

MODERNIDADE PRAGMÁTICA 1922-1943

→ talvez não a revolucionária, mas a que p. indicava modernidade
→ WARCHAVCHIK exaltado como pioneiro modernista
→ Perret x Le Corbusier
→ dit' decó em seu obj
↳ modernidade

Os anos que vão de 1914 a 1918, e de 1918 a 1930 são, para a América do Sul, anos incolores, como quaisquer outros. Não obstante, afirmamos que o modernismo de tipo europeu é também nosso.

Por quê? – Porque é o bonde que nos convém.

E por quê nos convém? – Porque é o bonde que vem depois...

RAUL DE POLILLO [1931, p. 13]

Como se há de discutir com malucos, que não se dão ao trabalho de raciocinar sobre o que dizem? Eles não reclamam da técnica moderna a solução arquitetônica de que carecemos.

Contentam-se em fazer frases literárias. "A casa é a função". "A função faz a casa".

"A forma é a função". Enquanto se entretêm em definições cabalísticas deixam os arquitetos de ajustar a tal técnica moderna ao nosso caso peculiar.

Para nós brasileiros, pouco se nos dá que a Europa faça uso, por motivos que só a ela interessam, de um determinado gênero de arquitetura.

O que nos importa a nós outros, é a solução do nosso caso arquitetônico.

JOSÉ MARIANO FILHO [1943, p. 25]

Gregori Warchavchik representou, para a intelectualidade envolvida na Semana de 1922, a referência que faltava de uma visão modernista da arquitetura, a partir da sua primeira obra

qualificada como moderna – a própria moradia, na rua Santa Cruz. O arquiteto russo correspondeu plenamente a seu papel de agitador cultural e polemista no conservador meio arquitetônico

entre 1928 e 1933. Sua capacidade de mobilizar os meios de comunicação (grande imprensa, revistas, documentário cinematográfico e, certamente, o rádio) notabilizaram-no fora do âmbito profissional, alcançando setores sociais alheios a polêmicas de natureza estético-arquitetônicas – e talvez com mais repercussão que seus parceiros literatos ou artistas plásticos. É inegável a sua condição de pioneiro, ao postular publicamente posições referenciadas na arquitetura racionalista de vanguarda da Europa, e sobretudo por introduzir, de forma ampla, o debate público acerca da modernidade arquitetônica. É certo que, entre o discurso escrito (o manifesto de 1925, a polêmica na imprensa) e o arquitetônico (a obra construída) havia um relativo hiato, e isso procuramos demonstrar no capítulo anterior. Todavia, é ponderável que Warchavchik buscasse uma renovação arquitetônica direcionada – referenciada na Bauhaus, em Ernst May, em Le Corbusier e em tantas outras experiências que o arquiteto russo tenha tomado conhecimento e tentado trasladar enquanto conceito para suas obras brasileiras. Warchavchik inseriu o Brasil no mapa da arquitetura moderna mundial logo no início dos anos de 1930. Nesse contexto, Warchavchik foi posicionado na historiografia da arquitetura como o iniciador da arquitetura moderna no Brasil.

O direcionamento que Warchavchik imprimiu no seu discurso foi a sua principal virtude e contribuição para a arquitetura brasileira. No entanto, a modernidade de inspiração européia preconizada pelo arquiteto russo era apenas uma vertente entre tantas outras que se formularam no imediato pós-primeira guerra. Modernidades que caracterizavam as incertezas de uma sociedade instável, recém-saída de uma conflagração da qual emergiram realidades díspares, em que uma Alemanha humilhada e uma França vitoriosa seriam os contextos de diferentes formulações de modernidade arquitetônica.

A França sublimou uma noção de moderno de difícil caracterização. A grande celebração à modernidade, a Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, em 1925, bem espelhou a busca de qualquer modernida-

de, a necessidade de exprimir idéias novas, de tentar ser moderno mesmo sem que se pudesse esclarecer o que isso significava ou como se chegava à condição de moderno. A busca de um comportamento novo refletia a instabilidade de uma sociedade mais preocupada com prazeres efêmeros que com realizações duráveis – o termo “les anées folles” aplicado à década de 1920 é sintomático –, incapaz de fixar uma escolha entre uma herança cultural do século 19 e as perspectivas industrialistas da era da máquina. Essa ambigüidade também alimentou os sonhos de uma afluyente sociedade norte-americana, que tomou emprestado e multiplicou os artifícios decorativos do lado próspero da cultura européia – artifícios que, décadas depois, convencionou-se chamar Art Déco.

A modernidade de vanguarda nutriu a difusa perspectiva Art Déco, e essa diluição é o ponto de antagonismo entre as vanguardas e o Déco. O engajamento político-ideológico do futurismo, o antiirracionalismo, o anti-subjetivismo e a eliminação do supérfluo nas plataformas dos programas do neoplasticismo holandês, do construtivismo russo, do purismo francês e da Bauhaus alemã – foram todos manifestos contrários ao otimismo e à frivolidade Déco, nascidos em contextos históricos convulsivos, com assumido engajamento ideológico e social. Funcionalismo, utilitarismo, standardização, foram palavras de ordem numa formulação de modernidade engajada.

O Brasil não deixou de sentir a voga modernizadora européia dos anos de 1910 a 1930. Resta saber como se processou essa assimilação no campo arquitetônico. Nesse sentido, Warchavchik pode ter sido um pioneiro, mas outras formas de modernidade também se manifestaram até anteriormente ao advento da casa da rua Santa Cruz. São arquiteturas que também foram chamadas de “modernas”, “cúbicas”, “futuristas”, “comunistas”, “judias”, “estilo 1925”, “estilo caixa d’água” e assim por diante. Hoje podem ser identificadas ainda como Déco e também como fascista. O presente capítulo alinha algumas dessas modernidades. Talvez não as manifestações

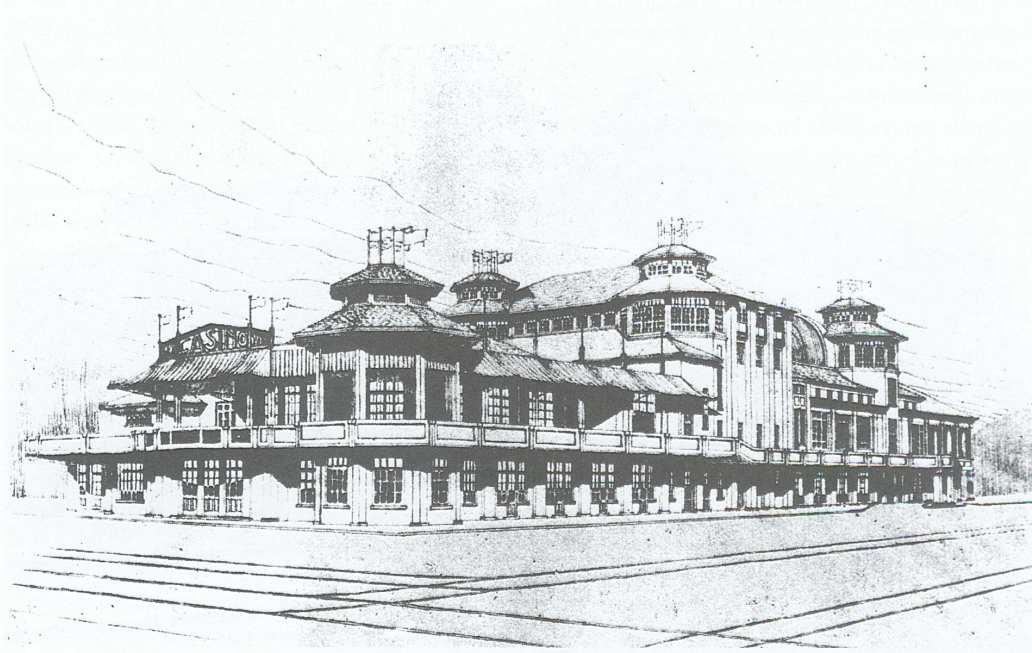
radicais ou as efusivas, mas demonstrações de renovação arquitetônica, qualquer que seja ela – à maneira *folle*, mimeticamente, pragmaticamente ou como transformação modernizadora em sua dimensão perversa.

À MARGEM DO MODERNISMO ENGAJADO

Ano de 1922: centenário da independência, Semana de Arte Moderna. No marcante ano de 1922, um edifício recém-inaugurado angariava repercussão regional, nem tanto por sua arquitetura, mas por se tratar da mais luxuosa casa de diversão da cidade. Era o Cassino e Teatro Parque Balneário na cidade de Santos, Estado de São Paulo. Santos era o porto estratégico para o escoamento do principal item de exportação da economia brasileira – o café.

O Cassino/Teatro era uma obra de arquitetura destoante do meio: formalmente se filiava

à arquitetura da Deutscher Werkbund – a organização não tinha uma linguagem artística particular, mas, por analogia, filiava-se à produção anterior a 1920 de arquitetos ligados ao movimento como Peter Behrens (1868-1940), Walter Gropius (1883-1969) e Adolf Meyer (1881-1929). Não se conhece o autor do projeto, mas era mais uma obra da Companhia Construtora de Santos (entre outras que ostentavam formas mais depuradas), empresa constituída em 1912 pelo engenheiro civil Roberto Cochrane Simonsen e colegas. A construtora de Simonsen notabilizou-se por projetar e construir inúmeras obras públicas importantes na cidade, por ter investido em habitações econômicas e em planejamento urbano. O engenheiro foi o introdutor dos princípios tayloristas no Brasil, ao publicar, em 1919, o livro *O Trabalho Moderno*. Entre 1921 e 1924, a companhia administrou e construiu simultaneamente 53 edifícios em 36 cidades (alguns em áreas de incipiente urbanização) em nove Estados brasileiros. Mediante a normalização de processos administrativos, revisão e adequação dos projetos à



14. Companhia Construtora de Santos: Cassino e Teatro Parque Balneário de Santos, SP, 1922.

racionalização de canteiro e adaptação de sistemas construtivos às peculiaridades locais (incluindo alguns sistemas rústicos de pré-fabricação), a empresa cumpriu cronogramas reduzidos (alguns casos, quartéis completos em oito meses) mesmo trabalhando numa escala operacional que envolvia distâncias de milhares de quilômetros e condições de trabalho extremamente adversas – como materiais em boa parte transportados para o local da obra [Simonsen 1931].

Simonsen foi um dos baluartes da industrialização no Brasil, e sua atuação empresarial e política foi se diversificando (em detrimento de sua construtora) sempre nessa perspectiva. Esse perfil certamente pode se relacionar com o possível contato que o jovem Simonsen teve com os princípios da Werkbund alemã. Outras evidências, todavia, relacionam o engenheiro com manifestações de arquitetura moderna: Simonsen era o redator da *Revista Polytechnica* de 1908, que publicou a pioneiríssima crítica de modernidade construtiva sobre a Estação Mairinque de Victor Du-

bugras [ver capítulo “Do Anticolonial ao Neocolonial... 1880-1926”]; em 1922, Simonsen era um dos onze brasileiros que mantinham uma assinatura da revista *L'Esprit nouveau*, de Le Corbusier e Amédée Ozenfant (1886-1966) [Santos *et al.* 1987]; foi a Companhia Construtora de Santos que trouxe ao Brasil o arquiteto Gregori Warchavchik e teve em seus quadros técnicos os arquitetos Jayme da Silva Telles e Rino Levi, na segunda metade da década de 1920. Essas evidências pontuais não comprovam necessariamente coerência de perspectiva arquitetônica; no entanto, a perspectiva industrialista de Simonsen indicia uma possível aliança entre a apologia da indústria na arquitetura racionalista européia e a introdução de elementos inovadores na arquitetura mediante a modernização da construção civil no Brasil das primeiras décadas do século 20.

No extremo sul do país, uma outra obra foi precursora isolada de uma linha racionalizante da arquitetura, sobretudo pela sua função utilitária: o edifício do Moinho Chaves, em Porto



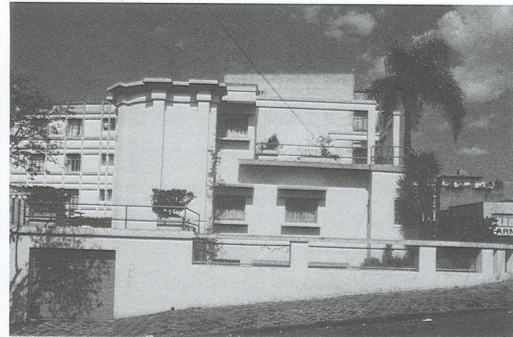
15. Companhia Construtora de Santos: Cassino e Teatro Parque Balneário de Santos, SP, 1922.



16. Júlio de Abreu Jr.: prédio na avenida Angélica, São Paulo, 1928.

Alegre, construído em 1921 com projeto do arquiteto alemão Theo Wiedersphan (1878-1952). Fachada marcada por pilastras acentuando a verticalidade, repetitividade de janelas e apenas uma discreta linha de cimalha e desenho de platibanda, o tratamento externo do edifício industrial de quatro pavimentos parecia refletir a sobriedade do programa arquitetônico. Uma construção que passaria despercebida hoje, não tivesse sido realizada no início da década de 1920 [Weimer 1989, pp. M29-M31; 1992]. Wiedersphan, radicado no Brasil em 1908, pode ser considerado um arquiteto que trouxe informações sobre a arquitetura alemã das primeiras décadas do século, produzindo algumas obras que refletiam preocupações modernizantes, embora a maioria de seus trabalhos ostentasse compostura tradicional.

No ano em que Gregori Warchavchik iniciava as obras de sua primeira residência modernista, Júlio de Abreu Júnior (n. em 1895) concluía um edifício de seis pavimentos na avenida Angélica, em São Paulo. Era um prédio de apartamentos cuja fachada era composta apenas pelos vazios dos terraços da sala e pelas paredes lisas de fechamento dos banheiros, mais alguns vãos de ventilação e iluminação. Nenhuma decoração tradicional. Os quartos voltavam-se para o fundo do lote, orientados para o sol poente, e a cobertura abrigava as dependências de empregados – num arranjo não usual para a época [Xavier *et al.* 1983; Lemos 1983]. Abreu formou-se engenheiro na Escola Politécnica de São Paulo em 1914, com



17. Frederico Kirchgässner: casa do arquiteto em Curitiba, PR, 1930.

posterior estudos na École Speciale des Travaux Publics du Bâtiment et de L'Industrie de Paris. Atuando em São Paulo com edifícios residenciais e industriais, obras residenciais com características formais próximas ao edifício da avenida Angélica foram construídas também para o Rio de Janeiro. Não era ele, todavia, um arquiteto que adotava a linguagem moderna como princípio.

Mais fiel à identidade moderna foi Frederico Kirchgässner (1899-1988), descendente de alemães nascido no Estado de Santa Catarina que fez um curso por correspondência na Kunstschule de Berlim, tendo conseguido o diploma de arquiteto ao prestar exames na então capital alemã em 1929. No ano seguinte, Kirchgässner construiria sua própria residência em Curitiba, Estado do Paraná: casa adotando formas modernas, com terraço-mirante que dava vista para a serra no horizonte distante, e projetada com mobiliário coerente com a moradia. Na ainda mais provinciana capital do Estado do Paraná, a obra foi recebida com hostilidade. Kirchgässner construiu algumas poucas obras com linhas modernas, tendo sido lembrado como um pioneiro incompreendido cerca de quarenta anos após a obra inovadora [Piermartiri 1989].

Aos alemães e seus descendentes, o Brasil deve uma avaliação ainda não totalmente conhecida como contribuintes na introdução de linguagens modernas na arquitetura do sul do país. Günter Weimer [1989] anota que as primeiras manifestações modernas em Porto Alegre (exce-

tuando uma casa projetada por João Antonio Monteiro Neto (1893-1956) em 1933) se deve a profissionais alemães: Franz Filsinger, atuante no Brasil entre 1925 e 1939, autor das primeiras residências de linhas modernas em 1931/1932; Karl Siegert (1889-1961) e Julius Lohweg (1879-1960), autor de projetos de maior porte, como os edifícios da Federação Rural, o Agostinho Piccardo e o Rio Branco bem como a fábrica da camisaria Tannhauser, todas as obras situadas na capital do Rio Grande do Sul.

São manifestações que ainda merecem algum aprofundamento enquanto vertentes do modernismo brasileiro.

UMA ESTRUTURA PARA O MODERNO

As invenções e as descobertas científicas não exerceram influência alguma nos estilos da arquitetura,

nem mesmo o cimento armado, que é um material inestético, feio em superfície, de aspecto frio e morto e que toma com o tempo "une sale patine", no dizer do professor Cloquet.

CHRISTIANO DAS NEVES, 1930 [p. 3]

No currículo profissional do arquiteto Eliasiário Bahiana (1891-1980) arquivado na Universidade de São Paulo, uma observação anotando o insucesso numa participação em concurso no Rio de Janeiro é bastante reveladora. Consta o seguinte: "Projeto do Estádio do Clube de Regatas do Flamengo, na Gávea, e tira o 2º lugar com projeto moderno, gênero Perret (o primeiro lugar foi adjudicado a um projeto clássico)". Esse concurso foi promovido em 1925: por "clássico", pode-se entender a adoção de linguagens ornamentais Beaux-arts; por "moderno", a identificação é eloqüente.

Em 1928, Bahiana novamente obteve um segundo lugar, agora no concurso para a embaixada da Argentina; o vencedor era seu colega de



18. Vale do Anhangabaú e Viaduto do Chá, em postal de 1955. Iluminação feérica compõe o cenário de modernidade.

turma, que apresentara um projeto de gosto neocolonial: Lucio Costa. Flávio de Carvalho, o modernista de São Paulo, fora desqualificado. Entre 1927 e 1943, Bahiana projetou no Rio de Janeiro e em São Paulo prédios públicos, edifícios comerciais e/ou residenciais, casas e até um viaduto, um dos cartões-postais de São Paulo: o viaduto do Chá [Segawa 1984]. Nem todos os projetos obedeciam ao mesmo tratamento formal, mas predominava uma linha nas obras maiores: o Art Déco. Em 1979, numa entrevista com o velho arquiteto, ele não compreendia o significado desse termo. O Art Déco, como “estilo”, jamais existiu: como convenção figurativa, nasceu na retrospectiva “Les Anées 25”, em 1966. Ele recusava também o rótulo de “futurista” – uma palavra que popularmente trazia uma conotação pejorativa nas décadas de 1920 e 1930. Em todas as hipóteses, seu trabalho era “moderno”, “gênero Perret”.

Elisiário Bahiana não foi um arquiteto genial ou revolucionário, mas um profissional bem-sucedido por ter projetado obras significativas nas duas maiores cidades brasileiras. Como tantos outros arquitetos de sua geração, Bahiana pode ser tomado como um profissional arquetípico de uma etapa da arquitetura brasileira: formado nos valores Beaux-arts, “infringiu” os ensinamentos adotando uma linguagem distinta da boa norma acadêmica, em busca de uma arquitetura moderna, sem estardalhaço ou panfletismo. Modernidade nem à Le Corbusier, nem à Bauhaus, nem aos funcionalistas/racionalistas europeus. Talvez um pouco disso tudo. Mas, modernidade, como o próprio Bahiana reverenciava, à Auguste Perret (1874-1954).

O CAMINHO DE PERRET

Le Corbusier e Auguste Perret (1874-1954) eram de tendências opostas, escrevia Lucio Costa em 1951 [1962, p. 187]. Le Corbusier qualificava Perret não como um revolucionário, mas um “continuador” da “grande, nobre e elegante verdade da arquitetura francesa”. Todavia, o arquiteto

franco-suíço reconhecia em sua autobiografia que, em 1910, Perret era “o único no caminho por uma nova direção da arquitetura” [apud Collins 1959, p. 153]. A “nova direção” era uma linguagem desenvolvida a partir da experimentação técnica e formal sobre o concreto armado: o apartamento da rua Franklin em Paris é considerado como o primeiro uso do concreto como um meio de expressão arquitetônica. Seu trabalho elaborava um novo raciocínio arquitetônico inserido num contexto técnico novo, sem abandonar referências tradicionais.

Não é incorreto associar-se o pensamento de Auguste Perret ao Art Déco ou, mais precisamente, à Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes em Paris no ano de 1925. O relatório final do evento, na seção de arquitetura, é todo permeado pelo ideário do arquiteto franco-belga. Definia-se a arquitetura moderna como a que, “tirando vantagem das conquistas da indústria, utiliza, para realizar os novos programas, os materiais e procedimentos da construção de seu tempo” [Exposition... 1928, p. 10]. Assim elegia ela a técnica construtiva dos tempos modernos: “Podemos dizer, com Auguste Perret, que se os homens desaparecessem subitamente, os edifícios em ferro e aço não tardariam em segui-los. [...] O ‘material’ ou, se preferir, o ‘aparelho’ da arquitetura moderna é, sem dúvida, o concreto armado” [Exposition... 1928, p. 15].

Do concreto armado derivaria uma nova estética:

Existe uma estética do concreto armado, como a da pedra, da madeira, do ferro. Sem dúvida, é o programa que dita a composição e a composição em si que determina a escolha dos materiais. Mas a matéria escolhida repercute por sua vez sobre a planta. Se o arquiteto é tanto construtor quanto artista, e ele deve sê-lo, composição e materiais se apresentam simultaneamente a seu espírito, indissolivelmente ligados, como o são, na imaginação do ceramista, o galbo do pote e a terra.

Que formas nascem, então, naturalmente, do concreto armado? As formas simples e grandiosas. Apiloado nas fôrmas, ele exclui as complicações. Se se presta para amplas abóbadas, ele se coloca sobretudo em honra à linha horizontal. A plena seção de seus pilares lhes confere uma elegância austera. Nada de bases, pois a coluna brota do solo. Nada de capitéis, porque a viga e a coluna

são da mesma matéria. O capitel, útil em uma construção de pedras emparelhadas, por repartir sobre o apoio a carga da arquitrave ou lintel, torna-se supérfluo em um sistema monolítico [*Exposition...* 1928, p. 189],

E talvez um novo estilo?

O concreto armado é a concreção de materiais tão conhecidos em todo o país e ele pode satisfazer, em condições bem econômicas, as exigências de variados programas de tal modo que seu emprego tende a se tornar universal. [...]

Poder-se-ia dizer que dessa maneira de construir nascerá um estilo universal? Felizmente, não chegamos lá. Sem mesmo contar com os climas, os gostos das raças, das nações, as tendências individuais mantêm uma grande variedade nas soluções arquitetônicas, assim como na decoração pintada ou esculpida dos edifícios. A Exposição de 1925 foi a testemunha disso [*Exposition...* 1928, pp. 19-20].

A primeira obra no Brasil condizente com o discurso de Perret e o elogio ao concreto armado foi contemporânea (se não anterior, enquanto retórica) à elaboração dessa teorização. Já nos referimos anteriormente à estação ferroviária em Mairinque, projeto de Victor Dubugras de 1907 e objeto de louvor crítico pela sua racionalidade na época de sua inauguração [ver capítulo “Do Anticolonial ao Neocolonial... 1880-1926”]. Dubugras é um caso pioneiro, embora isolado.

LIMITES DO ART DÉCO

Nós, arquitetos, achamos ótimo o “estilo moderno”, como tudo que é fantasia, unicamente para esses ambientes de alegria como caibraste, cinemas, teatrinhos, “garçonnières”, etc. etc.

CHRISTIANO DAS NEVES, 1929 [1929b, p. 16]

Este estilo 1925, besta, idiota, raplaplá que faz os médiocres ficarem babando de felicidade.

LE CORBUSIER, 1930 [Santos *et al.* 1987, p. 96]

Ao se adotar o termo Art Déco, corremos o risco de acentuar um sotaque francês risonho, de um país vitorioso – contrariamente às demais nações devastadas, remoendo-se em inquietações sociais e econômicas na Europa do primeiro pós-guerra –, unindo manifestações tão disparatadas entre si, como a Compagnie des Arts Français e a Bauhaus, a valorização do decorativismo de culturas ditas “exóticas” (asteca, egípcia, extremo-oriente) e a Deutscher Werkbund, ou a fusão de referências arquitetônicas marcantes como Auguste Perret, Frank Lloyd Wright (1867-1959), Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) ou Josef Hoffmann (1870-1956) numa massa amorfa. Ademais, estudos dedicados ao Art Déco, em geral, desconsideram a contribuição da Itália, país que, desde o início do século 20, desenvolvia alta tecnologia em concreto armado [Pesenti 1906] e estabelece uma arquitetura de tratamento formal geometrizado [Melani 1910] à maneira futurista de Antonio Sant’Elia (1888-1916), concretamente ilustrado na diversidade de um Marcello Piacentini (1881-1960) no período fascista ou em uma vertente do racionalismo, como em Giuseppe Terragni (1904-1941) e seus colegas de geração – o que não é desprezível enquanto influência no Brasil, diante do enorme afluxo da imigração italiana para o país desde o último quartel do século 19.

Para efeitos práticos, vou considerar o Art Déco no Brasil mais como uma manifestação essencialmente decorativa que propriamente construtiva – embora em certas situações as fronteiras entre a decoração e a tectônica sejam tênues.

O ART DÉCO COMO “ESTILO”

Os vários trabalhos que o arquiteto Antônio Moya apresentou no Teatro Municipal de São Paulo, na Semana de Arte Moderna de 1922, captavam a vertente “exótica” que pairava no ambiente cultural de então. Alguns de seus esboços conotam inspiração maia, como já dito [ver

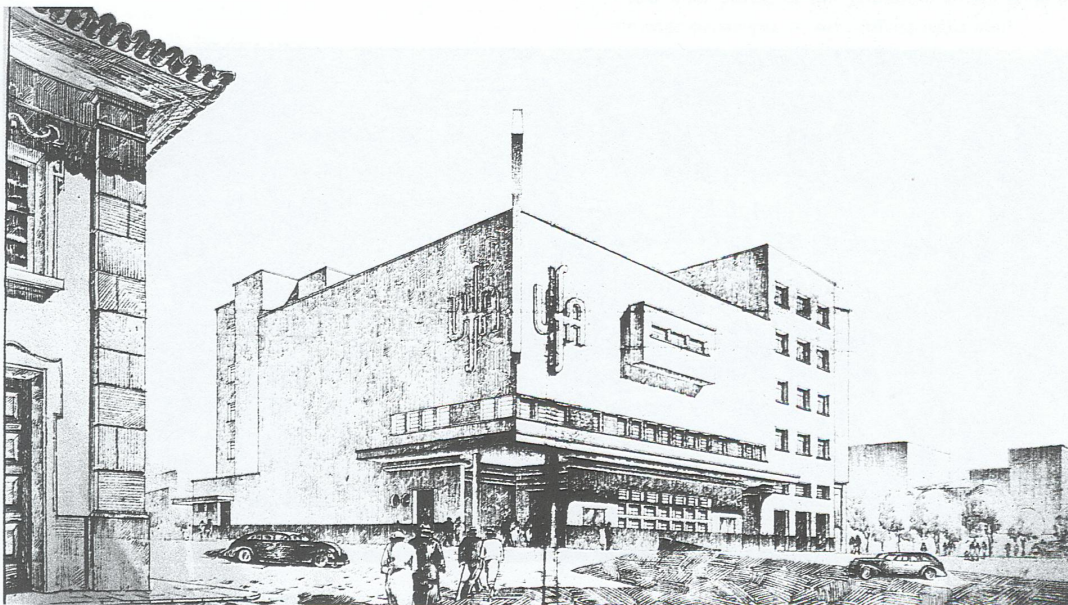
capítulo “Modernismo Programático 1917-1932”] e é a mais antiga proposição conhecida dessa tendência de tomar emprestado motivos pré-colombianos no Brasil. Antecedeu à proposta de Flávio de Carvalho para o concurso do Farol de Colombo em 1928 e foi o precursor de um formalismo que se seguiu ao esgotamento da voga neo-colonial: no início da década de 1930, o pintor Theodoro Braga (1872-1953) preconizava uma saída por uma arte brasileira mirando-se na experiência dos países latino-americanos que adotavam desenhos pré-hispânicos como ornamentação [Braga 1930]. Braga foi um estudioso dos motivos da cerâmica marajoara – uma antiga cultura anterior à chegada dos portugueses, na ilha do Marajó, no Estado do Pará, onde o pintor nasceu. Enquanto idéia, a aplicação de temática marajoara foi bem-sucedida ao ser adotada no projeto de Archimedes Memória (1893-1960) e Francisque Cuchet, vencedor do concurso para a sede do Ministério da Educação e Saúde em 1935 (foi o projeto preterido pelo governo, que encomendou outro a Lucio Costa [ver capítulo “Modernidade Corrente 1929-1945”]). O marajoara e outras figurações pré-colombianas foram recor-

rentes na decoração de interiores nos anos 1930, e seu geometrismo combinava com o gosto Déco.

O Art Déco foi o suporte formal para inúmeras tipologias arquitetônicas que se afirmavam a partir dos anos de 1930. O cinema (e por associação, alguns teatros), a grande novidade entre os espetáculos de massa que mimetizava as fantasias da cultura moderna, desfilava sua tecnologia sonora e visual em deslumbrantes salas no Rio de Janeiro, em São Paulo e algumas outras capitais em verdadeiros monumentos Déco; algumas sedes de emissoras de rádio foram construídas ao gosto, como a Rádio Cultura de São Paulo, de Elisiário Bahiana, ou a tardia (1948) sede da Rádio Jornal do Comércio de Recife, do engenheiro Antonio Hugo Guimarães [Silva 1988]. A maioria dessas construções foram demolidas.

VITRINE DE MODERNIDADE

Certamente não faltarão lugares para a construção de edifícios públicos inspirados na arquitetura



19. Rino Levi: Cine Ufa-Palácio no Recife, PE, 1938.

comunista. A cidade de Goiânia, por exemplo, está em matéria de arquitetura, mais longe do sentimento nacional, do que certas cidades da península ibérica.

JOSÉ MARIANO FILHO [1943, p. 128]

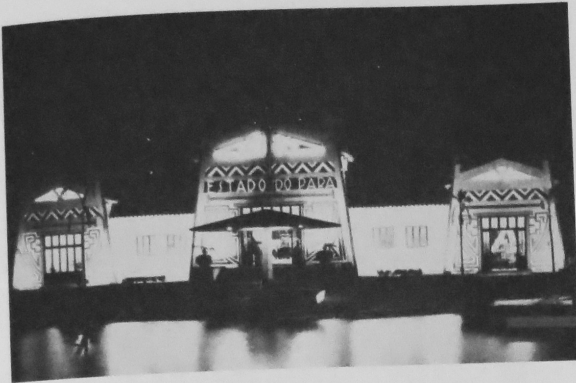
Se o Art Déco se consagrou numa grande exposição, certo caráter fugaz que permeou a voga Déco pode ter sido reforçado pela realização de grandes exposições transitórias com o predomínio de pavilhões desenhados ao gosto. A VII Feira Internacional de Amostras de 1934, realizada no Rio de Janeiro (no aterro onde hoje se ergue o Museu de Arte Moderna, de Reidy), era uma vitrine da produção industrial e agrícola brasileira abrigada em edifícios de traços Déco. Um evento de maior porte, a Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha em Porto Alegre, no ano de 1935, transformou o antigo Campo da Redenção – grande área verde hoje no coração da cidade – no Parque Farroupilha, com projeto básico do urbanista francês Alfred Agache e a montagem de um complexo, para exposição de produtos agrícolas e industriais, organizado por Christiano de la Paix Gelbert (1899-1984). Contando com pavilhões temáticos (como agricultu-

ra, indústria estrangeira, empresas ferroviárias e outros), para diversão (cassino, café-bar, restaurante), de quatro Estados brasileiros (o de Pernambuco foi projetado pela equipe modernista dirigida por Luiz Nunes (1908-1937)) e os administrativos, predominava a figuração Déco nos edifícios (inclusive com a variação marajoara no pavilhão do Pará). O caráter efêmero dessas obras conduzia a opções simples de construção e decoração: os pavilhões eram estruturas de madeira com fechamentos em estuque (à exceção do Pará, de alvenaria); o despojamento ou arrojo ornamental subordinava-se ao sistema construtivo empregado, e o Déco confluía para uma solução formal menos rebuscada.

Inúmeras obras públicas de importância seguiram a tendência; uma delas, é a Prefeitura de Belo Horizonte (1936-1939), projetada por Luiz Signorelli. Goiânia, a nova capital do Estado de Goiás, criada em 1933, com urbanismo e primeiros edifícios (palácio do governo, prefeitura e hotel) projetados por Attilio Correia Lima, tem imponentes monumentos Déco, como o teatro da cidade e a antiga estação ferroviária, além dos pioneiros palácios. Em São Paulo, o primeiro viaduto Déco foi o Boa Vista, projetado em



20. Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, em 1935, no antigo Campo da Redenção, em Porto Alegre, RS. Traçado original do parque de Alfred Agache.



21. Pavilhão do Pará na Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, em Porto Alegre, RS, 1935. Temas da cerâmica marajoara como motivos decorativos. Foto-cortesia de Günter Weimer.



22. Jorge Félix de Souza: Teatro de Goiânia, GO, c. 1942.

1930 por um engenheiro-arquiteto recém-formado, Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997) (ele seria, nos anos de 1950, um dos mais importantes arquitetos modernos). Um dos símbolos da cidade do Rio de Janeiro, o Cristo Redentor, no topo do morro do Corcovado, é uma estátua Déco. É certo que todas essas referências de importância urbana serviram para disseminar popularmente o gosto Art Déco.

IMAGENS DO FUTURO: O ARRANHA-CÉU

Os arranha-céus no Brasil provêm de um erro profundo. É injustificável e lamentável numa terra rica de espaço esse sistema de construções que em outras cidades, em Nova Iorque, por exemplo, tem sua explicação e sua razão de ser. No Rio de Janeiro a existência dos arranha-céus não tem sentido.

É uma imitação. As formas de arte não resultam de uma vontade. Não há forma de arte intencional. E, por isso mesmo, os vossos arranha-céus que não correspondem a uma necessidade, que não surgem espontaneamente da terra, são necessariamente uma expressão falsa de arte. Penso muito que, de um modo geral, a arquitetura do Rio é quase uma ofensa à paisagem. Deve-se procurar sempre uma linha correspondente à da natureza.

LUIGI PIRANDELLO, 1927 [Barbosa 1989, p. 98]

Li a entrevista de Pirandello [...] e recordo-me das suas palavras a propósito dos arranha-céus. Se não me engano ela fala na necessidade de se criar no Rio uma arquitetura que se conforme com a linha da paisagem. Tanto melhor. Não seria o caso de se construir edifícios da altura do Pão-de-Açúcar ou do Corcovado? Creio mesmo que embora se fizessem aqui edifícios duas ou três vezes maiores que os de Nova Iorque a linha da paisagem nada sofreria. A própria natureza dá o exemplo a seguir. [...]

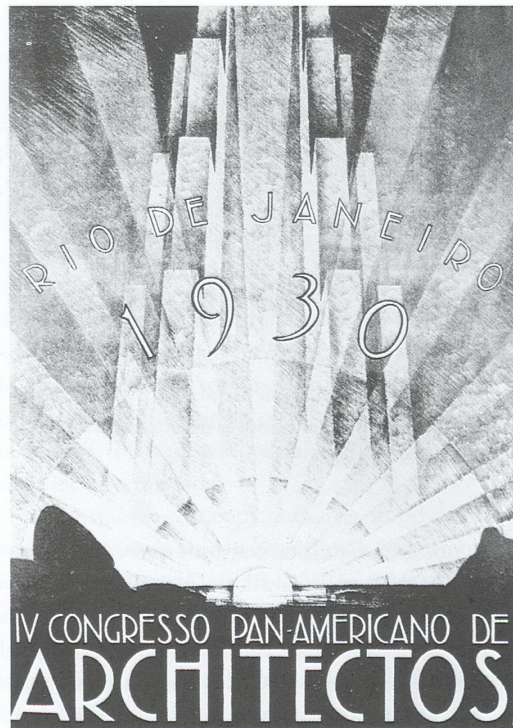
Acho que a observação de Pirandello é idiota: com uma paisagem tão grandiosa o Rio permite e exige mesmo que os seus edifícios sejam altos.

BLAISE CENDRARS, 1927 [Barbosa 1989, p. 101]

Cerca de quarenta anos se passaram entre os dez andares do primeiro *skyscraper* projetado por William Le Baron Jenney (1832-1907) em Chicago e as pioneiras tentativas do gênero no Rio de Janeiro e em São Paulo. Nesta última cidade, um ambicioso empreendimento do imigrante italiano Giuseppe Martinelli (1870-1946) ergueria, entre 1924 e 1929, um arranha-céu com 105,65 m de altura e 25 andares: o Edifício Martinelli. Em 1928 era projetado o edifício A Noite, no Rio de Janeiro, concluído no início dos anos de 1930 com 24 pavimentos e 102,5 m de altura. Contrariando a experiência norte-americana, ambos em concreto armado. Recordo o pioneiro livro de Starrett [1928] o quanto o arranha-

céu, nos primórdios, foi esteticamente desenhado. Quase contemporâneos, o Martinelli e A Noite representavam duas vertentes opostas: o primeiro, uma torre ornamentada ao gosto eclético; o segundo, um edifício de linhas geométricas, com toque Déco. Joseph Gire e Elisiário Bahiana, ao projetarem o edifício A Noite, davam vazão ao preceito perretiano de uma arquitetura integrada à estrutura. A solução Déco, doravante, prevaleceria na corrida sul-americana às alturas: o edifício Kavanagh em Buenos Aires, de 1935, com 125,30 m de altura, seria o mais alto prédio da América do Sul até 1954 [Vasconcelos 1985].

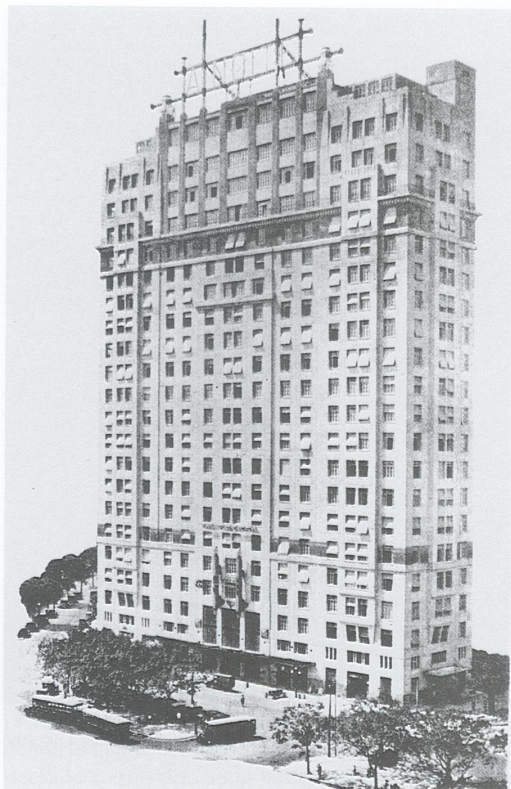
Na década de 1930, a linguagem Art Déco estaria associada ao envoltório por excelência das grandes estruturas que romperiam os horizontes urbanos desenhados pelos homens, marcados sobretudo (ou apenas) pela verticalidade de torres sineiras de igrejas ou referências semelhantes. Assim, em São Paulo, o edifício Saldanha Marinho competiria com o seiscentista convento e igreja dos franciscanos; o edifício Oceania em Salvador – a maior construção em todo o Norte e Nordeste na época [Azevedo 1988] – faria o contraponto robusto ao esbelto farol da Barra, do século 18. A inserção mais espetacular de uma obra Déco na paisagem tradicional foi, sem dúvida, o Elevador Lacerda, também em Salvador. Trata-se da ligação entre a parte alta e a baixa da cidade, na peculiar topografia da capital da Bahia, com uma estrutura de 73,50 m de altura em concreto armado. O discreto relevo e a geometrização predominante da esguia estrutura de elevadores saltando na paisagem e sobrepujando a íngreme escarpa em dezessete segundos sinalizava o arrojo e a velocidade dos tempos modernos. Projetado pelo arquiteto Fleming Thiesen, foi detalhado pelo escritório Prentice & Floderer do Rio de Janeiro, com a provável participação do arquiteto húngaro Adalberto Szilard [Lima 1990] para a firma dinamarquesa Christiani & Nielsen e construído ao longo do ano de 1929. Paulo Ormino de Azevedo [1988] o considera a primeira obra de arquitetura moderna construída na Bahia.



23. Cartaz do 4º Congresso Pan-americano de Arquitetos no Rio de Janeiro, 1930.

Na maioria das grandes cidades brasileiras nas décadas de 1930 e 1940 as estruturas altas de gosto Déco ou variações predominariam na verticalização das paisagens. Usualmente, eram edifícios comerciais: nos anos de 1930/1940, o arranha-céu era um investimento pesado, e mesmo nos Estados Unidos, pairavam dúvidas quanto à sua viabilidade técnica e econômica. Enquanto solução para habitação no Brasil, o edifício em altura era um desafio para uma sociedade que desconhecia esse modo de vida, tido como promíscuo. A falta de habitação no período entre guerras, num certo sentido, incentivou a verticalização das estruturas para habitação, e somente em 1928 uma lei estabeleceu as bases do direito de propriedade das unidades componentes de um edifício.

Em São Paulo, um dos primeiros edifícios de apartamentos residenciais – o Columbus – foi projetado por Rino Levi e inaugurado em 1932.



24. Joseph Gire e Elisiário Bahiana: edifício A Noite, Rio de Janeiro, 1930.

Obra inovadora para a época: para uma sociedade pouco afeita à “promiscuidade” ou ao “coletivismo” da moradia em altura, um projeto com planta e infra-estrutura bem resolvidas (vale lembrar que os primeiros arranha-céus no Brasil tinham péssima resolução de planta, pelo ineditismo da tipologia), destinado a usuários de bom padrão econômico – quando ainda a casa e o jardim eram valores altamente considerados num ambiente arquitetonicamente conservador. O Columbus (hoje demolido) era um edifício de dez andares com uma massa robusta que se destacou na paisagem da época. Seu exterior não foi propriamente uma aplicação do moderno perretiano, mas tributário do racionalismo italiano formalmente despojado: paredes lisas revestidas com argamassa de cimento branco, cal, areia, grãos de mármore, granito, quartzo e mica (aca-



25. Freire & Sodré: edifício Oceania, Salvador, BA, décadas de 1930-1940.

bamento largamente empregado na época), balcões curvos, os indispensáveis pormenores pela manutenção dos muros (peitoris, pingadeiras) e algumas aplicações de gosto Déco no térreo qualificam as formas simples da obra; simplicidade, entretanto, sem perda de dignidade – destoando do rebuscamento decorativo típico da ocasião. O Columbus está muito mais para conteúdos racionalistas que preocupações de fachadas Déco.

A simplificação decorativa por geometri-zações derivadas das estruturas em concreto tinha razões pragmáticas em edifícios altos. Samuel Roder (1894-1985), engenheiro-arquiteto formado na Academia Imperial de Belas-Artes na Rússia em 1917 e auxiliar de Barry Parker em São Paulo – e ainda um dos primeiros a projetar em linguagem Déco na cidade, no final dos anos de 1920, calculando suas próprias estruturas em



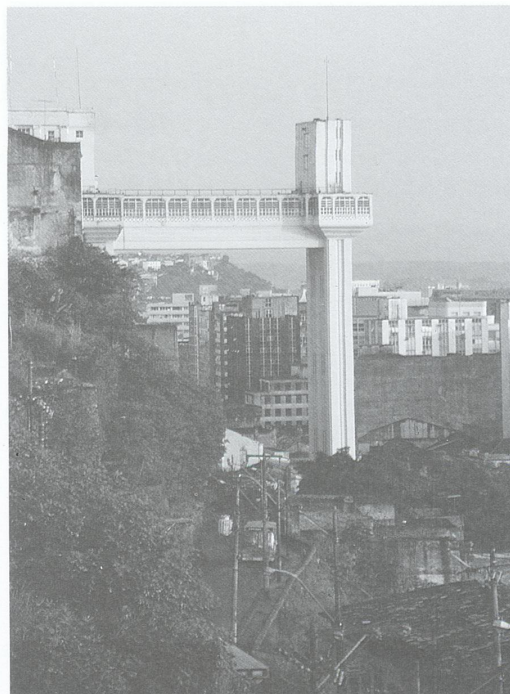
concreto armado –, afirmava que não via sentido em decorar arranha-céus com ornamentos que não seriam visíveis ao observador na rua ou que implicassem a especificação de ornamentos em tamanho compatível para serem apreciados à distância, encarecendo a obra [Segawa 1985b]. Essa lógica não pode ser tomada como única justificativa da supressão de elementos decorativos tradicionais, mas é certo que muitos edifícios dessa época ostentam ornamentos que, vistos do chão, não nos fazem suspeitar da dimensão dessas peças, bem como suas implicações construtivas e orçamentárias.

VERTENTES RACIONALISTAS: AS OBRAS PÚBLICAS

Para desgraça do Brasil, as grandes oportunidades arquitetônicas surgiram como que por epidemia, depois da revolução. O momento teria sido propício para se erguerem monumentos de arte, condicionados às nossas peculiares exigências mesológico-sociais. Estabeleceu-se um padrão ínfimo, miserável, a caixa d'água envidraçada que se implantou em cada bairro à guisa de escola municipal. O mesmo padrão pesteceu a cidade, infiltrando-se nos ministérios. Sob o argumento muito sedutor de que esse gênero de arquitetura de baixa classe é baratíssimo, os homens do governo não hesitaram em adotá-lo. Quando tiver passado essa onda de estupidez, olhando para os mastodontes de cimento onde se alojam a preços de quitanda os nobres edifícios públicos, as gerações futuras poderão em justiça julgar a vulgaridade da época em que estamos vivendo.

JOSÉ MARIANO FILHO, "A Sovietização da Arquitetura Brasileira" [1943, p. 24]

Nos anos de 1930, conceitos como funcionalidade, eficiência e economia na arquitetura – termos próprios de equações racionalistas – tiveram firme aplicação em obras públicas. Boa parte delas, projetos e obras de repartições oficiais de engenharia e arquitetura. A racionalização administrativa e construtiva foi largamente experimen-



26. Fleming Thiesen/Prentice & Floderer: elevador Lacerda, Salvador, BA, 1929.

tada no início dos anos de 1920 com a Companhia Construtora de Santos e a empreitada de levantar inúmeros quartéis a várias regiões no Brasil, como vimos anteriormente.

São Paulo e Rio de Janeiro experimentaram, logo após a ascensão do presidente Getúlio Vargas, uma proposta de reformulação da área educacional – reflexo das transformações preconizadas pelo discurso dos revolucionários de 1930 –, esforço que redundou também na elaboração de modelos de edifícios escolares.

As linhas geometrizarantes foram caracterizadoras da arquitetura escolar dessa época. Todavia, não se tratava somente de uma preocupação estética. Isso se depreende do trabalho que a Secretaria da Educação de São Paulo [1936] desenvolveu com a Diretoria de Obras Públicas do Estado de São Paulo: uma série de tópicos funcionais, programáticos e pedagógicos – orientação do edifício e desenhos de janelas, organização do programa mínimo de dependências, acabamen-

tos – foram destacados como elementos determinantes para um novo modelo de prédio escolar. José Maria da Silva Neves (1896-1978), engenheiro-arquiteto responsável por inúmeros desses projetos, citava arquitetos como Mallet-Stevens, Le Corbusier e Piacentini, conceituando:

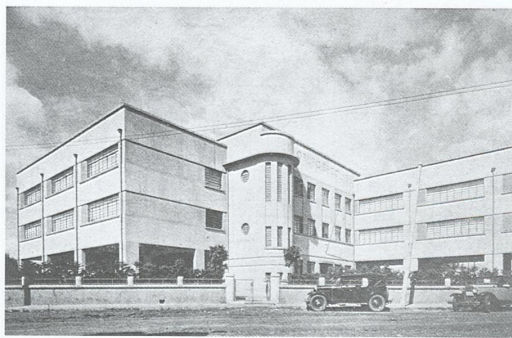
Fazer arquitetura não é somente construir fachadas. A arquitetura é função dos processos de construção da época. O grande arquiteto de uma época é o seu estado social. Acima das obras, acima dos programas especiais, há o programa dos programas: a civilização de cada século, – a fé ou a incredulidade, a democracia ou a aristocracia, a severidade ou a desmoralização dos costumes. [...]

Sejamos artistas do nosso tempo e teremos realizado uma nobre missão. Não podemos admitir hoje uma arquitetura que não seja racional, pois, a escola deve aproveitar de todo o conforto das construções modernas, de todas as conquistas da ciência no sentido de realizar a perfeição sob o ponto de vista da higiene pedagógica. [...]

Fazer arquitetura moderna não significa copiar o último figurino de Moscou ou de Paris. A arquitetura racional exige o emprego de materiais da região, atendendo às condições de clima, usos, costumes etc. Obedecendo a esses princípios básicos, criaremos um estilo original para cada povo.

Não deve haver temores quanto à monotonia da arquitetura.

E ironizava os defensores da linha neocolonial para as fachadas de escolas: “Se adotássemos novamente a rótula, a taipa ou a ensilharia de pedra, deveríamos também voltar para a sole-

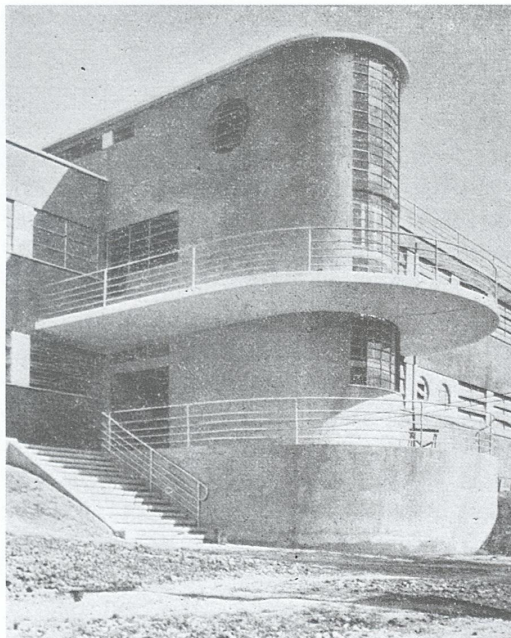


27. José Maria da Silva Neves/Diretoria de Obras Públicas do Estado de São Paulo: Grupo Escolar Visconde de Congonhas do Campo, São Paulo, c.1936.

tração, a palmatória e o decurião” [Secretaria... 1936, pp. 63-65].

Pouco anterior à iniciativa de São Paulo, a nova orientação preconizada pelo educador baiano Anísio Teixeira como diretor do Departamento de Educação do Distrito Federal a partir de 1931 redundou na reformulação do programa educacional da cidade do Rio de Janeiro com reflexos na arquitetura escolar. Estabelecendo uma família de cinco tipos de escolas, de acordo com um plano pedagógico elaborado por Teixeira, a Divisão de Prédios e Aparelhamentos Escolares do Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal projetou 28 prédios até 1935, com a participação de arquitetos como Enéas Silva, Wladimir Alves de Souza (1908-1994), Paulo Camargo de Almeida (1906-1973) e Raul Penna Firme [Sisson 1990]. José Mariano Filho, defensor da adoção do neocolonial na arquitetura escolar, deflagrou raivosa campanha na imprensa contra a proposta dos novos edifícios escolares. Mariano os classificava de “estilo arquitetônico ‘caixa d’água’”, com “figurino comunista”, inspirados em “alguns modelos corriqueiros de escolas alemãs ou russas, abstraído-se de raciocinar que elas terão de lidar com fatores mesológicos que não foram considerados pelos arquitetos europeus que as conceberam muito de acordo com as condições locais de seus países” [Mariano Filho 1943, p. 76, *passim*]. Projetadas por Enéas Silva, eram construções de baixo custo (segundo estimativa do autor do projeto) em estrutura de concreto armado e fechamentos de alvenaria, coberturas em terraço-jardim, circulações e ventilações cuidadosamente analisadas em função do programa pedagógico e acabamentos padronizados. Segundo o projetista,

O aspecto arquitetônico destas construções é puramente funcional. Não foi sequer objeto de conjecturas, quaisquer estilo clássico ou regional. Ritmo plástico obtido mercê do próprio partido arquitetônico adotado em planta, as massas plenas singelamente coloridas em vermelho, alaranjado e verde-claro e os vãos de esquadria recortados de luz e sombra, branco e negro se harmonizam, se completam, dando ao conjunto um aspecto atraente e sugestivo à jovialidade característica do pequeno escolar. [...]

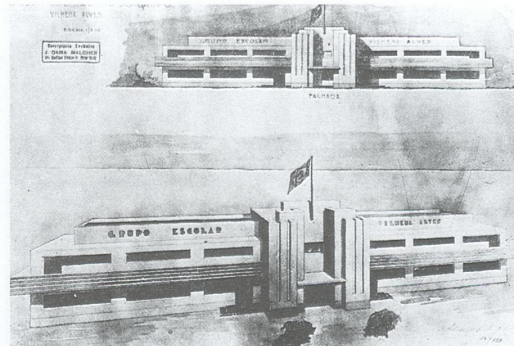


28. Enéas Silva/Divisão de Prédios e Aparelhamentos Escolares do Departamento de Educação do Distrito Federal: Escola Argentina, Rio de Janeiro, c. 1935.

Concepção puramente baseada em eficiência e economia, realizam de fato esses prédios em toda sua plenitude, os característicos para os quais foram projetados e construídos. [Silva 1935, pp. 363-364]

Todavia, do ponto de vista do conforto ambiental, as escolas efetivamente foram mal-sucedidas.

Em Belém, a administração do interventor Gama Malcher (1872-1956), entre 1937 e 1943 (na vigência do Estado Novo), executou alguns edifícios escolares de linhas modernizantes, ainda que neles prevalecessem antigas regras de simetria. Mas o edifício escolar mais importante ligado à linguagem da arquitetura racionalista no Brasil foi realizado em Salvador. O Instituto de Educação da Bahia foi construído entre 1937 e 1939 pela empresa dinamarquesa Christiani &



29. Escritório Técnico J. Gama Malcher: Grupo Escolar Vilhena Alves, Belém, PA, c. 1938.



30. Alexander Buddeus (atribuído a): Instituto de Educação da Bahia, Salvador, BA, 1937-1939. Foto-cortesia de Paulo Ormino de Azevêdo.

Nielsen (a mesma do Elevador Lacerda) e é um complexo de edifícios ligados por passarelas e entremeados com quadra, piscina e áreas de recreio claramente identificados com a arquitetura racionalista como propagada por Sartoris em *Gli Elementi Dell'Architettura Funzionale* (1931). Atribui-se a autoria do projeto a Alexander Buddeus [Azevedo 1988], arquiteto belga radicado no Rio de Janeiro no início dos anos 1930 [ver o próximo capítulo, "Modernidade Corrente 1929-1945"] e que anteriormente havia projetado o Pavilhão Hanseático Germânico da Exposição de Antuérpia e o Aeroporto de Munique [Santos 1977]. Buddeus foi o arquiteto de outra notável obra racionalista em Salvador: a sede do Instituto do Cacau, realizada em 1933-1936 pela Christiani & Nielsen. Era um edifício construtiva-

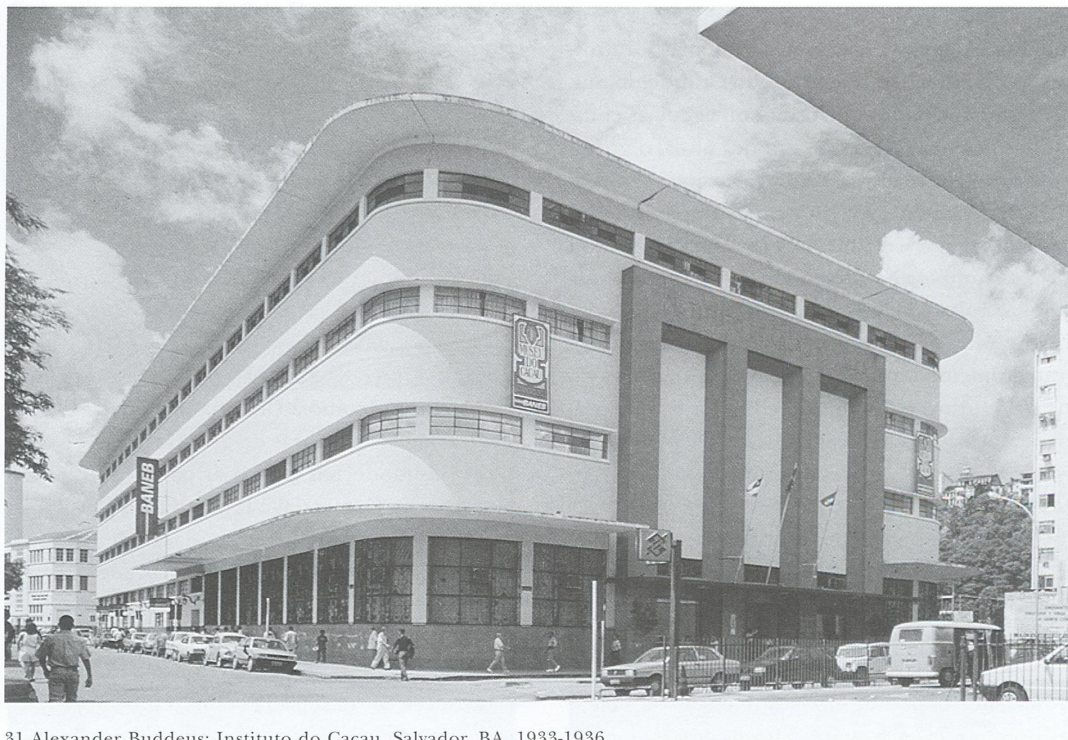
mente sofisticado, com lajes-cogumelo e estrutura para abrigar salão para armazenamento, com equipamentos especiais como esteiras subterrâneas automatizadas para transporte de sacarias até o porto, autoclaves para expurgo do cacau, controle de umidade interna por meio de ventilação forçada e filtros instalados na cobertura [Azevedo 1988] – um edifício industrial de eficiência e imagem coerente com as realizações fabris reproduzidas por Gropius no *Internationale Architektur* de 1925.

No Rio Grande do Sul, a Seção de Arquitetura da Diretoria de Obras da cidade, chefiada por Christiano de la Paix Gelbert desenvolveu projetos ao gosto Déco, como o Hospital de Pronto-Socorro (1940-1943), o Centro de Saúde Modelo (1940-1943) e o Mercado Livre (1943) [Silva 1943; Weimer 1989].

Duas outras repartições públicas se caracterizariam nos anos de 1930 por sua aproximação à linguagem racionalista: a Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal no Rio

de Janeiro e a Diretoria de Arquitetura e Construção de Pernambuco. Essas iniciativas serão objeto de estudo no próximo capítulo.

Decerto, o mais ambicioso projeto nacional de normalização arquitetônica oficial estabeleceu-se no âmbito do então Departamento de Correios e Telégrafos. Num esforço de reequipamento do sistema, os anos de 1930-1940 conheceram um esforço de aperfeiçoamento da infra-estrutura de edifícios mediante o projeto e a construção de sedes regionais nas capitais e agências das principais cidades brasileiras: Belém, São Luís, Teresina, Fortaleza, Natal, Recife, Maceió, Aracaju, Salvador, Vitória, Belo Horizonte, Curitiba e Florianópolis foram algumas das capitais contempladas; Campo Grande, no Estado do Mato Grosso; Juazeiro, Alagoinhas, Feira de Santana e Ilhéus, na Bahia; Colatina, Cachoeiro de Itapemirim, no Espírito Santo; Friburgo e Teresópolis, no Rio de Janeiro; Poços de Caldas, Cambuquira, Lambari, Caxambu e Juiz de Fora, em Minas Gerais; Uru-



31. Alexander Buddeus: Instituto do Cacau, Salvador, BA, 1933-1936.

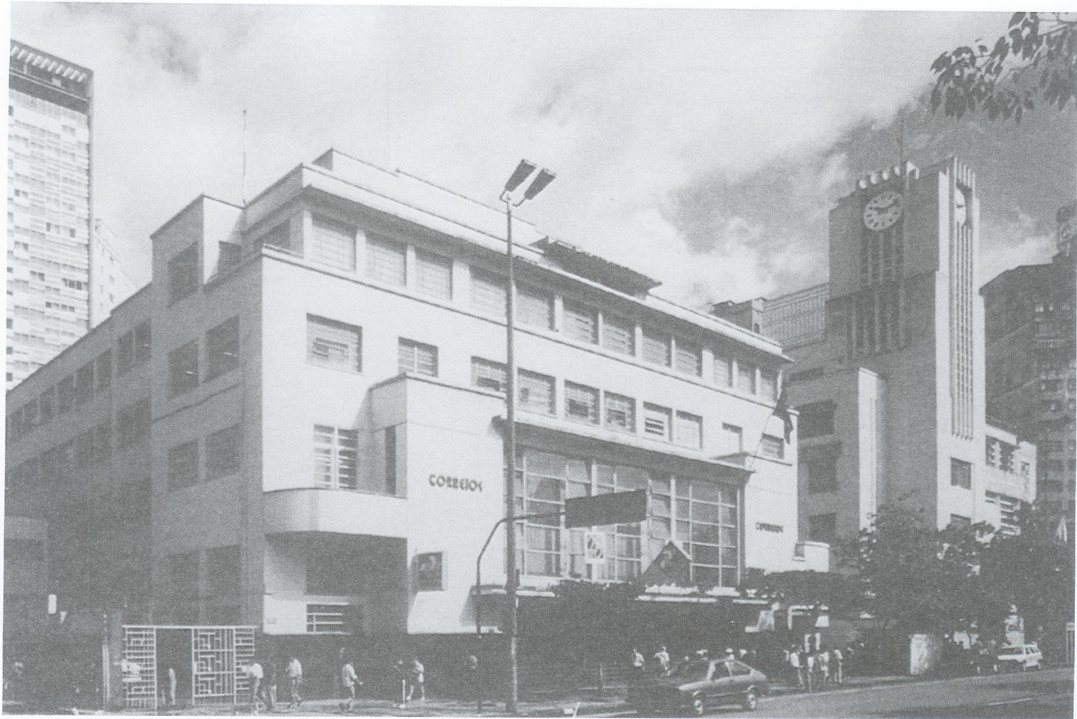


32. Christiano de la Paix Gelbert: Hospital de Pronto-Socorro, Porto Alegre, RS, 1940-1943.

guaiana, Alegrete, Caçapava, Taquari, Piratini, Caxias do Sul e São Borja, no Rio Grande do Sul, são algumas cidades que ostentam agências construídas nos anos de 1930. Em dez anos, o governo federal construiu 141 agências em todo o Brasil [Schwartzman 1982]. O então Departamento dos Correios e Telégrafos, em 1932, contratou vários arquitetos no Rio de Janeiro (entre os apurados, Raphael Galvão (n. em 1894), Paulo Candido e Mario Fertin), fornecendo-lhes um programa funcional pormenorizado e fotografias do local do futuro edifício. São edifícios estrategicamente localizados na malha urbana (parece haver um predomínio em lotes de esquina), caracterizados por evidente separação de acessos ou por circulações independentes conforme hierarquia funcional, amplos salões de atendimento proporcionados pelo emprego de estruturas em concreto armado com grandes vãos e despojados de decoração (agências importantes, como Salvador, ostentavam interiores com motivos marajoaras; Belém possuía imponentes e caprichosos gradis) e exte-

riores de linhas geometrizadas, algumas ao gosto Déco. A agência de Salvador foi criticada na época pela imprensa local, qualificada como “cúbica” e “pouco adaptada ao nosso clima pelo uso abundante do vidro e falta de varandas de proteção” [Azevedo 1988, p. 16]. A maioria dessas agências continuam em funcionamento. É possível que essa política arquitetônica moderna tenha se inspirado na ação dos Correios e Telégrafos da França.

Essa abrangência nacional também caracterizou a iniciativa privada, em vários sentidos. Construtoras como a Christiani & Nielsen especializaram-se em obras de grande porte com referências modernas em várias partes do Brasil; a Construtora Comercial e Industrial do Brasil foi a responsável pelas obras tanto da moderna agência dos Correios e Telégrafos de Salvador quanto de uma escola municipal no Rio de Janeiro projetada por Enéas Silva. Nesse sentido, a Companhia Brasileira Imobiliária e Construções em Salvador deve ser destacada como uma empreiteira que difundiu a nova arquitetura na Bahia [Azevedo



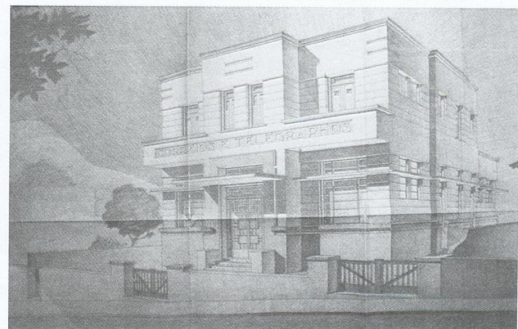
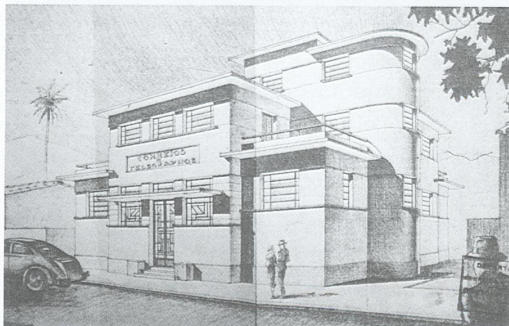
33. Departamento de Correios e Telégrafos: agência de Belo Horizonte, MG, décadas de 1930-1940 (à esquerda); Luiz Signorelli, Prefeitura de Belo Horizonte, MG, 1936-1939.



34. Departamento de Correios e Telégrafos: agência de Curitiba, PR, 1934.

35. Departamento de Correios e Telégrafos: agência postal telegráfica 1ª classe, projeto n° 90, 1934-1936. A agência de Barbacena, MG, foi construída conforme o padrão.

36. Departamento de Correios e Telégrafos: agência postal telegráfica tipo especial padronizada, projeto n° 85, 1934. As agências de Carangola e Cataguases, MG, de Itabuna, BA, e de Jaú, SP, foram construídas segundo o modelo.





37. Roberto Capello: edifício Sulacap, Belo Horizonte, MG, 1941.

do 1988]. No setor empresarial, a Sulamérica Capitalização (Sulacap) – empresa de investimentos – foi uma grande empreendedora de edifícios comerciais de alto padrão e arquitetura de ponta, com linhas modernas. São demonstrações dessa iniciativa vários arranha-céus projetados na segunda metade dos anos de 1930 no Rio de Janeiro, em São Paulo, Santos, Salvador, Belo Horizonte e Porto Alegre, empregando profissionais do Rio de Janeiro para projetá-los.

DILUIÇÃO E ENGAJAMENTO DE UMA MODERNIDADE

Na segunda metade dos anos de 1930, as arquiteturas “cúbicas” e Art Déco disseminavam-se entre os profissionais de várias regiões do Brasil. Em duas revistas de arquitetura surgidas nessa época, *Arquitetura e Urbanismo* (1936, no Rio de Janeiro) e *Acrópole* (1938, São Paulo), havia uma

convivência pacífica entre circunspectas obras tradicionalistas, exóticas casas neocoloniais e geométricas construções modernizantes em suas ecléticas páginas, mas com leve predominância das linhas modernas – ampliando-se esse domínio ano a ano, mais nos programas de âmbito coletivo – prédios comerciais, terminais de transporte, mercados, clubes etc. – e menos nas obras residenciais. Boa parte dessas obras resultavam da ausência de um ideal estético definido, configurando puro formalismo de fachada. O Art Déco conquistava adeptos populares ao ser adotado, em linhas mais simplificadas, nas vilas operárias em singelas moradias conhecidas como “porta-e-janela”, em todos os quadrantes do Brasil. Cidades construídas nos anos de 1930-1940 são verdadeiras concentrações de arquitetura popular de gosto Déco, nas mais variadas interpretações possíveis e imagináveis.

A agitação provocada pelas paredes lisas e sem ornamentos de Warchavchik, em 1928, estava tranqüilamente assimilada menos de dez anos

depois, às vezes pelos mesmos profissionais que se postaram contra a inovação. Da mesma forma, arquitetos que cerraram as primeiras filas pela arquitetura moderna deixaram o dogmatismo renovador de lado por um relacionamento melhor com uma clientela conservadora, ignorante ou indiferente, incapaz de criteriosamente fixar uma opção arquitetônica. Foram poucos, aliás, que seguiram fiéis a linhas arquitetônicas definidas e acompanharam o desenvolvimento das referências modernas dos anos de 1920. Sequer Warchavchik – radical ao abraçar e propagandear os conceitos da vanguarda européia – foi ortodoxo nesse sentido, derivando a sua obra a partir dos anos de 1940 para o lugar-comum do mercado imobiliário das elites sociais de São Paulo.

Boa parte dos arquitetos que praticaram o moderno “à Perret” não se engajaram no proselitismo de Le Corbusier ou no raciocínio à Bauhaus. Os arquitetos alemães no Sul que operaram com linhas modernas ou se alistaram nas filas do nazismo ou foram acusados como simpatizantes [Weimer 1989]. O Art Déco como ornamenta-

ção decaía no gosto dos arquitetos e era praticamente abandonado na década de 1940. Da arquitetura de linhas geometrizadas dos anos de 1930 derivaria uma arquitetura monumental que tomava emprestadas soluções compositivas de grandes massas do ensinamento Beaux-arts. Era uma tendência que se acentuava na Europa de crescente inquietação política, com a ascensão do nazismo e do fascismo, visto com simpatia enquanto ideologias de discurso nacionalista e fomentadoras da arte como manifestação de uma cultura própria e apropriada.

No plano arquitetônico, essa visão materializava-se em conceitos e obras que não passaram despercebidos no Brasil. Alfredo Ernesto Becker, arquiteto atuante em São Paulo e consultor da revista *Acrópole*, fazia vaticínios sobre o futuro da arquitetura a partir dessa tendência. Admirando a arquitetura do Museu de Arte Moderna e o Pavilhão Italiano na exposição *Arts et techniques dans la vie moderne* em Paris, em 1937, bem como o estádio de Nuremberg, na Alemanha, Becker qualificava esses projetos como “obras-pri-



38. Casas populares na zona leste de São Paulo. As reformas nas fachadas registram os modismos arquitetônicos de várias épocas.



39. Grande eixo da Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha em Porto Alegre, RS, 1935. Foto-cortesia de Günter Weimer.

mas [...] podendo mesmo servir de pontos de partida para a sedimentação definitiva da arquitetura contemporânea”:

Em que consistem, no entanto, a importância e o valor estético dessas obras? A resposta a esta pergunta pode ser resumida na definição que se segue: volta às antigas e indestrutíveis concepções de beleza, particulares às raças brancas e que há milhares de anos já encontrado [*sic*] às suas sedimentações mais perfeitas, mais cristalinas e mais sintéticas, nos estilos “clássico-grego” e “clássico grego-romano”. Este retorno, contudo, não significa submissão servil ou mera reedição de realizações antigas, pelo contrário prova o ressurgimento indomável de arquétipos, que as nevroses artísticas do “Art nouveau”, do “Futurismo” e do “Utilitarismo à Le Corbusier” tinham conseguido “recalcar” para as mais profundas esferas do subconsciente. [...]

O ressurgimento dos “arquétipos” da arte arquitetônica operou-se, no entretanto, evolutivamente – quer dizer, de acordo com o ambiente e com as novas necessidades da nossa época, dando em resultado realizações inéditas e de rara beleza [...] e que mostram até que

ponto as diversas nacionalidades conseguiram imprimir-lhes os seus característicos próprios [Becker 1938, pp. 34-35].

Essa arquitetura monumental – que pode ser classificada como um moderno inspirado nos arquétipos “clássicos” – constituiria outro arquétipo: a configuração dos cenários de ideologias e governos autoritários, de direita ou de esquerda. A implantação do Estado Novo no Brasil, com a permanência do presidente Getúlio Vargas à frente do poder, ensejaria os ânimos pela manutenção das veleidades dessa arquitetura. São Paulo ostenta uma das obras mais proximamente representativas dessa linha: a antiga sede do grupo empresarial Matarazzo, edifício numa das vistosas cabeceiras do Viaduto do Chá, no coração da cidade, projetado pelo arquiteto oficial do fascismo, Marcello Piacentini. Um exemplo de espaço aberto dentro dos princípios monumentais desse pensamento é o grande eixo do Parque Farroupi-



40. Christiano Stockler das Neves: Ministério da Guerra, Rio de Janeiro, 1939, postal de 1955.

Iha em Porto Alegre (que abrigou a Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, anteriormente mencionado). Esse monumentalismo serviria a programas arquitetônico-ideológicos tão distintos como a Faculdade de Medicina de São Paulo (dentro do padrão hospitalar norte-americano da Rockefeller Foundation) ou o Ministério da Guerra no Rio de Janeiro (1937-1941), projetado por Christiano das Neves (1889-1982) [Lima 1990].

As grandes cidades brasileiras na virada da década de 1930 para 1940 tiveram suas fisionomias alteradas sobretudo com o adensamento de seus núcleos antigos ou áreas lindeiras. Essa ocupação se processou sobretudo com a verticalização, com a construção de grandiosos volumes em concreto armado – no imaginário da época, signos de progresso e modernização – inseridos em lotes definidos por padrões de divisão fundiária do período colonial e do Império. As ten-



41. Arnaldo Gladosch: edifício Sulacap, Porto Alegre, RS, 1938-1949.

tativas de planejamento urbano nesse período buscaram alguma disciplina. Alfred Agache foi um dos principais teóricos do modelo de desenho urbano entre o final dos anos de 1920 à década de 1940, formulando planos para o Rio de Janeiro e Curitiba e um seguidor seu, Arnaldo Gladosch, responsabilizando-se por um plano para Porto Alegre. Gladosch, nesse sentido, foi um arquiteto que projetou edifícios que bem representam um conceito de implantação de grandes obras na paisagem urbana das cidades ordenadas nos moldes à Agache: o edifício Sulacap em Porto Alegre (projetado em 1938, concluído em 1949) é um paradigma de boa qualidade da arquitetura para fins comerciais e residenciais desse período.

No Rio de Janeiro, a esplanada do Castelo – resultado do desmonte de um morro no centro da cidade – foi uma das áreas em que se respeitaram as recomendações do Plano Agache. Nesse espaço foram construídos edifícios

abrigoando ministérios, alguns criados a partir de 1930 com o presidente Vargas. Dois desses edifícios chamam a atenção pela oposição de composuras, embora rigorosamente contemporâneos entre si. O Ministério da Fazenda (1938-1943), projetado por uma equipe coordenada pelo engenheiro Ary Fontoura de Azambuja e com projeto do arquiteto Luiz Eduardo Frias de Moura [Cavalcanti 1995], é um monumento típico do moderno “classicizado” pela sua simétrica e maciça volumetria assentada sobre toda uma quadra, emoldurando a praça do Expedicionário (ou emoldurado por ela). Ao seu lado, o Ministério da Educação e Saúde (1936-1945), projetado por Lucio Costa e equipe, um prisma sobre *pilotis*, virtualmente liberando o nível térreo para circulação e jardins: um edifício que impunha uma monumentalidade não pela imposição física de sua presença, mas exatamente pelo contrário. Era outra a modernidade, a que se formulou na década de 1930.