o objetivo de congregar os escritores proletários em torno do PCUS. Os rappistas, como eram chamados, tentavam a todo custo estabelecer um novo método criador; tornaram-se peças-chave na campanha contra a vanguarda. Aleksander Fadeiev bradava, em 1929, que, “à diferença dos grandes artistas do passado, o artista do proletariado poderá figurar e figurará o nascimento do novo no velho, do amanhã no hoje, a luta e a vitória do novo sobre o velho” (Moraes, 1994, p. 114). Era, então, o início de uma escalada obscurantista, na qual se tachava de traidor todo artista que se manifestasse de forma “antirrevolucionária”.

Leon Trotsky cunhou, em seu texto de 1923, *Em Literatura e Revolução*, o termo “companheiros de jornada” (*Popútchiki*), que distinguia a importância dos escritores engajados no processo revolucionário para a educação das massas e ressaltava o trabalho dos artistas.

Com o passar dos anos, eram considerados *Popútchiki* os escritores que desejavam uma arte desvinculada das exigências ideológicas. No ano de 1927, Trotsky foi expulso das trincheiras do partido, e, em 1929, as campanhas deflagradas pelos escritores

proletários contra os *Popúttchiki* atingiram seu auge (Andrade, 1997, p. 37-39).

Em 14 de abril de 1930, o grande poeta Maiakovski, que reinventara a linguagem poética, sem nunca deixar de combater em nome das transformações sociais, cometeu suicídio com um tiro. O poeta era mais um entre os artistas perseguidos e difamados pela censura cultural stalinista. Maiakovski militava na Frente de Esquerda, na qual se reuniam os artistas futuristas e as vanguardas que se opunham ao partidarismo estético.

Pressionado pelas instâncias do PCUS, chegou a desligar-se do movimento para aderir à RAPP, mas logo caiu em desgraça. Sua exposição, “Vinte anos de atividade de Maiakovski”, foi execrada sob o argumento de ser incompreensível para as massas. Como resposta aos estudantes que o hostilizaram, ele replicou: “Quando eu morrer, vocês vão ler meus versos com lágrimas de enternecimento” (Moraes, 1994, p. 115). A comoção pelo suicídio do grande poeta russo atenuou a discussão em torno do controle cultural.

Outro perseguido da época, o escritor Mikhail Bulgákov, conseguiu escapar da censura se aliando às práticas estéticas stalinistas (Andrade, 1997, p. 47). O discurso conciliador, porém, não durou muito tempo: no ano de 1932, o Comitê Central do PCUS decretou, por meio de uma resolução intitulada “Sobre a reor-

ganização das organizações artístico-literárias”, o fim de todas as organizações independentes de escritores e artistas, inclusive o da alinhada à RAPP, sob a justificativa de que o crescimento dos quadros da literatura e da arte proletária inviabilizaria as associações.

O fechamento da RAPP indicava claramente que Stalin pretendia estender à área cultural os mecanismos de unificação totalitária do país (Moraes, 1994, p. 115).

ARTE VIGIADA: O REALISMO SOCIALISTA

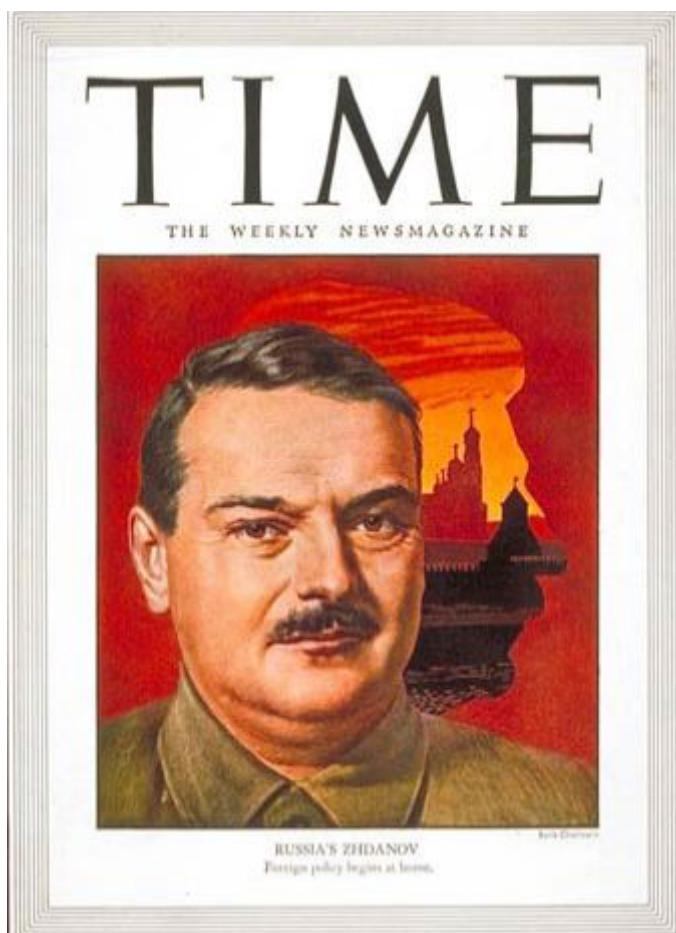
Em 1932, apareceu pela primeira vez a expressão *Realismo Socialista*:

Até então, para conceituar a arte revolucionária, falava-se em realismo heroico, realismo revolucionário ou realismo romântico. Um editorial da Gazeta Literária, órgão da Federação da Unificação dos Escritores Soviéticos (controlada pelo PCUS), difundia a senha para quem quisesse sobreviver: “As massas exigem do artista a sinceridade e a veracidade do Realismo Socialista, revolucionário na figuração da revolução proletária” (Moraes, 1994, p. 115).

O golpe final contra a arte ocorreu em 17 de agosto de 1934, no Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos. Andrei Zhdanov apresentou, no discurso considerado a “pedra fundamental do Realismo Socialista” (Moraes, 1994, p. 116), as diretrizes ideológicas e o próprio termo, que a partir de então designaria a política cultural stalinista:

O camarada Stalin chamou nossos escritores de “engenheiros das almas”. Que significa isso? Que obrigações lhes impõe esse título? Isso quer dizer, de início, conhecer a vida a fim de poder representá-la veridicamente nas obras de arte, representá-la não só de modo escolástico, morto, não simplesmente como a “realidade objetiva”, mas representar a realidade em seu desenvolvimento revolucionário. E aí, a verdade e o caráter histórico concreto da representação artística deve unir-se à tarefa de transformação ideológica e de educação dos trabalhadores no espírito do socialismo. Esse método da literatura e da crítica literária é o que chamamos o método do **Realismo Socialista** (Napolitano, 1997, p. 15).

Figura 88 – Andrei Zhdanov na revista *Time*, em 1946. Fonte: <https://content.time.com/time/co-vers/0,16641,19461209,00.html>.



Neste estudo, é importante ressaltar o que diversos autores como Morawski (1977), Strada (1987), Moraes (1994) e Duprat (2017) já defenderam acerca da diferenciação entre realismo socialista e zhdanovismo: saber distinguir essas duas tendências “é fundamental para compreender a produção realista socialista e as peculiaridades do zhdanovismo e melhor avaliar os juízos posteriores acerca delas” (Duprat, 2017, p. 181).

O zhdanovismo marca o acirramento da política cultural do PCUS, momento em que foi criada a União dos Escritores Soviéticos, entidade oficial e unificada. Seu estatuto era claro quanto à nova doutrina e explicitava o Realismo Socialista como método fundamental da literatura, e, conseqüentemente, das artes soviéticas.

Zhdanov enquadrava a literatura, a qual ele ressaltou ser a carne e o sangue da construção socialista, às diretivas do PCUS:

Sob a direção do partido, sob a direção atenta e diária do Comitê Central, sustentados e auxiliados incansavelmente pelo camarada Stalin, a massa inteira dos escritores acha-se unida em volta do poder soviético e do partido (Napolitano, 1997, p. 15).

O discurso qualificou a literatura burguesa como “degenerescência geral de seus temas, de seus talentos, de seus autores, de seus heróis” e classificou como má literatura uma arte que decorria “do misticismo,

do clericalismo e da pornografia característicos do declínio e da corrupção dominantes no capitalismo” (Napolitano, 1997, p. 15).

O escritor Máximo Gorki “converteu-se” ao partidarismo e passou a trabalhar pela implantação do Realismo Socialista junto ao PCUS. Outra figura importante nesse contexto foi Georg Lukács, filósofo Húngaro exilado em Moscou. Junto a Mikhail Lifschits e a outros intelectuais de Moscou ligados à revista *Crítica Literária*, tentaram desenvolver uma elaboração teórica, uma cuidadosa análise crítica sobre o pensamento de Marx e Engels sobre as questões da arte e da literatura (Moraes, 1994, p. 117).

Em 1940, essa revista foi fechada pelo PCUS como reação ao artigo de Lukács “Contribuições à história do Realismo”, no qual ele afirmou ser possível que o escritor tivesse uma concepção de mundo “errada” e, ainda assim, “refletir” em sua obra a realidade histórica. Quando o filósofo separou concepção de mundo e a estética da obra, ficou evidente o seu desalinho com a doutrina estética do Realismo Socialista. Lukács sofreu uma série de acusações de ordem intelectual por parte dos “marxistas vulgares” – como ele próprio chamava os adeptos do centralismo burocrático – e acabou preso em 1941, acusado de ser agente trotskista (Napolitano, 1997, p. 16).

Em contraposição à arte proletária imposta pela URSS, Leon Trotsky e o escritor-teórico do surrealismo André Breton, em julho de 1938, lançaram o manifesto *Por Uma Arte Revolucionária Independente*, em defesa da liberdade de criação. O texto, que objetivava agrupar artistas e intelectuais, constituindo a Federação Internacional da Arte Revolucionária Independente (FIARI), opunha-se, segundo esses, à proposta controladora de Stalin, ainda que mantendo como tarefa suprema da arte participar, consciente e ativamente, da preparação da revolução (Nunes, 2016, p. 129).

Durante a Segunda Guerra Mundial, o Realismo Socialista imposto por Zhdanov distendeu a pressão sobre os artistas soviéticos, em parte, pelas alianças com os países democráticos e por uma maior tolerância com a cultura ocidental e com os comunistas estrangeiros que se exilaram em Moscou fugindo do fascismo europeu, “[...] porém, durou pouco o frescor trazido pela parceria no front” (Moraes, 1994, p. 119).

ECOS DO ZHDANOVISMO

O pós-guerras marca o auge da política cultural zhdanovista aos partidos comunistas do mundo. O período marca a clara divisão entre as superpotências vitoriosas e seus programas políticos antagônicos. EUA e URSS exercem no globo a hegemonia política,

econômica e ideológica em seus respectivos blocos. Buscam ampliar domínios em meio a uma Europa em reconstrução após os horrores do nazi-fascismo.

Os ecos do Zhdanovismo se fizeram presentes na França quando, em 1947, o Comitê Central extinguiu a Comissão de Intelectuais do Partido Comunista Francês. O escritor Louis Aragon faz, em seu país, as vezes de Zhdanov, e diversos intelectuais abandonaram ou foram expulsos do partido, como Edgar Morin e Marguerite Duras.

Na Itália, o Partido Comunista Italiano também montou seu patrulhamento ideológico alinhado a Moscou e perseguiu o autor Elio Vittorini, então editor-chefe do jornal do partido, o *Unità*. Vittorini publicava traduções de autores como Faulkner, Hemingway, Kafka e Joyce, tidos pelo PCUS como escritores burgueses. O romancista ainda ponderou que a doutrina soviética não se aplicava ao PCI; o Comitê Central, então, retirou seu apoio a ele e fechou a revista em dezembro de 1947 (Moraes, 1997, p. 129).

O zhdanovismo e seu patrulhamento em prol do Realismo Socialista se espalhava em ritmo hemisférico e plantava a sua semente no Partido Comunista Brasileiro.

Justamente o partido aurático que, finda a guerra, multiplicava os sonhos pelo socialismo, inspirando versos como o de Carlos Drummond de Andrade:

[...] *A poesia fugiu dos livros, agora está nos jornais.
Os telegramas de Moscou repetem Homero.
Mas Homero é velho.
Os telegramas cantam um mundo novo
que nós, na escuridão, ignorávamos [...]* (Moraes, 1997, p. 129).

OS COMUNISTAS ESTÃO CHEGANDO

O Partido Comunista do Brasil (PCB) foi fundado em 1922, em Niterói (RJ), por um grupo de pessoas que militavam no movimento operário da cidade e que haviam decidido seguir as orientações da Internacional Comunista, órgão recém-criado em Moscou, que almejava a revolução internacional dos princípios bolcheviques (Bartz, 2014, p. 15). Esse movimento, influenciado pela Revolução Russa, foi organizado por trabalhadores com tendências libertárias, oriundos do anarquismo e do sindicalismo revolucionário, como o barbeiro libanês Abílio de Nequete,²⁸ que fundou, em Porto Alegre, a União Maximalista contra a guerra e o capitalismo.

No estatuto do recém-fundado partido, estipulou-se o objetivo geral da organização, assim como a quem ela iria se dirigir:

Art. 2º – O Partido Comunista tem por fim promover o entendimento e a ação internacional dos trabalhadores e a organização política do proletariado em partido de classe

²⁸ Sobre Nequete e a União Maximalista, ver: PETERSEN, Sílvia Regina Ferraz. “**Que a União Operária seja nossa Pátria**”: História da luta os operários gaúchos para construir suas organizações. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2001, p. 352-356.

para a conquista do poder e consequente transformação política e econômica da Sociedade Capitalista em Sociedade Comunista (Palamartchuk, 1997, p. 37).

Até o final da década de 1920, o PCB não interferiu de maneira significativa no meio cultural brasileiro e sul-rio-grandense. Porém, com a crise de 1929 e a Revolução de 1930, ressaltaram-se as contradições sociais brasileiras, e cresceu o interesse pelo modelo de transformação social da Revolução Soviética.

Reflexo desse momento, o PCB optou pelo afastamento de importantes líderes intelectuais, como Astrojildo Pereira e Octávio Brandão, e apostou na proletarização do partido, seguindo a orientação da III Internacional. Patrícia Galvão, mais conhecida como Pagu, escreveu o romance *Parque Industrial* (1932); Rachel de Queiroz, *Caminho de Pedras* (1936), narrativas sociais que tratam, ainda que de modos distintos, da proletarização. Galvão era entusiasta e seguia as diretrizes partidárias de proletarização; Queiroz, por sua vez, retirou-se do PCB no decorrer da década e assumiu postura crítica ao autoritarismo e a todo tipo de restrição imposta pelo partido em sua obra seguinte, intitulada *João Miguel* (Duprat, 2017, p. 31).

Esse processo de proletarização do partido ficou conhecido no Brasil como “obreirismo”, que nada mais era que a substituição dos dirigentes intelectualizados

e de origem pequeno burguesa por militantes de extração operária (Karevops, 2002, p. 49).

A CONSCIÊNCIA SOCIAL NAS ARTES

No campo das artes visuais, a década de 1930 foi marcada por uma forte tendência dos artistas a se dedicarem à temática social. Emiliano Di Cavalcanti escreveu, em 1933, o primeiro texto sobre problemática social feito por um artista no Brasil, escrito sobre a exposição de Tarsila do Amaral no Palace Hotel do Rio de Janeiro (Amaral, 2003, p. 33). Tarsila havia chegado recentemente da URSS e apresentava ao público as duas telas mais conhecidas de sua fase de preocupação social, *Operários* e *Segunda Classe*, conforme as figuras 89 e 90.

Figura 89 e 90 – *Operários e Segunda Classe*, Tarsila do Amaral, 1933. Imagem do site <https://tarsiladoamaral.com.br/portfolios/social-1933/>.



Nós artistas não podemos nos separar da humanidade, com veleidades de possuímos qualquer coisa de superior aos nossos semelhantes. Por isso, quando um artista sente-se incompreendido não pode repudiar a incompreensão que o circunda, deve ao contrário procurar as razões dessa incompreensão. E elas só poderão se encontrar no estado social que as determinam. Existe hoje no mundo uma divisão tão nítida de mentalidade, que o homem indiferente, o homem que se coloca acima das competições, tornou-se um anacronismo e toda sua existência é uma traição à sua época (Di Cavalcanti, 1933).

Em 1932, Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Antonio Gomide e Carlos Prado idealizam, em São Paulo, o Clube de Artistas Modernos. Também em 1933, o Clube de Artistas Modernos, fundado no ano anterior por Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, Antonio Gomide e Carlos Prado, organizou a exposição dedicada a Käthe Kollwitz. A artista Alemã era vista como uma relevante artista social do período, e a exposição gerou a conferência de Mário Pedrosa, publicada na revista *Homem Livre* com o título de “As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz”. Esse texto, segundo Aracy Amaral, “abre um novo tempo na crítica de arte no país” e coloca o autor no centro do debate sobre a arte e o momento político no país (2003, p. 38). Mário Pedrosa era dissidente do PCB e membro da Liga Comunista Internacionalista, vinculada à corrente trotskista Oposição Internacionalista de Esquerda.

É importante caracterizar o início dos anos 1930 como um período marcado também pela luta contra o

fascismo e contra a influência crescente de sua variante brasileira, o integralismo. Essa luta antifascista unia artistas e intelectuais de todas as variantes da esquerda do país. Nesse contexto, surge, em 1933, em São Paulo, a Frente Única Antifascista (FUA), que tinha a finalidade de lutar contra o autoritarismo dos camisas-verdes e o dos camisas-negras, como eram conhecidos os integralistas e os fascistas, pelas respectivas cores de seus uniformes.

A FUA foi dirigida por Francesco Frola e era composta por membros do Partido Socialista Brasileiro, da União dos Trabalhadores Gráficos, da Legião Cívica 5 de Julho, do Partido Socialista Italiano, do Grêmio Universitário Socialista, do Bandeira dos Dezoito, da Liga Comunista e dos grupos socialistas Giacomo Matteotti e Italia Libera. Os periódicos vinculados à FUA eram *A Rua*, *O Homem Livre* e *O Socialismo*. O PCB não participou da fundação da Frente devido à presença de trotskistas; entretanto, os comunistas estiveram em eventos como os comícios realizados em novembro e dezembro de 1933 e em janeiro de 1934 (Duprat, 2017, p. 33).

Em 1935, no Rio de Janeiro, foi inaugurada a Mostra de Arte Social, organizada por Aníbal Machado, no Clube de Cultura Moderna. As obras eram, em sua maioria, peças gráficas, desenhos e gravuras de aspec-

to revolucionário. Entre elas, obras de Goeldi, Santa Rosa, Ismael Nery, Di Cavalcanti e Portinari. O tema da mostra foi objeto da conferência de encerramento, de Aníbal Machado, reproduzida na revista *Movimento*, de outubro de 1935 (Amaral, 2003, p. 50-51).

No plano político, surge, em 1935, a Aliança Nacional Libertadora. AANL contava com a liderança dos comunistas, incluindo a participação de “tenentes” e de Luís Carlos Prestes como figura pública nacional. O movimento atraiu diversos intelectuais pelo caráter revolucionário de seu programa, mas foi duramente reprimido a partir da insurreição de novembro de 1935.

A repressão e a censura contra os comunistas se intensificaram depois do Golpe do Estado Novo, em 1937, mas a relação entre intelectuais e PCB logo iria novamente se fortalecer no âmbito da luta antifascista durante a Segunda Guerra Mundial. Essa relação foi intensificada no final do conflito, no período da redemocratização, quando o partido atuou legalmente, de 1945 a 1947 (Duprat, 2017, p. 35).

ESTIMULAR E DISSEMINAR: O REALISMO SOCIALISTA NO BRASIL

O partido comunista brasileiro convocou, em 1950, uma reunião entre os dirigentes e os intelectuais atuantes, a fim de aprovar a nova linha política no campo cultural. Diógenes Arruda, então líder dirigente do PCB, definiu, com base nos escritos de Zhdanov, a nova linha cultural a ser adotada pelo partido, baseada no Realismo Socialista. Essa linha deveria ser estimulada

e disseminada no Brasil pelos intelectuais ligados, ou próximos, à organização (Rubim, 1986, p. 343-344).

O discurso de Zhdanov foi publicado na íntegra na Revista *Para Todos*, nº 3, de abril de 1950. Trata-se, portanto, do auge da recepção do Realismo Socialista no Brasil. Era a primeira vez que se publicava em português o manifesto da política cultural stalinista (Moraes, 1994, p. 117).

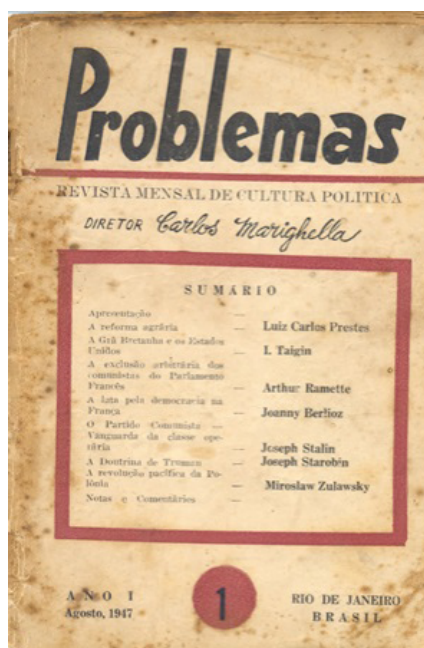
Figura 91 – Capa da revista Fundamentos, junho 1948. Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.



Essa recepção modelou um modo de agir subsserviente à União Soviética e aos ditames ideológicos do PCUS. Encarnando o Zhdanov brasileiro na mídia partidária do país, surgiu a figura de Floriano Gonçalves, que assim avaliza a doutrina do Realismo Socialista:

Hoje dispomos de revistas literárias e de divulgação cultural em cinco grandes estados: Para Todos, Fundamentos, **Horizonte**, Sevia e Brevemente Itinerário. [...] Cada uma destas revistas [...] deverá ser o centro aglutinador dos intelectuais democratas e das forças jovens que procurem orientação justa e correta em torno do programa de defesa da independência nacional e da paz. Nossas revistas nos estados devem unir-se umas às outras para formar ampla rede e refletir nacionalmente uma cultura revolucionária em desenvolvimento, com novos valores e novas perspectivas, uma cultura do ponto de vista das amplas massas que lutam pela paz e pela libertação nacional do jogo dos imperialistas forjadores de guerra e de seus sócios nacionais (Gonçalves, 1951, p. xx).

Figura 92 – Capa da revista Problemas. Agosto de 1947. Fonte: Imprensa Proletária.



Estava estabelecido pelo PCB um sistema de conexões entre os periódicos. Conexões que, como subsistemas, reverberariam pelo país os códigos zhdanovistas.

PORTO ALEGRE E A REVISTA HORIZONTE

Nesse cenário é que foi criada, em Porto Alegre, a revista *Horizonte*, que se manteve em circulação até o ano de 1956. É possível identificar dois momentos distintos no periódico. No ano de 1949, sob a direção do escritor Cyro Martins, a revista publicou três números. A ênfase estava na literatura e nas artes sul-rio-grandenses, conforme atesta o texto introdutório, na primeira página do primeiro número:

A nossa revista ambiciona ser um reflexo fiel da vida intelectual e artística do Rio Grande do Sul. Não será um órgão de grupo. Portanto, não procurará dividir, porém se esforçará por congregiar em torno de si todos os nossos valores, os já reconhecidos como tais e os novos, que estarão certamente à espera de um veículo como *êste* para embarcar na sempre atraente aventura das letras e das artes. Não tencionamos manter uma atitude de neutralidade aguada, como o fito único de agradar a todo custo, para prosperar. O nosso objetivo não é comercial, é educativo. Assim, nos setores que nos interessam, o das letras e das artes, observaremos uma posição de crítica atenta, procurando contribuir para uma constante melhora do nível cultural da nossa gente. As diferentes seções de que se compõe “*Horizonte*” demonstrarão por si mesmas a elevação com que encaramos esta empresa. Por outro lado, não ficaremos restritos ao que vai pelo nosso Estado, mas procuraremos trazer os nossos leitores em dia com os fatos culturais

contemporâneos mais salientes (Horizonte, nº 1, março de 1949).

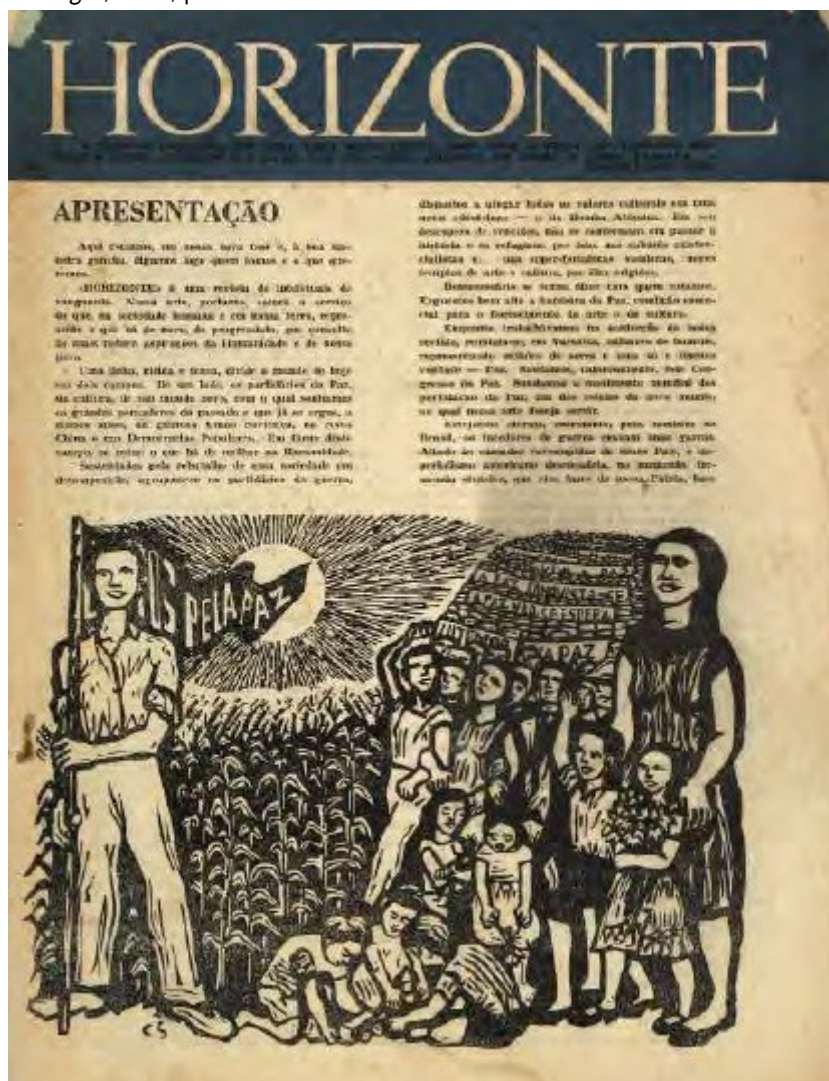
Figura 93 – Capas dos três primeiros números da revista *Horizonte*, de março, abril e julho de 1949. Fonte: DUPRAT, Andréia Carolina Duart. **Revista Horizonte (1949-1956): Imagem impressa e questões políticas.** 2013. Trabalho de Conclusão de curso (Graduação em História da arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2013, p. 103.



O ano de 1950, auge da recepção do Realismo Socialista no Brasil, marcou a fase seguinte do periódico, que seguiu até sua extinção. Dirigida pela poetisa Lila Ripoll, a revista claramente acompanhava a mudança de postura do PCB em direção às ideias zhdanovistas, postas em marcha por Diógenes Arruda em 1950, e passou a ser um órgão oficial do PCB (Duprat, 2013, p. 15).

O número 4 da revista marcou a alteração de comando editorial já na sua capa, que trazia uma gravura de Carlos Scliar e um texto de Simões Lopes Neto.

Figura 94 – Capa da revista Horizonte nº 4, de 20 de dezembro de 1950. Fonte: DUPRAT, Andréia Carolina Duart. **Revista Horizonte (1949-1956): Imagem impressa e questões políticas.** 2013. Trabalho de Conclusão de curso (Graduação em História da arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2013, p. 104.



O editorial desta publicação deixava clara a nova postura. Recheado de clichês zhdanovistas, marcava o caminho à estética do Realismo Socialista:

Aqui estamos, em nossa nova fase e, à boa maneira gaúcha, digamos logo quem somos e o que queremos. <HORIZONTE> é uma revista de intelectuais de vanguarda. Nossa arte, portanto, estará a serviço do que, na sociedade humana e em nossa terra, represente o que há de novo, de progressista, que consulte às mais nobres aspirações da Humanidade e do nosso povo. Uma linha, nítida e tensa, divide o mundo de hoje em dois campos. De um lado, os partidários da Paz, da cultura, de um mundo novo, com o qual sonharam os grandes pensadores do passado e que já se ergue, a nossos olhos, na gloriosa União Soviética, na Nova China e nas Democracias Populares. Em torno deste campo, se reúne o que há de melhor na Humanidade. Sustentados pelo rebotinho de uma sociedade em decomposição, agrupam-se os partidários da guerra, dispostos a afogar todos os valores culturais em uma nova <doutrina> – a da Bomba Atômica. Em seu desespero de vencidos, não se conformam em passar à história e se refugiam, por isto, nos cabarés existencialistas e [...] nas superfortalezas voadoras, novos templos da arte e cultura, por eles erigidos. Desnecessário se torna dizer com quem estamos. Erguemos bem alto a bandeira da Paz, condição essencial para o florescimento da arte e da cultura. Enquanto trabalhávamos na confecção da nossa revista, reuniam-se, em Varsóvia, milhares de homens, representando milhões de seres e uma só e imensa vontade – a Paz. Saudamos, calorosamente, *êste* Congresso da Paz. Saudamos o movimento mundial dos partidários da Paz, um dos esteios do novo mundo, ao qual nossa arte deseja servir.

Estejamos alertas, entretanto, pois, também no Brasil, os fazedores de guerra cravam suas garras. Aliado às camadas corrompidas do nosso País, o imperialismo americano desencadeia, no momento, tremenda ofensiva, que visa fazer de nossa Pátria base de operações para a guerra que prepara e de nossa gente a carne de canhão a ser imolada na defesa da civilização... de Wall Street. Para *êste* fim, se mobiliza a frente ideológica, são chamados falsos artistas e intelectuais, que pretendem impingir ao nosso povo uma arte que – a pretexto de ultra-moderna e avançada – sirva para afogar, em nossa gente, todo e qualquer sentimento patriótico. É natural que assim seja. Uma classe servil, que tem como única preocupação trair a sua Pátria, nunca poderá desenvolver uma arte nacional e popular. Nós

marchamos em sentido oposto. Partidários da Paz, queremos a independência nacional e cremos em um Brasil livre e democrático-popular. Cremos que a verdadeira arte só pode ser aquela que represente o nosso povo e seus anseios, sirva-lhe de estímulo em sua luta por melhores dias e pela emancipação nacional. Seguimos o exemplo de Gregório de Matos e de Castro Alves e, particularmente no Rio Grande, queremos ser os continuadores de Alcydes Maya, Simões Lopes Neto e Ramiro Barcelos. Queremos ser os herdeiros do que há de melhor e progressista em toda a Humanidade, das mais nobres tradições do Brasil e do Rio Grande e, como os grandes artistas do passado, pomos a nossa arte a serviço de nossa Pátria e de nosso povo. Queremos que nossa arte seja mais uma arma, e poderosa, da Revolução Brasileira e nos ajude a construir o grande Brasil democrático-popular, que já antevemos. Nossa revista estará aberta a todos aqueles que, com sua arte, quiserem defender a paz e a independência nacional, a todos os que creem em nosso povo e se colocam a serviço de suas melhores aspirações. Que todos os intelectuais honestos venham trabalhar conosco. Juntos haveremos de cumprir a grandiosa tarefa a que nos propomos (Horizonte, nº 4, 20 de dezembro de 1950).

Figura 95 – Carlos Scliar. Imagem de capa da revista Horizonte, nº 4, ano I, 20 de dezembro de 1950. Fonte: DUPRAT, Andréia Carolina Duarte. **Revista Horizonte (1949-1956):** Imagem impressa e questões políticas. 2013. Trabalho de Conclusão de curso (Graduação em História da arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2013, p. 117.



UM CLUBE COMO PROJETO CULTURAL COMUNISTA

A revista *Horizonte* está estreitamente ligada à história do Clube de Gravura de Porto Alegre no contexto político e cultural marcado pelo estabelecimento da Guerra Fria e pelas disputas entre o capitalismo e comunismo.

Carlos Scliar retornou de Paris, em 1950, determinado a organizar em Porto Alegre um núcleo de intelectuais com afinidades entre si. Scliar imaginava criar uma revista de cultura para fazer circular as posições dos intelectuais de esquerda, e com o fim de financiar essa publicação, cria o Clube de Gravura de Porto Alegre. O núcleo era composto pelos artistas do já atuante Clube de Gravura de Bagé: Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti e Danúbio Gonçalves, além do próprio Carlos Scliar (Amaral, 2003, p. 183).

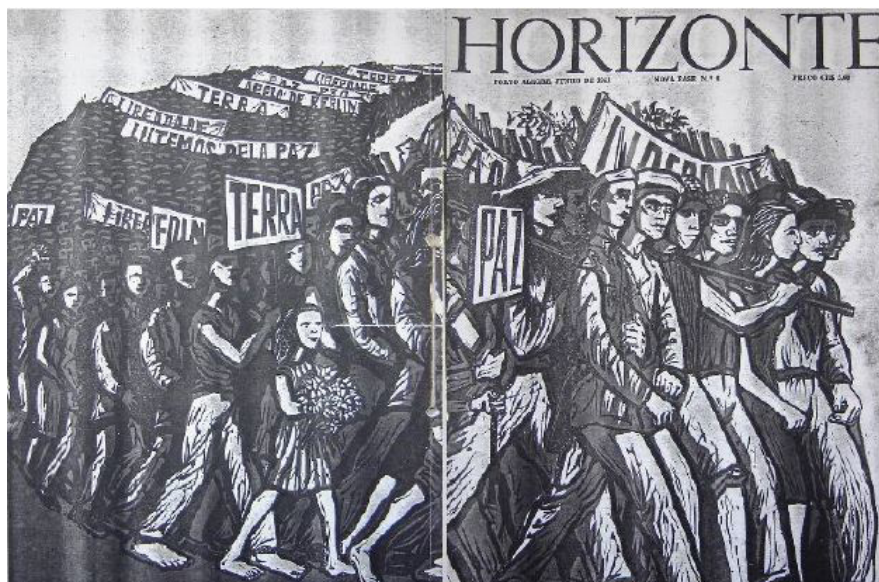
Figura 96 – Gravura de Leopoldo Méndez: Todos los pueblos del mundo contra la bomba atómica (1953). In: AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?:** A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. 3. ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003, p. 195.



Em 1948, Scliar e Vasco Prado estiveram na Polônia participando do I Congresso Mundial dos Intelectuais pela Paz, em Wroclaw, movimento pacifista encabeçado pelos comunistas que alertava o mundo acerca das preocupações com uma possível terceira guerra mundial devido às intervenções militares dos EUA, além, é claro, das motivações políticas de ampliação do campo e de fortalecimento das redes dos partidos comunistas mundo afora.

Além do engajamento no Movimento dos Partidários da Paz, Vasco e Scliar puderam se envolver nos debates sobre cultura, principalmente, dos intelectuais de esquerda. A tendência defendida pelos partidos comunistas, seguidores do PCUS, era o realismo socialista. Porém, havia diversidade de ideias. Os sul-rio-grandenses conviveram com artistas latino-americanos que acreditavam que a arte tinha uma função social e que seria preciso se voltar à realidade local e às necessidades da população para bem desempenhar o seu papel. A arte como ferramenta de luta em prol do bem comum, pela conscientização política e pela mobilização dos trabalhadores (Duprat, 2017, p. 87).

Figura 97 – Carlos Scliar. União por uma Vida Melhor e pela Paz, 1951. Capa e contracapa da revista *Horizonte*, Nova Fase n. 6, jun. 1951. Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS.



Nesse sentido, o contato dos dois gaúchos com o artista mexicano Leopoldo Méndez e o TGP (Taller de Gráfica Popular) foi fundamental e os inspirou na criação do CGPA. Inicialmente criado para ajudar financeiramente a produção da *Horizonte*, o Clube logo expandiu suas atividades, promovendo várias exposições e cursos com alcance internacional.

Figura 98 – Vasco Prado. Soldado Morto, 1951. Contra-capa da revista *Horizonte*, Nova Fase n. 7, jul. 1951. Fonte: Coleção do NPH – IFCH/UFRGS.



A partir do número 5, em maio de 1951, o arquiteto Demetrio Ribeiro passou a ser membro do conselho de redação da Revista, e, justamente nessa edição é que foi criada uma seção para discussão do tema de arquitetura e urbanismo, intitulada *Sobre Arquitetura Brasileira*.

Figura 99 – Revista *Horizonte*, Porto Alegre, n. 5, maio 1951, p. 2. Fonte: Material em arquivos PDF, gentilmente cedidos por Livia Fernanda Ribeiro Nunes ao autor desta pesquisa.

HORIZONTE	
PORTO ALEGRE, MAIO DE 1951 NOVA FASE N.º 5	
DIREÇÃO	
LILA RIPOLL GUEDES	
CONSELHO DE REDAÇÃO	
CARLOS SCLAR	CIRO MARTINS
FERNANDO GUEDES	DEMETRIO RIBEIRO
LACI OSORIO	VASCO PRADO
HORIZONTE aceita colaborações, ficando a publicação a critério do Conselho de Redação	
SUMÁRIO	
121	GRAVURA Revolta de Camponeses LEOPOLDO MENDES
123	EDITORIAL Apelo de Berlim, poderoso instrumento de luta pela Paz
124 NOTÍCIAS DA ARTE	
125	CRÍTICA A propósito de "Retrato sincero do Brasil" FERNANDO GUEDES
127	POESIA A morte do tocador de carro HESTOR SALDANHA
128	CONTO SOVIÉTICO O menino que sonhava ser herói E. BARONINA
134	DIVULGAÇÃO Os objetivos do tradicionalismo MARIO MATTOS
136	DESENHO Nadim Hikmet CARLOS SCLAR
DIVULGAÇÃO Nadim Hikmet T. MOISEENKO	
137	POESIA 5 Poemas NAZIM HIKMET
145	ARQUITETURA Sobre a Arquitetura Brasileira DEMETRIO RIBEIRO
146	DIVULGAÇÃO Lord Rassei e o Prêmio Nobel MANDEL LUTZ
147	DIVULGAÇÃO A Literatura da Coreia Consistente K. ROMANOVERKI
150 O MÊS EM TODA PARTE	
151	POESIA Criação LILA RIPOLL GUEDES

O primeiro a publicar foi o próprio arquiteto Demetrio Ribeiro:

Dada a importância da Arquitetura moderna como expressão da cultura nacional, a sua orientação estética deve ser analisada e amplamente debatida pelos arquitetos e estudantes de arquitetura desejosos de fazer a obra a altura das necessidades do nosso povo.

Com intuito de abrir um debate, tentaremos expor alguns pontos de vista sobre a questão.

Partidários e adversários da arquitetura moderna a têm qualificado de revolucionária. O sentido dessa expressão precisa ser esclarecido.

Uma coisa é arquitetura revolucionária no sentido de arquitetura nova, diferente, que produz obras de aparência estranha e desconhecida. Trata-se nesse caso de uma arquitetura que revoluciona as formas, o aspecto das construções.

Outra coisa muito diversa é arquitetura revolucionária no sentido de arte do povo revolucionário. Trata-se então de uma arte que traduz o gosto e os sentimentos do povo e que contribui para o progresso cultural das massas e a própria transformação da sociedade.

Esta é, na nossa opinião, a arquitetura de que o povo brasileiro precisa, a que devemos ser capazes de realizar.

Estará a arquitetura moderna brasileira respondendo a essas condições?

Essa corrente nasceu como reação contra a arquitetura falsa e acadêmica que se fazia e se faz no Brasil para satisfazer a clientela burguesa.

É sabido que os latifundiários e burgueses do nosso país sempre tiveram e têm a preocupação de imitar hábitos, os costumes, as modas e o gosto predominante nos países imperialistas, nos países de seus sócios na exploração do povo. Isso se manifesta naturalmente na construção de casas e outros edifícios que são cópias ou imitações do que se faz na Europa e nos EUA. O movimento dos arquitetos modernos no Brasil começou como combate a essa arte falsa.

A reação, honesta e justa em sua inspiração, não pode entretanto ser consequente, segundo pensamos, por duas razões.

Em primeiro lugar porque a arquitetura continuou isolada do povo e reservada aos latifundiários e burgueses. Em segundo lugar porque os arquitetos modernos fizeram apenas crítica superficial do academismo.

O traço fundamental da arquitetura dos palacetes burgueses é a ideia que a inspira e que ela exprime: o espírito de imitação, o servilismo diante do estrangeiro a falsidade e a vaidade das atitudes da classe dominante.

A negação dessa arquitetura acadêmica impregnada da ideologia burguesa só poderia ser uma arquitetura de cunho popular que refletisse a ideologia do povo brasileiro. Fazendo, porém, uma crítica superficial e incompleta do academismo burguês e reacionário, os arquitetos modernos atribuem toda falsidade da arquitetura acadêmica a questões formais, ao uso de formas artísticas em desacordo com a técnica moderna.

Perdendo de vista o conteúdo ideológico da arquitetura, esquecendo que a arquitetura vale como arte pelas ideias que exprime aos olhos do público, os arquitetos modernos julgaram que o essencial e o bastante para fazer uma arte do nosso tempo e do nosso país era utilizar ao máximo a técnica moderna aplicando-a as condições de nosso meio. Assim, estudando profundamente a função prática do edifício, as condições do clima, o uso dos materiais locais de acordo com a técnica moderna, deduziram soluções inteiramente novas. A arquitetura moderna brasileira que nasceu dessa orientação é completamente diferente, em sua aparência, da arquitetura do nosso passado e de todos os edifícios que o povo conhece.

Achamos que uma arquitetura assim feita não pode ter significação estética profunda para os não iniciados. A impressão que nos dá um edifício, as ideias que ele nos sugere não são frutos de qualquer virtude mágica das formas, mas sim o resultado das associações de imagens mentais que provoca em nosso espírito. Um edifício nos dá ideia de grandeza, de nobreza, de simplicidade ou de qualquer outra qualidade por comparação com os edifícios que conhecemos, de acordo enfim com as noções arquitetônicas que todos nós temos, adquiridas pelo hábito e condicionadas por nossa ideologia de classe.

Quando as formas de um edifício são completamente alheias ao que constitui as noções arquitetônicas do povo, essas formas não sugerem nenhuma ideia determinada, não podem ser interpretadas esteticamente em relação a realidade. Essas formas aparecem aos olhos da maioria das pessoas como formas abstratas, sem significação humana.

Compreende-se, pois, facilmente a profunda afinidade que une a arquitetura moderna com as correntes abstracionistas na pintura e na escultura. Aliás, como é sabido, na maioria das obras dos nossos grandes arquitetos modernos, colaboram pintores e escultores formalistas. Realmente a arquitetura contemporânea brasileira é uma manifestação característica da estética formal. Hoje, na maioria dos casos, a função do edifício e as soluções técnicas servem de motivo para o jogo das formas novas. Viu-se assim integrada a arquitetura moderna nas artes que servem para agradar a burguesia. Os mesmos burgueses e latifundiários que mandavam fazer suas casas em estilo suíço ou californiano são os clientes do arquiteto moderno.

Parece-nos que essa arquitetura, que nasceu e desenvolveu-se sob a influência exclusiva do gosto da burguesia, de suas tendências e de sua ideologia não é, ainda, a arquitetura do povo brasileiro.

A arquitetura verdadeiramente nova será, na nossa opinião, uma arquitetura compreendida pelas massas e capaz de evocar em seu espírito as ideias grandiosas que inspiram as lutas patrióticas e revolucionárias do nosso povo. Realizar obras que alcancem a essa finalidade, a mais elevada que pode propor-se um artista, significa acima de tudo compenetrar-se dos sentimentos do povo e conhecer as suas exigências estéticas. Significa também uma mudança radical em nossos critérios estéticos e principalmente um esforço persistente para libertar-nos dos preconceitos formais que asfixiam a criação artística, impedindo-a de chegar até ao povo (Ribeiro, 1951).

Aracy Amaral, em seu livro de 1984, escreveu sobre o enfoque do arquiteto como um profissional que exerce uma atividade identificada como prática revolucionária, apta a alterar ou a participar da alteração de um sistema social. Para a autora, esse enfoque talvez tenha emergido justamente com o advento da arquitetura do Movimento Moderno e suas novas técnicas que ligariam o profissional que as utilizasse a um ser

que estaria insurgindo-se contra a prática convencional da arquitetura. A autora chamou de utópica a ideia de revolução por meio da arquitetura e salientou a profunda contradição entre a arquitetura moderna no Brasil e a realidade social (2003, p. 278).

Demetrio sugere que a reação moderna “não pode ser consequente” e expôs duas razões: A primeira, de que a arquitetura moderna no Brasil continuou “isolada do povo e reservada aos latifundiários e burgueses,” e a segunda, de que isso ocorreu porque os “arquitetos modernos fizeram apenas uma crítica superficial do academismo”.

Quanto à primeira razão, o distanciamento do povo, Oscar Niemeyer abordou o tema cinco anos antes, em artigo na revista *Joaquim*, de Curitiba, em novembro de 1946, chamado “Formação e evolução da Arquitetura no Brasil”. Ali, o já famoso arquiteto carioca escreveu sobre a arquitetura moderna e sobre a realidade social do país. Niemeyer usou a expressão “grandes debilidades” para qualificar tanto o desca-so da nova arquitetura quanto “seu aspecto social e humano propriamente ditos” e reconheceu que a “atividade limitou-se à construção de prédios isolados, edifícios públicos e casas burguesas, obras que logicamente deveriam fazer parte de um Plano Diretor, ajustado indistintamente a todos os problemas sociais

e urbanísticos”. Niemeyer salientou que nos “cumpre rejeitar” a atuação do arquiteto que apenas participa de projetos que beneficiam as classes privilegiadas, e que tal Plano Diretor, por ele citado, poderia transformar “a situação precária do nosso trabalhador urbano e rural, privado das mais primárias condições de conforto e higiene” (1946).

A segunda razão exposta por Demetrio é mais complexa: o autor afirmou que os arquitetos modernos fizeram uma crítica superficial e incompleta ao academismo. Para justificar, sugeriu que os modernos tivessem atribuído “toda falsidade da arquitetura acadêmica a questões formais”. Com isso, Demetrio criticou os arquitetos modernos sugerindo que eles pensavam que bastaria alterar o repertório formal e pô-lo de acordo com a técnica moderna. Os arquitetos que assim faziam, segundo ele, não compreendiam a questão ideológica envolvida. Para se contrapor à “arquitetura acadêmica impregnada da ideologia burguesa” só havia um caminho, que não passava somente por uma troca de repertório formal e técnico: os arquitetos verdadeiramente modernos precisariam realizar uma “arquitetura de cunho popular que refletisse a ideologia do povo brasileiro”.

A partir desse ponto o autor entrou na questão de “orientação estética”, enunciada no primeiro pa-

rógrafo. Para Demetrio, a arquitetura não poderia ser realizada com preceitos estéticos desconhecidos do povo.

Nesse ponto do texto, emerge o discurso zhdanovista: o Realismo Socialista que rompeu com as experiências do modernismo na Europa do pós-guerra, a arquitetura Russa que bradava por uma estética que representasse a Revolução e os ideais do proletariado, o construtivismo rejeitado pessoalmente por Stalin, que estabeleceu tribunais de julgamento aos erros arquitetônicos dos formalistas (Cavalcanti, 1999, p. 60).

O discurso de Demetrio, como não poderia ser diferente, era emparelhado ao editorial da revista *Horizonte*, “uma revista de intelectuais de vanguarda”, que se propunha a representar os novos ideais progressistas, dos “partidários de um mundo novo, com o qual sonharam os grandes pensadores do passado e que já se ergue, a nossos olhos, na gloriosa União Soviética”.²⁹

A nova orientação estética proposta por Demetrio, portanto, rejeitava o que não trouxesse a significação humana.

A partir desse ponto do texto, fica clara a polêmica vigente no período em relação às artes. Em fins dos anos quarenta, até meados dos anos cinquenta, foi

²⁹ Editoria da Revista *Horizonte*, n. 4, ano 2, 20 dez. 1950, p. 1.

o momento em que se viu mais acirrada a questão do “realismo *versus* abstracionismo” (Amaral, 2003, p. 239). A revista *Horizonte*, por meio de seus artistas gravadores Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves e Vasco Prado, mantinha-se fiel às diretrizes do Realismo Socialista soviético. Vasco Prado rejeitou o abstracionismo e a sua própria produção inicial quando criticou sua escultura o “Negrinho”, dizendo que modelou um negrinho do pastoreio como “símbolo da miséria, do atraso e da brutalidade de uma sociedade feudal”. Ele escreveu na revista *Horizonte*, de número 3, de março de 1951, apenas dois meses antes do artigo de Demetrio:

[...] tendo visto o nascimento de uma nova arte realista praticada pelos artistas mais progressistas de nossos dias – depois de ter lido com atenção as discussões sobre a estética do Realismo Socialista realizadas pelos artistas da URSS – depois de nossas atuais discussões sobre arte – eu posso constatar como artista que procura fazer de sua arte um instrumento de luta contra a opressão, que vê na arte um meio de esclarecer a consciência dos homens no caminho do progresso e bem estar social, posso constatar, repito, que aquele realismo que procurei imprimir ao “Negrinho” não corresponde às necessidades sociais dos dias que atravessamos” (Prado, 1951).

Vasco terminou por modelar um novo “Negrinho”, esse, sim, atento aos ditames soviéticos; o artista também mencionou o defeito formalista em sua composição, uma vez que teria se preocupado mais com o lado dramático da lenda, tendo deixado de lado a representação do “lado humano do Negrinho, que é

o humano das classes oprimidas que ele simboliza” (Prado, 1951).

Figura 100 – Escultura em bronze de Vasco Prado do Negrinho do Pastoreio, 1943, em São Francisco de Paula/RS. Duprat, 2017, p. 201.



Demetrio entrou especificamente nessa esfera na sequência de seu texto e disse que, na maior parte dos casos, naquele momento, na arquitetura brasileira, a função dos edifícios e as soluções técnicas serviam de motivos para um mero jogo de formas novas.

É provável que Demetrio falasse de Oscar Niemeyer e de Cândido Portinari, então nomes destacados no cenário nacional. Portinari assinou diversas obras modernas com Niemeyer, entre elas o painel do prédio do Ministério de Educação e Saúde, executado em 1944, no Rio de Janeiro, e o painel da Igreja São Francisco de Assis da Pampulha, em Belo Horizonte, inaugurada

em 1943. Portinari fazia parte daquele grupo de artistas que se mantiveram independentes do patrulhamento ideológico stalinista, embora comungassem com os ideais progressistas, e, por isso, foram duramente criticados pelos adeptos do Realismo Socialista (Amaral, 2003, p. 239).

Sobre Portinari, em entrevista no ano de 2000, Demetrio falou:

[...] no meu período da vinda para o Brasil, eu percebi uma coisa. Eu não vou dizer que eu incorresse nisso, eu quero fazer uma comparação.

A arte ficticiamente moderna, por exemplo, Portinari.

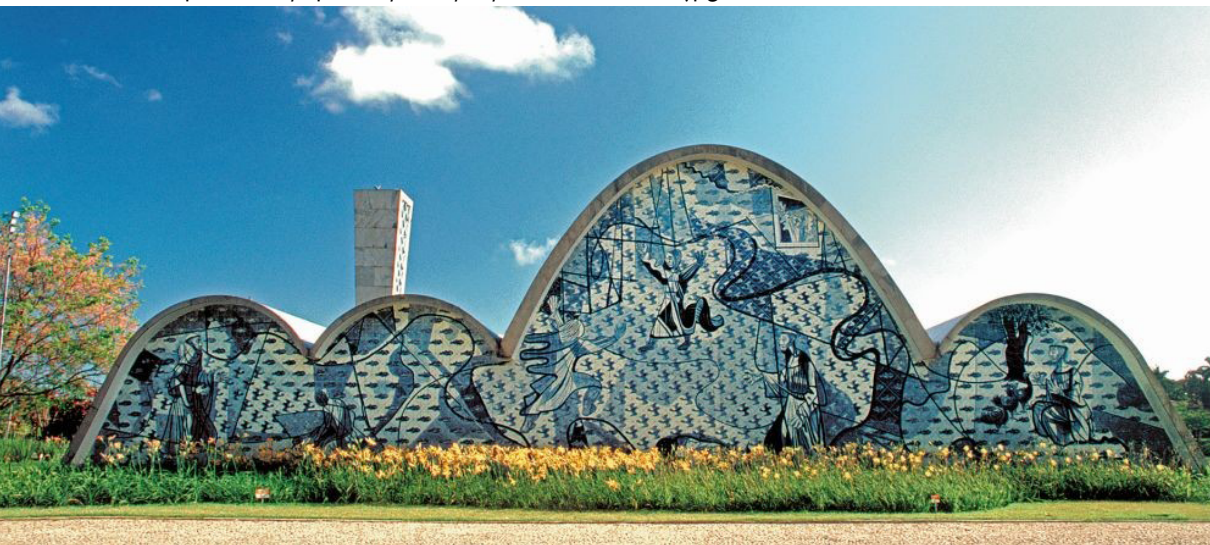
Portinari era um cara que gostava de pintar como ele via, mas que percebia que se botasse um cavalo com uma dentadura tipo do Picasso [...]

Eu acho que há isso, um pouco assim, isso está muito na noção brasileira de cópia do servilismo (Mohr, 2002).

Figura 101 – Painel do Ministério de Educação e Saúde. Cândido Portinari, Rio de Janeiro, 1944. Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/9d/3e/f8/9d3ef820545e860ebc7aef2b29675c77.jpg>.



Figura 102 – Painel da Igreja São Francisco de Assis da Pampulha. Cândido Portinari, Belo Horizonte, 1944. Fonte: <http://www.gazetadopovo.com.br/haus/wp-content/uploads/2016/03/az122-1024x444.jpg>.



Demetrio fechou o parágrafo de seu texto na revista *Horizonte* concluindo que os mesmos burgueses e latifundiários que antes “mandavam fazer suas casas em estilo suíço ou californiano” eram, então, os clientes do arquiteto moderno. Ele rechaçou essa arquitetura que, segundo ele, “nasceu e se desenvolveu sob influência exclusiva do gosto da burguesia, de suas tendências e de sua ideologia”, e, como fechamento, o autor do artigo contou como, para ele, seria a verdadeira arquitetura: uma “[...] compreendida pelas massas e capaz de evocar em seu espírito as ideias grandiosas que inspiram as lutas patrióticas e revolucionárias do nosso povo”.

A ARQUITETURA



*desenho do autor sobre croqui do colégio júlio de castilhos, de autoria de Demétrio Ribeiro.

A ARQUITETURA DO REALISMO SOCIALISTA

No jornal comunista carioca, Imprensa Popular, de 27 de maio de 1951, Demetrio Ribeiro escreveu que “a arquitetura soviética, autenticamente revolucionária”, traduzia “o gosto e os sentimentos do povo”, e os arquitetos contribuíam para “o progresso das massas e [para] a própria transformação da sociedade”.

Stalin, a exemplo de outros ditadores ao longo do século XX (Hitler, Mussolini, Franco e Ceaușescu), valeu-se dos artifícios da arquitetura e do urbanismo com a pretensão de criar um cenário ideologicamente apropriado para a construção do “novo homem” e da “nova sociedade”, homogênea e coletivizada, como forma de expressar essa nova ordem política (Cavalcanti, 1999, p. 60).

Em Moscou, a rejeição ao legado capitalista pós 1917 fez com que houvesse a demolição do tecido urbano de grão pequeno, e buscou-se criar espaços urbanos grandiosos, de onde vertiam edifícios imponentes a representarem o império soviético. O Realismo Socialista rompeu com as experiências do modernismo na Rússia, entre 1917 e 1930, e buscou uma arquitetura que representasse os avanços sociais e tecnológicos da Revolução:

Assim, o construtivismo torna-se a antítese do Realismo Socialista, e sua rejeição é decidida pessoalmente por Sta-

lin, que estabelece tribunais para o julgamento de “erros arquitetônicos” dos defensores do “fetichismo tecnológico” ou formalistas, como eram denominados os profissionais que exerciam a arquitetura moderna (Cavalcanti, 1999, p. 60).

Figura 103 – O Monumento à Terceira Internacional, também conhecido como Torre de Tatlin. Construção monumental idealizada e projetada pelo artista plástico e arquiteto construtivista russo Vladimir Tatlin, em 1920. Fonte: <http://www.educ.fc.ul.pt/icm/icm2000/icm33/images/tower.jpg>.



No pós-guerra, com o advento do Realismo Socialista, a arquitetura de Moscou retornou à tradição acadêmica. Termos como classicismo socialista, ou *red-classicism*, foram utilizados para sintetizar o eclético e o monumental que tomavam conta dos projetos dos arquitetos ligados ao zhdanovismo. Conforme argumentou Cavalcanti (1999), a arquitetura moderna foi considerada inimiga em Moscou, “o funcionalismo [foi] rejeitado”, e a estética anacrônica do Realismo Socialista baseou-se num “vocabulário arquitetônico do passado”.

Os arquitetos passaram a trabalhar com ênfases “no ornamento, na simetria, axialidade, hierarquia e diversidade da forma, na fachada e silhueta e, sobretudo, na escala gigantesca”, de modo a criar uma “arquitetura da vitória, da ostentação, da propaganda, do culto da personalidade e do terror stalinista” (Cavalcanti, 1999, p. 61).

Enquanto o Plano Marshall proporcionou a reconstrução das cidades da Europa arrasadas pela guerra, adotando o urbanismo das vanguardas modernas europeias, na URSS e nos países do bloco oriental essa reconstrução se deu por outros meios, críticos do plano norte-americano e do seu viés capitalista. Nesses países, a reconstrução se deu por uma arquitetura e

urbanismo marcados com forte conteúdo ideológico e sob determinação de Moscou.

AS SETE IRMÃS E O TOTALITARISMO HISTORICISTA

Em 1948, o governo soviético decidiu construir, em Moscou, “edifícios altos”, e não “arranha-céus”, termo considerado capitalista. Como principal consultor técnico para tal empreitada, foi chamado Viatcheslav Oltajevskii, que curiosamente morara em Nova York no período entre guerras.

Sete pontos estratégicos da cidade foram escolhidos, e Dimitri Tchetchulin coordenou a execução de seis das “Sete Irmãs”, termo como esses edifícios altos ficariam conhecidos no Ocidente: o Ministério das Relações Exteriores, na praça Smolenskaia; os hotéis Ukraina e Leningradskaia; dois edifícios residenciais, um no Cais Kotelnitcheskaia (Figura 104) e outro na praça Vosstaniia; além de um edifício de uso misto, junto da estação de metrô Kraisne Vorota. O edifício não construído seria erguido no bairro de Zariade, próximo do Kremlin, mas seu plano de execução havia sido abandonado (Cohen, 2013, p. 358).

Figura 104 – Uma das “Sete Irmãs”, o edifício residencial no cais Kotelnitcheskaia, Dimitri Tchetchulin e Andrei Rostkovski. Moscou, URSS (atual Rússia), 1948-1953. Fotografia que ilustrou a capa da revista L'Union Soviétique, em 1953 (Cohen, 2013).



Essa sequência de edifícios-torre foi pensada com disposição aproximada à avenida circular no centro da cidade. Os prédios foram construídos, em parte, por prisioneiros de guerra alemães, e são constituídos por uma estrutura metálica. Seus revestimentos, de pedra ou cerâmica, e suas escultóricas ornamentações remetem-se aos arranha-céus nova-iorquinos anteriores a 1914, como o Municipal Building, de McKim, Mead & White.

Figura 105 – Municipal Building, de McKim, Mead & White, 1914. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/140315344610156840/visual-search/?imageSignature=bb9f3dbed1c1256355111ffb0a1106c4>.



[...] os pináculos das Sete Irmãs aludem aos edifícios históricos de São Petersburgo e em breve iriam despontar em outros países do bloco socialista, para os quais o “grande irmão” soviético exportou o modelo moscovita de edifícios altos: Rudnev construiu o Palácio da Cultura de Varsóvia (1952-55); Frantisek Jerabek, o Hotel Internacional de Parga (1953-59); e Horia Maicu, a Casa Scintei (1950-56) em Bucareste (Cohen, 2013, p. 358).

Figura 106 – Palácio da Cultura de Varsóvia, de Rudnev (1952-1955). Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_da_Cultura_e_Ci%C3%A2ncia#/media/Ficheiro:A_Kult%C3%BAr_%C3%A9s_Tudom%C3%A1ny_Palot%C3%A1ja_Fortepan_75020.jpg.



Figura 107 – Hotel Internacional de Parga, de Frantisek Jerabek (1953-1959).
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Hotel_International_Prague.



Figura 108 – Casa Scintei de Horia Maicu, em Bucureste (1950-1956). Fonte:
https://ro.wikipedia.org/wiki/Casa_Sc%C3%A2nteii.



O Realismo Socialista tomou conta do ideário urbano e arquitetônico das cidades aliadas a Moscou. Isso resultou na produção de um ambiente construído caracterizado por espaços urbanos de “acentuada axialidade e edifícios de escala grandiosa, onde o ecletismo, ora neoclássico, ora neogótico, vieram constituir o cenário do poder soviético” (Cavalcanti, 1999, p. 62).

Figura 109 – Rua Magistrale, na cidade Alemã de Rostock, reconstruída no pós-guerra segundo as diretrizes do Realismo Socialista. Foto de 1959. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bundesarchiv_Bild_183-65173-0002,_Rostock,_Lange_Stra%C3%9Fe.jpg.



A rua *Stalinallee*, atual Avenida Karl Marx, em Berlim, com sua escala gigantesca, efeito de massa, simetria, axialidade, excessiva ornamentação historicista, é considerada a primeira “rua socialista” do pós-guerra, e tornou-se o símbolo da reconstrução

urbana na década de 1950. *Stalinallee* expressou em arquitetura e desenho urbano os ideais de pompa, centralização e megalomania dos regimes totalitários.

Figura 110 – Vista da rua *Stalinallee*, em Berlim. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3746>.



Figura 111 – Rua *Stalinallee*, em Berlim. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/11.129/3746>.



Em Varsóvia, na Polônia, a destruição massiva da cidade trouxe campo aberto para nova arquitetura do pós-guerra. O que restou de edificações modernas na cidade foi demolido. Arte e arquitetura de vanguarda foram condenadas como manifestações do formalismo cosmopolita e capitalista, e foram oficialmente interrompidas as experiências anteriores à Segunda Guerra Mundial.

A cidade reuniu exemplos importantes de desenho urbano e de arquitetura que sintetizam o Realismo Socialista, como o MDM – *Marszalkowska Dzielnica*

Mieszkaniowa, ou o conjunto residencial Marszałkowska, projetado por Stanisław Jankowski, Jan Knothe, Josef Sigalin e Zygmunt Stepinski, concluído em 1952.

Uma praça monumental, Plac Konstytucji, é o ponto focal do MDM, que, a exemplo da Stalinallee, é emoldurada por estruturas compactas de edifícios de grandes proporções e gabarito uniforme exibindo um vocabulário arquitetônico de características ecléticas neoclassicistas. O traçado do MDM segue os princípios de axialidade e simetria, e o ideário do Realismo Socialista transparece claramente no acentuado gigantismo e caráter severo e cerimonial do espaço urbano, nos elementos de composição e ornamentação das fachadas, tais como cornijas, pilastras, áticos, colunatas, frisos, capitéis, pórticos, etc., nos elementos do mobiliário urbano (postes e luminárias) e, também, nas esculturas incorporadas aos edifícios, retratando cenas do cotidiano dos trabalhadores do campo, da indústria, cenas de mulheres robustas, de atletas, família, etc. (Cavalcanti, 1999, p. 67).

Figura 112 – MDM – Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa, ou conjunto residencial Marszałkowska. 1952. Varsóvia, Polônia. Fonte: <http://www.bryla.pl/bryla/56,85301,11018457,marszalkowska-dzielnica-mieszkaniowa-mdm-proj-j-sigalin-s,8.html>.



O campo de arquitetura e urbanismo, engajado à política cultural stalinista por suas particularidades quanto ao lugar, ao clima e à técnica, embora firme quanto às diretrizes gerais, permitiu interpretações particulares nas mais diversas regiões em que o discurso totalitário zhdanovista foi adotado.

ALTERNATIVAS MODERNAS: O RAZZIONALISMO

Embora Moscou estivesse em uma cruzada contra o modernismo em países sob sua hegemonia política, em outros lugares, com circunstâncias distintas, desenvolveram-se modernidades alternativas tanto ao discurso historicista comunista como ao discurso modernista corbusiano. Estas “modernidades alternativas”, possivelmente, compuseram um quadro de possibilidades ao jovem Demetrio, desejoso de descolar-se da hegemônica atração de Le Corbusier, como posto em seu artigo de 1951. Uma dessas modernidades parece ter sido a arquitetura do *razzionalismo*, a qual Demetrio confirmou em entrevista a Luccas (2004, p. 109).

Em alguns países, como na Itália fascista, conviveram arquitetos historicistas e arquitetos modernos. Marcello Piacentini monopolizava as encomendas atuando de forma oportunista na esfera pública e nos bastidores do regime fascista de Mussolini; explorava o discurso moderno “enquanto continuava a ser, acima de tudo, um proponente de um classicismo moderno” (Cohen, 2013, p. 209).

Figura 113 – Reitoria da *Città Universitaria*, Marcello Piacentini. Roma, Itália, 1932-1940. (Cohen, 2013, p. 274).



Ainda na segunda metade dos anos 1920, porém, o próprio Mussolini divulgara declarações de encorajamento aos jovens arquitetos responsáveis pelo movimento conhecido como *razzionalismo*. O grupo, formado por sete jovens arquitetos – Luigi Figini, Gino Pollini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Enrico Rava, Giuseppe Terragni e Ubaldo Castagnoli, este último logo substituído por Adalberto Libera – dá seus primeiros sinais de existência por meio de artigos publicados em 1926, no qual, parafraseando Le Corbusier, proclamavam que um “novo espírito nasceu”.

O regime de Mussolini procurou adotar uma variedade de enfoques no urbanismo e na arquitetura, tratando todos os movimentos e todas as gerações com igual atenção, tanto que nenhuma tendência pode ser descrita inequívoca-

camente como fascista – apesar da intervenção direta do Duce na arquitetura italiana no começo da década de 1930 (Cohen, 2013, p. 204).

O jovem grupo racionalista exibiu projetos na Bienal de Monza, em 1927, e nas duas primeiras Esposizioni de Architettura Razionale de Roma, em 1928 e em 1931. Criaram também o MIAR (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale), que tinha como aliado o jovem crítico e marchand milanês Pietro Maria Bardi. Bardi liderou um ataque aos classicistas com sua obra *Tavolo degli orrori* (Quadro dos horrores, 1931). Tratava-se de uma fotomontagem de sua autoria, com imagens de prédios de Marcello Piacentini e outros arquitetos, denunciando os excessos culturalistas.

Figura 114 – Tavolo degli orrori (Quadro dos Horrores, 1931). Fotomontagem de Pietro Maria Bardi (Cohen, 2013, p. 207).



Bardi remeteu diretamente ao governo fascista o seu “Rapporto sull’architettura – per Mussolini” (Relatório sobre a arquitetura – para Mussolini), divulgando o movimento MIAR. O sucesso foi tanto que os conservadores se apressaram em fundar seu próprio movimento, o RAMI (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani).

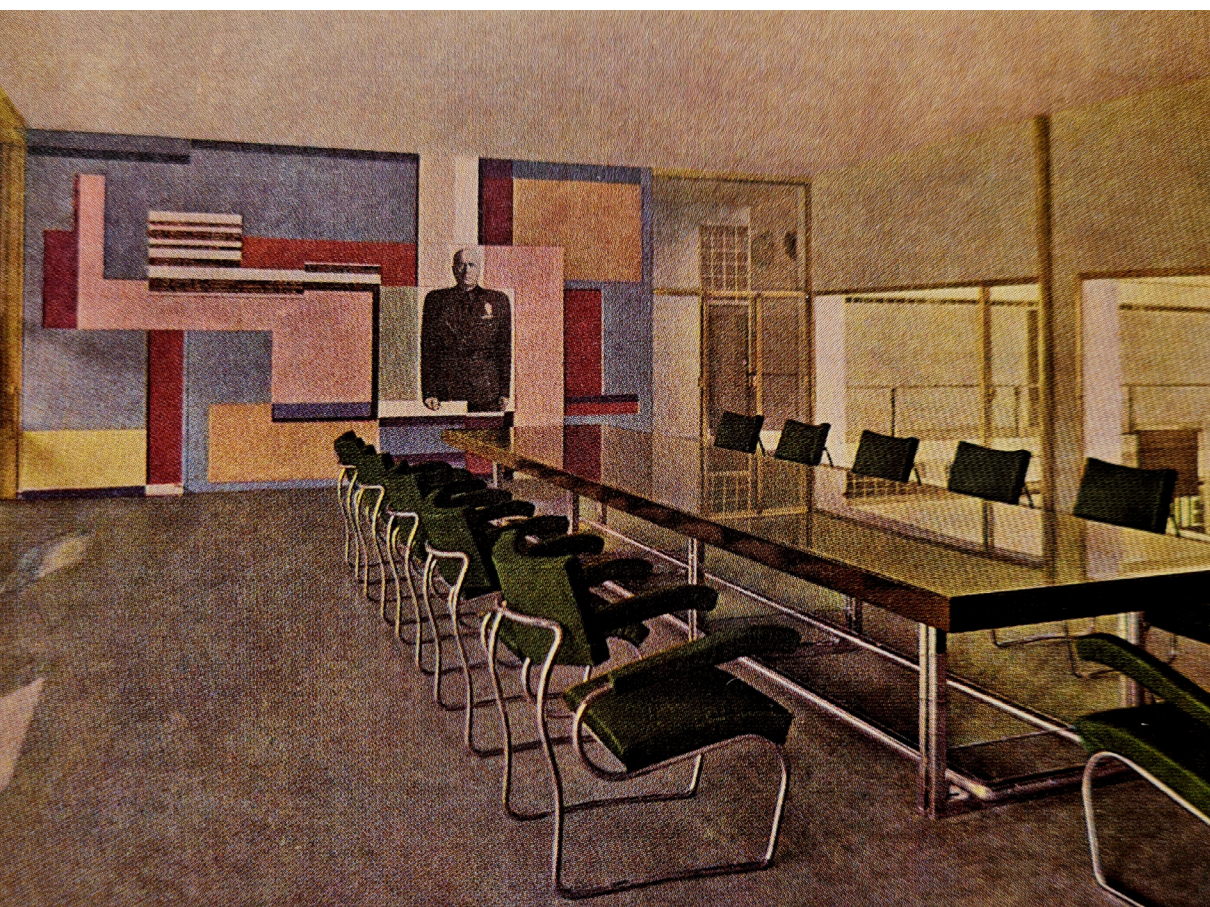
As grandes exposições de arquitetura da década 1930 comprovam o avanço das novas ideias modernas na Itália de Mussolini. O mais frutífero encontro do regime fascista com a nova arquitetura ocorreu na cidade de Como, no projeto para o diretório local do partido único da Itália, a Casa del Fascio (1932-1936), do arquiteto Giuseppe Terragni.

Figura 115 – Casa del Fascio, Giuseppe Terragni, Como, Itália, 1932-36. Fotomontagem com multidão (Cohen, 2013, p. 205).



Voltada para a Catedral de Como, a Casa del Fascio é um volume cúbico, com átrio central e organizado em quatro alas. A fachada que dá para a praça é uma grelha de concreto, revestida de pedra, que protege um segundo envelope de vidro, que inspirou Terragni a dizer: “Eis aqui o conceito de Mussolini, para quem o fascismo é uma casa de vidro cujo interior está à vista de todos. [...] Nenhum impedimento, nenhuma barreira ou obstáculo entre os líderes políticos e o povo”. Suas proporções – baseadas na seção áurea, que rege as medidas de cada um de seus elementos – podem ser entendidas como uma aplicação rigorosa dos “traçados reguladores” de Le Corbusier. O interior, mobiliado pelo próprio Terragni, foi complementado por murais abstratos de Mario Radice. Essa sóbria e contida integração das artes ajudou a fazer da Casa del Fascio uma boa alternativa aos edifícios neoclássicos, com excesso de afrescos e esculturas, erguidos em outras cidades italianas (Cohen, 2013, p. 207).

Figura 116 – Casa del Fascio, Giuseppe Terragni. Como, Itália, 1932-1936. Interior com mural de Mario Radice (Cohen, 2013, p. 205).



O programa estatal de construção de agências de correios estendeu as ideias modernas para a arquitetura pública: a Agência de Mario Ridolfi, no bairro da Nomentana, em Roma (1933); a Agência de Adalberto Libera, no Aventino (1933) e o Palazzo delle Poste (1928-1933), de Giuseppe Vaccaro. O regime de Mussolini estava disposto a confiar o projeto de vários de seus edifícios a arquitetos jovens: Luigi Moretti fez a Casa della Gioventù Italiana del Littorio, organização da juventude fascista no Trastevere, em Roma, em 1933. Na área da saúde pública, o grupo BBPR projetou a Colonia Elioterapeutica em Legnano (1937-38), e Ignazio Gardella construiu uma clínica para tuberculosos em Alessandria (1933-1938), utilizando um painel de tijolos colocados de modo a deixar vãos, solução típica da arquitetura vernácula, sobre uma estrutura em concreto.

Figura 117 – Agência do Correios, Mario Ridolfi. Roma, Itália, 1933 (Cohen, 2013, p. 207).

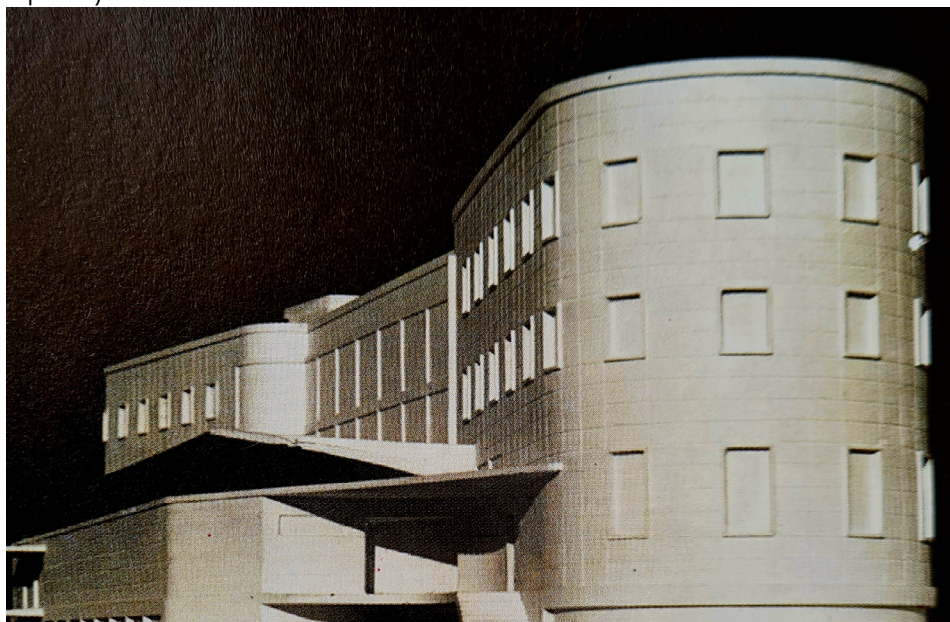


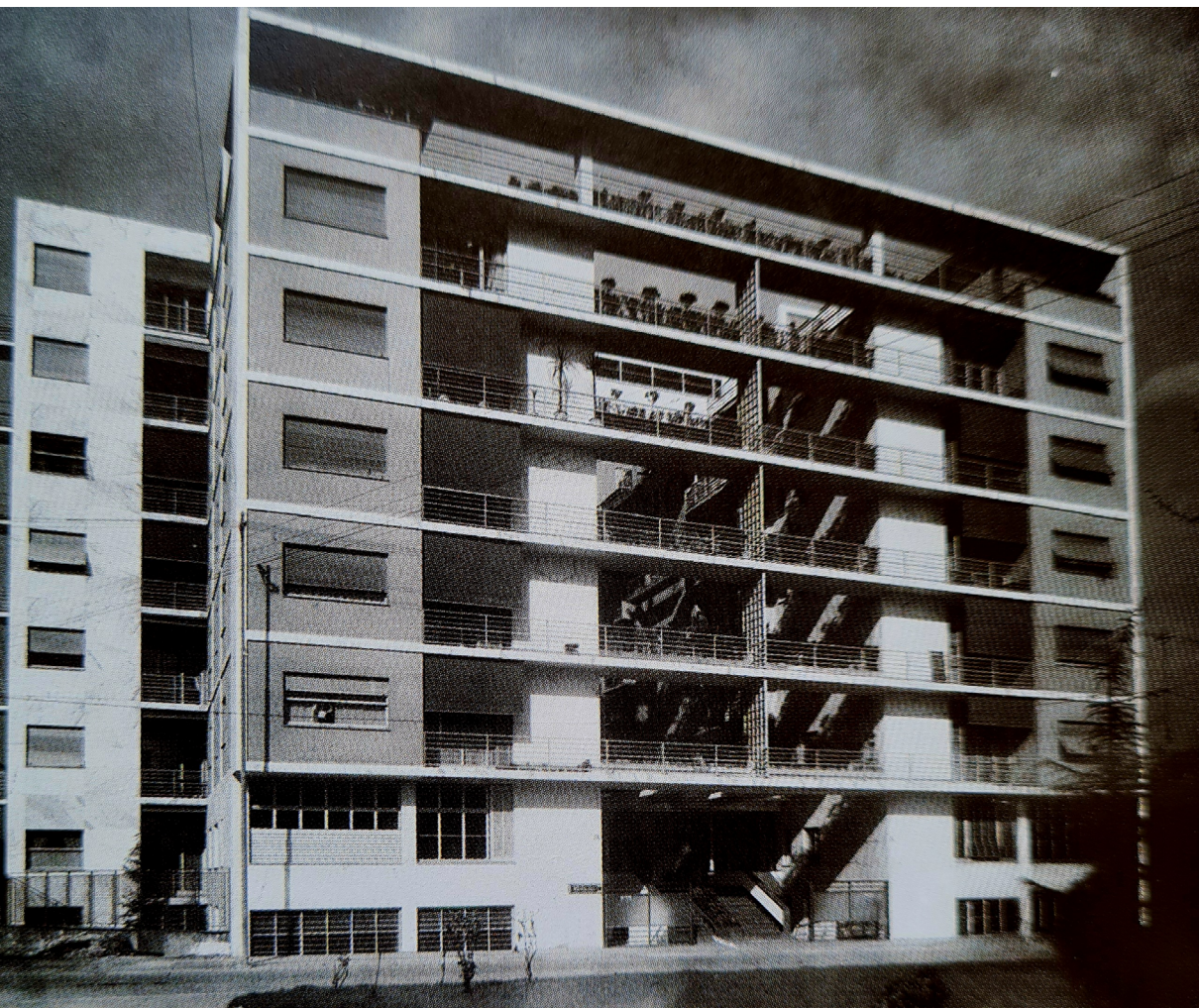
Figura 118 – Palazzo delle Poste, Giuseppe Vaccaro. Nápoles, Itália, 1928-1936 (Cohen, 2013, p. 206).



Figura 119 – Clínica para tuberculosos. Ignazio Gardella, Alessandria, Itália, 1933-1938. (Cohen, 2013, p. 206).



Figura 120 – Edifício de apartamentos Rustici. Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri, Milão, Itália, 1933-1936. (Cohen, 2013, p. 204).



Giuseppe Terragni, além da Casa del Fascio, construiu, em Como, entre os anos de 1936 e 1937, o Jardim de Infância do Asilo Sant'Elia. Segundo o autor Jean-Louis Cohen, essas experiências dos racionalistas italianos, em especial de Terragni, se aproximam das

dos primeiros modernistas alemães e franceses, sobretudo as experiências de André Lurçat e seu projeto para a escola Karl Marx, erigida em Villejuif, subúrbio de Paris, em 1930 (Cohen, 2013, p. 207).

Figura 121 – Jardim de Infância do Asilo Sant'Elia. Giuseppe Terragni. Como, Itália, 1936-1937. Fonte: https://www.archdaily.com/794411/5-emblematic-buildings-by-giuseppe-terragni/519b568db3fc4b5cf4000041-029_elia-png?next_project=no.



ALTERNATIVAS MODERNAS: LURÇAT E O RACIONALISMO FRANCÊS

Podemos dizer que André Lurçat está, junto a outros atores e episódios, no cerne desta pesquisa. Em entrevista concedida ao autor desta tese, no dia 14 de fevereiro de 2017, o arquiteto Udo Mohr reiterou um detalhe curioso em relação ao seu amigo Demetrio Ribeiro: perto da data de seu falecimento, no ano de 2003, Demetrio havia pedido que Udo retirasse, na biblioteca da faculdade de arquitetura da UniRitter, onde Udo à época trabalhava, um livro qualquer do arquiteto André Lurçat. Udo retirou o livro de Jean-Louis Cohen, escrito em 1995, intitulado *André Lurçat 1894-1970: autocrítica di un maestro moderno*.

Alguns dias após esse encontro para o empréstimo do livro, Demetrio teve que ser hospitalizado, e faleceu não muito tempo depois. Com o passar dos dias, a então viúva, Enilda Ribeiro, chamou Udo ao apartamento a fim de devolver o livro emprestado. O arquiteto recordou, em nossa entrevista, que ele mesmo recolheu, de cima da mesa de cabeceira do amigo, o livro de Lurçat.

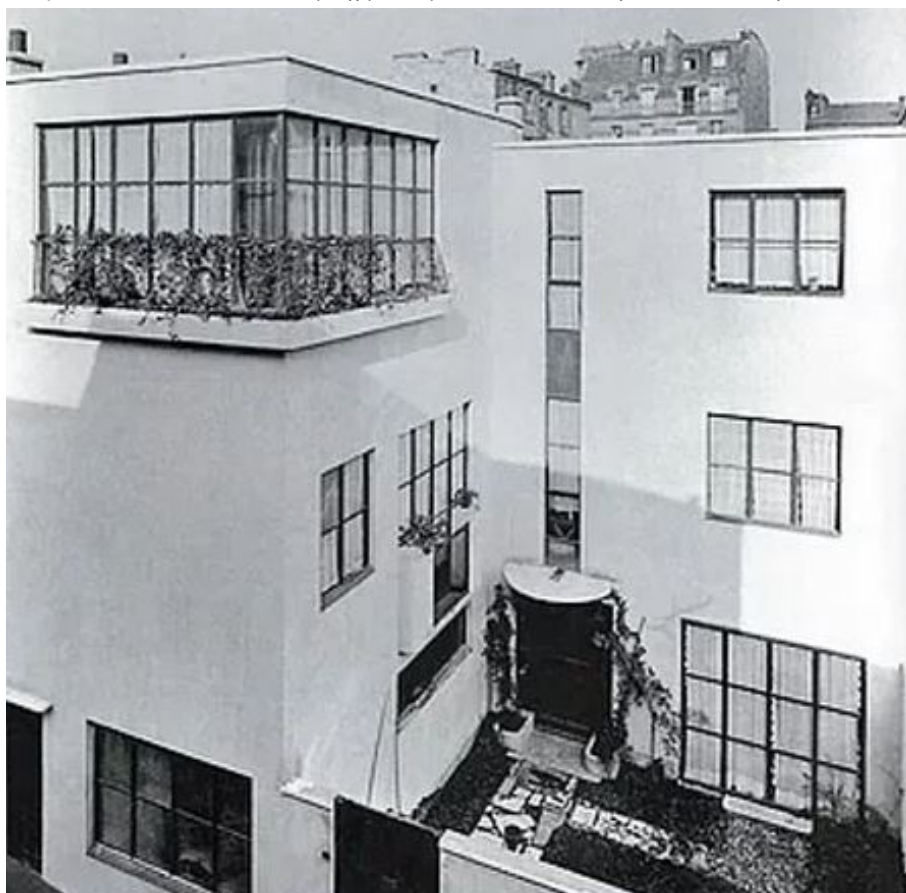
Arquiteto modernista francês, paisagista, urbanista, designer de mobiliário, André Lurçat (1894-1970) foi um dos representantes mais conhecidos do racionalismo na França. Estudou na Faculdade de Belas Artes de Nancy e se formou na Faculdade de Belas Artes de

Paris, em 1923. Começou sua carreira trabalhando no escritório de Robert Mallet-Stevens. Em 1924, com o apoio de seu irmão, o pintor Jean Lurçat, criou um grupo de estudos para artistas que o tornou um dos mais conhecidos arquitetos modernos do período; ele estava particularmente interessado na construção de habitação pública e social. Em 1928, foi membro fundador do Congresso Internacional de Arquitetura Moderna organizado por Le Corbusier. Em 1933, depois de construir o edifício do Grupo Escolar Karl-Marx, em Villejuif, foi convidado a trabalhar em Moscou para o governo soviético, onde permaneceu de 1934 a 1937.

Ao retornar à França, colaborou para a fundação da Frente Nacional de Arquitetos e dirigiu a reconstrução da cidade francesa de Maubeuge, após a Segunda Guerra Mundial. Foi professor na Escola Nacional de Artes Decorativas em Paris, diretor do conselho de arquitetos do Ministério da reconstrução e urbanismo e professor na Escola de Belas Artes de Paris, de 1945 a 1947 (Cohen, 1995).

Dois anos antes da já citada rua Mallet-Stevens, André Lurçat já levantara em Paris, junto com seu irmão Jean Lurçat, pintor à época ligado ao surrealismo de Breton, um conjunto de ateliês de artistas: a Villa Seurat (1925-1927).

Figura 122 – Villa Seurat, Casa Atelier do pintor Jean Lurçat. Projeto de André Lurçat, Paris, 1927-1929. <https://paris-promeneurs.com/la-villa-seurat/>.

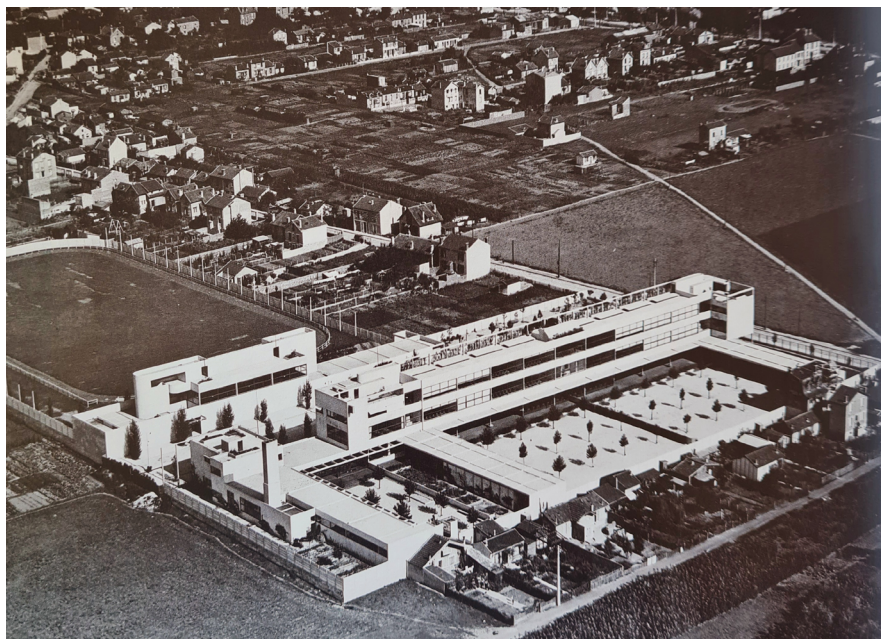


Lurçat estava no grupo de arquitetos que se reuniu em junho de 1928, em Genebra, que terminou o encontro com a fundação dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, os CIAM. Jean-Louis Cohen atenta para o fato de que, apesar das “violentas” discordâncias entre Le Corbusier e o trio formado por Ernst May, Hannes Meyer e André Lurçat, os participantes dessa primeira reunião adotaram uma declaração con-

junta ao, final do evento. Nela, afirmam a “unidade de pontos de vista sobre as concepções fundamentais da arquitetura e sobre suas obrigações profissionais” e ressaltam que “o urbanismo não poderia mais estar exclusivamente subordinado às regras de um esteticismo gratuito. Por sua essência, ele é de ordem funcional” (Cohen, 2013, p. 195).

A escola nomeada em homenagem a Karl Marx foi construída para a prefeitura comunista de Villejuif, um subúrbio de Paris, entre 1930 e 1933. O edifício pode ser chamado de um manifesto das ideias modernistas posto em meio à mediocridade dos conjuntos habitacionais do seu entorno.

Figura 123 – Grupo Escolar Karl Marx. André Lurçat, Villejuif, França, 1930-1933 (Cohen, 2013, p. 188).



A edificação conta com pilotis, janelas em fita e terraços, dispostos em uma geometria precisa, em uma espécie de “versão exagerada das problemáticas corbusianas”. O projeto de Lurçat buscava a integração total entre mobiliário, sinalização e detalhes construtivos em uma mesma estética. A escola prometia às crianças das periferias “acesso a equipamentos de uma qualidade nunca vista em bairros carentes” (Cohen, 2013, p. 189).

Figura 124 – Pátio do Grupo Escolar Karl Marx. Projeto do arquiteto André Lurçat, Villejuif (Ile de France), França, 1930 (Cohen, 1995, p. 148).



Figura 125 – Galeria aberta coberta do Grupo Escolar Karl Marx. Projeto do arquiteto André Lurçat, Villejuif (Ile de France), França, 1930 (Cohen, 1995, p. 153).



Figura 126 – Vista interna do Grupo Escolar Karl Marx. Projeto do arquiteto André Lurçat, Villejuif (Ile de France), França, 1930 (Cohen, 1995, p. 156).



Figura 127 – “Nos tranquilizemos, querido amigo! Os comunistas nunca poderão construir a sociedade futura. Olha, eles nem sabem que precisamos de um telhado para as escolas!” (tradução nossa). Crítica de 1933 ao projeto do Grupo Escolar Karl Marx, de André Lurçat, publicada na revista Front Rouge (Cohen, 1995, p. 167).



André Lurçat e a arquitetura racionalista francesa dos anos 1920, a Moscou stalinista e sua repressão do discurso moderno, os razzionalistas da Itália de

Mussolini, o ensino de arquitetura no Uruguai, e, ainda que como negação, a força corbusiana da escola carioca: imbuído de todos esses atravessamentos é que o arquiteto Demetrio Ribeiro se prepara para, junto com Enilda Ribeiro, projetar uma edificação após o discurso ideológico proposto no artigo de 1951.

UM PROJETO NO CAMINHO DO IDEÁRIO

Postas em artigos as ideias disruptivas vinculadas ao Realismo Socialista, era urgente e esperado o modo como esse discurso se comportaria na prática arquitetônica. Se, em 1950, Le Corbusier havia servido de inspiração a Demetrio para o primeiro lugar no concurso do Instituto de Pesquisas Biológicas, depois de 1951 o arquiteto franco-suíço passara à condição de inimigo da nova arquitetura, agora voltada para os interesses das massas.

Eis a chance: em 1952, a Secretaria de Obras Públicas de Porto Alegre promoveu o concurso público de arquitetura para o novo prédio do Colégio Estadual Júlio de Castilhos, com apoio do jovem IAB, departamento do Rio Grande do Sul. O motivo foi a necessidade de um novo local que comportasse os estudantes após o incêndio de novembro 1951 que

atingiu o prédio eclético onde funcionava o colégio projetado por Manuel Itaqui³⁰, no ano de 1905.

Figura 128 – Prédio do colégio Júlio de Castilhos, de Manoel Itaqui. Porto Alegre, 1905. Fotografia do ex-aluno do Julinho, Nestor Ibrahim Nadruz, dias antes do incêndio de novembro de 1951. Fonte: Fotografia de Rodrigo Troyano de quadro emoldurado na sala da direção do Colégio Júlio de Castilhos.

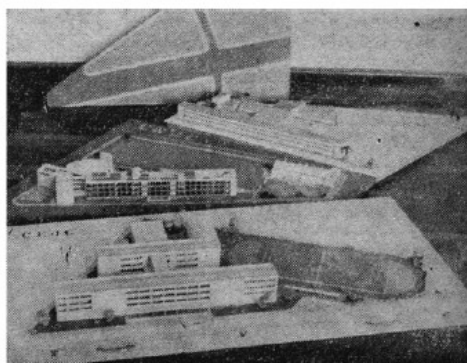


³⁰ Manuel Itaqui foi egresso do primeiro curso específico de arquitetura de Porto Alegre e do estado. Esse curso funcionou em 1898 vinculado à Escola de Engenharia. Posteriormente, Itaqui passou a lecionar na Escola de Engenharia. Foi autor de vários prédios construídos no período, como o Instituto Parobé, o Instituto Astronômico e Meteorológico, Escola de Agronomia e Veterinária, o viaduto Otávio Rocha, entre outros (Machado, 2000).

O jornal *Correio do Povo*, de 21 de novembro de 1952, na página cinco, publicou foto das maquetes dos três primeiros classificados no Concurso para o Colégio Estadual Júlio de Castilhos. A identificação destes havia sido feita na Secretaria de Obras Públicas, no dia dezanove de novembro:

O primeiro lugar foi conquistado pelo projeto “Julinho”, dos arquitetos Demetrio Ribeiro e Enilda Ribeiro; em segundo lugar, o projeto “Espaciforme”, dos engenheiros Sergio Mazzali e Ernesto Woebcke e dos arquitetos Sergio E. Pelegrini e Simão L. Ungar; e, em terceiro lugar, o projeto “Thales”, da firma Julio Bastian e Smith Ltda. Estes concursos públicos chamam a atenção da população para a nova arquitetura gaúcha (Alvarez, 2008, p. 66).

Figura 129 – Maquetes do projeto do colégio Júlio de Castilhos. Fonte: *Correio do Povo*, de 21 de novembro de 1952.



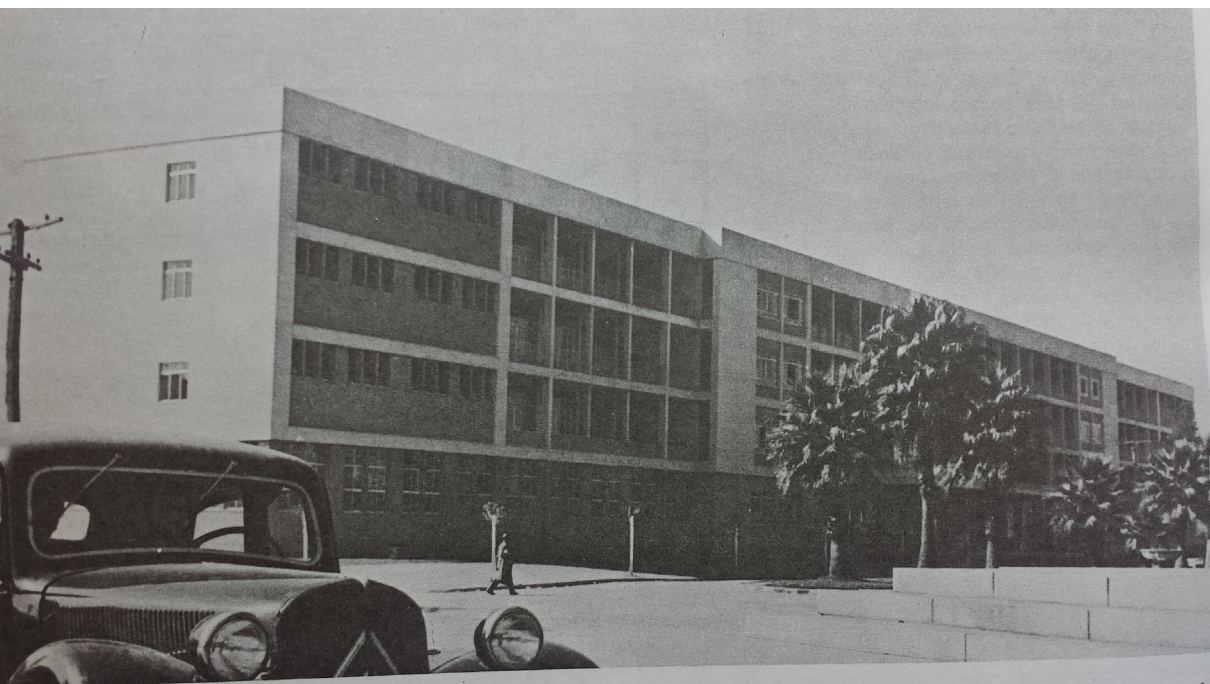
NOVO PREDIO DO COLEGIO JULIO DE CASTILHOS — Conforme noticiamos, teve lugar dia 19, na Secretaria de Obras Publicas, a identificação dos três concorrentes classificados no concurso de projetos do novo predio para o Colegio Estadual Julio de Castilhos. Foi classificado em 1.º lugar o projeto com o pseudonimo de Julinho, de autoria dos arquitetos Demetrio Ribeiro e Enilda Ribeiro; em 2.º lugar o de pseudonimo Espaciforme, sendo autores os engs. Sergio Mazzali e Ernesto Woebcke, e arquitetos Sergio E. Pelegrini e Simão L. Ungar; em 3.º lugar, o denominado Thales, apresentado pela firma Julio Bastian e Smith Ltda. Em data proxima, serão os projetos expostos ao publico, ocasião em que serão entregues os premios a que fizeram jus os classificados. No clichê, em 1.º, 2.º e 3.º planos vê-se, respectivamente, as maquettes dos três projetos, pela ordem de classificação

Ivan Mizoguchi escreveu sobre o projeto do Julinho: “filiar-se às pesquisas de alguns arquitetos europeus, notadamente André Lurçat na sua fase entreguerras” (Xavier; Mizoguchi, 1987, p. 104).

Nesse sentido, as semelhanças dos projetos, o programa escolar e a confessa admiração do colega

de Porto Alegre conferem ao Julinho referências ao prédio do mestre racionalista francês.

Figura 130 – Prédio do colégio Júlio de Castilhos. Fonte: XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre**. São Paulo: Pini, 1987. p. 104.



... de alguns arquitetos europeus, nota-se a tendência de acentuar a superioridade da cultura

O JULINHO

É tarefa complexa aproximar-se de uma obra de arquitetura e, de fato, reconhecê-la criticamente, ainda mais quando essa obra, por alguma razão, torna-se icônica no imaginário social. E, quanto mais distante o período de sua feitura, mais tempo para que esse imaginário, essas “crostas”, ganhem significação e “dureza”.

É impossível realizar uma leitura atenta de uma obra de arquitetura que já não se encontre envolta em uma aura. É impossível ver-se completamente livre dessa aura e pretender atingir esse puro objeto em si, como se ele pudesse alguma vez se apresentar, de imediato ou posteriormente, destituído de quantas camadas de significados que ali já foram superpostas, por outros ou por nós mesmos (Zein, 2018, p. 24).

Ainda que essa obra fosse algo recente, ou jamais vista, ainda assim a olharíamos sob os traveses que formam nosso modo de olhar, nunca inocente.

Nunca será possível eliminar radicalmente as crostas que, para o bem ou mal, se apresentem agregadas à obra, algumas vezes mescladas a ela de maneira quase inextricável, embora de fato tenham sido ali justapostas ao longo do tempo por autores, usuários, comentadores, etc. Admitindo que assim seja, o melhor a fazer é partir da compreensão deste ente complexo; admitir que essas camadas estão presentes sempre. Mas por isso mesmo é preciso investir um certo esforço em desnaturalizá-las, em descascá-las, em não aceitá-las desavisadamente como substitutos das obras – mesmo quando seja inevitável que nelas nos apoiemos para compreender a obra, no processo, reconhecer, aperfeiçoar ou contestar tais crostas (Zein, 2018, p. 24-25).

Para que se possa efetivamente chegar ao estudo crítico da obra, descascá-la, como sugere Zein, é consenso não perder de vista tanto o foco principal quanto, de maneira simultânea o ponto de partida: o arquitetônico. E, para auxiliar em tal feito, em um primeiro momento foram levantados três tipos de fontes essencialmente arquitetônicas. A primeira são croquis do partido arquitetônico do colégio Júlio de Castilhos, preservados em uma pasta dentro do apartamento dos

arquitetos Demetrio Ribeiro e Enilda Ribeiro. Tratam-se de duas folhas: o verso de um calendário de 1951 e um papel manteiga, ambos com desenhos e anotações dos processos iniciais de concepção e avaliação de diferentes arranjos do partido arquitetônico propostos pelos arquitetos. A segunda fonte foi o material entregue à comissão do concurso em 1952, contendo nove pranchas com desenhos técnicos e perspectivas, além do memorial descritivo do projeto apresentado. Por fim, a terceira fonte é o memorial descritivo detalhado, entregue junto às pranchas.

Iniciemos pelo reconhecimento do lote destinado ao projeto e por um pequeno relato acerca de suas particularidades: situa-se na avenida Piratini, esquina com a rua Laurindo, e tem forma poligonal. Essa forma é resultante da confluência de três avenidas – a João Pessoa, a Azenha e a própria Piratini –, e foi desenhada por Arnaldo Gladosch para o trecho em plano viário, do final da década de 1930 (Canez, 2006). Esse trecho ficou conhecido como Pata de Ganso.

O dispositivo de coordenação das artérias viárias diagonais mais característico da arte urbana é o trivium, o encontro de três vias, convergindo para, ou divergindo de, um ponto central. Esse elemento de composição também é chamado de tridente ou, na França, de *patte d'oie* (pata de ganso). Trata-se de um dispositivo planejado em que a via central situa-se exatamente no eixo do elemento convergente, e suas vias laterais estão absolutamente, ou aproximadamente, equidistantes do eixo central, estabelecendo uma visível simetria. O elemento central pode

ser um monumento arquitetônico ou escultórico, mas há sempre o espaço de uma praça que se presta a conectar as vias (Quintella, 2015, p. 94).

No caso de Porto Alegre, um monumento marca o encontro no eixo central. Trata-se da escultura do General Bento Gonçalves, projeto de Antônio Caringi, que primeiramente permaneceu em local de destaque no Parque Farroupilha, de 1936 até 1941, quando foi transferida para a Praça Piratini, elemento central da confluência de vias em forma de pata de ganso, como mostra a figura 131.

Figura 131 – Planta de situação com lote do colégio Júlio de Castilhos delimitado e a pata de ganso de Gladosch. Desenho de Rodrigo Troyano.

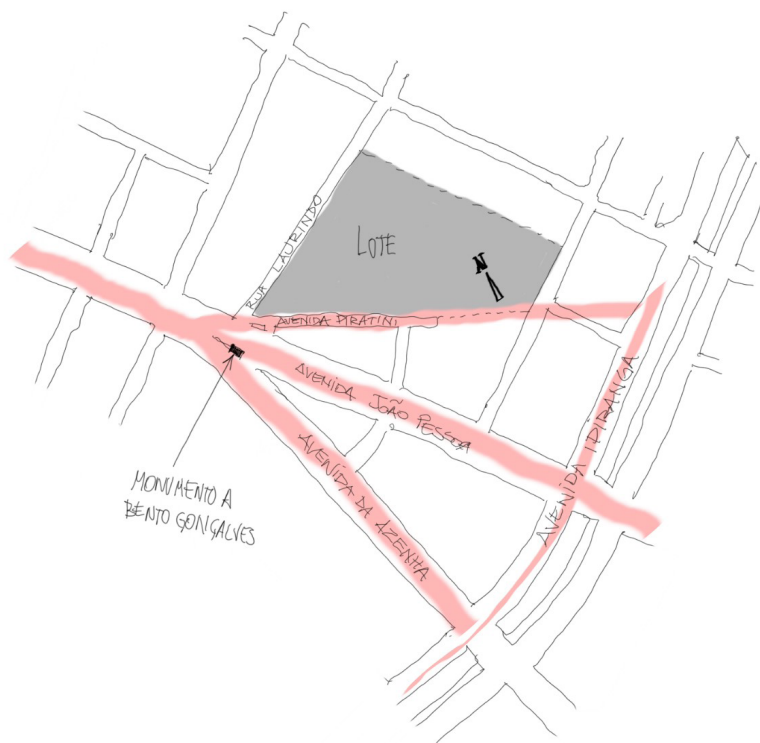


Figura 132 – Escultura de Bento Gonçalves, 1936. Projeto do artista Antônio Caringi. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Monumento_a_Bento_Gon%C3%A7alves#/media/Ficheiro:Monumento_Bento_Gon%C3%A7alves_7.JPG.

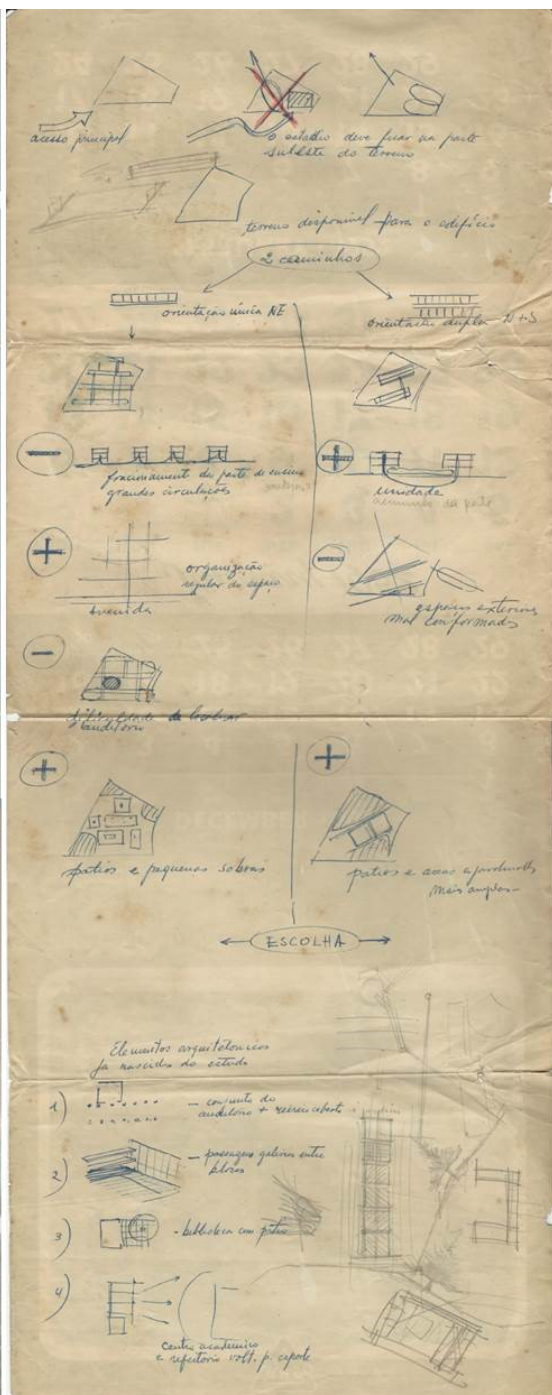
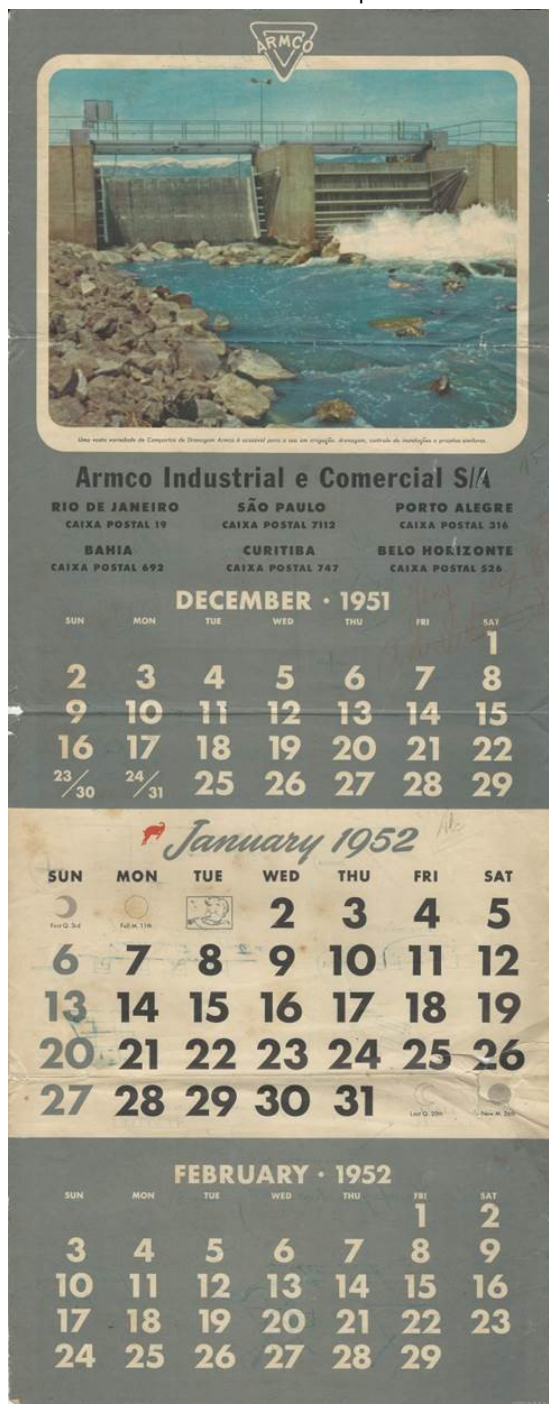


A intenção do plano viário de Gladosch era a expansão da Avenida Piratini até a avenida Ipiranga, o que terminou por não ocorrer.

Durante o levantamento de fontes para esta pesquisa, foram encontrados preservados em uma pasta, dentro do apartamento dos arquitetos Demetrio Ribeiro e Enilda Ribeiro, desde 1952, dois documentos, duas folhas, com desenhos e anotações que continham processos iniciais de concepção e avaliação de diferentes arranjos de partido arquitetônico propostos pelos arquitetos para o colégio Júlio de Castilhos.

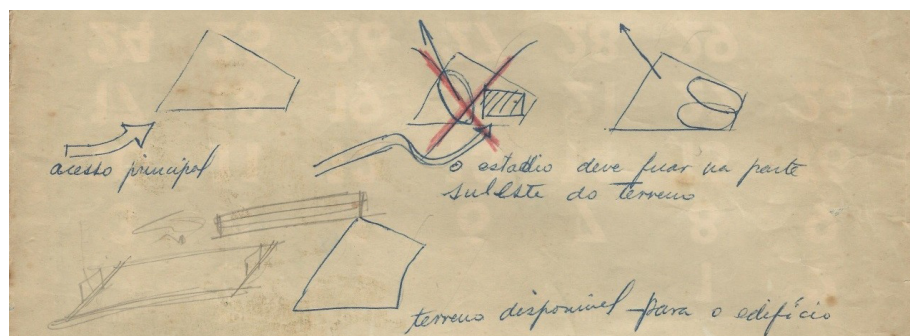
O primeiro documento foi grafado no verso de uma folha de calendário dos meses de dezembro de 1951, janeiro e fevereiro de 1952, medindo 35 cm de largura por 75 cm de altura, e contém desenhos e textos do partido, como se os arquitetos estivessem fazendo uma divulgação a terceiros, validando decisões já tomadas.

Figura 133 – Calendário dos meses de dezembro de 1951, janeiro e fevereiro de 1952, no qual, em seu verso, os croquis de partido arquitetônico do Julinho foram desenhados. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Aproximando mais atentamente cada desenho que compõe o verso deste calendário, percebemos, a partir da parte superior (figura 134), o terreno de formato poligonal com o acesso principal a partir da esquina no alinhamento com a rua frontal. Em seguida, aparece a setorização do campo de futebol e a pista atlética (estádio), que deveria ocupar a parte sudeste do lote, segundo o texto aponta.

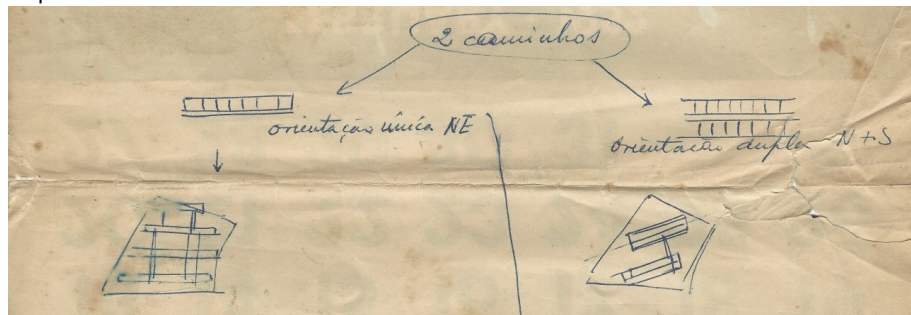
Figura 134 – Detalhe terreno. Calendário de 1951/1952, no qual, em seu verso, os croquis de partido arquitetônico do Julinho foram desenhados. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Ao ocupar a parte sudeste com o estádio, o terreno disponível para o edifício resultaria em um quadrilátero com todas arestas de dimensões e ângulos diferentes, porém ocupando a esquina da rua Laurindo e da Avenida Piratini: “terreno disponível para o edifício” (Figura 134).

Na sequência, aparecem dois “caminhos” de arranjo de implantação da edificação, representados por meio de plantas esquemáticas das salas de aula (Figura 135).

Figura 135 – Detalhe implantações. Calendário de 1951/1952, no qual, em seu verso, os croquis de partido arquitetônico do Julinho foram desenhados. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



O “caminho” grafado à esquerda mostrou as salas de aula representadas lado a lado, em sequências longas e com uma circulação longitudinal atendendo a todas elas. As salas estão todas voltadas para a orientação nordeste (NE), e a circulação, voltada para o sudoeste (SO).

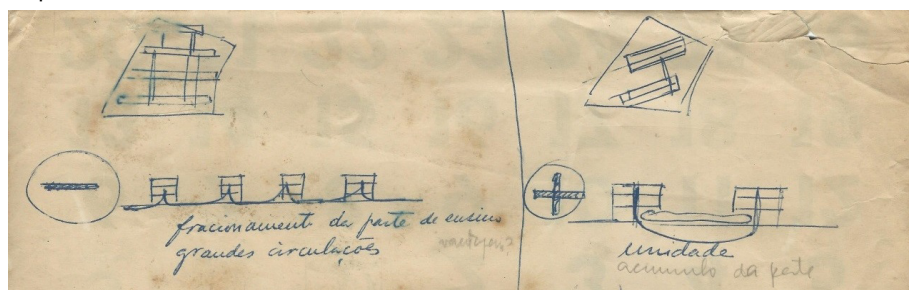
O arranjo em planta das salas lado a lado, acrescidas de sua circulação, gerou “barras” retangulares alongadas. Demetrio e Enilda colocaram-nas no terreno paralelas ao alinhamento frontal e em número de quatro, afastadas e paralelas entre si. Como meio de ligação entre as barras, duas linhas transversais sugerem circulações que ligam da primeira barra, próxima do alinhamento, à última, na porção mais NE do terreno.

O segundo “caminho” sugerido também mostrou as salas de aula lado a lado, e a circulação disposta longitudinalmente. Nesse caminho, porém, haveria

salas de aula de ambos lados dessa circulação. Uma barra com dupla orientação de salas de aula no sentido N+S. Ao duplicar o número de salas na barra, os autores precisaram de apenas duas unidades, e não de quatro como na implantação anterior. Esse arranjo espacial gerou mais área livre no lote e possibilitou rotacionar as barras, buscando a orientação norte-sul.

A seguir, estão elencados quatro critérios, estes avaliados como “positivo” ou “negativo”, nas duas opções de implantação. O primeiro critério relaciona-se às circulações (Figura 136) e foi analisado por meio de cortes esquemáticos das implantações.

Figura 136 – Detalhe circulações. Calendário de 1951/1952, no qual, em seu verso, os croquis de partido arquitetônico do Julinho foram desenhados. Fonte: arquivos da família Ribeiro.

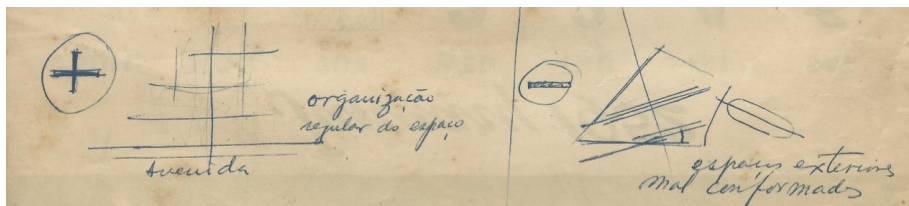


Na implantação com quatro barras, está grafado um sinal de negativo, por este necessitar de longas circulações e por fracionar as salas de aula. Na implantação com duas barras, avaliou-se com sinal positivo a composição, com as circulações longitudinais se

conectando com a circulação transversal, geradora de um pátio comum aos dois blocos.

O segundo critério anotado tratou da organização do espaço (Figura 137). Os arquitetos marcaram como positiva a organização na implantação com o que parecem ser quatro barras, em especial o alinhamento das fitas com a avenida de acesso.

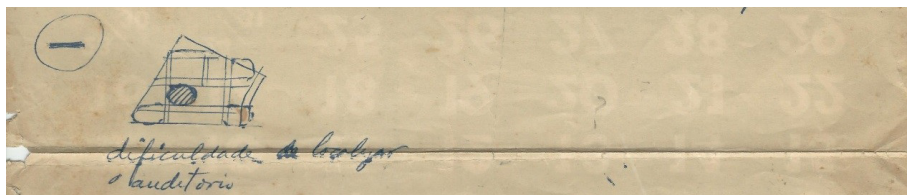
Figura 137 – Detalhe organização do espaço. Calendário de 1951/1952, onde em seu verso, os croquis de partido arquitetônico do Julinho foram desenhados.
Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Por outro lado, está marcada como negativa a implantação com duas barras e sua rotação nas fitas em sentido norte-sul. Os autores assinalaram essa opção como geradora de “espaços externos mal conformados”.

Na sequência, o critério “auditório” foi investigado (Figura 138). Novamente marcou-se como negativa a implantação com muitas barras. Salientou-se a dificuldade de localizar o auditório, visto que esse modelo de implantação ocupava grande parte do lote apenas com o programa de salas e circulações.

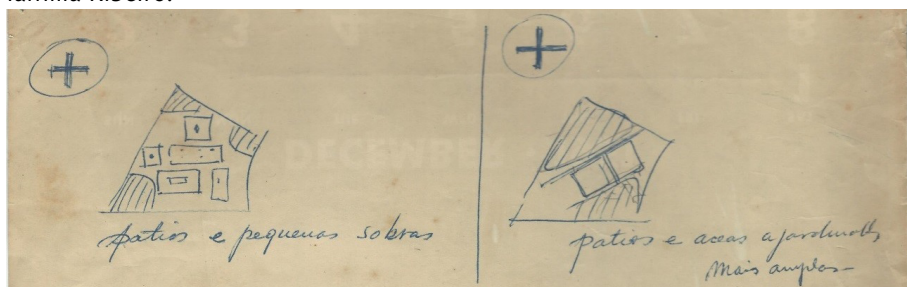
Figura 138 – Detalhe auditório. Calendário de 1951/1952, no qual, em seu verso, os croquis de partido arquitetônico do Julinho foram desenhados. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



No espaço destinado à ocupação em duas barras nada apareceu grafado. Por dedução, se pode concluir que os arquitetos consideraram a implantação positiva para esse tópico, fundamentalmente, por ocupar menos área e por liberar possibilidades distintas de localização do auditório.

Finalizando os critérios, analisaram-se os pátios resultantes das composições de barras e circulações. Para ambas implantações, os arquitetos marcaram sinal de positivo (Figura 139).

Figura 139 – Detalhe pátios. Calendário de 1951/1952, onde em seu verso, os croquis de partido arquitetônico do Julinho foram desenhados. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Na implantação com quatro barras, aparecem múltiplos “pátios e pequenas sobras”. Na implantação

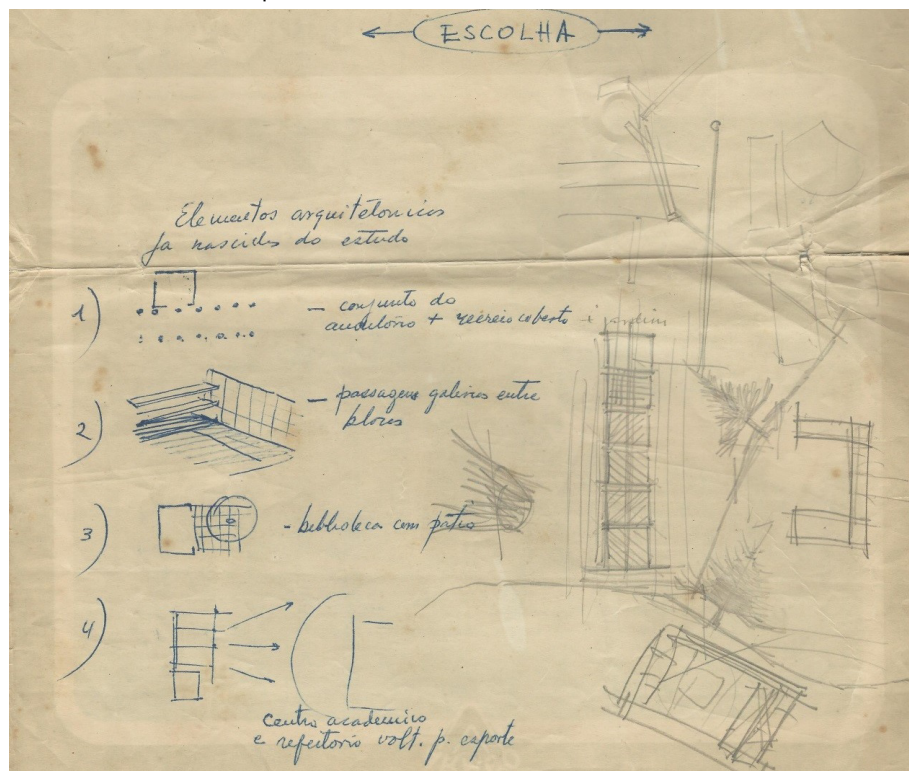
com duas barras, as duas fitas permitiriam pátios e “áreas ajardinadas mais amplas”.

Abaixo dos quatro critérios analisados, apareceu grafada a palavra “escolha”; não há, nesses desenhos, é assinalada qual a escolha definitiva de implantação, e, pelos sinais de positivo e negativo nos critérios, percebe-se certa indefinição. A implantação com quatro barras apresenta dois critérios negativos e dois critérios positivos; a implantação com duas barras, por sua vez, um critério negativo, dois positivos e um em branco.

Abaixo da palavra “escolha”, na porção final da página, aparece uma lista com quatro “elementos arquitetônicos já nascidos do estudo” (Figura 140).

- Elemento 1: “auditório + recreio coberto”, colocados lado a lado em conjunto;
- Elemento 2: passarelas, galerias, ligando as barras em todos os níveis;
- Elemento 3: biblioteca, com ligação direta ao espaço aberto;
- Elemento 4: centro acadêmico e o refeitório, voltados para o campo de esportes.

Figura 140 – Detalhe elementos arquitetônicos. Calendário de 1951/1952, no qual, em seu verso, os croquis de partido arquitetônico do Julinho foram desenhados. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



UM MANTEIGA

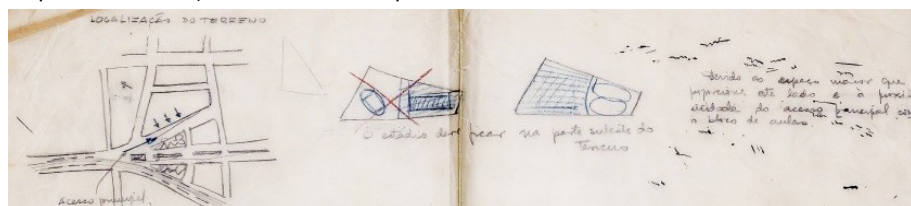
O segundo documento com croquis explicativos do projeto do Colégio Júlio de Castilhos, guardado por Demetrio e Enilda, é um papel manteiga tamanho A2 (Figura 141).

Figura 141 – Papel manteiga A2 com croquis do partido arquitetônico do Julinho.
Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Neste papel manteiga, diferentemente do verso do calendário, encontram-se mais textos do que desenhos, como um roteiro, possivelmente para um memorial do projeto. No topo do papel, visualiza-se o terreno com as ruas lindeiras desenhadas, configurando a pata de ganso de Gladosch (Figura 142). Uma seta marcou o Norte, à esquerda do sítio, e a relação do terreno com o acesso principal foi também evidenciada.

Figura 142 – Detalhe terreno. Papel manteiga A2 com croquis do partido arquitetônico do Julinho. Fonte: arquivos da família Ribeiro.

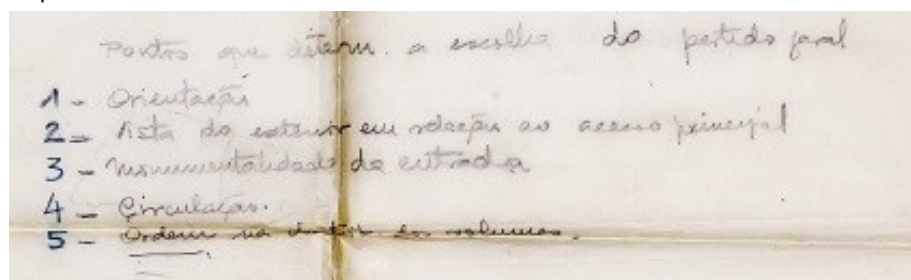


Ao lado, ainda no topo da página, a localização do estádio de esportes foi definida e justificada na parte sudeste do terreno, deixando a maior porção do lote livre para a edificação e aproveitando a proximidade com o acesso principal. Esse arranjo já estava definido no verso do calendário e não foi alterado nos registros em papel manteiga.

Na sequência, aparecem cinco itens com o título de “pontos que determ. a escolha do partido geral” (Figura 143). Uma das possibilidades de compreensão da palavra abreviada “determ.” seria a conjugação do

verbo “determinar” no passado: determinaram. Ou seja, o partido já estaria definido.

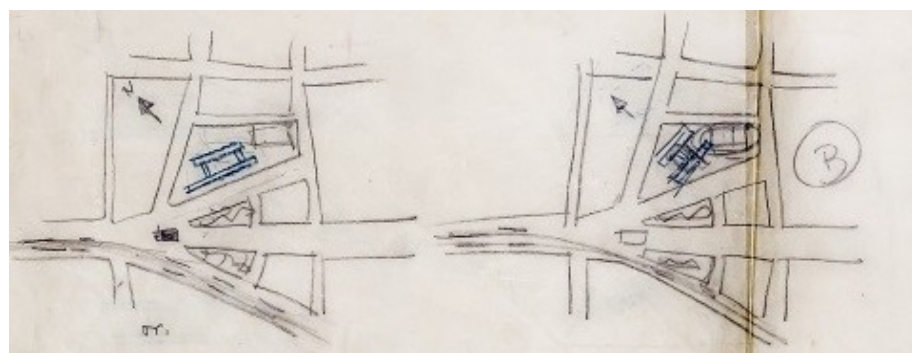
Figura 143 – Detalhe “pontos que determinaram a escolha do partido geral”. Papel manteiga A2 com croquis do partido arquitetônico do Julinho. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



- 1) “Orientação”;
- 2) “Vista do exterior em relação ao acesso principal”;
- 3) “Monumentalidade da entrada”;
- 4) “Circulação”;
- 5) “Ordem na distribuição dos volumes”.

Tal qual o primeiro documento, desenhado no verso do calendário, os arquitetos demonstraram duas formas diferentes de implantação, às quais chamaram de A e B (Figura 144):

Figura 144 – Detalhe implantações A e B. Papel manteiga A2 com croquis do partido arquitetônico do Julinho. Fonte: arquivos da família Ribeiro.

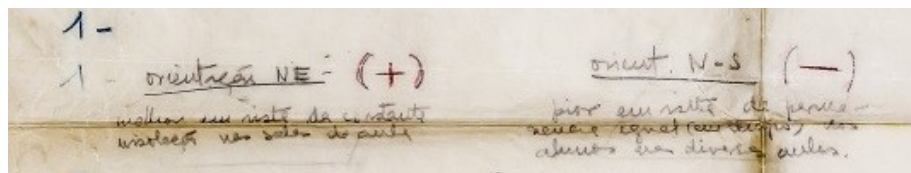


As implantações apresentadas diferem das apresentadas no estudo do verso do calendário. O programa foi contemplado em apenas duas barras, com as salas de aula e a circulação organizadas longitudinalmente. Não apareceu, nesse caso, a necessidade de dobrar as salas de aula em orientações opostas ou, ainda, a composição em quatro barras. Isso pode ter sido percebido após um avanço dos arquitetos na compreensão do programa, das escalas, ou das dimensões das próprias salas de aula.

A implantação A, portanto, trouxe os dois blocos de salas paralelos ao alinhamento com a avenida Piratini; a implantação B apresentou os mesmos dois blocos alinhados pela orientação solar norte-sul. As duas mantiveram o estádio na porção sudoeste, conforme já determinado.

A seguir, os cinco “pontos que determinaram a escolha do partido” foram analisados para cada uma das duas implantações. O ponto um avaliou a orientação (Figura 145).

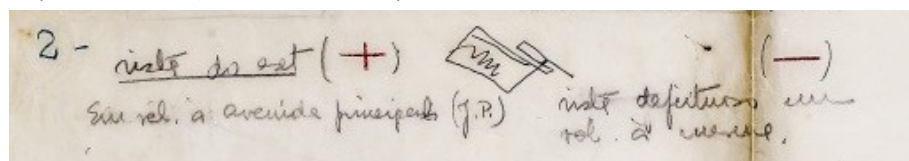
Figura 145 – Detalhe ponto 1. Papel manteiga A2 com croquis do partido arquitetônico do Julinho. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Foi sinalizada como positiva a orientação “NE” da implantação A, justificando como uma insolação constante nas salas de aula. Por sua vez, a implantação B, com orientação “N-S”, foi considerada pior “em vista da permanência igual dos alunos nas diversas aulas”.

O segundo ponto analisado para as duas implantações foi sobre a “vista do exterior em relação ao acesso principal” (Figura 146).

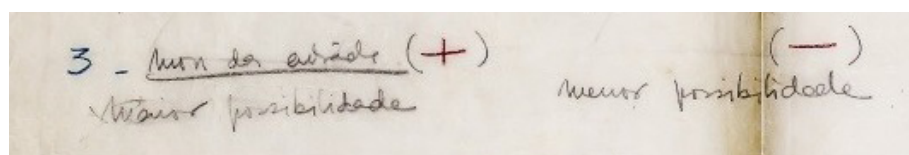
Figura 146 – Detalhe ponto 2. Papel manteiga A2 com croquis do partido arquitetônico do Julinho. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Novamente, foi sinalizada como positiva a implantação A, marcada como visível a avenida João Pessoa, grafada como principal, e assinalou como negativa a implantação B e sua “vista defeituosa” em relação à mesma avenida, demonstrando relevância ao eixo central da pata de ganso do desenho viário de Arnaldo Gladosch.

Na sequência, o ponto três foi analisado, e questionou-se as possibilidades da monumentalidade do acesso (Figura 147).

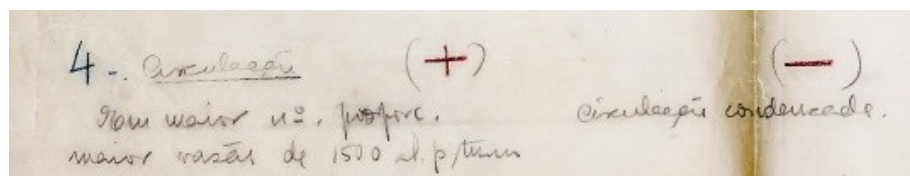
Figura 147 – Detalhe ponto 3. Papel manteiga A2 com croquis do partido arquitetônico do Julinho. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



A implantação A, paralela ao alinhamento, foi marcada como positiva pela “maior possibilidade”, e a implantação B como negativa por suas menores possibilidades.

A análise do ponto quatro entre as duas implantações, levou em consideração qual delas melhor respondeu à circulação (Figura 148).

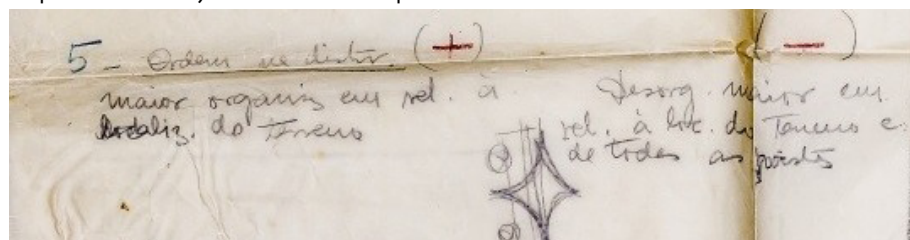
Figura 148 – Detalhe ponto 4. Papel manteiga A2 com croquis do partido arquitetônico do Julinho. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



Na implantação A, os arquitetos assinalaram como positivo o fato de duas circulações proporcionarem a vazão ideal dos 1.500 alunos por turno. Eles marcaram negativo o fato de a implantação B ter um núcleo de circulação condensada entre os blocos.

Ao final dessa sequência de análise, o quinto ponto trouxe a questão da “ordem na distribuição dos volumes” (Figura 149).

Figura 149 – Detalhe ponto 5. Papel manteiga A2 com croquis do partido arquitetônico do Julinho. Fonte: arquivos da família Ribeiro.

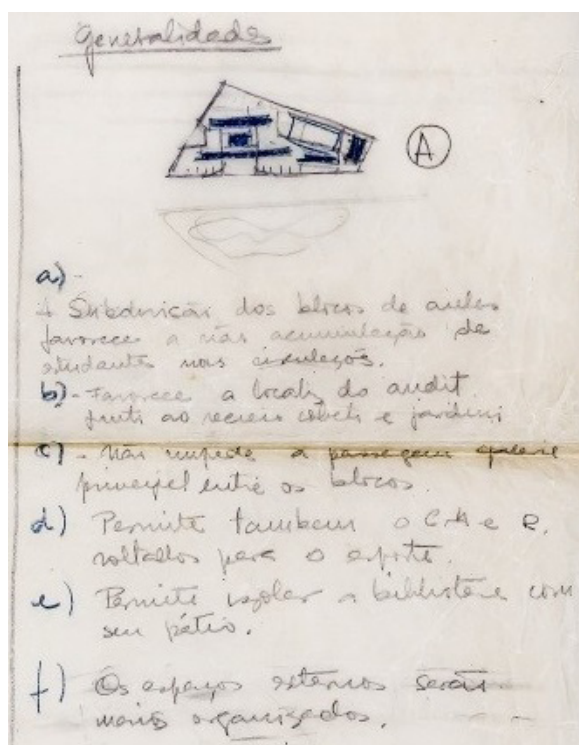


Assinalada como positiva a implantação A, os autores alegaram maior organização em relação ao terreno, em contraposição à implantação B, assinalada como desorganizada em relação ao terreno e suas visuais.

Dos cinco pontos que “determinaram a escolha do partido”, a implantação A, paralela ao alinhamento com a avenida Piratini, foi marcada como positiva em todos os pontos, enquanto a B, rotacionada, foi assinalada como negativa em todos. Portanto, optou-se pela implantação A.

Demonstrada a escolha da implantação, foram elencadas as “generalidades” da opção escolhida (Figura 150):

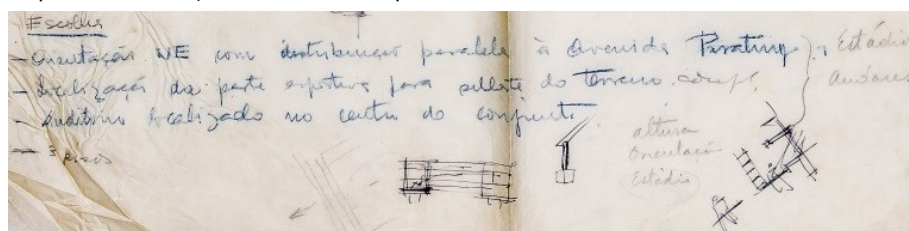
Figura 150 – Detalhe generalidades implantação A. Papel manteiga A2 com croquis do partido arquitetônico do Julinho. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



- a) a subdivisão dos blocos de aulas favorece a não acumulação de estudantes nas circulações;
- b) favorece a localização do auditório junto ao recreio coberto e o jardim;
- c) não impede a passagem da galeria principal entre os blocos;
- d) permite também o Centro Acadêmico e o Refeitório voltados para o esporte;
- e) permite isolar a biblioteca com seu pátio;
- f) os espaços externos serão mais organizados.

No rodapé do papel manteiga, tamanho A2, estão tópicos que fortaleceram e determinaram a escolha do partido (Figura 151):

Figura 151 – Detalhe escolha. Papel manteiga A2 com croquis do partido arquitetônico do Julinho. Fonte: arquivos da família Ribeiro.



- Orientação NE com distribuição paralela à Avenida Piratiny.
- Localização da parte esportiva para sudoeste do terreno.
- Auditório localizado no centro do conjunto.

- 3 pisos.

A análise dos desenhos acima apresentados permitiu o reconhecimento de alguns procedimentos de projeto de Demetrio Ribeiro e Enilda Ribeiro e revelou a evolução dos valores situados no interior de suas práticas.

UM MEMORIAL

O memorial em texto foi obtido através da monografia do arquiteto Udo Mohr (2001), e apresentado na íntegra nesta tese. O texto abre enaltecendo a significação do colégio, a oportunidade do concurso público e a ideia de, por meio da arquitetura, servir a uma coletividade:

O colégio Estadual Júlio de Castilhos, o tradicional Julinho, tem uma significação profunda para nossa gente. Seu nome está estreitamente ligado à nossa vida, pela passagem de gerações de estudantes a caminho do conhecimento, a caminho da cultura, deixando, nessa passagem a marca de suas aspirações.

Seu sentido eminentemente social, por meio de um concurso público de anteprojetos, para seu novo prédio, traz uma oportunidade excepcional aos arquitetos que vêm na arquitetura uma arte que tem como finalidade fundamental servir à coletividade (Mohr, 2001, p. 23).

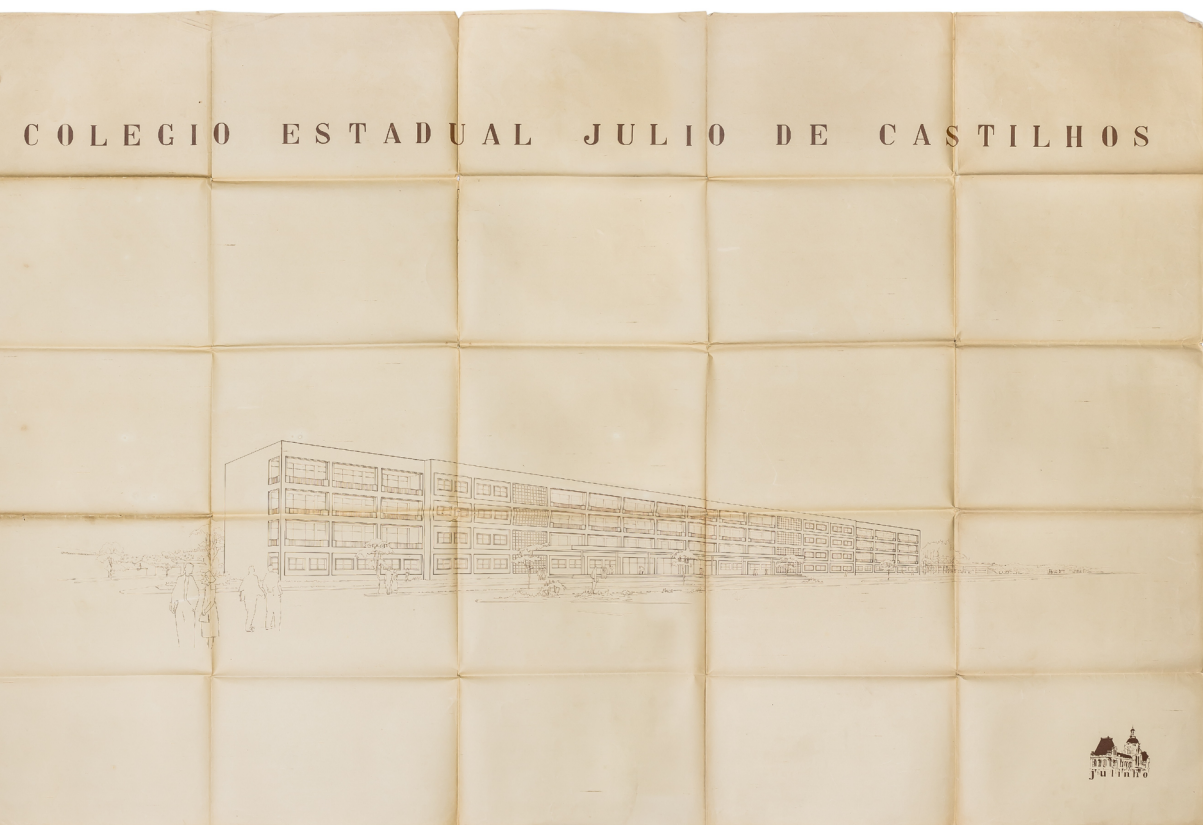
O memorial segue com uma crítica dos autores ao lote e à dificuldade de compor o programa satisfatoriamente:

Essas condições nos levaram a participar do concurso, apesar da evidente contradição entre as finalidades do concurso, programa apresentado e as condições reais oferecidas à satisfação desse programa. Particularmente no que se refere ao terreno, que, se bem localizado em relação ao esquema viário de Porto Alegre e, proximidade da futura Cidade Universitária, apresenta uma forma irregular que se refletirá de maneira desfavorável, inevitavelmente em qualquer solução (Mohr, 2001, p. 23).

Ainda, de maneira introdutória, o texto segue relatando a importância do memorial para a compreensão do anteprojeto apresentado:

O anteprojeto apresentado visa, fundamentalmente, afirmar os conceitos que, a juízo dos arquitetos, são básicos para a correta apreciação do programa. Ao mesmo tempo pretende demonstrar como estes conceitos básicos se refletiram na solução apresentada. Neste sentido, esta exposição tem tão somente o papel de auxiliar a compreensão dos aspectos mais importantes que se pretendem definir por meio do anteprojeto (Mohr, 2001, p. 23).

Figura 152 – Prancha 7: perspectiva – cópia do original entregue à comissão julgadora, em 1952.



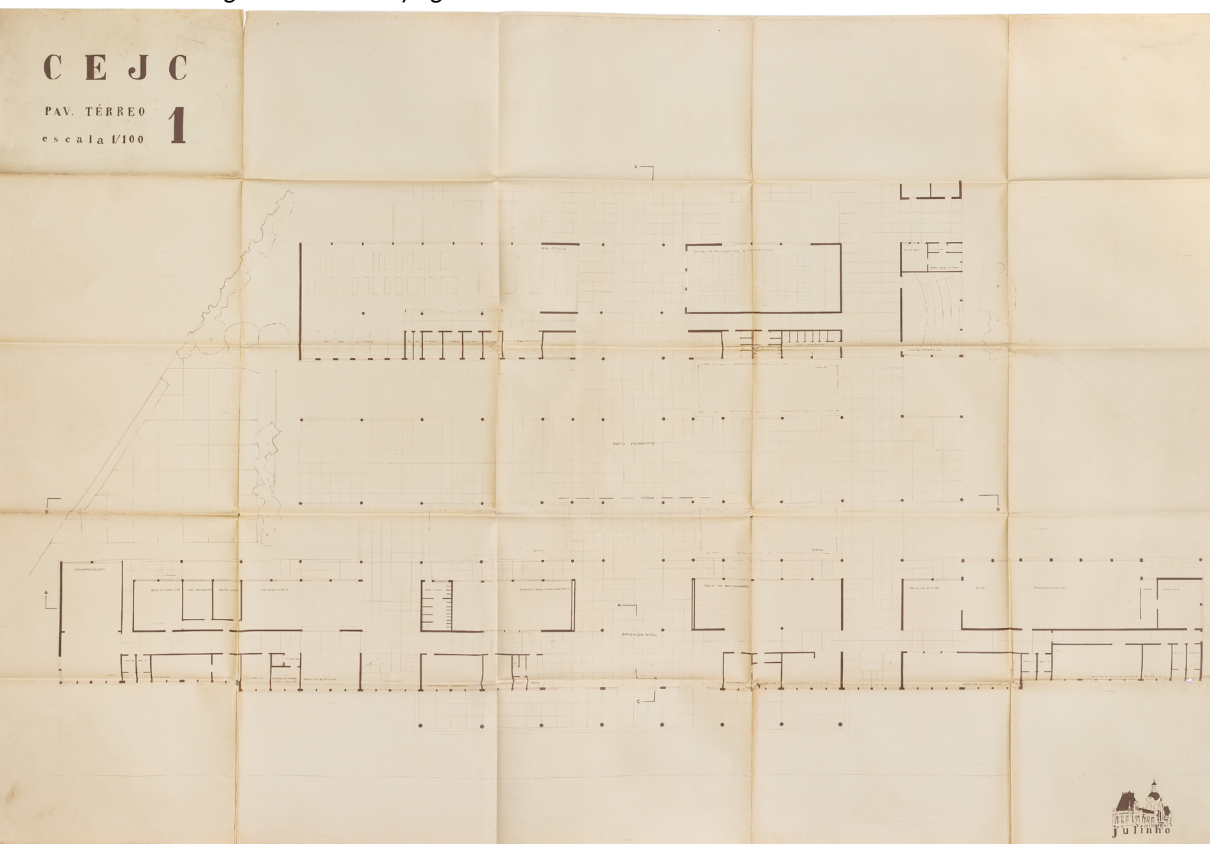
A seguir, elencam-se seis fatores que condicionaram o projeto, que aparecem nos croquis já apresentados. Alguns destes fatores mantiveram-se até esta etapa final de projeto e outros novos surgiram, como “aspecto econômico-construtivo” e “estética do conjunto”.

Fatores que condicionaram o anteprojeto. Foram fundamentais para o presente projeto:

- 1 – Forma do terreno;
- 2 – Orientação;
- 3 – Circulação;
- 4 – Função dos diversos elementos dos volumes;

- 5 – Aspecto econômico-construtivo;
6 – Estética do conjunto (Mohr, 2001, p. 24).

Figura 153 – Prancha 1: planta baixa térreo trecho frontal – cópia do original entregue à comissão julgadora, em 1952.

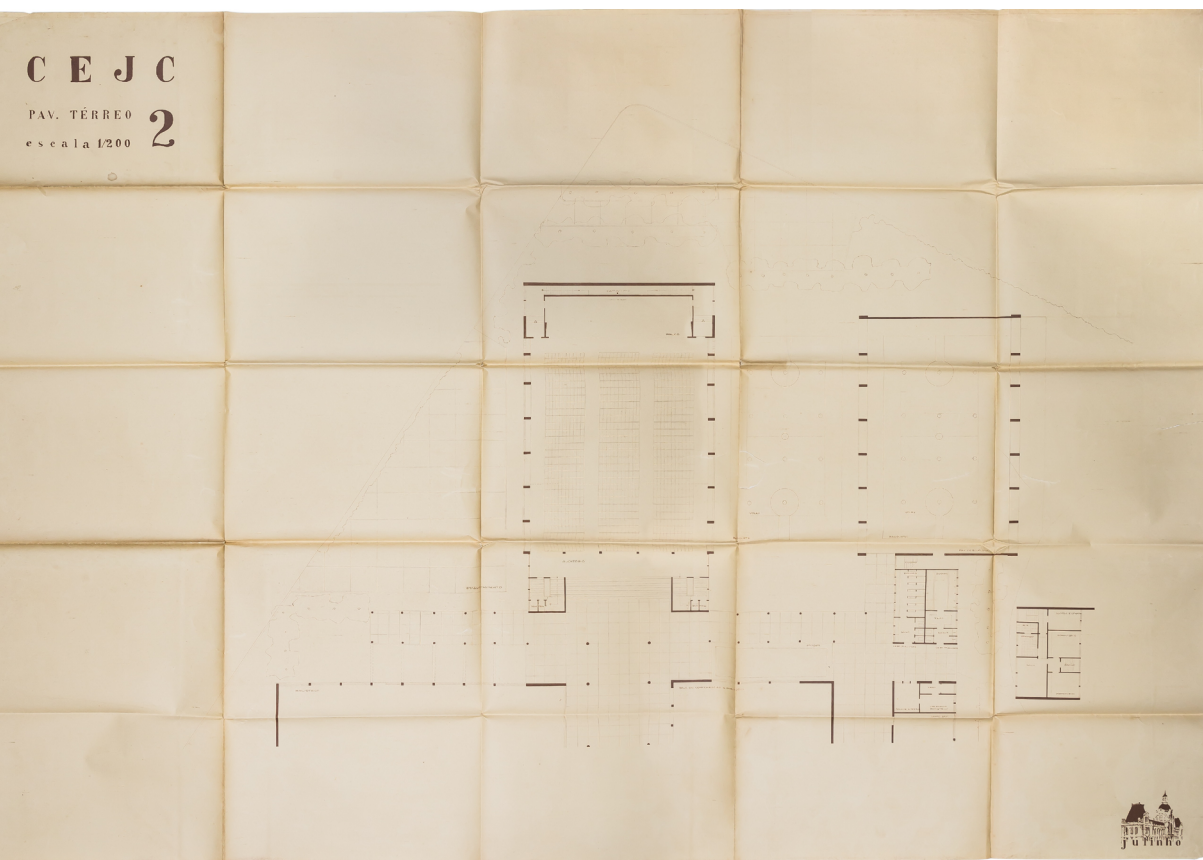


Na sequência, cada um desses fatores fundamentais do anteprojeto entregue foi explicado textualmente. O primeiro fator foi “Forma do terreno” (Figura 129):

De forma irregular, considerado plano, o terreno está situado com o seu lado maior para um jardim público e tem acesso principal por essa avenida que o separa do jardim, Av. Piratini. Apesar das dimensões mínimas do estádio, exigidas pelo programa, e de acordo com a melhor orientação possível para o mesmo, forçosamente teríamos

de ocupar a posição SE do terreno ficando assim determinado o terreno disponível para a localização dos blocos propriamente (Mohr, 2001, p. 24).

Figura 154 – Prancha 2: planta baixa térreo trecho fundos – cópia do original entregue à comissão julgadora, em 1952.

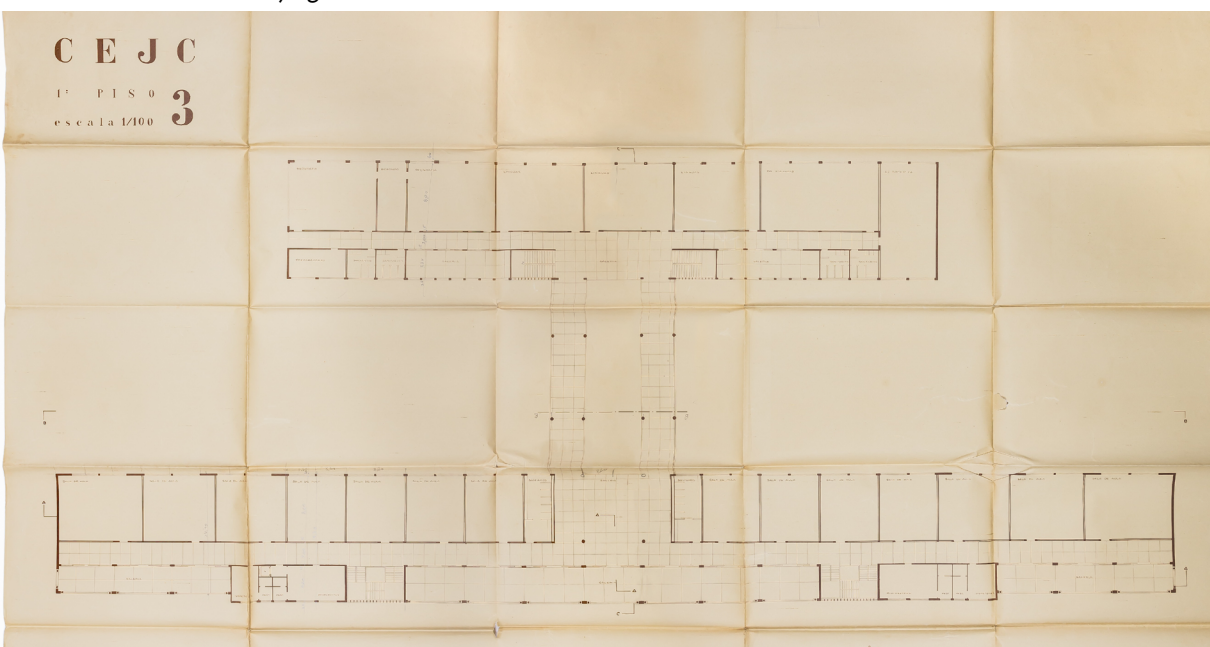


O fator “Orientação” foi o próximo a ser apresentado. Conforme se viu em projetos anteriores, como o Instituto de Pesquisas Biológicas, essa questão era importante para Demetrio Ribeiro. No caso do IPB, o conjunto não obedecia a alinhamentos do terreno e foi rotacionado seguindo a orientação norte. No caso do

Julinho, em diversos momentos de decisão de partido, os croquis mostraram os blocos rotacionados ao norte até a escolha definitiva pelo alinhamento com a avenida de acesso:

Um dos fatores importantes na composição foi a procura da orientação mais conveniente para as diversas funções do programa de necessidades. Para as salas de aula de uso permanente, praticamente durante todos os dias do ano, procuramos uma orientação que permitisse um mínimo de insolação diária. Assim determinamos para as salas de aula 51° NE. As salas de Física têm, também, orientação para N. permitindo o uso de aparelhos óticos. As salas de desenho, localizamos na extremidade SE, permitindo luz difusa própria para desenho do natural. As dependências de permanência transitória e as de utilização secundária como sanitários, galerias, sala de inspetores, gabinete dentário, etc., localizamos para SO. A Biblioteca e a Administração como dependências de uso também permanente, ficaram localizadas para NE. As dependências esportivas como pavilhão de Educação Física e canchas descobertas não ficaram com orientação mais adequada, ficaram, no entanto, protegidas devido à sua localização ao lado do auditório (Mohr, 2001, p. 24).

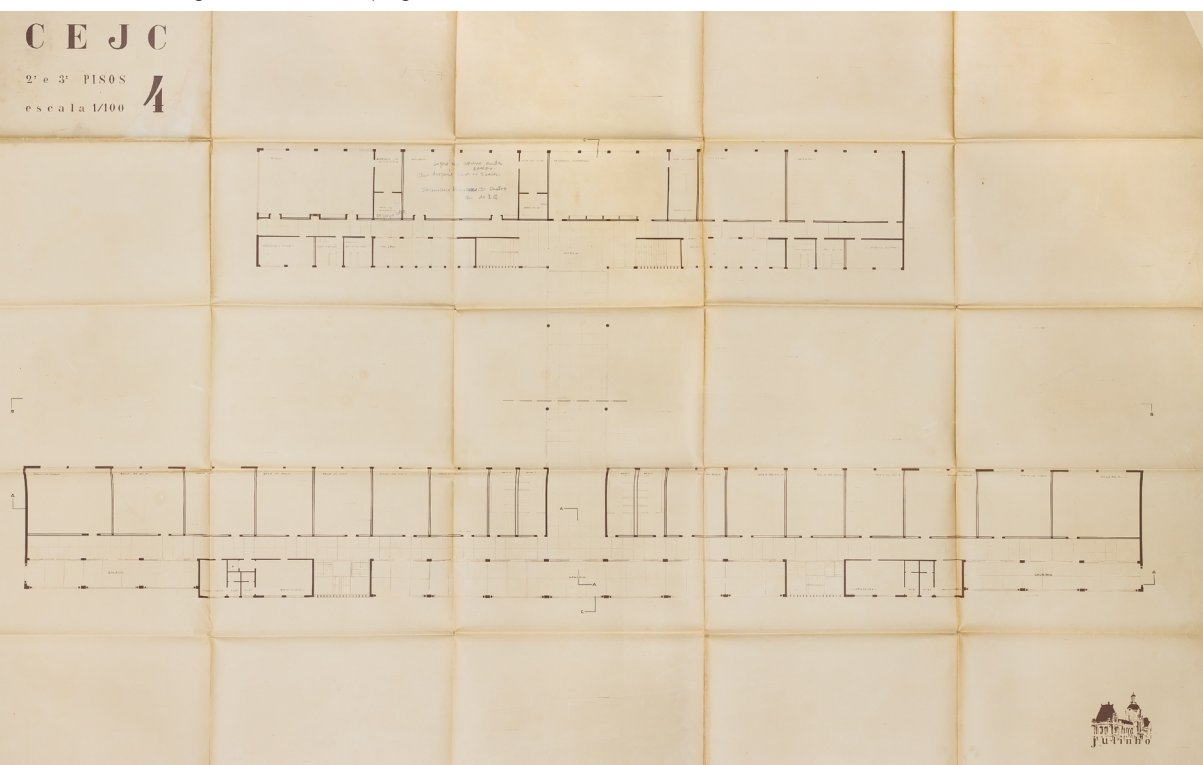
Figura 155 – Prancha 3: planta baixa primeiro piso – cópia do original entregue à comissão julgadora, em 1952.



O próximo fator que apareceu no memorial foi “Circulação”. No memorial entregue à comissão julgadora, Demetrio e Enilda escreveram:

O objetivo principal ao se considerar a circulação foi permitir fácil acesso às diversas dependências do conjunto e fácil escoamento, localizando as circulações verticais em pontos equidistantes das respectivas dependências. A circulação vertical no pavimento térreo liga os dois blocos entre si e ao auditório, numa distribuição simples entre as várias funções, permitindo comunicação fácil e racional. A circulação horizontal nos pavimentos foi estudada tendo em vista o uso comum pelos dois blocos das salas especiais localizadas em um deles. Como auxiliar da circulação vertical foi previsto um elevador, ligado diretamente à administração e às salas dos professores que será usado pelos professores e pela administração e, eventualmente, pelos estudantes que dele necessitarem. Foram previstos estacionamentos de veículos para professores, ligados diretamente com a administração e Grêmio dos professores e ligados ao acesso da auditório e biblioteca (Mohr, 2001, p. 24-25).

Figura 156 – Prancha 4: planta baixa segundo e terceiro piso – cópia do original entregue à comissão julgadora, em 1952.



O fator seguinte descrito no memorial tratou da “Função” dos diversos elementos e as suas localizações na composição:

Quanto à função as aulas estão distribuídas em comuns e especiais. Devido à impossibilidade de se fazer uma divisão rígida dos 1500 alunos entre os cursos científico, clássico e ginásial, é que localizamos as aulas comuns em um só bloco, permitindo o uso comum e maleável pelos diversos cursos. As aulas especiais, localizadas em um só bloco com comunicação direta em cada piso com o bloco das comuns, permite o uso das mesmas pelos diversos cursos. A organização das salas especiais foi feita permitindo um completo funcionamento entre as mesmas. O conjunto cultural propriamente dito é constituído do auditório, de biblioteca e do salão de palestras. Tendo em vista o auditório como local onde se desenvolve parte das atividades culturais e artísticas dos estudantes, procuramos localizá-lo integrado ao pátio coberto e com ligação direta ao acesso principal. Ligados ao hall principal do auditório localizamos as dependências também de caráter cultural, quais sejam, o salão de palestras e projeções e a biblioteca. A sala de canto orfeônico foi localizada no térreo para evitar a proximidade com as demais aulas pelos inconvenientes que traria. O conjunto social consta de Grêmio dos Estudantes, Bar, Restaurante, Cooperativa. Foi localizado próximo à entrada principal do conjunto e ligado à parte esportiva, apresentando, pela sua localização, uma relativa independência em face dos demais elementos da composição. A administração foi localizada o mais próximo possível do hall de entrada e com fácil acesso às aulas por uma das escadas principais e por intermédio do elevador auxiliar. O Grêmio dos Professores, localizado ao lado da administração, permite o contato direto dos mesmos com a secretaria e com os alunos. Departamentos esportivos estão ligados diretamente ao pátio coberto, o Pavilhão de Educação Física está situado entre a cancha descoberta de vôlei e basquete e a de futebol. A arquibancada do campo de futebol tem acesso direto pela Av. Piratini. A casa do zelador foi localizada junto ao pavilhão de educação física sobre os vestiários, permitindo uma observação melhor das diversas partes do conjunto (Mohr, 2001, p. 25).

Figura 157 – Prancha 5: cortes – cópia do original entregue à comissão julgadora, em 1952.

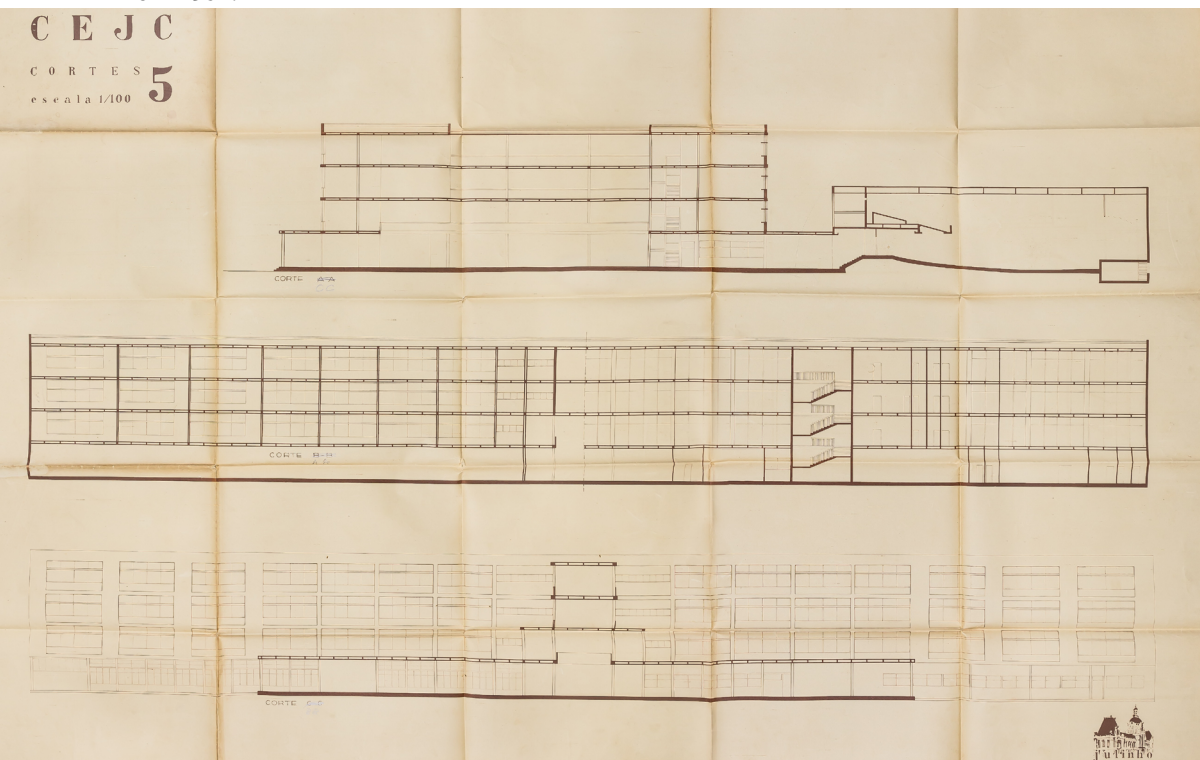
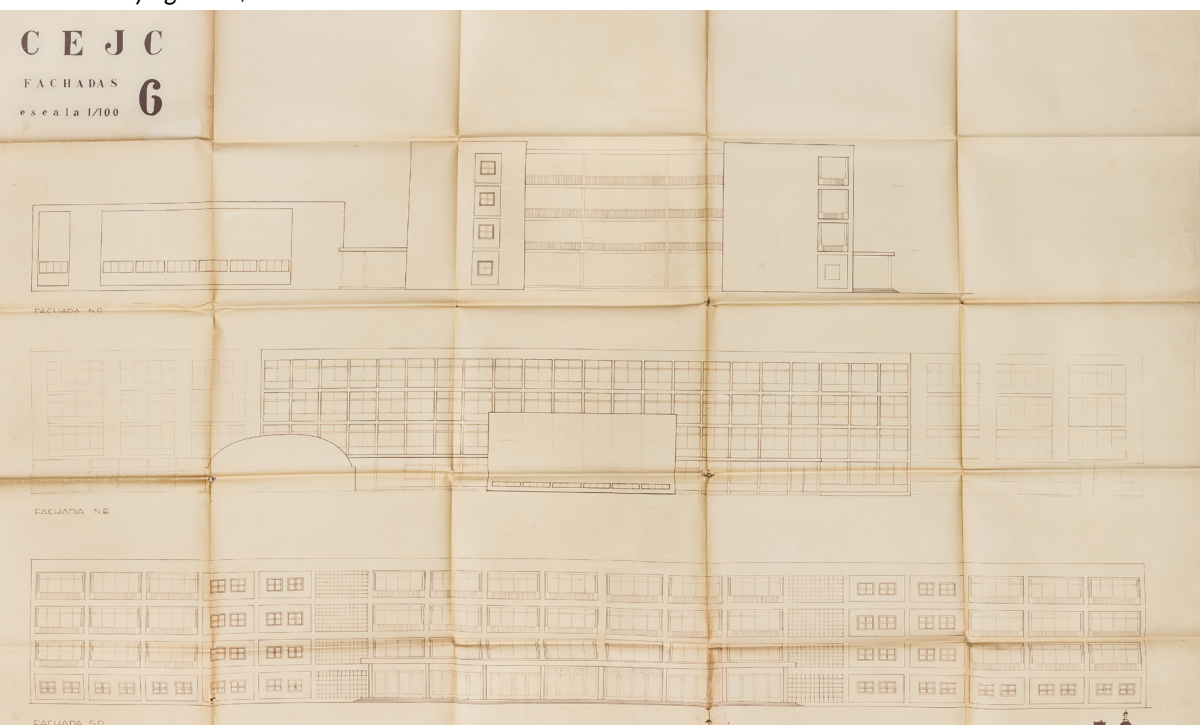


Figura 158 – Prancha 6: elevações – cópia do original entregue à comissão julgadora, em 1952.



O memorial trouxe também as preocupações com o fator econômico-construtivo. O sistema construtivo e as áreas são descritas a seguir, e, ao fim, uma estimativa de custos para a execução do projeto:

Foi imaginada para o sistema estrutural uma solução simples e que resultou da distribuição racional dos pilares e vigas que ficaram condicionados fundamentalmente às dimensões das salas de aulas comuns. Obtivemos um conjunto modulado com lajes nervuradas o que também concorre para um melhor isolamento acústico. As paredes de separação das aulas são duplas para o mesmo fim. As marquises do pátio coberto, pórtico de entrada e coberturas são lajes duplas, nervuradas. O sistema construtivo do auditório é formado de pórticos simples. A construção do pavilhão de educação física é feita em arcos de concreto.

Áreas:

Auditório: 819,00 m²

Pavilhão de Ed. Física: 551,00 m²

Biblioteca: 476,00 m²

Salão de palestras e projeções: 152,00 m²

Administração: 150,00 m²

Congregação de professores: 150,00 m²

Arquivo, arquivista e sanitários: 13,00 m²

Depósito, mimeografia e elevador: 71,00 m²

Grêmio de professores e sanitário masculino: 120,00 m²

Salão de exposições: 120,00 m²

Gabinete dentário: 67,50 m²

Bar e Restaurante: 297,00 m²

Dependência de serviço: 81,00 m²

Grêmio de estudantes: 67,00 m²

Pátio coberto: 1.151,00 m²

Vestiários desportistas: 70,00 m²

Sanitários femininos e para sala de palestras: 192,00 m²

24 salas de aula de 7,00×8,00: 1.344,00 m²

12 salas de aula de 8,80×8,00: 844,80 m²

6 salas de aula de 10,50×8,00: 504,00 m²

2 Aulas de Física 17,8×8,00: 284,80 m²

2 Aulas de Química 17,8×8,00: 284,80 m²

2 Aulas de História Natural 17,8×8,00: 284,80 m²

2 aulas de Desenho 10,5×8,00: 336,00 m²

2 Aulas de Desenho 14,0×8,00: 224,00 m²
2 A. de G. e História 25,0×8,00: 200,00 m²
3 Aulas de línguas 10,5×8,00: 252,00 m²
Trabalhos Manuais 14,3×8,00: 114,40 m²

Resumo das áreas:

Bloco A – 3 pisos superiores: 6.156,00 m²

Bloco B – 3 pisos superiores: 6.556,00 m²

Galerias A-B: 371,00 m²

Galerias duplas: 195,00 m²

Circulação: 1.611,00 m²

ÁREA CONSTRUÍDA APROXIMADA: 15.066,00 m²

Num cálculo médio de Cr\$ 1.700,00, estimamos o valor aproximado da construção do prédio para o colégio Estadual Júlio de Castilhos em, aproximadamente, vinte e sete milhões de cruzeiros. Cr\$ 27.000.000,00 (Mohr, 2001, p. 26-27).

Figura 159 – Prancha 8: perspectivas – cópia do original entregue à comissão julgadora, em 1952.

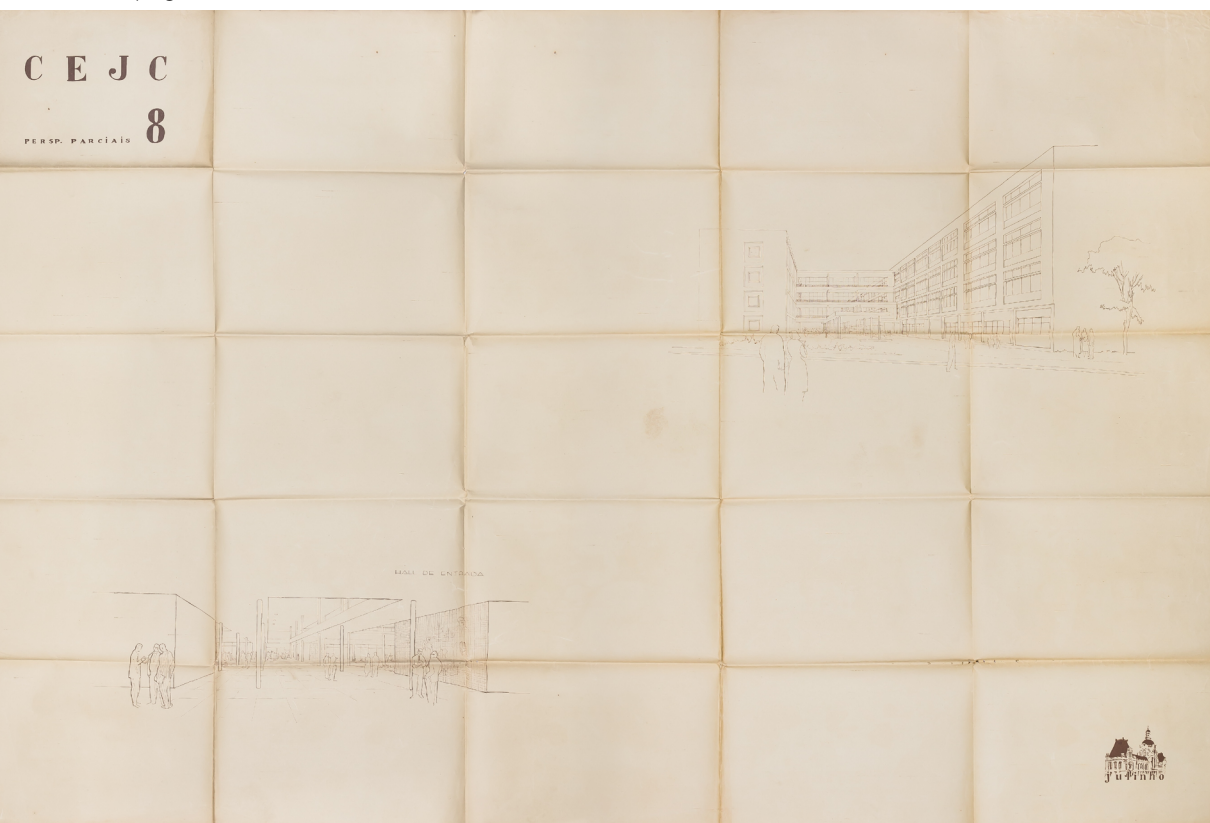
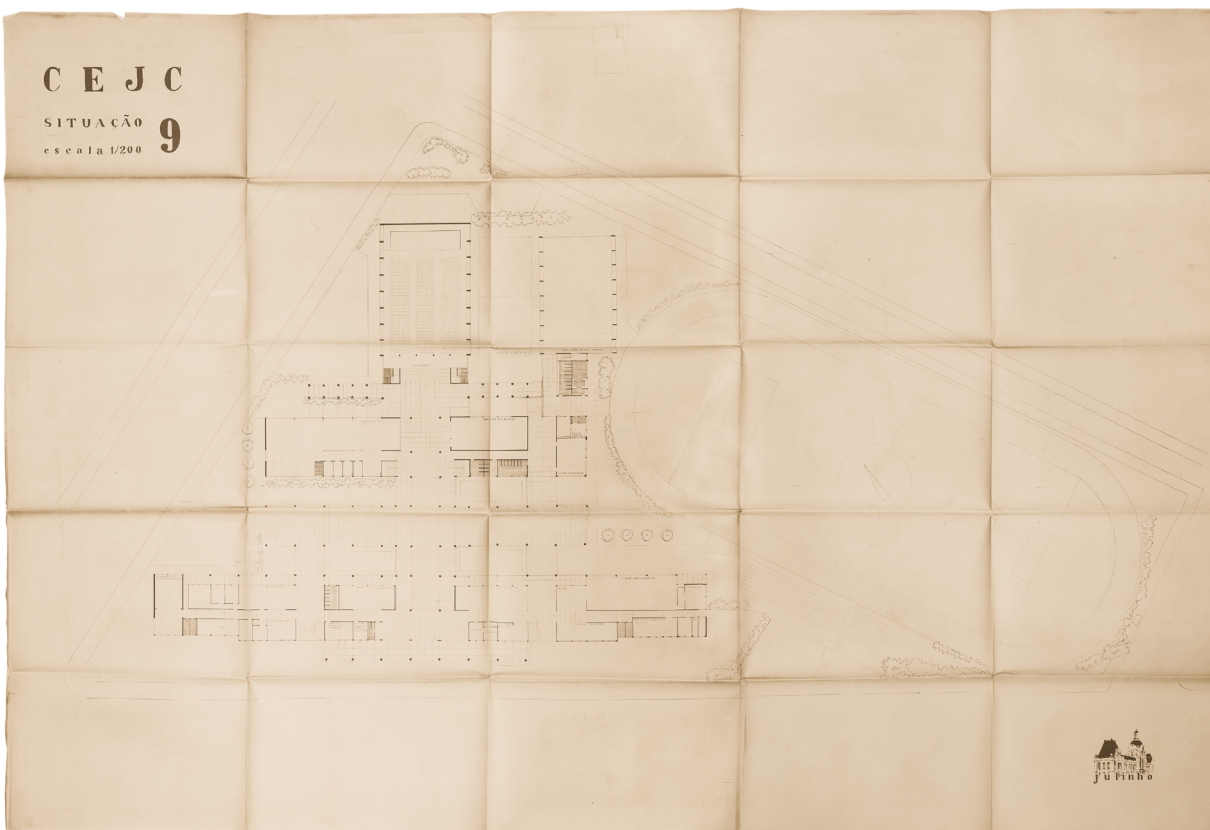


Figura 160 – Prancha 9: implantação – cópia do original entregue à comissão julgadora, em 1952.



O último fator descrito no memorial tratou da estética do conjunto:

Uma preocupação que deve estar presente na elaboração de um estudo, particularmente quando se trata de um estabelecimento de ensino, é a contribuição da Arquitetura na elevação do nível cultural e artístico dos homens, dada a presença cotidiana da arquitetura em todas as atividades humanas. Foi preocupação dos arquitetos, ao elaborar os estudos: ressaltar os elementos, dispô-los e tratá-los de maneira a atender essas finalidades ao mesmo tempo, na medida do possível, satisfazer as aspirações dos estudantes, no que eles desejam ver e sentir em sua escola (Mohr, 2001, p. 28).

A aparência de uma coisa, antes de revelar mecanicamente a ideologia de sua produção, existe simplesmente como lugar onde sua absoluta autonomia do ato que a produziu é revelada. [...] E assim, ela pode ser medida, lida e conhecida, se vista como autônoma a todas essas realidades com as quais a historiografia tradicional em geral, e a ideologia arquitetônica em particular, sempre tentam amarrá-la (Dal Co, 1998, p. 157).

Pretende-se adotar, nesta tese, uma postura favorável ao rever a obra de Demetrio e Enilda em sua concepção essencialmente arquitetônica “e como resultado de um processo de projeto que a fez nascer” (Zein, 2018, p. 24).

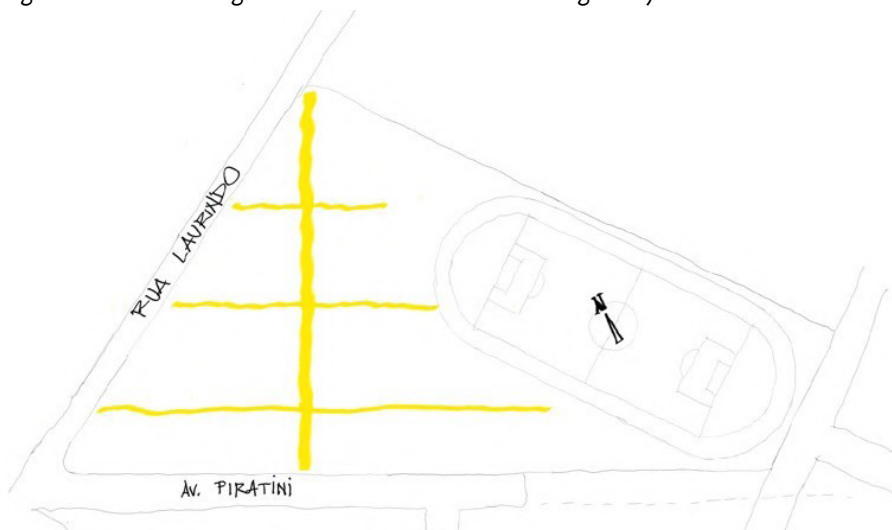
Utilizando as fontes levantadas como forma de aproximação crítica, os processos de análise aqui apresentados valem-se simultaneamente de linguagem verbal e, sobretudo, de linguagem visual, tão cara ao campo arquitetônico.

As análises visam explicitar questões próprias da disciplina, partindo de premissas básicas, tais como: geometria dos espaços, relação com o lugar e com o entorno, materiais e técnicas passíveis de serem empregados, resultados construtivos e tecnológicos, precedentes arquitetônicos que se privilegiam, precedentes arquitetônicos que se negam, ênfases formais e construtivas que se escolhe privilegiar, entre outros. E, como objetivo final, aproximar-se da própria obra:

visitar a obra construída, ainda que esta tenha sofrido algumas alterações quanto à versão vencedora do projeto – em verdade, *revisitar* a obra construída, pois o autor desta tese estudou no colégio Júlio de Castilhos, de 1991 a 1993.

Em uma primeira aproximação, percebe-se que a geometria dos espaços proposta por Demetrio e Enilda obedece, com bastante rigor, a um sistema axial e simétrico a partir do eixo que parte do vértice NE do lote, com a rua Laurindo, e estende-se perpendicularmente até a avenida Piratini (Figura 161). As perpendiculares a esse eixo comportam a organização do programa, com as salas de aula modulando os espaços.

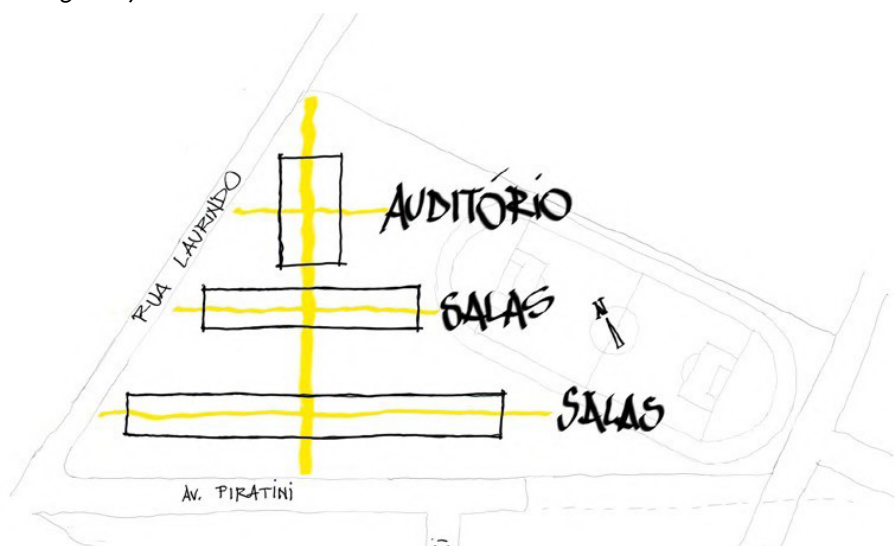
Figura 161 – Eixos organizadores. Desenho de Rodrigo Troyano.



Nos croquis, os arquitetos escrevem sobre a dificuldade de se localizar o auditório. Nos do verso

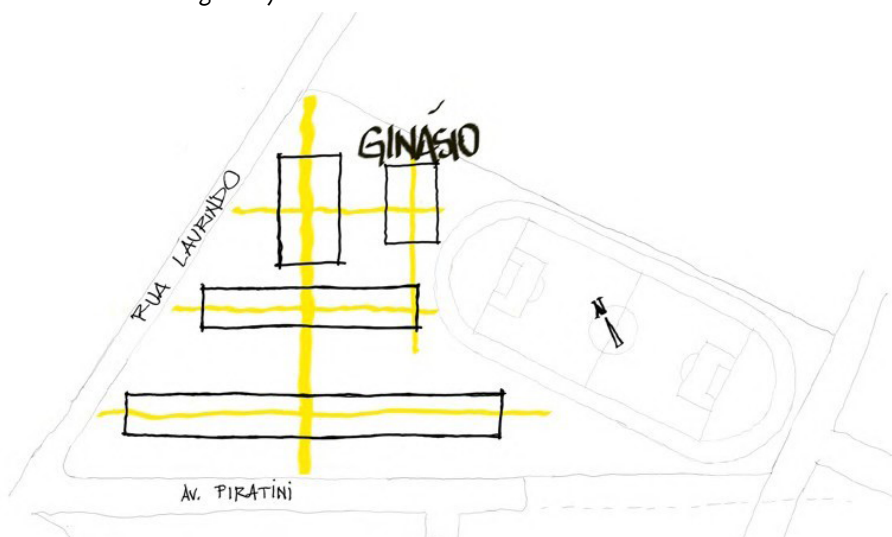
do calendário, o auditório aparece em meio às fitas de salas de aula; nos do papel manteiga, no centro da composição. A decisão final, entregue à comissão julgadora, traz o auditório na parte mais ao norte do eixo central, como que encerrando um percurso livre desde o acesso, como um ponto focal, mantendo o rigor axial e simétrico da composição (Figura 162).

Figura 162 – Eixos organizadores com elementos da composição. Desenho de Rodrigo Troyano.



Escapando à geometria, a quadra de esportes (ginásio) ocupa o espaço residual entre o auditório e o estádio, ainda assim obedecendo relações com os eixos, garantindo a unidade da composição (Figura 163).

Figura 163 – Eixos organizadores com elementos da composição e ginásio. Desenho de Rodrigo Troyano.

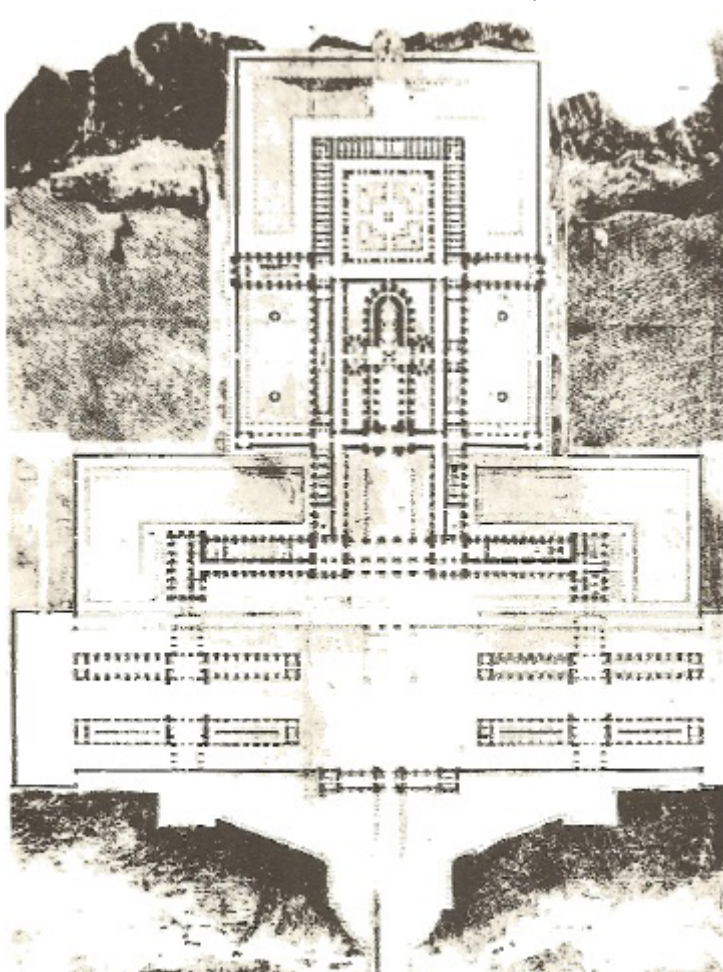


É curiosa a aproximação entre o arranjo simétrico e axial de Demetrio e Enilda e o exercício acadêmico de Guadet para o Grande Prêmio de Roma da *Beaux-Arts* (Figura 164). Julien Guadet, como já vimos, estabeleceu as regras que seriam seguidas na última fase do Sistema de Ensino Belas-Artes, na abertura do século XX (Malacrida, 2010, p. 112). E, como também já visto anteriormente, os alunos utilizavam o “texto de Guadet” (Luccas, 2004, p. 108) na faculdade de arquitetura em Montevideo, estimulados pelo professor Joseph Carré.

Esse ensino de tradição clássica, influência *Beaux-Arts* no curso de arquitetura no Uruguai, está presente na composição do Julinho, segundo o próprio Deme-

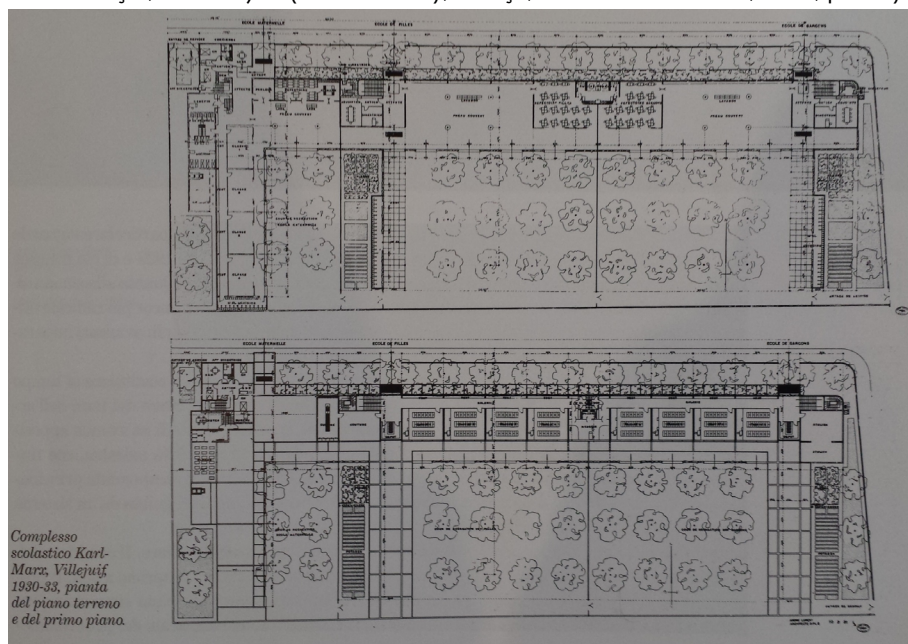
trio Ribeiro, trazendo questões como rigor, simetria, unidade, hierarquia e axialidade.

Figura 164 – Albergue nos Alpes (Perspectiva) Julien Guadet. 1º colocado do Grande Prêmio de Roma, 1864. Fonte: Malacrida, 2010, p. 112.



O modo como as edificações se relacionam parece estar ligado a um precedente arquitetônico que Demétrio sempre relatou privilegiar: a escola Karl Marx, do arquiteto André Lurçat (Figura 165).

Figura 165 – Plantas baixas do Grupo Escolar Karl Marx. Projeto do arquiteto André Lurçat, em Villejuif (Ile de France), França, 1930. Fonte: Cohen, 1995, p. 151).

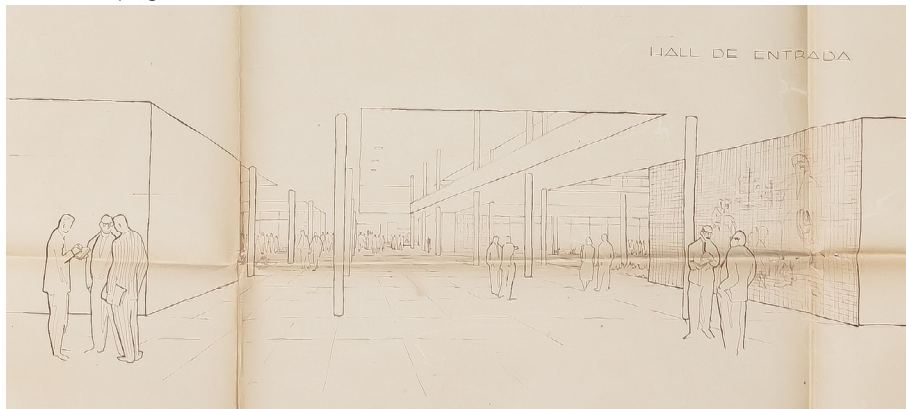


Também com composição axial e simétrica, a escola Karl Marx apresenta suas salas de aula em fita com orientação única. O que se sobressai, contudo, são as conexões entre as partes do edifício, que, como referência ao projeto o arquiteto francês, ficam evidentes no Julinho.

Lurçat desenhou pátios cobertos e galerias de circulações abertas para integrar o programa, gerando um circuito livre que ligava o hall ao pátio central e às demais funções do edifício. As conexões entre as partes na composição do Julinho utilizam a mesma lógica, com pátios cobertos e galerias ou passarelas abertas, como se o edifício fosse permeável no nível

do térreo, a partir do acesso no grande hall, como mostra a figura 166.

Figura 166 – Perspectiva ampliada da Prancha 8 – cópia do original entregue à comissão julgadora, em 1952.



Os grandes corredores utilizados por Lurçat também são utilizados por Demetrio e Enilda como espaços de descompressão e, simultaneamente, de permanência. Demetrio relatou a Udo Mohr sobre o projeto do Julinho, no qual um corredor não cumpria somente a função de corredor e citou a referência:

Claro, a gente estava compenetrado disso, compreende, dentro da filosofia da arquitetura do Lurçat, o corredor não é só uma passagem, é um lugar onde também, num liceu, num colégio, se discute perto da janela, se mostra, esta é a noção do espaço que não é uma tubulação, não é? Isso faz parte do ensino lá no Uruguai (Mohr, 2002).

Figura 167 – Galerias de ligações entre os blocos. Desenho de Rodrigo Troyano, 2023.

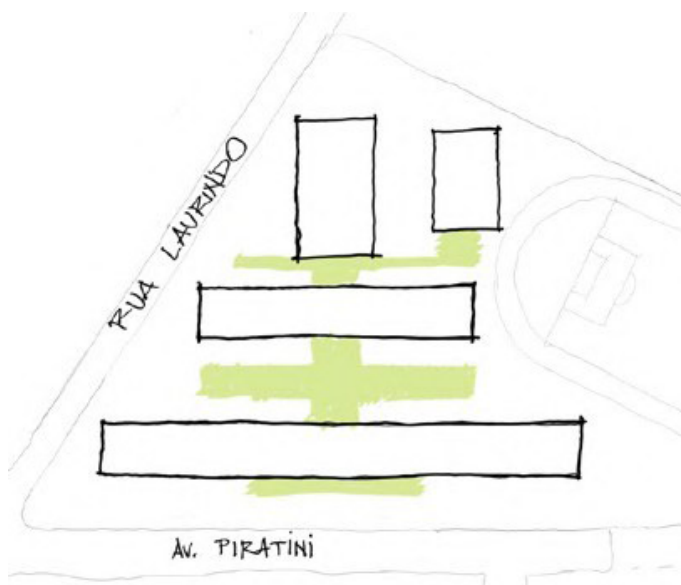
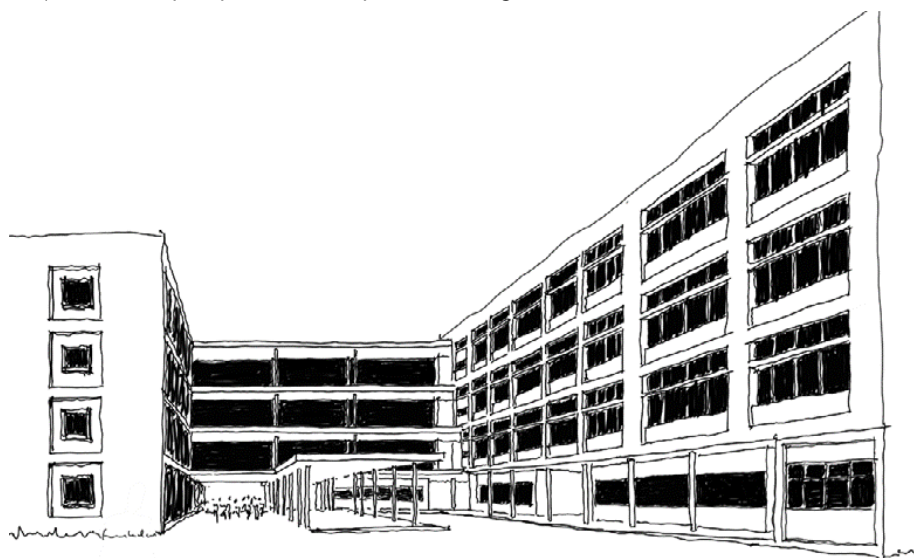


Figura 168 – Galeria de ligação a partir do segundo pavimento, sobre o pátio coberto central. Desenho de Rodrigo Troyano, 2023.



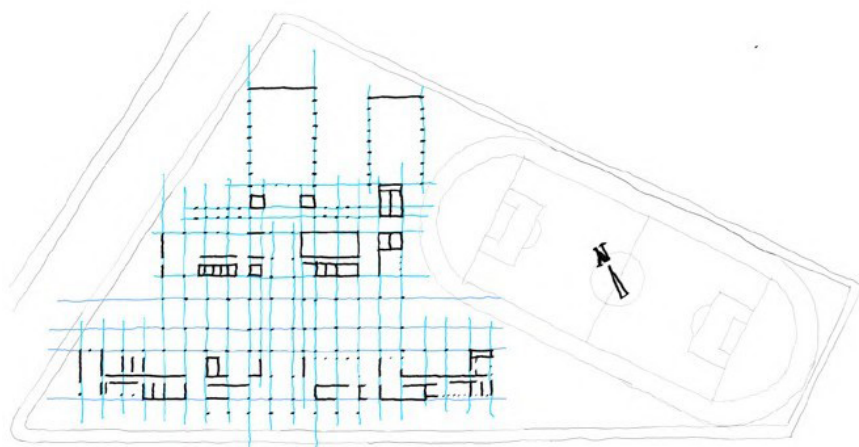
Os diversos compartimentos são distribuídos considerando suas funções: percebe-se, nas plantas baixas, as salas de aula ordenadas pela orientação solar e conformando o módulo estrutural da edificação, além de um sistema estrutural simples e racional de pilares e vigas em concreto e lajes nervuradas.

Figura 169 – Galerias de ligação e pátio coberto central. Desenho de Rodrigo Troyano sobre perspectivas das pranchas originais, 2023.



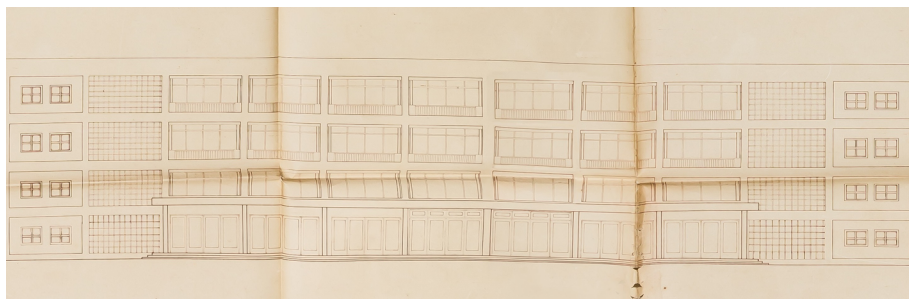
Os materiais dos fechamentos verticais são simples: alvenaria de tijolos rebocados e esquadrias sempre colocadas até a altura das vigas. Quando existem peitoris, eles se destacam das alvenarias, conformando um plano que sugere pertencimento ao conjunto da esquadria (Figura 169).

Figura 170 – Eixos da estrutura. Desenho de Rodrigo Troyano.



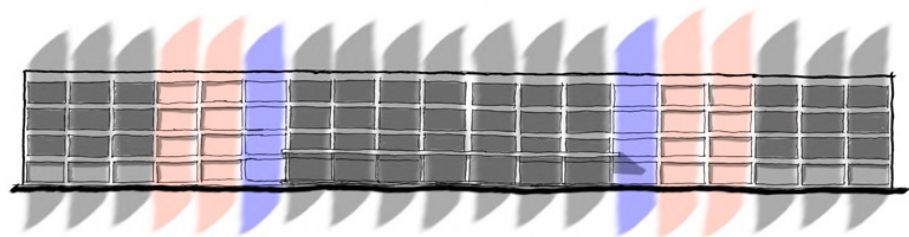
O conjunto emerge racional, direto do solo, tal qual a escola de Lurçat, parecendo assim negar os precedentes arquitetônicos de livre formismo da escola carioca, privilegiando outros modernismos mais anônimos.

Figura 171 – Fachada ampliada da Prancha 5 – cópia do original entregue à comissão julgadora, em 1952.



É notável, quando analisamos a composição da fachada, o papel da repetição em sua estrutura: sentido, racionalidade nas disposições dos elementos marcados pela regularidade rítmica. Uma noção de ordem quase como uma “compulsão a repetir, que se estabelece como regulamento” (Freud, 1997, p. 46).

Figura 172 – Ritmo da fachada frontal do Julinho. Desenho de Rodrigo Troyano sobre pranchas originais, 2023.



Modulação de caráter clássico, com simetrias axiais, alinhamentos e relações proporcionais cartesianas geram a grande quadrícula ortogonal em toda a extensão da fachada (Figuras 171 e 172). A ênfase nos terraços com vidros recuados aproxima-se das experiências do racionalismo italiano, em especial da grelha em primeiro plano que protege o segundo fechamento em vidro na Casa del Fascio, de Giuseppe Terragni.

TRAÇOS DE PÓS-MODERNISMO?

Importantes arquitetos voltados à prática profissional ou às questões teóricas/críticas que se concentram no âmbito acadêmico da arquitetura em Porto Alegre comentaram a dificuldade de classificação quanto à natureza estética do prédio do Julinho. Em depoimento dado a Sergio Marques, no ano de 2008, Moacyr Moojen contou que usava o apelido de “Proto-Pós-Modernismo” para classificar a arquitetura dos adeptos do Realismo Socialista em Porto Alegre nos anos 1950 (Marques, 2012, p. 40).

Se o surgimento dessa corrente estética crítica do Movimento Moderno só apareceu por volta dos anos sessenta nos Estados Unidos, e, no Brasil, ganhou força a partir do final dos anos setenta, era justo, segundo Moojen, classificar os partidários do realismo

socialista como pioneiros de algo que só surgiria de vinte a trinta anos depois.

Figura 173 – Fotografia aérea que ilustra material sobre comemoração do centenário do colégio Júlio de Castilhos. Fonte: arquivos família Ribeiro.



Figura 174 – Fotografia que ilustra material sobre comemoração do centenário do colégio Júlio de Castilhos. Fonte: arquivos família Ribeiro.



Carlos Eduardo Dias Comas, em depoimento ao autor desta pesquisa, em nove de agosto de 2017, atestou que lembrava claramente do dia em que teceu comentários sobre o Julinho a Demetrio Ribeiro. Comas relatou que a conversa em que citou o prédio do Julinho se deu após um debate acalorado entre ele e o autor do prédio, em evento organizado pelo IAB-RS, no início dos anos 1980. O diálogo abaixo, citado por Demetrio, aconteceu em um café, nos arredores do famoso prédio do IAB-RS, na rua Professor Annes Dias, no centro de Porto Alegre:

(DEMETRIO) Eu olho e digo assim, é uma das obras mais bonitas de Porto Alegre [o Julinho], com aqueles corredores, com aqueles terraços, com espaços largos. Eu mereci até elogios do Comas. O Comas é um cara, como se vê, inteligente. Uma vez ele disse que tinha observado nesse projeto traços de pós-modernismo. Que ele via isso, compreende? Claro, a maneira dele ver, é que não era um funcionalismo estreito (Mohr, 2002).

Ao falarem em Pós-Modernismo, Comas e Moojen, em certa medida, sugeriram que o projeto do Julinho não estaria vinculado às correntes estéticas vigentes no Brasil no período em que foi concebido.

Figura 175 – Fotografia de João Alberto do Colégio Estadual Júlio de Castilhos. Crédito: Acervo João Alberto/FAU UniRitter.



Por sua vez, em entrevista à professora e pesquisadora Doris Bittencourt,³¹ no ano de 2001, o professor Günter Weimer comentou sobre a arquitetura de Demétrio Ribeiro e seu “modernismo diferente”:

[...] De forma que os modernismos em Porto Alegre foram muito variados, muito diferentes. Dentro dessa tendência, o Demétrio foi um caso especial, a atuação dele se deu mais na área de planejamento urbano. Examinamos os prédios que ele projetou. É uma arquitetura que é difícil de classificar, acho que é muito mais perto de (Adolf) Loos do que de qualquer outra coisa. São formas geométricas puras, janelas corridas de fora a fora, é um modernismo diferente. Creio que se deveria perguntar a ele de onde veio isto [...] É uma coisa muito contida, a arquitetura dele. Eu já ouvi várias opiniões. Alguns acham que sua arquitetura era simplória. Não concordo com esta opinião. Eu acho que é uma coisa muito pensada e muito refletida. É uma coisa simples, direta. Por essa razão acho que o Demétrio

³¹ Esta entrevista é inédita e foi cedida por Dóris Maria Machado de Bittencourt ao autor desta tese.

deve ser tratado como um caso especial. Não sei se vem do Lurçat, porque ele era mais um teórico. Não sei, em termos formais, de onde veio esta arquitetura. Talvez fosse uma coisa muito pessoal. Tenho a impressão que deve ter sido a arquitetura que ele aprendeu a fazer em Montevidéu. Acho que a Província nunca o perdoou por seguir seus próprios caminhos [...] (Weimer, 2001).

Figura 176 – Fotografia pátio interno do Colégio Estadual Júlio de Castilhos.
Crédito: Rodrigo Troyano, 2018.



UM MODERNISMO DIFERENTE

Nos meses de maio e dezembro de 1951, ano anterior ao concurso do Julinho, Demetrio assinou seus artigos na seção de arquitetura da revista *Horizonte*. Nos textos, o arquiteto sugeriu a busca por uma nova estética, voltada para as massas, que rompesse com os cânones estéticos pré-existentes da arquitetura do Movimento Moderno no Brasil. Segundo ele, alguns desses cânones seriam “a exibição de originalidade, a exteriorização do luxo, existente ou fictício, e o amor às formas irracionais” (Ribeiro, 1951).

Figura 177 – Fotografia acesso Colégio Estadual Júlio de Castilhos. Crédito: Rodrigo Troyano, 2018.



Como modo de se contrapor, Demetrio propôs que se resgatassem os valores estéticos renegados por essa arquitetura triunfante no país. Valores de uma arquitetura revolucionária, como a legibilidade fácil das estruturas espaciais e construtivas, a simplicidade das formas, que é expressão de ordem e de clareza e até de certa monumentalidade, como atestou em depoimento a Doris (1986). Esse retorno a valores estéticos anteriores ao Modernismo foi a tônica do discurso do Realismo Socialista.

Figura 178 – Fotografia fundos Colégio Estadual Júlio de Castilhos. Crédito: Rodrigo Troyano, 2018.



Podemos concluir que esse resgate do vocabulário arquitetônico de um passado anterior ao advento do Modernismo, com ênfase no ornamento, na simetria, na axialidade e no efeito de massa estimulado pelo zhdanovismo do pós-guerras, ocorreu com mais frequência em países onde a arquitetura moderna não tinha alcançado, ou sido impedida de alcançar, as instâncias governamentais.

Se, em países do bloco socialista do leste europeu, o historicismo ditava as cartas a partir do pós-guerras, pode-se dizer que ele não teve a mesma sorte em países como a Itália, onde teve que coexistir com a arquitetura moderna razzionalista, também estimulada por Mussolini.



Figura 179 –
Fotografia lateral
Colégio Estadual Júlio
de Castilhos. Crédito:
Rodrigo Troyano,
2023.

No Brasil, assim como na Itália fascista, a arquitetura moderna havia alçado seu voo em meio ao governo totalitário de Getúlio Vargas, muito pelo esforço de Rodrigo Mello Franco de Andrade junto ao ministro Gustavo Capanema, que foi convencido pelos modernos cariocas na empreitada do Ministério de Educação e Saúde Pública, em 1936 (Luccas, 2004, p. 73): “Foi quando a arquitetura moderna teve seu maior desenvolvimento – durante o Estado Novo, à sombra dos institutos e a serviço da demagogia desenfreada” (Artigas, 1952).

Com o suporte do Estado, a arquitetura moderna desenvolveu-se a partir do Rio de Janeiro, nos anos trinta e quarenta, chegando a conquistar as páginas das principais revistas de arquitetura do mundo à época. Demetrio Ribeiro não proporia um retorno ingênuo a um historicismo reducionista nos moldes de Moscou e suas sete irmãs; o retorno do arquiteto alegretense se deu vinte – ou trinta – anos antes, observando modernismos mais anônimos.

Figura 180 – Fotografia trecho fachada frontal Colégio Estadual Júlio de Castilhos.
Crédito: Rodrigo Troyano, 2018.



No Julinho, fica evidente determinada precaução, como que para não cair em certas “afetações” que pudessem contrariar suposta coerência ideológica tão propagada. É perceptível algum esforço para se manter distante do repertório corbusiano que tanto atraía a arquitetura brasileira de então, e, principalmente, para não cair na “tentação” da liberdade formal representativa da Escola Carioca. A composição do colégio é simétrica e axial, “com vestígios de exercícios acadê-

nicos dos anos trinta e quarenta e utiliza-se de um repertório moderno mais anônimo”, representativo na obra do arquiteto francês André Lurçat e na dos racionalistas italianos.

A modulação da fachada é de caráter clássico, obtida através da disposição dos elementos verticais e horizontais envolvendo planos opacos, transparentes ou vazados; o que remete, em parte, àquelas experiências do racionalismo italiano que exploravam a ortogonalidade da quadrícula estabelecida entre os elementos de fachada – uma aproximação sugerida com a qual o arquiteto [Demetrio Ribeiro] acedeu (Luccas, 2004, p. 109).

Figura 181 – Fotografia bloco de ligação Colégio Estadual Júlio de Castilhos.
Crédito: Rodrigo Troyano, 2018.



O projeto do Julinho foi síntese, tentativa de tradução da estética ansiada por Demetrio Ribeiro, em 1951, para uma conjuntura entendida por ele como revolucionária. Em sua entrevista no ano 2000 ao amigo Udo Mohr, Demetrio se manifestou conclusivamente sobre o colégio:

O Júlio de Castilhos é diferente porque eu tava dentro de uma outra. Eu já disse isso. Eu tava na fase da crítica a essa arquitetura (Movimento Moderno) e tentando fazer outra coisa que não deixa de ter um certo sentido na época. É a única coisa que tem um certo valor, vamos dizer, uma certa singularidade, é isso: pertenceu a um certo momento, esse projeto. Um momento de balanço da arquitetura moderna que aqui houve. O artigo do Lúcio Costa cujo nome não me lembro o título (COSTA, Lúcio. 1951: Muita construção, alguma arquitetura e um milagre) mas que repercutiu como um alerta do formalismo que estava invadindo. Aquela coisa dos macetes formais. Tem também aquela consequência da guerra, digo, que colocou a arquitetura moderna em face do povo e mostrou as suas limitações. É isso aí [...] (Mohr, 2002).

Figura 182 – Fotografia esquina Colégio Estadual Júlio de Castilhos. Crédito: Rodrigo Troyano, 2023.



Figura 183 – Fotografia fachada banheiros Colégio Estadual Júlio de Castilhos.
Crédito: Rodrigo Troyano, 2023.



Figura 184 – Fotografia acesso interno Colégio Estadual Júlio de Castilhos.
Crédito: Rodrigo Troyano, 2018.



Figura 185 – Fotografia sacadas frontais Colégio Estadual Júlio de Castilhos.
Crédito: Rodrigo Troyano, 2018.



As polêmicas dos anos 1950 não ficaram restritas ao campo do Rio Grande do Sul e tampouco ficaram sem contrapontos. Em São Paulo, o arquiteto Vilanova Artigas, filiado ao PCB, também usava as revistas oficiais do partido para expor suas ideias e atacar as concepções arquitetônicas ocidentais, que espelhavam “a ideologia da reação e do formalismo servil”. Apoiado nessa premissa, Artigas, em artigo de maio de 1951, na revista *Fundamentos*, se pôs contrário as “técnicas formalistas” e criticou Le Corbusier e seu “apoliticismo”: “Le Corbusier usa a linguagem do pior dos inimigos do nosso povo, o imperialismo” (1951).

Embora seus textos de 1951 evidenciem que o jovem Artigas acatava, em um primeiro momento, as preleções zhdanovistas, no artigo “Os caminhos da arquitetura moderna”, de 1952, o arquiteto arrefeceu seu vínculo com o ideário do Realismo Socialista:

O que fazer? Esperar por uma nova sociedade e continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres do arquiteto, já que eles se orientam numa direção hostil ao povo, e nos lançarmos na luta revolucionária completamente? Nenhum dos dois, unicamente (Artigas, 1952).

Em entrevista a Aracy Amaral no ano de 1980, publicada posteriormente na revista *Projeto*, em abril de 1988 (Artigas, 1988), Artigas pôde comentar, com distanciamento, as posições políticas dos anos 1950,

e não poupou os colegas do Rio Grande do Sul que se mantiveram firmes ao zhdanovismo:

(Aracy Amaral) Vocês tinham um bom relacionamento com o sul?

(Vilanova Artigas) Não, eu não, nunca os tolerei, mas isso por posições teóricas, como arquiteto. Nesse período de Horizonte e Fundamentos, nós aqui, em São Paulo – eu, particularmente, não posso falar em nome do Pedreira –, mas eu me sentia em oposição frontal, tanto assim que naquele artigo que faço sobre arquitetura por volta de 1950-51, e que considero a coisa mais importante que já se fez no Brasil em torno disso – mas é minha opinião pessoal –, “Caminhos da Arquitetura Moderna”, termina dizendo: “O que se deve fazer é tomar uma atitude crítica em relação à realidade” – posição que se pode manter até hoje. Posição crítica em relação ao real é a de uma filosofia crítica. Em consequência, os camaradas da direção do Partido ficaram muito aborrecidos comigo por causa daquilo e reuniram esse pessoal sectário, da esquerda, que era o pessoal do Rio Grande do Sul, que propunha uma arte regionalista, e que passaram a desenhar homem com laço e cavalo de fronteira. Há umas gravuras do Scliar muito bem-feitas, uma cerca de arame e um homem com um laço. Eu não tolerava isso, achava uma visão pobre [...] em relação à arquitetura, no fundo pensavam que o realismo socialista que defendiam estaria necessariamente vinculado ao fazer uma arquitetura colonial, como o Lúcio Costa tinha inventado, como vinha do passado (Artigas, 1988).

Na sequência da entrevista, Artigas expôs nominalmente Demetrio Ribeiro e o criticou pelo fato de manter-se firme às doutrinas partidárias, além de comemorar o fato de ele ter abandonado o realismo socialista como dogmatização.

[...] Eu estava nesse tempo sob a influência daqueles artigos de 1950, 1951, numa vasta crise. Felizmente, não escrevi. Porque, se eu tivesse dito naquele tempo que a saída era aquela que realistas socialistas do tipo do Scliar

etc. queriam, eu hoje não tinha cara nem para falar com você aqui... E eles fizeram, eles disseram – o Demetrio Ribeiro etc. – as besteiras a propósito do neocolonial [...] Você veja, a diferença entre mim e os gaúchos é que eu mostrava que toda a arquitetura, do mundo inteiro, visava um só fim, que era a luta de classes. Eles nunca quiseram compreender uma coisa dessas. [...] E daí então se vê que o realismo socialista tenha sido interpretado por uma porção de gente como se fosse as ordens da União Soviética. Podia ser para meia dúzia de bobocas, mas não foi, não para mim. Nem até hoje (Artigas, 1988).

EM LUGAR NENHUM HOUE ARQUITETURA CAPAZ DE COMOVER MULTIDÕES

Assim como Artigas, que revisitou seu texto de 1952 com Aracy Amaral nos anos oitenta, Demetrio Ribeiro também teve essa oportunidade. A busca por materiais relacionado ao arquiteto gaúcho conduziu ao contato com a professora Doris Maria Machado de Bittencourt³². No ano de 1986, completavam-se trinta e cinco anos do polêmico artigo “Sobre Arquitetura Brasileira”, publicado por Demetrio Ribeiro na revista *Horizonte*, em 1951, e Doris elaborou um questionário para que o autor pudesse comentar o material que ele próprio havia escrito. O material foi gentilmente cedido por Doris para fazer parte desta tese.

³² Doris Bittencourt é arquiteta graduada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1971), mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (1990) e doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (1996). Atualmente é professora adjunta da Universidade de Santa Cruz do Sul. Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em Fundamentos de Arquitetura e Urbanismo, atuando principalmente nos seguintes temas: arquitetura brasileira, história da arquitetura e do urbanismo, evolução urbana, representação gráfica, expressão gráfica e bancas de mestrado e doutorado. Atualmente atua em pesquisas na área de Extensão.

Em maio de 1951, data do seu primeiro artigo na revista *Horizonte*, Demetrio Ribeiro era um jovem arquiteto de trinta e quatro anos. Em cinco de junho de 1986, data das respostas ao questionário aqui apresentado, já era um senhor de sessenta e nove anos.

(Doris) Sabemos que muitos professores tinham uma prática político-partidária. Este fato contribuiu para que assumissem determinadas posições teóricas no campo da arquitetura? Havia uma preocupação em relação aos aspectos sociais e políticos da arquitetura?

(Demetrio) Sim, aí eu vou dizer que um caso claro disto fui eu. Porque o Graeff, que era comunista, assim como o próprio Niemeyer, não questionavam. O Niemeyer chegava a ser primário nesta questão, mas o Graeff era um estudioso, com aquela coisa isebiana (ISEB) de que o desenvolvimento brasileiro tem esta característica, [é] diferente da frieza do relojoeiro suíço [...] Agora onde realmente o partidário vinculou-se, foi na minha cabeça, porque estas coisas não tiveram muita importância fora da discussão na revista *Horizonte*. Com a idéia do socialismo, eu sentia uma contradição muito forte, uma vez que Vilanova Artigas, que era comunista, dizia que a arquitetura russa era a pior do mundo. Eu pensava como é que pode se dizer isto, eu sou arquiteto e eles lá são companheiros que tomaram o poder num país, como é que a arquitetura que eles fazem é a pior do mundo? Não vou dizer que em algum sentido não fosse, realmente, mas a verdade é que isto tudo era dito muito superficialmente e tinha toda esta discussão da origem da relação do povo com a cultura.

(Doris) Em 1951 surgiu uma polêmica entre os arquitetos Demetrio Ribeiro, Nelson Souza e Edgar Graeff sobre a chamada “função social da arquitetura”. Como participante deste debate, qual a sua posição e como ele se desenvolveu?

(Demetrio) Muitos historiadores encontram traços comuns às diferentes manifestações culturais de uma mesma sociedade. Taine fala do parentesco entre os jardins de Versalhes, o verso Alexandrino de Racine e a organização da Corte de Luís XV. É conhecida a afinidade

do civismo burguês de 1789 com a estética clássica greco-romana. Parece evidente que uma mesma aspiração à abrangência e à totalidade está presente tanto na filosofia de Hegel, como na música de Bethoven e na arquitetura de Schinkel. Com base nessa ideia pode-se admitir que uma conjuntura histórica de transformação política, ou seja, uma conjuntura revolucionária, se refletiria em todas as manifestações da cultura, inclusive na arquitetura, na estética da arquitetura.

(Doris) Fale um pouco mais sobre a arquitetura moderna e a arquitetura revolucionária, a que o senhor se referiu no artigo que gerou polêmica, em 1951.

(Demetrio) Entendíamos que uma arquitetura revolucionária seria a que pertencesse a uma conjuntura cultural revolucionária. Parecia-nos superficial a conceituação de arquitetura revolucionária como sendo aquela que rompe com os cânones estéticos pré-existentes. O cerne da polêmica residia no fato de contestarmos que a Arquitetura Moderna Brasileira da Pampulha e do Ministério da Educação fosse a expressão das aspirações revolucionárias do povo brasileiro.

(Doris) No mesmo artigo, o senhor se refere a estética das massas. Como seria esta concepção? Pode-se fazer alguma espécie de analogia com o manifesto “A Estética da Fome” de Glauber Rocha, que surgiu mais tarde?

(Demetrio) Estávamos convencidos, de certo subjetivamente e sem provas, de que uma arquitetura brasileira revolucionária resgataria valores estéticos subestimados pela Arquitetura Moderna: Legibilidade fácil das estruturas espaciais e construtivas, referências à tradição e às vivências do povo, expressão de ordem e de clareza, e até alguma monumentalidade.

(Doris) A autora Aracy Amaral o chama de “demagógico” quando o senhor afirma que a “arquitetura compreendida pelas massas seria capaz de evocar, em seu espírito, a ideias grandiosas que inspiram as lutas patrióticas e revolucionárias”. O que o senhor tem a dizer com relação a isso?

(Demetrio) Exagerando a importância da arquitetura na vida cotidiana, acreditávamos, como os arquitetos soviéticos da época, numa “arquitetura capaz de comover multidões”. Víamos uma oposição fundamental entre uma arquitetura dirigida esteticamente às massas populares e

uma arquitetura voltada à busca de formas surpreendentes (Bittencourt, 1986).

A pergunta de Doris tocou em um ponto delicado da polêmica. Dois anos antes, em 1984, Aracy Amaral publicou seu livro *Arte para quê?: A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970* (2003, p. 278), um capítulo sobre os artigos da revista *Horizonte*, e escreveu uma dura crítica a Demetrio. A resposta do arquiteto foi elegante, e, em vez de entrar em embate, reconheceu o exagero do discurso ideológico, mas seguiu firmando a reflexão crítica sobre a estética com ênfase formalista.

É importante destacar o termo “ideológico” e analisá-lo à luz da argumentação de autores caros ao tema. O conceito Marxista, muito adotado como abordagem de análises no século XX, entende a ideologia como a representação imaginária do real; essa representação imaginária, idealizada pela classe dominante, teria como objetivo manter a dominação em uma sociedade fundada na luta de classes. Indo além, podemos entender a ideologia, forma específica do imaginário social moderno, como a maneira necessária pela qual os agentes representam para si mesmos o *aparecer* social, econômico e político.

[...] e de tal sorte que essa aparência, por ser o modo imediato e abstrato de manifestação do processo histórico, é o ocultamento ou a dissimulação do real. Fundamentalmente, a ideologia é um corpo sistemático de representações e de normas que nos ensinam a conhecer e agir (Chauí, 1981, p. 3).

Portanto, podemos entender que a sistematicidade e a coerência ideológica nascem de uma determinação precisa: o discurso ideológico é aquele que pretende “coincidir as coisas, anular a diferença entre o pensar, o dizer e o ser e, dessa maneira, engendrar uma lógica de identificação que unifique pensamento, linguagem e realidade” (Chauí, 1981, p. 3).

É provável que Demetrio Ribeiro reproduza, em seu artigo de 1951, um discurso ideológico doutrinário. Isso não invalida o argumento de que o arquiteto, para muito além da subserviência, buscou coincidir, anular as diferenças, unificar o seu pensamento e a sua ação. A ideia de que um arquiteto poderia exercer sua profissão como uma prática revolucionária e engendrar tal lógica a ponto de, em conjunto com as questões políticas, alterar um sistema social. Sua autocrítica em 1986 é conclusiva:

(Doris) A ideia de que o arquiteto, como profissional, exercendo sua atividade como uma prática revolucionária, pode alterar um regime ou um sistema social tem fundamento ou não passa de utopia? O que pode fazer o arquiteto para mudar o mundo?

(Demetrio) Não pretendíamos ver na arquitetura uma arte capaz de promover transformações antes das mudanças políticas, mas não deixava de haver alguma ambiguidade no nosso discurso na medida em que as nossas críticas puderam ser entendidas como pressupondo isso.

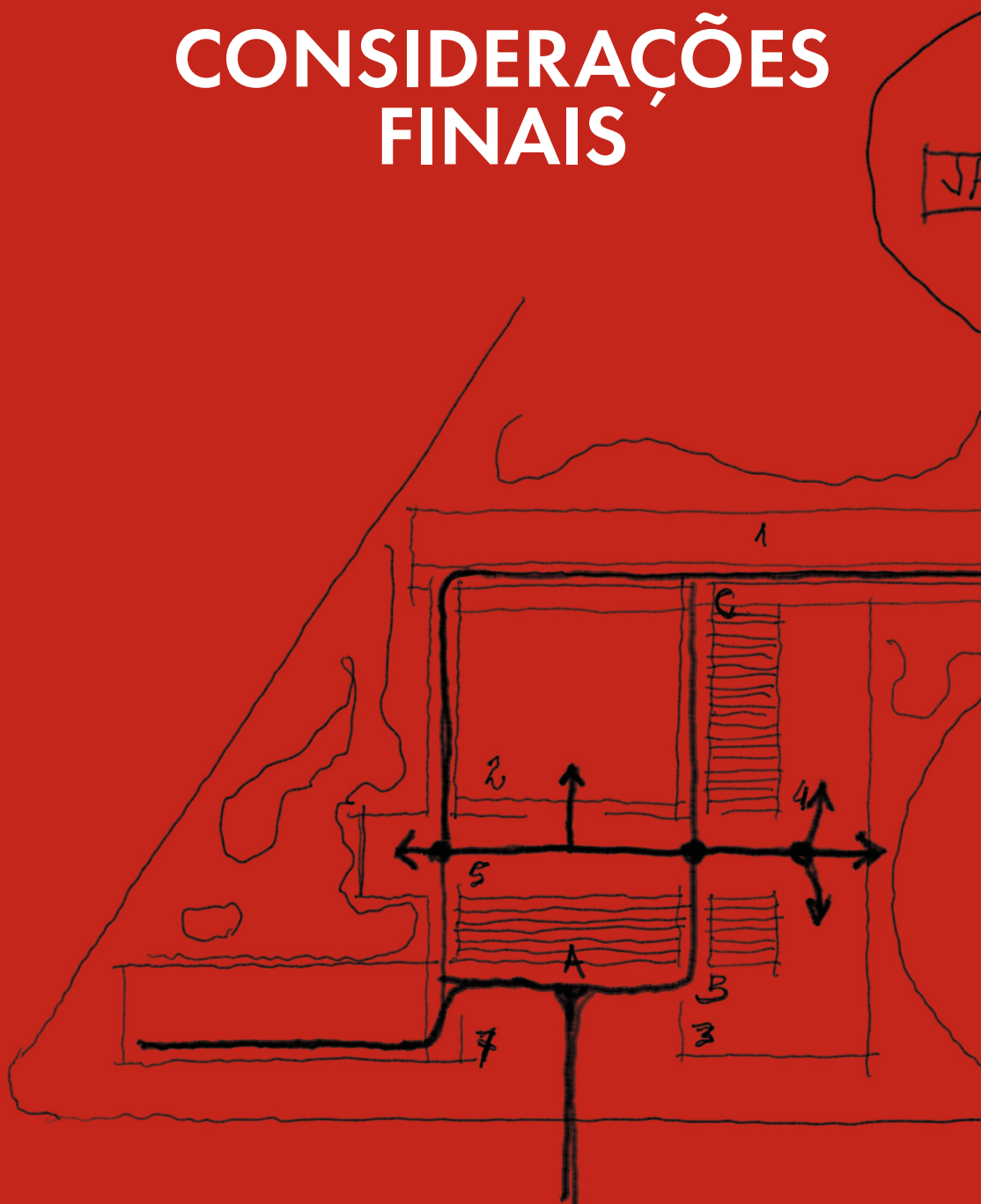
Assumíamos uma posição correta, a meu ver, propondo critérios científicos de avaliação da estética da arquitetura. Nesse sentido, as nossas teses conservam a sua validade para uma crítica histórica de fatos como a arquitetura

soviética do período de 1934 a 1954, assim como de manifestações populares da cultura arquitetônica.

O tempo tornou a polêmica puramente abstrata e desprovida de atualidade. O progresso técnico e cultural alterou profundamente a relação entre a percepção popular e a arte moderna e a tecnologia avançada.

Alguns de nossos pressupostos parecem ter sido desmentidos pelos fatos. A expressão estética da arquitetura é muito menos importante na vida social do que pensávamos que pudesse ser. Em lugar nenhum houve arquitetura capaz de comover multidões. As características estéticas que julgávamos inerentes à arquitetura revolucionária não parecem ter aparecido em Cuba, por exemplo. No plano estético propriamente dito as diferenças entre a arquitetura dos países socialistas e a dos países capitalistas tornam-se cada dia menos perceptíveis. A polêmica dos anos cinquenta em Porto Alegre, que se inseria numa polêmica entre os arquitetos modernos de todo o mundo, pertence hoje apenas à História (Bittencourt, 1986).

CONSIDERAÇÕES FINAIS



* Desenho do autor sobre Croquis de Demétrio Ribeiro para o Colégio Júlio de Castilhos, 1952.

O assunto abordado nesta tese revelou-se bem mais atual do que se podia imaginar quando a pesquisa de fato iniciou, ainda em nível de mestrado, no ano de 2017: em janeiro de 2020, o secretário de cultura do então governo Bolsonaro, Roberto Alvim, plagiou trechos de um discurso do ministro da propaganda de Adolf Hitler, Joseph Goebbels, episódio que foi amplamente divulgado na mídia brasileira.

Usando de diversos artifícios para identificar-se com os nazistas, como a música de fundo do vídeo, de Richard Wagner, o compositor favorito de Adolf Hitler, ou mesmo a composição do cenário, o secretário de cultura fez seu pronunciamento, no qual repetiu trechos da fala nazista: “A arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional. Será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional e será igualmente imperativa [...] ou então não será nada”, disse Alvim no vídeo. O discurso do líder nazista havia sido: “A arte alemã da próxima década será heroica, será ferrenhamente romântica, será objetiva e livre de sentimentalismo, será nacional com grande *páthos* e igualmente imperativa [...] ou então não será nada” (Alessi, 2020).

Guardadas as inúmeras diferenças entre o que se estabelece como campo da direita e campo da esquerda, os dois regimes, nazismo e stalinismo, estenderam

seus tentáculos sobre a área da cultura, sobre o campo da criação artística, da estética.

Esse foi exatamente o intento da secretaria de cultura do governo de extrema direita brasileiro, que direcionou editais, fechou exposições que apresentavam temas incômodos à direita comportamental de viés religioso, entre outras tantas atitudes autocráticas.

Mesmo em regimes autoritários com ideais políticos e de organização dos modos de produção diferentes, parece ser comum, como podemos observar ao longo desta tese, a ideia de uma doutrinação cultural, utilizando as mídias como um aparato de difusão de simulacros que visam alinhar trabalhadores da cultura, escritores, artistas e, no caso deste trabalho, arquitetos, aos paradigmas doutrinários ideológicos de um partido ou governo: “[...] arte será, ou não será nada”.

Ora, os fenômenos da invenção, da criação, são por demais complexos, e parece que as autocracias não conseguem percebê-los em sua essência. O escritor Lima Barreto, em 1919, logo após a Primeira Guerra, meditou sobre a experiência estética: “a arte, afivelada às maquinações ideológicas, é uma simples álgebra de sentimentos e pensamentos” (Barbosa, 1981, p. 245).

Afivelados, espremidos entre os ideais socialistas e a disciplina partidária, os trabalhadores da cultura comunistas no Brasil do pós-guerras pareciam não ter

saída, a não ser operar com as restrições de alternativas do que pudesse ser uma “cultura proletária”, os “anseios do povo”, segundo o viés doutrinário do partido. A elaboração teórica foi subordinada ao oportunismo das ações táticas do partido, singularizando o trabalho intelectual (Moraes, 1994, p. 221).

Assim como Goebbels e Alvim, os comunistas dos anos 1950 realizavam a tentativa de alinhar, submeter – ou mesmo converter – o trabalho da criação aos seus paradigmas doutrinários. O discurso stalinista-zhdanovista era pretensioso, colocando-se como portador da “ideologia revolucionária”, ideologia essa que salvaria a classe operária das garras do capitalismo. Autoritário e censor, coibia os abusos da imaginação que pudessem remeter o objeto artístico ao campo de ideias opostas. Já os seus dogmatizados, que decoravam as teorias e seguiam as diretivas transmitidas desde a URSS, eram os ungidos, encerrando qualquer avaliação crítica sobre os diferentes campos estéticos.

A complexa conjuntura política do pós-guerras parece ter causado uma certa letargia nos intelectuais e nos artistas do Partido Comunista Brasileiro, que passaram a reproduzir, sem a devida leitura crítica, o ideário do partido comunista soviético. A recepção do zhdanovismo, portanto, foi uma ode a um modelo estético que se mostrou incapaz de compreender as

questões subjetivas do mundo da criação. Nesse sentido, era um modelo doutrinário que negava o pluralismo e tinha por finalidade alcançar objetivos políticos e ideológicos.

Em nome de um futuro redentor, no qual o poder seria exercido pelo povo, foram aplicadas diretrizes sem a mínima correspondência com as realidades das culturas locais, e as certezas revolucionárias parecem ter imobilizado a maioria dos militantes. O realismo socialista da abertura dos anos 1950 e sua vigilância do pensamento criador isolaram o partido justamente num período em que o ideal socialista seduzia uma parcela significativa da intelectualidade brasileira (Moraes, 1994, p. 221).

A partir desse entendimento, podemos voltar especificamente a Demetrio Ribeiro e a arquitetura produzida na abertura dos anos 1950, em Porto Alegre, tema central desta tese, e arriscarmos algumas conclusões: Demetrio Ribeiro estimulou e disseminou as ideias zhdanovistas do Realismo Socialista no campo das artes e da arquitetura em Porto Alegre, fosse por meio de sua militância política no Partido Comunista Brasileiro, fosse por sua atuação como membro do conselho diretor da revista *Horizonte*, principal meio de divulgação das ideias vindas de Moscou, fosse ainda, e sobretudo, por meio do artigo publicado em 1951.

Essas ideias, as que circulavam nesses âmbitos, podem ter contribuído para frear, como disse Claudio Araújo, ou, o que é mais provável, para conter a adoção de um repertório estético advindo da arquitetura do Movimento Moderno no Brasil, naquele período compreendida como a produção carioca de vertente corbusiana.

No contexto nacional da década de 1950, esse repertório estético moderno foi efetivamente muito popular. Uma conjunção de fatores, estimulados pela relativa estabilidade política e econômica, possibilitou um momento único para o desenvolvimento de uma autoimagem de nação moderna, e a arquitetura daqueles dias deixou uma enorme marca na aparência das cidades brasileiras. Por muitas partes do país se espalhou o vocabulário moderno da hegemônica escola carioca e seus mestres: telhados borboleta, inclinados ou internos, brise-soleils dos mais variados formatos, azulejos nas fachadas, abóbadas, elementos vazados etc. (Lara, 2020, p. 110).

Em Porto Alegre não houve essa profusão de elementos de modo fugaz. Ao investigarmos mais atentamente, podemos perceber que o modernismo da década de 1950 não se deu na capital dos gaúchos, como Lara sugere, ou mesmo como a narrativa canônica nos faz crer, ainda que seja possível reconhecer na

cidade alguns estilemas, clichês como as “pequenas pampulhas” (Luccas, 2004, p. 111).

Autores como Luccas e Marques já apontaram, em suas pesquisas, evidências de uma contenção local, em relação ao restante do Brasil, que contribuem para a não profusão desse repertório estético moderno advindo da escola carioca: a distância do centro do país e a proximidade com a região do cone sul; as questões físicas do lugar, como o clima frio e úmido, e as questões econômicas. Uma contenção, segundo o pesquisador Curtis, originada por duas questões advindas desde nossa formação como estado: “bravura militar, exigida pela formação de nosso território; e timidez intelectual, consequência de uma economia atrofiada, incapaz de permitir o lazer criador” (Curtis, 2003, p. 137).

De certa forma, podemos evidenciar, ao longo da tese, o que disse Araújo e somar a esses fatores já conhecidos como diferenciais do contexto nacional as ideias de uma revisão formal propostas por Demetrio Ribeiro em 1951. Ainda que pareça pouco provável que o realismo socialista tenha de fato freado a “vertente estética de uma geração”, não devemos menosprezar a força e o protagonismo que o jovem arquiteto exercia sobre o campo da arquitetura de Porto Alegre.

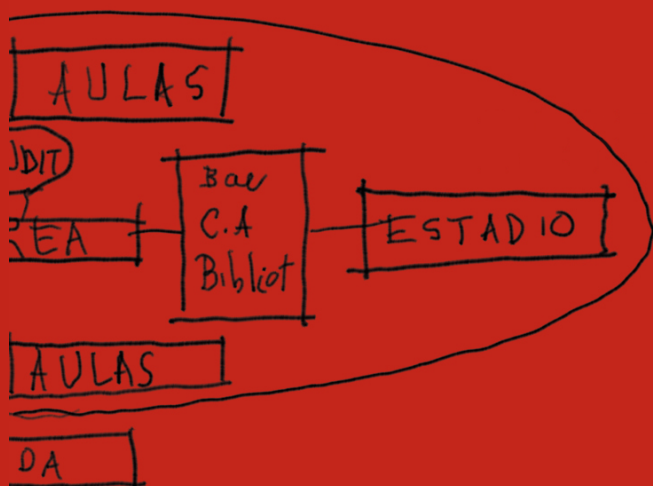
O objetivo não é menosprezar a afirmação de Claudio Araújo: é evidente que o uso da palavra “freio”, dita pelo arquiteto, significa algo. No dicionário, entre outras acepções do vocábulo, está a seguinte: qualquer dispositivo usado para conter um movimento. Ora, o movimento moderno não foi contido em Porto Alegre, e Demetrio tampouco teria essa pretensão, moderno que era. O que podemos provar é que Demetrio Ribeiro, imbuído do dogmatismo zhdanovista, conteve a sua própria arquitetura, de modo a revisá-la esteticamente, a alterá-la, revisitando outros modernismos e afastando-se do livre formismo da escola carioca e sua gênese corbusiana, como esta tese esforça-se para demonstrar.

Os atravessamentos, as interferências, as reações do campo local em face das decisões de Demetrio quanto a sua própria produção prática e intelectual parecem fazer mais parte de um imaginário cultural, ainda vivo nas histórias de seus colegas contemporâneos, como Araújo, Udo, Dóris, Moojen, Comas e tantos outros admiradores do professor nascido na estância do Boqueirão, do que efetivamente na arquitetura produzida na cidade a partir dos polêmicos primeiros anos da década de 1950.

Como concluiu o próprio Demetrio, alguns dos seus pressupostos parecem ter sido desmentidos pelo

tempo: o partidarismo vinculou-se, de fato, em sua própria cabeça, e todas essas histórias não tiveram muita importância fora da discussão na revista *Horizonte*... Será?

REFERÊNCIAS



1º pav.

- 1 Aulas ordinárias
- 2 Auditorio
- 3 Biblioteca
- 4 Refeitório C.A.
- 5 Área coberta
- 6 Aulas especiais
- 7 Vestíbulo

Circulação de entrada

A, B, C. ver estudo plastico

ALESSI, Gil. Secretário da Cultura de Bolsonaro imita fala de nazista Goebbels e é demitido. **El País Brasil**, São Paulo, 17 jan. 2020. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-01-17/secretario-da-cultura-de-bolsonaro-imita-discurso-de-nazista-goebbels-e-re-volta-presidentes-da-camara-e-do-stf.html>.

ALMADA, Mauro e CONDE, Luiz Paulo. **Guia da Arquitetura Art déco no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

ALQUATI, Paula Mello Oliveira. **A vanguarda europeia e o ensino no Rio Grande do Sul: Repercussões de escolas centro-europeias de arquitetura no sul do país entre 1945 e 1951**. 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Pelotas, 2014.

ALVAREZ, Cícero. **Palácio da Justiça de Porto Alegre: Construção e Recuperação da Arquitetura Moderna em Porto Alegre 1952-2005**. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2008.

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**, 3. ed., São Paulo: Studio Nobel, 2003.

ANDRADE, Homero Freitas de. A Literatura que Stalin Proibiu. **Revista de Estudos Orientais**, n. 1, 1997.

ARBEX, Luciana Bueno Marta. **Intelectualidade brasileira em tempos de Guerra Fria: agenda cultural, revistas e engajamento comunista**. 2012. Dissertação (Mestrado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2012.

ARTIGAS, João Vilanova. Matéria revista Fundamentos. **Revista Fundamentos**, 18 maio 1951.

ARTIGAS, João Vilanova. Os caminhos da arquitetura moderna. *In*: ARTIGAS, João Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARTIGAS, João Vilanova. As posições dos anos 50 – Entrevista de Vilanova Artigas a Aracy Amaral (1980), **Projeto**, ed. 109, abr. 1988.

BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

BARTZ, Frederico Duarte. **Movimento operário e revolução social no Brasil**: ideias revolucionárias e projetos políticos dos trabalhadores organizados no Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Porto Alegre entre 1917 e 1922. 2014. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2014.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: Arquitetura após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BITTENCOURT, Doris M. M. Polêmica dos anos 50-60: uma arquitetura para o povo ou uma arquitetura para as classes dominantes. **Anais do V Encontro de professores de Teoria e História da Arquitetura**, Porto Alegre, v. 3, p. 213-217, 2002.

BRANDÓN, Fernando Javier de Sierra. Vilamajó – Le Corbusier. Montevideo – Nueva York. 1929 – 1947: confluencias y divergencias en los itinerarios de Julio Vilamajó y Le Corbusier. **Arquisur Revista**, [S. l.], dez. 2013, ano 3, n. 3, 2013. p. 69.

CANEZ, Anna Paula. **Fernando Corona e os caminhos da arquitetura moderna em Porto Alegre**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

CANEZ, Anna Paula. **Arnaldo Gladosch**: o edifício e a metrópole. 2006. Tese (doutorado em arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2006.

CANEZ, Anna Paula; SILVA, Cairo Albuquerque da (org.). **Composição, Partido e Programa**: uma revisão crítica de conceitos em mutação. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2010.

CARRÉ, Joseph Paul. Faculdade de Arquitetura de Montevidéu. **Anais parte I**. Montevidéu, 1938, p. 99-110.

CAVALCANTI, Maria de Betania Uchoa. O Stalinismo e a Reconstrução do Pós-Guerra em Varsóvia. Realismo Socialista e Arquitetura Moderna. **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, Salvador, 1999, v. 5, n. 1.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Cultura e democracia**: o discurso competente e outras falas. São Paulo: Editora Moderna, 1981.

COHEN, Jean-Louis. **André Lurçat 1894-1970**: autocritica di um maestro moderno. Milão: Editora Electa, 1995.

COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889**: Uma história mundial. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COLQUHOUN, Alan. Tipologia e Metodologia de Projeto. In: NÉSBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura**: Antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 278.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. A feira mundial de Nova York de 1939: o pavilhão brasileiro. **Revista ARQtexto**, Porto Alegre: Editora UFRGS, n. 16, 2012.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. A máquina para recordar: Ministério da Educação no Rio de Janeiro, 1936/45. **Vitruvius**: Arqtextos, ano 1, out. 2000. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/01.005/967>. Acesso em: 20 ago. 2016.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras**: sobre um passado da arquitetura e urbanismos modernos a partir dos projetos e obras de Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira &

Cia., 1936-1945. 2002. Tese (Doutorado) – Universidade de Paris VIII, Vincennes, Saint Denis, 2002.

COSTA, Lúcio. Muita Construção, Alguma Arquitetura e um Milagre. **Correio da Manhã**, Caderno Urbanismo e Construções, p. 1, 15 jun. 1951.

DAL CO, Francesco. Criticism and Design. *In*: HAYS, Michael (org.). **Oppositions Reader**. Nova York: Princeton Architectural Press, 1998.

DE CURTIS, Júlio N. B. **Vivências com a arquitetura tradicional do Brasil**. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2003.

DI CAVALCANTI, Emiliano. A exposição de Tarsila, a nossa época e arte. **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 15 out., 1933.

DUPRAT, Andréia Carolina Duarte. **Revista Horizonte (1949–1956): Imagem impressa e questões políticas**. 2013. Graduação (Bacharelado em História da Arte) – Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2013.

DUPRAT, Andréia Carolina Duarte. **Clube de Gravura de Porto Alegre e Revista Horizonte (1949-1956): Arte e Projeto Político**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2017.

FABRICIO, Vera. Sobre arquitetura. **Horizonte**, Porto Alegre, ano 2, n. 7, p. 192-193. 1 CD-ROM, jul. 1952.

FERNANDES, Karina Pinheiro. O povo é arte: as ilustrações em periódicos do PCB e o Realismo Socialista no Brasil. **XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, jul. 2011.

FESTUGATO, Taísa. **A arquitetura de Christiano de la Paix Gelbert em Porto Alegre (1925-1953)**. 2012. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2012.

FLORI, Renato Holmer. **Arquitetura moderna e ensino de arquitetura**: os cursos em Porto Alegre de 1945 a 1951. 1992. Dissertação (mestrado em História do Brasil) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre, 1992.

FONSECA, J. J. S. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FREUD, S. **O Mal-Estar na Civilização**. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997.

FROTA, José Artur D'Aló. A permanência do transitório. Preservação, permanência, transitoriedade... **Revista ARQtexto**, Porto Alegre: Editora UFRGS, p. 13-21, 2000.

GRAEFF, Edgar. Sobre arquitetura. **Horizonte**, Porto Alegre, n. 6, p. 170-171, jun. 1951.

GRAZZIANO, Raphael. Um impasse estético em Artigas: entre o Realismo Socialista e o Concretismo. **Pós**, São Paulo, v. 22, n. 37, p. 78-93, jun. 2015.

GUADET, Julien. Le nouvel Hôtel des Postes de Paris. **Encyclopedie de l'Architecture**, Paris, v. 5, 1886/1887.

HITCHCOCK, Henry-Russell. **Latin American architecture since 1945**. Nova York: MoMA, 1955.

HOBSBAWN, Eric J. **História do Marxismo**: o marxismo na época da Terceira Internacional. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

KAREPOVS, Dainis. **A esquerda e o parlamento no Brasil**: o Bloco Operário e Camponês (1924-1930). 2002. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2002.

LARA, Luiz Fernando. Espelho de fora: Arquitetura brasileira vista do exterior. **Vitruvius**: Arqtextos, [S. l.],

ano 1, set. 2000. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/01.004/986>. Acesso em: 1 set. 2025.

LARA, Luiz Fernando. **Excepcionalidade do modernismo brasileiro (Pensamento da América Latina)**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2020.

LEMONS, Carlos Alberto Cerqueira. O modernismo arquitetônico em São Paulo. **Vitruvius**: Arquitextos, [S. l.], ano 6, out. 2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.065/413>. Acesso em: 1 set. 2025.

LENIN, Vladimir Ulyanov. A Organização do partido e a literatura do partido. **Marxists.org**, 12 ago. 2014. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1905/11/13.htm>. Acesso em: 11 set. 2025.

LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Arquitetura UFRGS: 50 anos de histórias**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demétrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005.

LUCCAS, Luís Henrique Hass. Arquitetura Moderna em Porto Alegre: Uma história recente. **Revista ARQtexto**, Porto Alegre: Editora UFRGS, p. 22-30, 2000.

LUCCAS, Luís Henrique Hass. **Arquitetura Moderna Brasileira em Porto Alegre**: Sob o mito do “gênio artístico nacional”. 2004. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2004.

LUCCAS, Luís Henrique Hass. A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre. **Vitruvius**: Arquitextos, [S. l.], ano 7, jun. 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.073/346>.

MACEDO, Francisco Riopardense de. A criação da Faculdade de Arquitetura. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma. (org.). **Arquitetura UFRGS: 50 anos de histórias**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 29-32.

MACHADO, Carlos. **Historia de los orientales**. Montevideu: Adiciones de la Banda Oriental, 1973.

MACHADO, Nara. **Uma nova arquitetura em Porto Alegre: o Julinho**. Texto escrito por ocasião das comemorações do centenário do Julinho. Porto Alegre, 2000.

MALACRIDA, Sergio Augusto. **O Sistema de Ensino Belas-Artes no Curso de Arquitetura da Cole des Beaux-Arts de Paris em sua tradição e ruptura: legado de saber e de poder**. 2010. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Fundamentos da Educação, Universidade Federal de São Carlos: São Carlos/SP, 2010.

MARQUES, Sergio Moacir. **Fayet, Araújo & Moojen: arquitetura moderna brasileira no sul – 1950/1970**. 2012. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2012.

MARTÍNEZ, Alfonso Corona. **Ensaio sobre o Projeto**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília (UnB), 2000.

MARTINS, Mariângela. **De Volta para o Presente: uma história dos militantes comunistas de Porto Alegre e suas representações acerca da democracia (1945-1947)**. 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2000.

MARTINS, Mariângela. **À esquerda de seu tempo: escritores e o Partido Comunista do Brasil (Porto Alegre – 1927-1957)**. 2012. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2012.

MELLO, Bruno Cesar Euphrasio de. **O urbanismo dos arquitetos**: genealogia de uma experiência de ensino. 2016. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016.

MILANEZ, Maria Isabel Marco. **Arquitetura Reativa**: O caso de Montevidéu – UY. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2002.

MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. **Arquitetura e Política**: ensaios para mundos alternativos. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2014.

MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. **Política e Arquitetura**: Por um urbanismo do comum e ecofeminista. São Paulo: Editora Olhares, 2021.

MOHR, Udo Silvio. **Demetrio Ribeiro, Arquiteto e Mestre**: Três Obras Expressivas. Monografia apresentada como pré-requisito final de avaliação da disciplina “Pensamento Arquitetônico Contemporâneo” ministrada pelo Professor Edson da Cunha Mahfuz, no curso de mestrado em arquitetura da UFRGS. Porto Alegre, jun. 2001.

MOHR, Udo Silvio. **Entrevista de Demetrio Ribeiro ao arquiteto Udo Mohr**. Porto Alegre, 2 out. 2002.

MOHR, Udo Silvio. **Demetrio Ribeiro**: 1916-2003. **Vitruvius**: Arqutextos, [S. l.], ano 4, out. 2003. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/04.041/643>. Acesso em: 11 set. 2025.

MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado**: a imprensa comunista e o Realismo Socialista no Brasil (1947-1953). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

NAJA, Ramzi. Clássicos da Arquitetura: Pavilhão Suíço/ Le Corbusier. **Archdaily.com.br**, abr. 2016. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br/785156/classicos-da->

arquitetura-pavilhao-suico-le-corbusier. Acesso em: 11 set. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. Arte e Revolução: Entre o artesanato dos sonhos e a engenharia das almas (1917-1968). **Revista de Sociologia e Política**, Paraná, n. 8, 1997.

NESBITT, Kate (org.). **Uma Nova Agenda para a Arquitetura** – Antologia teórica 1965-1995. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NIEMEYER, Oscar. Formação e evolução da Arquitetura no Brasil. **Revista Joaquim**, Curitiba, n. 6, nov. 1946.

NUDELMAN, Jorge. **Tres Visitantes en París**. Los Colaboradores Uruguayos de Le Corbusier. 2013. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Departamento e Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 2013.

NUNES, Livia Fernanda Ribeiro. **Os 5 Professores Comunistas**. 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016.

OLIVEIRA, Rogério de Castro. Construção, composição, proposição: o projeto como campo de investigação epistemológica. In: CANEZ, Anna Paula; SILVA, Cairo Albuquerque da (org.). **Composição, Partido e Programa: uma revisão crítica de conceitos em mutação**. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2010. p. 33-45.

OLIVEIRA, Rogério de Castro. Tomando partido, dando partida: estratégias da invenção arquitetônica. In: CANEZ, Anna Paula; SILVA, Cairo Albuquerque da (org.). **Composição, Partido e Programa: uma revisão crítica de conceitos em mutação**. Porto Alegre: Editora UniRitter, 2010. p. 15-31.

PALAMARTCHUK, Ana Paula. **Ser intelectual Comunista... Escritores brasileiros e o Comunismo: 1920-1945**. 1997. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de

História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, 1997.

PEREIRA, Claudio Calovi. Teoria Acadêmica e Projeto Arquitetônico: Julien Guadet e o Hôtel Des Postes de Paris (1880). **ARQtexto**, Porto Alegre, n. 6, 2005.

PETERSEN, Sílvia Regina Ferraz. **Que a União Operária seja nossa Pátria**: História da luta os operários gaúchos para construir suas organizações. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

PINTO, Paulo Estivalet Flores; GUERRA, Plínio Etchepare; DOMINGUES, Fausto José Leitão (org.). **Ideias Políticas de Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul; CORAG, 2011.

PRADO, Vasco. O Negrinho. **Horizonte**, Porto Alegre, n. 3, fev./mar. 1951.

RIBEIRO, Demetrio. Sobre arquitetura brasileira. **Horizonte**, Porto Alegre, n. 5, p. 145. 1 CD-ROM, maio 1951.

RIBEIRO, Demetrio. Sobre a Arquitetura Moderna. **Horizonte**, Porto Alegre, n. 11 e 12, dez 1951, p. 338-339. 1 CD-ROM.

RIBEIRO, Demetrio. Discurso à primeira turma da Faculdade de Arquitetura da UFRGS. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 79-85.

RIBEIRO, Demetrio; SOUZA, Nelson; RIBEIRO, Enilda. Situação da Arquitetura Brasileira. *In*: XAVIER, Alberto. **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Pini, 1987. p. 150-154.

RIBEIRO, Demetrio. A profissão do arquiteto. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 19-23.

RIBEIRO, Demetrio. Criatividade arquitetônica e subdesenvolvimento. *In*: XAVIER, Alberto. **Depoimento de uma geração**: arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Pini, 1987. p. 249-258.

RIBEIRO, Demetrio. As novas condições de trabalho do arquiteto. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 24-29.

RIBEIRO, Demetrio. Discurso à turma de 1977/1 da faculdade de Arquitetura da UFRGS. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 92-96.

RIBEIRO, Demetrio. As reivindicações profissionais do Instituto de Arquitetos do Brasil. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 30-33.

RIBEIRO, Demetrio. Discurso de abertura do X Congresso Brasileiro de Arquitetos. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 86-91.

RIBEIRO, Demetrio. Legislação profissional (uma contradição artificial). *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 34-36.

RIBEIRO, Demetrio. Discurso ao XII Congresso Brasileiro de Arquitetos “Villanova Artigas”. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 97-101.

RIBEIRO, Demetrio. Recordações de Paiva. *In*: Instituto de Arquitetos do Brasil/RS (org.). **Edvaldo Pereira Paiva**: um urbanista. Porto Alegre: UFRGS; IAB-RS, 1985. p. 21-24.

RIBEIRO, Demetrio. A arquitetura no período 45-60. *In*: XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre**. São Paulo: Pini, 1987. p. 26-31.

RIBEIRO, Demetrio. Os arquitetos e o planejamento urbano. **Projeto**, São Paulo, n. 95, p. 83, 1987.

RIBEIRO, Demetrio. Inovações na política urbana. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 42-44.

RIBEIRO, Demetrio. Urbanismo e favelamento. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 45-51.

RIBEIRO, Demetrio. As reivindicações profissionais do Instituto de Arquitetos do Brasil. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma. (Org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 30-33.

RIBEIRO, Demetrio. Perspectiva do IAB. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 52-53.

RIBEIRO, Demetrio. O planejamento urbano no Rio Grande do Sul (um depoimento sobre as vicissitudes da ideia do plano diretor, de 1945 até hoje). *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 54-70.

RIBEIRO, Demetrio. A esquerda e as privatizações. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 103-106.

RIBEIRO, Demetrio. Por que reler Proudhon. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 107-116.

RIBEIRO, Demetrio. A doutrina de Augusto Comte e a sociedade atual. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 117-119.

RIBEIRO, Demetrio. Contribuição ao debate sobre o 2º PDDU no CEM. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 71-74.

RIBEIRO, Demetrio. Reflexões sobre um gesto de amizade. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 120-122.

RIBEIRO, Demetrio. Breves notas sobre o tema marxismo e ecologismo. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 123-124.

RIBEIRO, Demetrio. Um depoimento sobre a criação, por Tasso Corrêa, do ensino da arquitetura no Rio Grande do Sul. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 23-27.

RIBEIRO, Demetrio. A respeito do Plano Diretor de Porto Alegre. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma (org.). **Demetrio Ribeiro**. Porto Alegre: IAB-RS; Livraria do Arquiteto, 2005. p. 75-76.

RIBEIRO, Demetrio. Entrevista Caderno de Cultura. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 28 jun., 2003.

RIBEIRO, Enilda; CARVALHO, Vera Fabrício. Por Uma Faculdade de Arquitetura – PUFA. *In*: LICHT, Flávia Boni; CAFRUNI, Salma. **Arquitetura UFRGS: 50 anos de histórias**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 39-41.

ROVATI, João Farias. Caminhos da evolução urbana no Rio Grande do Sul. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ANPUR, 12., Integração Sul-Americana, Fronteira e Desenvolvimento Urbano e Regional, 2007, Belém. **Anais [...]**. Belém: Anpur, 2007.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. **Partido Comunista, Cultura e Política Cultural**. 1986. Tese (Doutorado) –

Departamento de Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 1987.

SERRA, Geraldo G. **Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo**: guia prático para o trabalho de pesquisadores em pós-graduação. São Paulo: Edusp, 2006.

SILVA, Luiz Felipe da Cunha. Repetição, ritmo, transferência e revelação articulações entre estética e psicanálise. **Vitruvius**: Arqtextos, [S. l.], ano 12, out. 2011. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/12.136/4063>. Acesso em: 11 set. 2025.

SOUZA, Nelson. Sobre arquitetura, **Horizonte**, Porto Alegre, n. 7, jul. 1951. p. 207-208.

SZEKUT, Alessandra Rambo. **Vertentes da Modernidade no Rio Grande do Sul**: A obra do arquiteto Luis Fernando Corona. 2008. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2008.

TROYANO, Rodrigo. **Demetrio Ribeiro e o Julinho**: Um projeto no caminho do Ideário. 2018. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Mestrado associado UniRitter/Mackenzie, Porto Alegre, 2018.

VILLALOBOS, Marco Antônio. **Tiranos, tremei!**: Ditadura e resistência popular no Uruguai (1968-1985). 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Entretiens sur L'Architecture**. Bruxelas: Mardaga, 1977.

WEIMER, Günter. [Entrevista de Günter Weimer cedida a Dóris Maria Machado Bittencourt]. [S. l.], 29 ago. 2001.

WEINZENMANN, Jamile Maria da Silva. **A Arquitetura de Román Fresnedo Siri 1938-1971**. 2008. Dissertação

(Mestrado em Arquitetura) – Programa de pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2008.

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

ZAKIA, Silvia Palazzi. Mallet-Stevens e as lojas Cafés du Brésil. **Vitruvius**: Arqitextos, [S. l.], ano 17, jul. 2016. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqitextos/17.194/6116>.

ZEIN, R. V. **Leituras Críticas**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2018.

ZEIN, R. V. O vazio significativo do cânon. **V!RUS**, São Carlos, n. 20, 2020. Disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus20/?sec=4&item=1&lang=pt>. Acesso em: 11 set. 2025.

ZEIN, R. V. **Revisões historiográficas arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2022.











ZHDANOV, Andrêi. O Papel Social da Arte Progressista. **Marxists.org**, 4 mar. 2014. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/zhdanov/ano/mes/papel.htm>. Acesso em: 11 set. 2025.

A Editora

A Editora da Universidade de Caxias do Sul, desde sua fundação em 1976, tem procurado valorizar o trabalho dos professores, as atividades de pesquisa e a produção literária dos autores da região. O nosso acervo tem por volta de 1.600 títulos publicados em formato de livros impressos e 600 títulos publicados em formato digital. Editamos aproximadamente 1.000 páginas por semana, consolidando nossa posição entre as maiores editoras acadêmicas do estado no que se refere ao volume de publicações.

Nossos principais canais de venda são a loja da EducS na Amazon e o nosso site para obras físicas e digitais. Para a difusão do nosso conteúdo, temos a publicação das obras em formato digital pelas plataformas Pearson e eLivro, bem como a distribuição por assinatura no formato streaming pela plataforma internacional Perlego. Além disso, publicamos as revistas científicas da Universidade no portal dos periódicos hospedado em nosso site, contribuindo para a popularização da ciência.

Nossos Selos

-  **EDUCS/Ensino**, relativo aos materiais didático-pedagógicos;
-  **EDUCS/Origens**, para obras com temáticas referentes às memórias das famílias e das instituições regionais;
-  **EDUCS/Pockets**, para obras de menor extensão que possam difundir conhecimentos pontuais, com rapidez e informação assertiva;
-  **EDUCS/Pesquisa**, referente às publicações oriundas de pesquisas de graduação e pós-graduação;
-  **EDUCS/Literário**, para qualificar a produção literária em suas diversas formas e valorizar os autores regionais;
-  **EDUCS/Traduções**, que atendem à publicação de obras diferenciadas cuja tradução e a oferta contribuem para a difusão do conhecimento específico;
-  **EDUCS/Comunidade**, cujo escopo são as publicações que possam reforçar os laços comunitários;
-  **EDUCS/Internacional**, para obras bilíngues ou publicadas em idiomas estrangeiros;
-  **EDUCS/Infantojuvenil**, para a disseminação do saber qualificado a esses públicos;
-  **EDUCS/Teses & Dissertações**, para publicação dos resultados das pesquisas em programas de pós-graduação.



Conheça as possibilidades de formação e aperfeiçoamento vinculadas às áreas de conhecimento desta publicação acessando o QR Code.

