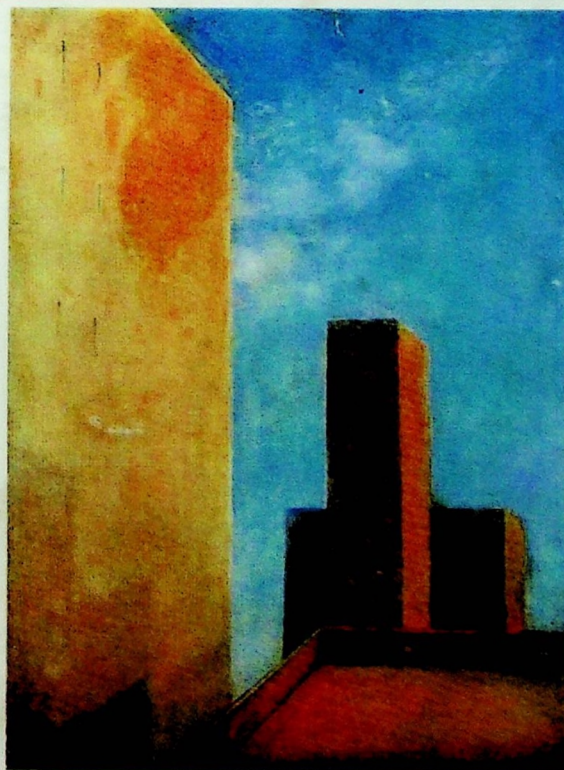


Vitor José Baptista Campos

**O ART DÉCO
E A CONSTRUÇÃO
DO IMAGINÁRIO
MODERNO**

um estudo de linguagem arquitetônica



36.7

São Paulo

2003

VITOR JOSÉ BAPTISTA CAMPOS

defusa
16/04/03

O ART DÉCO E A CONSTRUÇÃO
DO IMAGINÁRIO MODERNO:
um estudo de linguagem arquitetônica

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação,
na Área de Estruturas Ambientais Urbanas,
da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo,
da Universidade de São Paulo,
para obtenção do Grau de Doutor em Arquitetura.

Orientador: Prof. Dr. Murillo de Azevedo Marx

DEDALUS - Acervo - FAU-PGR



20300009928

SÃO PAULO

2003

BIBLIOTECA FAUUSP
Pós-Graduação

Para Gina,
uma personalidade-alma
muito querida.
(In Memoriam)

Agradecimentos

Aos amigos e colaboradores,

Prof. Dr. Murillo de Azevedo Marx
Prof. Dr. Luiz Américo de Souza Munari
Prof. Dr. Carlos Zibel Costa
Profa. Dra. Marly Rodrigues
Profa. Dra. Ana Luiza Martins
Augusto Reis
Beatriz Bruno
Celina Kunyoshi
Edna Kamide
Elisabete Watanabe
Gabriel Almeida Campos
Giselda Visconti
Guilherme Amadeu
Isabel Almeida Campos
Juan Pedro Margenat
Juliana Ricardi
Marco Antonio Lança
Maria Aparecida Bussolotti
Paulo Del Negro
Roberto Leme Ferreira
Rosângela Gagliardi
Sandra Almeida P. de Freitas
Silvana Gagliardi
Silvianne Almeida Campos e
Tereza Epitácio,

minha gratidão para todo o sempre.



Entre o céu e a terra, o homem vive, sofre, imagina e cria. Toda cultura é uma insatisfação. Nas grutas de Altamira o homem firmou um pacto de sangue com a inquietude. Aí começou a cultura.

CENTENO & FREITAS (1991, p. 13)



Sumário

LISTA DE FIGURAS, VII

LISTA DE QUADROS, IX

RESUMO, X

ABSTRACT, XI

INTRODUÇÃO, 1

1 POR UMA ESTÉTICA URBANA DE MATRIZ MODERNA, 6

1.1 ARQUITETURA LATINO-AMERICANA DA PRIMEIRA MODERNIDADE
E O *ART DÉCO*, 7

1.1.1 *Revedo a historiografia da arquitetura moderna no Brasil*, 8

1.1.2 *A busca por uma identidade moderna*, 13

1.2 A EXPANSÃO DO *ART DÉCO* NA AMÉRICA LATINA, 16

1.2.1 *Uruguai: requinte e originalidade*, 16

1.2.2 *México: uma linguagem para o concreto armado*, 19

1.2.3 *Cuba: valorização do regionalismo*, 20

1.2.4 *Chile: arquitetura de transição*, 22

1.2.5 *Argentina: apropriação popular da linguagem*, 23

1.2.6 *Brasil: uma imagem para a metrópole moderna*, 26

2 MODERNIDADE SEM RUPTURA, 32

2.1 *ART DÉCO*: PRIMEIRO ESTILO MODERNO?, 33

2.1.1 *Caracterizando um estilo*, 39

2.1.2 *Art Déco e verticalização: uma nova imagem americana*, 45

2.1.3 *O simbolismo presente*, 51

3 UMA CORRENTE EM CINCO VERTENTES, 54

3.1 CLASSIFICAÇÃO DA ARQUITETURA *ART DÉCO* NO BRASIL, 55

3.1.1 *Art Déco Requintado*, 61

3.1.2 *Art Déco Escalonado*, 64

3.1.3 *Art Déco Aerodinâmico*, 67

3.1.4 *Art Déco Classicizante*, 70

3.1.5 *Art Déco Popular*, 73

4 A PRESERVAÇÃO NECESSÁRIA, 79

4.1 PROTEÇÃO AO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO MODERNO, 80

4.2 A PRESERVAÇÃO DO *ART DÉCO* PAULISTA NO ÂMBITO DO CONDEPHAAT, 83

CONSIDERAÇÕES FINAIS, 96

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS, 100

ARQUIVOS E FONTES CONSULTADAS, 107

Lista de Figuras

Foto da Capa: "Paisagem urbana de São Paulo", c. 1922, Menotti Del Picchia, acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Fonte: BARDI (1978, p. 43).

Vinhetas da Introdução e das Considerações Finais: Edifício Paço Municipal de Belo Horizonte/MG – detalhe de fachada. Foto do autor. Fonte: Acervo particular.

Vinhetas dos capítulos 1 a 4: Edifício Banco de São Paulo, São Paulo/SP – detalhe de ornamentação de rodapé. Foto do autor. Fonte: Acervo particular.

Epígrafe: (imagem superior) arte rupestre, Gruta de Altamira, Espanha. Fonte: BOLIVAR (1971, p. B8); (imagem inferior) arte rupestre, sítio pré-histórico Toca do Boqueirão da Pedra Furada, São Raimundo Nonato, Piauí/BR. Fonte: FUMDHAM/IBAMA (Catálogo - Serra da Capivara National Park).

Figura 1 - Cartão Postal, Midtown New York, com destaque para o Chrysler Building. Disponível em: <<http://www.greatbuildings.com>> Acesso em: 24 mar. 2002, 12.

Figura 2 - Edifício A Noite. Fonte: SEGAWA (1984, p. 14), 28.

Figura 3 - Residência Jorge Maluf (1937), São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 42.

Figura 4 - Ed. Lux, Montevideo/Uruguai. Fonte: MARGENAT (1994, p. 87), 42.

Figura 5 - Ed. Amália, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 42.

Figura 6 - Edifício Religioso, Marília/SP. Foto: Roberto Leme Ferreira. Fonte: Arquivo Condephaat, 42.

Figura 7 - Edifício Pirineus, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 43.

Figura 8 - Banco de São Paulo, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 43.

Figura 9 - Edifício Tapié, Montevideo/Uruguai. Fonte: MARGENAT (1994, p. 111), 43.

Figura 10 - Palácio Episcopal, Belo Horizonte/MG. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 43.

Figura 11. Banco de São Paulo, São Paulo/SP (detalhe de serralheria na sala do cofre). Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 43.

Figura 12 - BUENOS AIRES ART DÉCO: Edifício à rua Paraguay, 1545 (porta social). Buenos Aires, 1 cartão postal: color. Fonte: Acervo particular, 43.

Figura 13 - Banco de São Paulo, São Paulo/SP (detalhe de piso em grés e latão). Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 43.

Figura 14 - Ed. Guahy, Rio de Janeiro/RJ, (portada). Fonte: SEGAWA (1996, p. 8), 43.

Figura 15 - Palácio Díaz, Montevideo/Uruguai. Fonte: MARGENAT (1994, p.89), 44.

Figura 16. Banco de São Paulo, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 44.

Figura 17 - Edifício-sede do Ministério da Educação, Caracas/Venezuela. Fonte: SEGRE (1991, p. 112), 44.

Figura 18 - Edifício Garcez, Curitiba/PR. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 44.

Figura 19 - Paço Municipal, Belo Horizonte/MG. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 44.

Figura 20 - Prédio Santa Paula, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 44.

Figura 21 - Banco de São Paulo, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 44.

Figura 22 - Edifício Paissandu, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 44.

Figura 23 - Coca-Cola Bottling Building, Los Angeles. Fonte: BATTERSBY & BAYER (1992, p. 127), 46.

Figura 24 - Vasos em latão e cobre em tamanhos variados, o. 1930, autoria de Theodoro Braga. Fonte: BARDI (1978, p. 78), 53.

- Figuras 25 a 28 - Banco de São Paulo, Capital/SP (elevação Pça. Antonio Prado; luminária do saguão principal; detalhe de ornamentação da caixa de escada e detalhe da antiga agência bancária). Fotos do autor. Fonte: Acervo particular, 62.
- Figuras 29 a 34 - Residência Armando Álvares Penteado, Capital/SP. Fotos: Guilherme Amadeu. Fonte: Acervo particular, 63.
- Figura 35 - Edifício Garcez, Curitiba/PR. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 65.
- Figura 36 - Edifício principal do Instituto Biológico, São Paulo/SP. Foto: Edna Kamide, 2002. Fonte: Arquivo Condephaat, 65.
- Figura 37 - Prédio Pirineus, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 65.
- Figura 38 - Prédio J. Moreira, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 65.
- Figura 39 - Prefeitura Municipal, Belo Horizonte/MG. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 66.
- Figura 40 - Edifício à Rua Saldanha Marinho, 566, Ribeirão Preto/SP. Foto: autoria desconhecida. Fonte: Arquivo Condephaat, 66.
- Figura 41 - Edifício em São João del Rey/MG. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 66.
- Figura 42 - Torre da Estação Ferroviária (1954), Goiânia/GO. Fonte: UNES (2001, p. 96), 66.
- Figura 43 - Edifício Amália, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 68.
- Figura 44 - Grande Hotel Santa Cruz, Sta Cruz do Rio Pardo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 68.
- Figura 45 - Edifício Kasinsky, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 68.
- Figura 46 - Edifício Santa Elisa, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 68.
- Figura 47 - Prédio Olido, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 69.
- Figura 48 - Cine-Teatro Goiânia, Goiânia/GO. Fonte: UNES (2001, p. 91), 69.
- Figura 49 - Edifício das Classes Laboriosas, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 69.
- Figura 50 - Edifício Paissandu (detalhe da portada), São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 69.
- Figura 51 - Edifício Sé (Caixa Econômica Federal), São Paulo/SP. Foto: H. Becherini. Fonte: Arquivo Museu da Caixa, 71.
- Figura 52 - Primeira Igreja Batista de Santos, Santos/SP. Foto: Caio Fabiano. Fonte: Acervo particular, 71.
- Figura 53 - Palácio Episcopal, Belo Horizonte/MG. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 72.
- Figura 54 - Residência Unifamiliar, Marília/SP. Foto: Roberto Leme Ferreira. Fonte: Arquivo Condephaat, 72.
- 55 a 58. Instituto Astronômico e Geofísico da USP (edifícios de apoio, observatório sem a cúpula e portal de acesso). Fotos 55 e 57: Mônica Wipifly; Fotos 56 e 58: Juliana Ricardi. Fonte: Arquivo Condephaat, 72.
- Figura 59 - Residência na Praça da Basílica, Iguape/SP. Foto: Marco Antonio Lança. Fonte: Acervo particular, 74.
- Figura 60. Sobrado de Uso Misto, Marília/SP. Foto: Roberto Leme Ferreira. Fonte: Arquivo Condephaat, 74.
- Figura 61 - Residência unifamiliar em São João Del Rey/MG. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 74.
- Figura 62 - Edifício multifamiliar no Pelourinho, Salvador/BA. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 74.
- Figuras 63 e 64 - Estação Rodoviária de Garça/SP. Fotos: Edna Kamide. Fonte: Arquivo Condephaat, 75.

- Figura 65 - Farmácia Santa Cruz, Santa Cruz do Rio Pardo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 75.
- Figuras 66 e 67 - Conjunto urbano em Marília/SP. Fotos: Roberto Leme Ferreira. Fonte: Arquivo Condephaat, 76.
- Figura 68 - Sobrados à Rua Cerqueira César, 137 e 145, Ribeirão Preto/SP. Foto: autoria desconhecida. Fonte: Arquivo Condephaat, 76.
- Figura 69 - Edifício Saldanha Marinho, São Paulo/SP. Foto: Valéria Cássia. Fonte: Acervo particular, 85.
- Figuras 70 e 71 - Edifício da Associação das Classes Laboriosas, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 86.
- Figura 72 - Instituto Biológico, São Paulo/SP. Foto: Beatriz Bruno. Fonte: Arquivo Condephaat, 87.
- Figuras 73 e 74 - Edifício Banco de São Paulo, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 88.
- Figuras 75 e 76 - Edifício Diederichsen, Ribeirão Preto/SP. Fotos: autoria desconhecida. Fonte: Arquivo Condephaat, 89.
- Figuras 77 e 78 - Residência Armando Álvares Penteado, São Paulo/SP. Fonte: BRANDÃO (1997, p. 16 e 24), 90.
- Figura 79 - Edifício João Brícola, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 91.
- Figura 80 - Viaduto Boa Vista, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 92.
- Figura 81 - Viaduto do Chá, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular, 93.
- Figura 82 - Instituto Astronômico e Geofísico da USP. Foto: Mônica Wipfly. Fonte: Arquivo Condephaat, 94.

Lista de Quadros

- Quadro 1 - CONCEITOS DE ESTILO, 38
- Quadro 2 - CLASSIFICAÇÃO GERAL DO ART DÉCO, 56
- Quadro 3 - CLASSIFICAÇÃO DO ART DÉCO MEXICANO, 58
- Quadro 4 - CLASSIFICAÇÃO DO ART DÉCO NA ARQUITETURA BRASILEIRA, 77

Resumo

Estudo que tem por objetivo destacar a importância exercida pela linguagem *Art Déco* no processo de construção de uma identidade urbana moderna na América Latina e no Brasil, em particular. Lança um outro olhar sobre esse fenômeno estético, defendendo que seu tratamento como mais um estilo arquitetônico é inadequado e pouco esclarecedor. Propõe uma classificação das variantes dessa corrente da primeira modernidade na arquitetura brasileira e a necessidade de inclusão de seus exemplares mais representativos nas políticas de preservação e proteção institucional do patrimônio da arquitetura moderna brasileira.

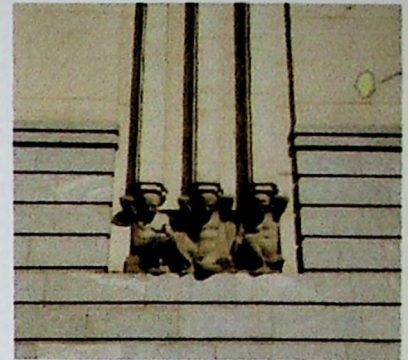
Palavras-chave: Arquitetura; Art Déco; Estilo; Preservação.

Abstract

This study aims to highlight the importance of the Art Déco language in the process of constructing a modern urban identity in Latin America, and in Brazil in particular. It casts another glance on this esthetic phenomenon, sustaining that its treatment as just one more architectonic style is inappropriate and not much elucidative. It proposes a classification of the variants of this first modernity tendency in the Brazilian architecture and the need for inclusion of its most representative examples into the preservation and institutional protection policies of the Brazilian modern architecture patrimony.

Key words: Architecture. Art Déco. Style. Preservation.

INTRODUÇÃO



O interesse em aprofundar estudos que permitissem um maior entendimento das relações existentes entre a arquitetura filiada ao *Art Déco* e o processo de construção de uma identidade urbana moderna, na América Latina e no Brasil, em particular, se apresentou como um desdobramento natural de uma pesquisa iniciada por ocasião da Dissertação de Mestrado que teve por título, *O art-déco na arquitetura paulistana – uma outra face do moderno*, apresentada nesta mesma Instituição em 1996.

O tombamento do Edifício Saldanha Marinho¹ por parte do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado - CONDEPHAAT, foi o ponto de partida de um processo pessoal de investigação, iniciado em 1989, em torno da temática *Art Déco*, que tem resultado na compatibilização entre produção acadêmica e atuação profissional junto a este órgão preservacionista.

O estado da arte revela alguns aspectos que se mantêm obscuros e merecedores de uma maior atenção por parte dos estudiosos do tema. Dentre esses, a presente tese busca apresentar os resultados de uma reflexão teórica em torno de três pontos de interesse principais e um complementar, origem dos quatro capítulos que a estruturam.

¹ Dados sobre esse representativo exemplar da arquitetura *Art Déco* na cidade de São Paulo, são apresentados no capítulo 4, p. 85, do presente trabalho. Cf., também, CAMPOS, 1996, p. 241-48.

O primeiro aspecto que se coloca para discussão, diz respeito à necessidade de um reconhecimento dessa corrente arquitetônica, ainda que tardio, no quadro da historiografia da arquitetura moderna latino-americana; não como mais um estilo de moda, efêmero e passageiro mas, sim, como uma alternativa assimilável de modernidade arquitetônica, de grande penetração nos principais centros urbanos do Continente.

A opção metodológica em não restringir a análise ao cenário brasileiro, deslocando o olhar para realidades culturais que nos são próximas, e que de certa maneira estiveram sujeitas às mesmas condicionantes sociais, se mostrou bastante adequada. As possibilidades que oferecia para o estabelecimento de paralelismos, inevitáveis em estudos dessa natureza, permitiram a revisão bibliográfica e a valorização das contribuições teóricas dos principais pesquisadores latino-americanos que se debruçaram sobre o tema. Nesse particular, cabe o destaque aos trabalhos dos professores Roberto SEGRE, Juan Pedro MARGENAT, Jorge Ramos DE DIOS e Salvador SCHELOTTO, referências obrigatórias para o estudo do tema na América Latina.

O processo de renovação da fisionomia urbana das principais cidades brasileiras, no período compreendido entre os anos de 1930 e 1940, foi fortemente influenciado pelos códigos compositivos do *Art Déco*. De maneira análoga, respeitadas as diferenças cronológicas e particularidades regionais, o fenômeno se repetiu em países como Uruguai, México, Cuba, Chile e Argentina, apenas para citar os que já mereceram estudos mais aprofundados.

A valorização de expressões do pensamento arquitetônico moderno, relegadas a um plano secundário, como é o caso do *Art Déco*, já está presente no trabalho de alguns autores de olhar diferenciado. No Brasil, o reconhecimento dessas outras modernidades começa a se impor em termos historiográficos,² reforçando a tese de que o *Art Déco* é a linguagem de desenho mais representativa da primeira modernidade arquitetônica³ brasileira, assunto de que se ocupa o primeiro capítulo.

² SEGAWA, em *Arquiteturas no Brasil - 1900-1990*, dá um passo adiante nesse sentido, ao considerar formas de expressão não valorizadas por outros autores (1999).

Um segundo ponto de interesse, de ordem mais geral e não limitado aos regionalismos, busca equacionar em que medida é apropriada a manutenção do tratamento dado ao *Art Déco* como mais um estilo arquitetônico, por parte da maioria dos estudiosos do tema.

Entendido como a primeira linguagem artística do século XX a transcender os limites do estilístico, incorporando recursos de natureza propagandística na promoção do modo de vida moderno, o *Art Déco* consagra um desenho de matriz tipicamente moderna, diferenciado e inovador sem, contudo, romper com valores estéticos tradicionais e familiares para a sociedade da época. Em resposta à estandardização sugerida pelas vanguardas arquitetônicas das primeiras décadas e à ortodoxia racionalista que mais tarde viria a se tornar hegemônica, a corrente impõe-se como uma alternativa nada rupturista, na medida em que se apropria de valores universalmente consagrados, para compor uma linguagem artística marcada pela riqueza de repertório e liberdade compositiva.

Fato verificável em qualquer realidade onde o fenômeno se manifestou, o ornamento é um elemento determinante nas composições *Art Déco* – das mais singelas às mais elaboradas. Ao não abrir mão desse recurso, a corrente passa a ser interpretada por alguns estudiosos, como a última versão do Ecletismo; por outros, como um estilo de transição entre o Ecletismo e o Modernismo, e, finalmente, como o primeiro estilo moderno. Seja qual for o entendimento, a questão do estilo está presente nas principais fontes bibliográficas relativas ao tema, sugerindo uma investigação de maior especificidade, em oposição a um generalismo que não se justifica.

No segundo capítulo, é feita uma revisão dos principais conceitos de estilo, surgidos a partir do século XVIII, e uma apresentação dos principais elementos de repertório formal, subsidiando a tese de que o *Art Déco* jamais se caracterizou como um estilo, mas, sim, como uma corrente da arquitetura moderna transformada em *fenômeno estético* internacional.

³ Segundo ARANGO, o período de consolidação da maior parte das grandes cidades latino-americanas situa-se entre os anos de 1930 e 1950, tratado pela autora como primeira modernidade (Cf. 1995, p.1).

Um terceiro aspecto, eleito como merecedor de estudo e definição conceitual, trata da ausência de referenciais teóricos que permitam uma identificação clara das variantes mais representativas do *Art Déco* na arquitetura brasileira, uma vez que não se pode falar em uma única versão que contemple toda a diversidade característica dessa corrente estética.

Dentro de uma perspectiva de sistematização de informações, que permitam uma avaliação mais adequada dessa modalidade de expressão arquitetônica, é apresentada, no terceiro capítulo, uma classificação das cinco vertentes mais representativas e de maior definição informacional em território brasileiro (*Requintada, Escalonada, Aerodinâmica, Classicizante e Popular*), com o firme propósito de facilitar o reconhecimento em trabalho de campo e o estudo de outros pesquisadores interessados no tema.

Em termos metodológicos, foi estabelecido um critério de classificação apoiado em três referenciais: identificação dos elementos de repertório mais característicos da corrente; padrões de natureza tectônica predominantes; e identificação das soluções de composição mais recorrentes. Para cada vertente foram elencados os elementos de caracterização geral; a morfologia predominante; o repertório ornamental utilizado; e as tipologias construtivas que a acolheram.

O rico legado arquitetônico filiado ao *Art Déco*, e que felizmente ainda subsiste em nossas cidades, deve ser objeto de uma maior atenção por parte de nossos organismos oficiais de tutela e salvaguarda de bens culturais, pelo fato de se constituir em expressão representativa de nossa primeira modernidade arquitetônica. Nesse particular, deve-se reconhecer o trabalho de valorização da parcela paulista desse patrimônio, iniciado em 1986 pelo CONDEPHAAT, ação cujos resultados, até o presente momento, são apresentados no quarto e último capítulo.

Como forma de permitir uma consulta ágil e precisa às informações referentes aos bens já tombados ou em processo de estudo, naquele órgão, foram elaboradas especialmente para o presente trabalho, um conjunto de fichas de identificação, com base em informações constantes dos processos correspondentes e do banco de dados do Autor.

A inexistência de uma política de preservação do patrimônio da arquitetura moderna brasileira tem permitido a descaracterização ou, até mesmo, o desaparecimento de importantes testemunhos do período. Com relação ao *Art Déco*, especificamente, defende-se que esse reconhecimento deva fazer parte não só das preocupações dos organismos oficiais de preservação como, também, do trabalho desenvolvido pela representação brasileira do DO.CO.MO.MO,⁴ empenhada no levantamento documental e inventário do patrimônio da arquitetura moderna no Brasil.

<><><>

⁴ DOCOMOMO - *International Working Party for Documentation and Conservation of Buildings, Sites and Neighbourhoods of the Modern Movement*. Única organização não-governamental formada por especialistas de todo o mundo dedicados à história, documentação e preservação da arquitetura e do urbanismo do Movimento Moderno. Foi fundada em 1990, na Universidade de Tecnologia de Eindhoven/Holanda, com o objetivo de, por meio do estabelecimento de uma rede internacional, promover a documentação e conservação dos exemplares mais significativos da produção arquitetônica e urbanística modernas, assim como sensibilizar o público em geral para a importância desta herança cultural. Tem atuado como consultora da UNESCO para reconhecimento do Patrimônio Cultural da Humanidade, entre outras responsabilidades. Atualmente esta ONG está sediada na Universidade de Delf/Holanda e conta com 39 países membros, incluindo-se o Brasil, reconhecido em 1992 durante a II Conferência em Dessau/Alemanha.

POR UMA ESTÉTICA URBANA DE MATRIZ MODERNA



(...) surge hoje uma nova abordagem histórica e teórica do desenvolvimento da arquitetura e do urbanismo entre nós, sugerindo que o estudo dos "complexos mais amplos da modernidade" é fundamental para a compreensão das concepções e intervenções que ocorrem à margem do modernismo, e que, não obstante, configuram momentos, figuras, obras e situações extremamente ricos no âmbito da fase de constituição destas disciplinas na América Latina e no Brasil, com um papel central na formação da moderna cidade brasileira. (CAMPOS NETO, 1995, p.11)

1.1 ARQUITETURA LATINO-AMERICANA DA PRIMEIRA MODERNIDADE – A CONTRIBUIÇÃO DO *ART DÉCO*

O entendimento adequado do período correspondente à introdução do desenho moderno nos principais centros urbanos latino-americanos esbarra, forçosamente, na revisão crítica da produção arquitetônica surgida entre os anos de 1925 e 1940, tratada pela historiografia corrente, na melhor das hipóteses, como uma arquitetura de transição entre dois momentos distintos: o Ecletismo e o Modernismo.

Essa espécie de reducionismo historiográfico ocultou, até passado recente, uma vasta produção cultural que não se enquadra de forma adequada em qualquer uma das duas categorias acima descritas. A arquitetura *Art Déco*, em suas versões regionais, se insere nesse quadro de maneira exemplar.

Uma reflexão isenta de paixões aponta para dois agentes responsáveis por esse tipo de lacuna. Um primeiro fator, e o mais comprometedor, diz respeito a uma visão historiográfica que não contemplou, deliberadamente, as manifestações avessas aos postulados racionalistas. O segundo fator pode ser atribuído à inexistência de pesquisas sistemáticas que subsidiassem um tratamento adequado para a questão. Pouco se falou porque quase nada se estudou. Ou seja, não se historia a respeito daquilo que não se conhece.

Ao revisarmos a história 'oficial' da arquitetura de nosso século – e também alguns textos não tão 'oficiais' – chegamos à constatação de que o Art Déco praticamente não existe; tanto em trabalhos sérios como na crítica rotuladora, tem pesado a construção de mitos e sua seqüela de omissões em relação ao conjunto do panorama histórico. (MARGENAT, 1994, p.55)

Apresentado no cenário cultural do período em questão como uma alternativa democrática de acesso ao desenho moderno, sem maiores traumas, o *Art Déco* exerceu grande influência sobre o meio construído das principais cidades latino-americanas. Essa produção está à espera de um tratamento científico compatível com sua importância nesse contexto.

1.1.1 *Reverendo a historiografia da arquitetura moderna no Brasil*

A afirmação de modernidade no cenário urbano brasileiro teve no neocolonial, estruturado como movimento de renovação, com ideário próprio, um de seus principais protagonistas. Contando com o aporte teórico de personalidades como Paulo Santos e Lúcio Costa, posteriormente reiterado por Yves BRUAND em seu *Arquitetura Contemporânea no Brasil* (1981), o neocolonial apresentava características totalmente distintas do *Art Déco* que, desde a sua origem e em razão de suas particularidades, jamais se configurou como um movimento, sequer um estilo claramente definido.

Marcelo PUPPI, ao comentar as posições de BRUAND (1981), obra citada, chama a atenção para o fato de que o referido autor dá um passo atrás ao retomar a posição do manifesto antiacadêmico da arte moderna, desqualificando a arquitetura das três primeiras décadas produzida no país, tida como pouco original e cópia do que estava em voga na Europa.⁵ Vai mais além ao afirmar que "... muito do perfil histórico esquemático, e mesmo simplista, sob o qual a arquitetura dos anos 1900-1930 é hoje via de regra conhecida deve-se mais à versão de Bruand que aos estudos já em si imprecisos de seus precursores" (1998, p.108).

Apesar de recorrente em quase todo o território nacional por quase duas décadas, contemplando uma grande diversidade de tipologias construtivas e programas de uso intimamente modernos, o *Art Déco* manteve-se à margem da investigação historiográfica, como salientado, também, por Luiz Paulo CONDE, em conferência proferida por ocasião do 1º. Seminário Internacional *Art Déco* na América Latina:

Na realidade, este estilo de arquitetura, que se estende a quase todos os gêneros artísticos (em especial, pintura, escultura, arquitetura de interiores, 'design', cenografia, publicidade artes gráficas, caricatura e moda), marcou muito o Brasil da época e arriscaríamos dizer até que sua produção foi quantitativamente hegemônica durante certo período, o que torna ainda mais surpreendente a lacuna historiográfica que o ignorou por tanto tempo. (1997, p.69)

⁵ Cf. PUPPI, 1998, p. 33.

Esse vazio a que se refere CONDE (1977) decorre do não reconhecimento do *Art Déco* como um fato cultural de grande alcance e aceitação social, dado que em boa parte dos casos, as análises não ultrapassam os limites do estilístico.

Mesmo não tendo recebido a atenção dos principais historiadores da arquitetura, um dado que não pode ser desconsiderado é sua contribuição no processo de incorporação do “espírito moderno” que, em um primeiro momento, não era tarefa das mais fáceis. Na América Latina, em particular, esse dado é incontestável. Irã Taborda DUDEQUE salienta que tanto a arquitetura decorrente das idéias de Le Corbusier, quanto o *Art Déco* perretiano e pré-clássico “eram arquiteturas modernas e sérias, ambas desprovidas das supostas provocações imputadas aos futuristas ...” (2001, p.121).

O conceito de moderno e suas derivações terminológicas - modernidade, modernismo e modernização -, ainda, geram muitas controvérsias no âmbito da história e teoria da arquitetura e urbanismo. Com muita lucidez e propriedade, CAMPOS NETO salienta a necessidade de definição de contornos mais claros para a questão, como se pode perceber em suas palavras:

Ao mesmo tempo, percebe-se hoje a necessidade de reavaliar o significado do moderno na produção arquitetônica e urbanística. E tal reavaliação ganha ainda mais importância em situações onde essa produção formou um elemento-chave no âmbito de um impacto desigual da modernidade sobre a evolução cultural e material da sociedade - como é o caso da América Latina, com destaque para o Brasil. (1995, p.2)

O autor abre o debate confrontando duas acepções do conceito de modernidade, resultantes de visões diferenciadas da história e dos diversos significados atribuídos ao moderno: a idéia de modernidade derivada das Ciências Sociais, caracterizada como cultura da sociedade de massa e do capitalismo industrial, tratada como “modernidade urbana”; e aquela derivada da História da Arte, em que se busca uma afirmação do moderno com base em uma produção cultural - arte e arquitetura modernas, tratada como “modernidade arquitetônica”.⁶ Dessa forma, teríamos um quadro onde o moderno é visto como agente de transformação ou como modelo. Em ambos

⁶ Cf. CAMPOS NETO, 1995, p. 3-7.

os casos, essa diferença nem sempre está presente nas discussões em torno da modernidade arquitetônica.

Roberto SEGRE nos adverte com relação ao patrulhamento ideológico da historiografia da arquitetura e urbanismo latino-americanos que, no caso do *Art Déco*, não rompeu, até muito recentemente, com o pragmatismo dos promotores do movimento moderno, opositores “a qualquer mediação da antítese ecletismo/vanguarda racionalista” (1997, p.37). Ou seja, só a partir do avanço dos estudos europeus iniciados nos anos de 1960 é que se passou a considerar as “infinitas superposições existentes na dinâmica cultural da América Latina” (Idem, *ibid.*), revelando uma compreensível dificuldade em se determinar, com precisão, os limites entre cada movimento: “Nesse sentido, sequer é possível falar, hoje, de um *Art Déco* circunscrito aos canônicos limites temporais de 1925 e 1940” (Idem, *ibid.*).

Assim como o professor SEGRE (1997), outros estudiosos e pesquisadores latino-americanos, de igual seriedade e espírito científico, vêm se dedicando ao estudo do tema, buscando corrigir distorções sacramentadas com o tempo. O resultado desse trabalho é da maior importância, na medida em que estabelece parâmetros para uma avaliação mais consistente e menos generalista acerca das relações existentes entre o *Art Déco* e o projeto moderno, na arquitetura e urbanismo produzidos no Continente.

Indiscutivelmente, a corrente ainda não foi objeto de um interesse historiográfico como aquele dispensado às vanguardas das primeiras décadas, por exemplo. Uma das razões prováveis para justificar essa indiferença pode ser creditada a um suposto entendimento de que se trata de um subproduto de expressões estéticas de maior profundidade conceitual, uma questão menor, que não merece um espaço maior no discurso corrente. Outro dado a ser considerado é o fato de que, para haver reconhecimento, o objeto precisa ser efetivamente conhecido, o que no caso do *Art Déco* nunca ocorreu de forma adequada, como nos lembra Salvador SCHELOTTO:

No Uruguai tem sido costume da crítica e da história da arquitetura destacar valores de arquiteturas modernas radicais ou ortodoxas, filiadas a códigos característicos das vanguardas holandesas ou alemãs das primeiras décadas do século, no que se passou a chamar pela historiografia nacional de 'arquitetura renovadora'. Recentemente começou-se a valorizar a contribuição do art déco e

sua inclusão no panorama das arquiteturas modernas com uma caracterização própria. Esta realidade é incipiente ainda e merece aprofundamento e melhor difusão das investigações e estudos já realizados. (1997, p.51-2)

Admita-se, ou não, o fato é que a pretendida ruptura entre o ecletismo e o racionalismo ortodoxo não se deu de uma forma tão abrupta como a historiografia corrente sugere. Sistemáticamente tem sido negada a presença de “ações mediadoras”, para usar as palavras de SEGRE (1997), no processo de consolidação do ideário moderno na arquitetura e urbanismo produzidos no início do século XX nas principais cidades latino-americanas, como é o caso do *Art Déco*.

Destacando as edificações como protagonistas do processo de renovação visual da paisagem urbana paulistana, a partir dos anos de 1930, em particular aquelas cujos programas estavam relacionados com os novos modos de vida, França LOURENÇO salienta que a geometrização e o despojamento ornamental passam a fazer parte do universo tectônico brasileiro, como se pode observar:

Há um caminho no desenvolvimento arquitetural de grandes e pequenas cidades brasileiras, a tangenciar certo geometrismo, que de forma precipitada poder-se-ia denominar por 'art déco', o que é exagero, pois são detalhes em aberturas ou acabamentos, Neste período, São Paulo começa a ver despontar edifícios despídos do antigo decorativismo; este dá lugar aos planos expostos em sua nudez, próximo ao 'art déco', por vezes soluções a citar expressionistas e, em outras, desejando aproximações ao racionalismo. Como habitualmente ocorre nas atualizações, aqui também domina um sincretismo, como antropofagização da novidade. Especialmente a geometrização escalonada do 'art déco' conquista importância na transição entre o ecletismo, corrente ainda nos anos 30, e programas integralmente racionalistas. (1995, p.168)

Contrariamente ao que ocorreu no cenário arquitetônico moderno europeu, o *Art Déco* encontrou nos Estados Unidos (Figura 1) um ambiente favorável para seu pleno desenvolvimento, vindo a contribuir de maneira decisiva para a criação da imagem da metrópole moderna americana. De forma simultânea, estendeu sua influência pela América Latina, “... produzindo anonimamente uma linguagem plástica reconhecida como autônoma, moderna e popular” (COSTA, 1998, p.35).



FIGURA 1 - Cartão Postal, Midtown New York, com destaque para o Chrysler Building. Disponível em: <<http://www.greatbuildings.com>> Acesso em: 24 mar. 2002.

Entre os estudiosos do tema no contexto latino-americano, é praticamente unânime a opinião de que o *Art Déco* não se caracterizou como mais um estilo passageiro. Em países como o Uruguai, por exemplo, foi determinante para a consolidação de uma linguagem moderna em sua arquitetura. No entanto, a ausência de um tratamento historiográfico menos ideologizado retardou o reconhecimento e a valorização dessa produção cultural, que começa a ser revista mais recentemente, como salientado por MARGENAT:

É assim que a arquitetura e a arte das primeiras décadas de nosso século tem merecido uma reflexão renovada e desta forma se tem aberto uma nova perspectiva sobre nosso passado recente, particularmente pela importância que tem no campo da arquitetura em nosso país. Nesta revisão, o Art Déco soma-se à história. De qualquer maneira os trabalhos sobre arquitetura déco ainda hoje são escassos, e raras vezes são integrados aos textos críticos da arquitetura moderna internacional. (...) esta nova reflexão certamente em construção deve ser encarada com um critério sólido de revisionismo para contrapor a ignorância a que foi submetido o Art Déco em nossa história. Esta há de assentar-se em uma investigação com um firme critério histórico. (1994, p.56)

A arquitetura latino-americana, no período compreendido entre os anos de 1920 e 1940, reclama por um reconhecimento histórico isento de sectarismos, de modo a permitir uma leitura mais linear da trajetória de nossa modernidade até o momento presente.

1.1.2 A busca por uma identidade moderna

Diferentemente de outros momentos da História da Arquitetura na América Latina, onde o “novo” sempre chegava com uma defasagem de alguns anos, o *Art Déco* disseminou-se com muita rapidez, contando com a vantagem de não ter ficado restrito aos círculos internos das elites econômica e cultural. Pelo contrário, foi absorvido por amplos setores da sociedade, contemplando praticamente todas as categorias de edificações – do grande edifício comercial à casa operária.

A expansão da corrente na América Latina deveu-se, em grande parte, ao desejo político de se conferir uma identidade moderna a um ideário político de caráter fortemente nacionalista, verificável em países como México, Uruguai, Chile e Brasil, por exemplo. “Na América Latina, modernidade tem a conotação de novo, como em toda a parte. Só que o novo, para nós, chegou impregnado de um sentido de auto-afirmação” (AMARAL, 1990, p.174).

Contrapondo-se ao Neocolonial, ao Ecletismo e a *Beaux Arts*, o *Art Déco* lançou as bases para o estabelecimento de uma identidade estilística moderna no México. A morfologia *Déco* se prestava sobremaneira para a afirmação dessa nova linguagem, surgida como desdobramento natural dos ideais nacionalistas.

(...) o estímulo mais importante que o déco encontrou no México foi a satisfação que nele encontraram todos os arquitetos que não puderam enxergar no neocolonial nacionalista uma verdadeira alternativa de transformação a favor da modernidade. (DE ANDA, 1977, p.30)

No caso do Uruguai, o período de expansão da corrente (1925-35), tido como reformista em um primeiro momento e posteriormente conservador, foi o responsável pela criação de um imaginário social de forte conteúdo simbólico, cuja influência se estende até os dias atuais, como lembrado por SCHELOTTO em suas palavras:

Associada ao desenvolvimento de uma cultura de massas típica de uma sociedade em processo de modernização, permeada por forte fluxo migratório, crescente urbanização e influência das camadas médias emergentes, essa sensibilidade está inequivocadamente identificada com o processo de modernização e com a clara vontade de evidenciar sua adesão à modernidade como projeto. (1997, p.45)

O modelo de homogeneização cultural calcado na ruptura entre tradição e modernidade, entre o local e o universal, encontrava resistência em expressões do universo popular, dada a diversidade social e cultural existente. Todavia, a dinâmica modernizadora continua a se manifestar de modo diferenciado, a partir da incorporação de várias novidades ao cotidiano das pessoas - energia elétrica, automóvel, cinema, ferrovia, transatlânticos, entre outras. O *Art Déco* se insere nesse processo como a corrente estética que melhor se adequava a esse momento de transformação.

Com o firme propósito de estabelecer as bases de uma linguagem identificada com os valores nacionais, como parte de uma reação latino-americana aos modelos culturais centro-europeus, intelectuais chilenos reivindicam as raízes hispânicas e indígenas como fonte de autenticidade cultural:

Outra característica fundamental do art déco no Chile é que, juntamente com o neocolonial ou neo-hispânico, se constituirá no veículo de expressão de correntes criollistas que buscavam ansiosamente um estilo para a identidade nacional. (ELIASH, 1997, p.56)

No âmbito da arquitetura, alguns arquitetos elegem o neocolonial espanhol ou californiano como bandeira de luta, como é o caso de Alfredo Benavides, Roberto Dávila, Julio Bertrand e Juan Martínez. Menos reconhecido pela historiografia, o *Art Déco*, produzido por profissionais ligados ao *criollismo*, também participa dessa busca de identidade, apropriando-se do grafismo indígena presente na prataria mapuche, reinterpretado em elementos de ornamentação aplicados às fachadas das edificações.

Há que se notar que esse modo de apropriação art déco de elementos de culturas locais encontra-se também presente no México, Guatemala, Brasil, Peru e outros países. Situação semelhante volta a repetir-se na década de 50, já aceita a matriz do movimento moderno, quando a apropriação se expressa por meio de incorporações da arte local, especialmente em murais, em que mexicanos e brasileiros foram mestres. (ELIASH, 1997, p.57)

No Brasil, como salientado por CONDE & ALMADA, no momento de introdução do *Art Déco* e do Modernismo no cenário cultural, existia uma corrente intelectual de cunho nacionalista, cujos grupos eram conhecidos por Nativistas. Atuavam em todos os gêneros artísticos, em busca de uma "*expressão própria para a cultura brasileira*" (1996, p.14). Entre os intelectuais

mais atuantes, destacam-se nomes como Heitor Villa-Lobos, Monteiro Lobato, Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Na arquitetura, esse pensamento gerou duas linhas de desenvolvimento: o movimento neocolonial, lançado pelo português, Ricardo Severo, em 1914, e propagado pelo franco-argentino Victor Dubugras, por José Mariano Filho e Lúcio Costa, e o estilo Marajoara, de inspiração indigenista, inventado por Edgar Vianna, que logo se identifica com a temática decorativa Art Déco, tornando-se uma variante desta. (CONDE & ALMADA, 1996, p.15)

Situação diferente é observada por Silvia ARANGO (1989) com relação à Colômbia, onde essa polarização não se deu de maneira tão consistente. O período compreendido entre os anos de 1930 e 1945 é definido pela autora como o de transição entre a arquitetura republicana e a arquitetura moderna. Marcada pela reação contrária ao academicismo, a arquitetura resultante enquadra-se em duas grandes categorias: os estilos nacionalistas e os estilos modernos.

Em sentido contrário ao que ocorreu na Europa, onde o nacionalismo estava associado a ideologias de direita, o nacionalismo na arquitetura latino-americana identificava-se com sentimentos revolucionários, valorizando as tradições locais como fator de identidade cultural. Todavia, poucos arquitetos colombianos transitaram dentro da tendência de forma consciente, optando pelo neocolonial como uma opção mais cômoda.

No que diz respeito aos "estilos modernos", que chegaram ao país no início dos anos de 1930, ARANGO situa o *Art Déco* como "a primeira manifestação coletiva de arquitetura considerada moderna" (1989, p.189), tendo sido incorporado à produção de arquitetos vinculados aos estilos históricos. Assim como outros autores, entende o *Déco* como um estilo de transição, como se pode perceber em suas palavras:

(...) em termos cronológicos o estilo 'déco' serve de colchão estilístico entre o academicismo dos anos 20 e os processos estilísticos mais desenvolvidos do modernismo da segunda metade dos anos 30. A prematura e de certo modo insólita adoção desta moda estilística pode explicar a reiterada influência que o 'déco' manteve ao longo dos 15 anos seguintes... (1989, p.190).

Como se pode verificar, pelo menos nos casos de países como México, Uruguai, Chile e Brasil, as versões locais do *Art Déco* contribuíram para o estabelecimento de um padrão estético moderno, referenciado em valores

culturais latino-americanos, bem ao gosto dos nacionalistas. Em alguns casos, esse tipo de influência se deu de uma forma puramente cosmética. Todavia, nosso verdadeiro ponto em comum encontra-se no âmbito do popular, como nos lembra Aracy AMARAL:

(...) podemos afirmar que o que nos caracteriza é a massa do popular. Esta sim, por todos os países da América Latina tem denominadores comuns além das tradições arraigadas em certos países e importações mais localizáveis em outros, por sua vital criatividade, por sua expressão plástico-visual e comportamental a gritar as desconhecidas contradições que marcam o nosso continente. (1990, p.177)

1.2 A EXPANSÃO DO *ART DÉCO* NA AMÉRICA LATINA

A dificuldade em se obter informações qualificadas acerca da arquitetura de influência *Art Déco* na arquitetura latino-americana é fato conhecido de todos aqueles que se interessam pelo assunto. Todavia, o problema reside muito mais na dificuldade de divulgação dos estudos do que na ausência de uma reflexão consistente em torno do tema. O 1º Seminário Internacional *Art Déco* na América Latina veio para confirmar o fato.

Promovido pela Secretaria Municipal de Urbanismo da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, entre os dias 14 a 16 de abril de 1996, o evento caracterizou-se como uma oportunidade ímpar de troca de experiências. Dada a sua especificidade e o fato de reunir parcela expressiva de estudiosos do tema, não tem precedentes em termos internacionais. Foram apresentadas oito conferências, duas mesas-redondas (arte e cultura/urbanismo) e 18 comunicações. As informações advindas das conferências proferidas, em particular a dos pesquisadores latino-americanos, constituem a base teórica da análise que se segue neste capítulo.

1.2.1 *Uruguai: requinte e originalidade*

Assim como na grande maioria dos países onde se disseminou, o *Art Déco* uruguaio é complexo e multifacetado, impedindo que sua expressão no território da arquitetura e do urbanismo possa ser tratada como um fato isolado e auto-explicável. Todas as expressões culturais direta ou indiretamente vinculadas à fotografia ou ao cinema manifestaram esse tipo de influência, tais

como, teatro, dança, cenografia, moda, mobiliário, objetos decorativos, artes gráficas etc., denotando a abrangência do novo sistema simbólico.

O processo de renovação no cenário arquitetônico uruguaio se deu por intermédio de uma pluralidade de formas de expressão, a exemplo do que ocorrera em outros países latino-americanos. Não é rupturista; é, sim, gradualista. A ausência de postulados teóricos, fundamentando a prática arquitetônica, reforça um pragmatismo facilmente reconhecível na produção da época.

(...) os realizadores da arquitetura Art Déco adotam uma atitude sumamente pragmática, não rompem com o passado; em sua evolução, não teorizam acerca da nova arquitetura e vão introduzindo mudanças lentas e pausadas que não eram do agrado das vanguardas mais radicalizadas do modelo europeu. (MARGENAT, 1994, p.54-5)

Uma das características mais marcantes da linguagem utilizada pelo *Art Déco* é o fato de esta compreender um sistema signico aberto, permitindo a incorporação de elementos regionais a um repertório básico préexistente. Com relação a esse aspecto no contexto uruguaio, Salvador SCHELOTTO assim se manifesta:

Em que pese a ser um país receptor de influências e estilos, o Uruguai realizou uma reinterpretação dos códigos que lhe foram propostos e ensaiou respostas originais de evidente qualidade. Estas se deram não só no campo da arquitetura, mas no das artes em geral. A cultura visual no Uruguai evidenciou o impacto da estética art déco. (1997, p.47)

Repetindo uma tendência que se verificou no Brasil e na Argentina, a linguagem *Art Déco* teve ampla repercussão no Uruguai, tendo sido assimilada com naturalidade por vários setores da população, nas diversas modalidades artísticas, tanto por profissionais reconhecidos quanto por anônimos. Na arquitetura, em particular, foi responsável por uma produção de altíssima qualidade e refinamento artístico, abarcando uma grande diversidade de programas e tipologias arquitetônicas, além da qualificação de espaços públicos e do desenho de interiores elaborados.

O papel desempenhado pelas publicações, especializadas ou não, foi fundamental para a difusão desse novo "universo formal", não só pelo conteúdo de suas páginas como, também, pelo tratamento gráfico destas. Essa influência atingiu a tradição acadêmica dos cursos de arquitetura,

particularmente as cadeiras de Projeto e Composição Decorativa, influenciando toda uma geração de profissionais.

Não há dúvida de que as características da formação profissional dos arquitetos desse tempo permitiram grande flexibilidade no momento de adotar novas linguagens com a mesma elasticidade projetual com que foram abordadas arquiteturas historicistas e ecléticas, e com grande nível de resolução (do mesmo modo esse caráter pragmático também característico do meio profissional permitiu depois a adoção de arquiteturas modernas ortodoxas e racionalistas). (SCHELOTTO, 1997, p.50)

A estética *Déco* penetrou em vários campos da vida cultural do Uruguai, tendo sido na arquitetura e no urbanismo que a corrente exerceu sua influência mais duradoura e impactante. Assim como Montevideu, povoados menores como Salto, Carmelo, Dolores, Treinta e Tres ou Rivera possuem uma identidade urbana nitidamente vinculada com a linguagem *Déco*. Todavia, como assinalado por MARGENAT (1994), arquitetos notáveis como Gonzalo Vasquez Barrière, Rafael Ruano, Carlos Tosi, Esteban Tosi, Francisco Vasquez Echeveste, Albérico Isola, Guillermo Armas, Arnaldo D'Agosto, Eloy Tejera, entre outros, mantiveram-se marginalizados da historiografia oficial, apesar da representatividade de seus trabalhos para a compreensão da arquitetura produzida no período.

A arquitetura do Movimento Moderno, tratada no Uruguai como "arquitetura renovadora", foi objeto de uma maior atenção por parte da historiografia. Toda uma produção arquitetônica digna de figurar entre o que de melhor se produziu no país à época, ficou relegada ao esquecimento.

Considerados com freqüência como experiências a meio caminho entre o historicismo e a arquitetura moderna, nunca adquiriram carta de cidadania em uma modalidade que daria mérito a estudo; assim foram excluídas da história as obras de relevantes arquitetos nacionais dignas de maior figuração. (MARGENAT, 1994, p.55)

Mesmo tendo compreendido apenas uma década (1925-35), a arquitetura uruguaia de filiação *Déco* reúne qualidades suficientes para se colocar entre as mais representativas da América Latina, tendo sido responsável pela criação de um imaginário social de forte conteúdo simbólico, cujos reflexos se estendem até os dias atuais.

1.2.2 México: uma linguagem para o concreto armado

A arquitetura *Déco* mexicana, segundo os estudos de Enrique DE ANDA, foi produzida entre os anos de 1925 e 1934, em observância às características do estilo surgido na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, acontecida em Paris em 1925. Teve como principal particularidade o fato de não contemplar alterações nos padrões de arranjo dos espaços internos vigentes, restringindo-se ao tratamento de fachadas e criação de ambientações com arte integrada dentro dos mesmos padrões compositivos.

O autor admite que os traços distintivos do *Déco* são facilmente identificáveis, sugerindo a possibilidade de apropriação de seus signos como elementos de caracterização de estilo, conceito implícito em suas palavras:

(...) a identidade expressa em uma fachada ou em um frasco de perfume é não só facilmente reconhecível como mantém ainda hoje seu frescor e mensagem de progresso. (DE ANDA, 1977, p.29)

Um dado que nos chama a atenção é o fato de que já em 1926, um ano após a Exposição de Paris, o México já incorporava o *Art Déco* em sua arquitetura. Trata-se do Edifício da Alianza de Ferrocarrileros, primeiro exemplar no país, seguido dos edifícios Ermita (1930), La Nacional (1932), considerado como "talvez a melhor síntese arquitetônica do estilo" (DE ANDA, 1977, p.30), e a decoração do vestibulo do Palácio de Bellas Artes (1934).

Seguindo uma tendência verificável na maioria dos países latino-americanos, o *Art Déco* teve penetração em cidades do interior do México. Todavia, foi na capital onde surgiram os melhores exemplos de bom desenho, transformados em verdadeiros porta-vozes da modernidade.

O México dá sua contribuição à iconografia internacional de um estilo, que no caso particular desse país é o primeiro no século XX a apresentar um projeto de mudanças com recursos tecnológicos e criativos, herdeiros realmente da modernidade. (DE ANDA, 1977, p.29)

O *Art Déco*, na arquitetura, está intimamente relacionado com o desenvolvimento da tecnologia do concreto armado. Assim como ocorrera em outras cidades - Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo - , a Cidade do México vivenciou um processo semelhante, na medida em que os fabricantes de cimento procuraram associar o emprego do material à construção de obras

“modernas”, não só mediante sua aplicação no arcabouço estrutural, como, também, no tratamento plástico das fachadas.

Na edição de números 10 e 11 da *Revista Cemento*, referentes aos meses de outubro e novembro de 1925, encontra-se a seguinte referência ao *Art Déco*:

Os princípios do novo estilo (que surge na exposição de Paris) contêm certa masculinidade. A ornamentação é sóbria e mais dependente de efeitos, proporções e riqueza de materiais do que a relacionada a complicados adornos lavrados ou incrustações (...) o efeito de beleza deve ser produzido pelo dimensionamento feliz e a massa deve apresentar-se desnuda. (DE ANDA, 1977, p.30)

Grande parte do repertório formal utilizado pelo *Déco* mexicano foi forjado e divulgado por intermédio das páginas dessa revista, que mantinha uma expressiva tiragem mensal de 10 mil exemplares.

A ornamentação agregada ao arcabouço estrutural das edificações acabou por se transformar em um dos principais elementos de qualificação da versão mexicana do *Art Déco*.

1.2.3 Cuba: valorização do regionalismo

No período compreendido entre a Exposição de Paris (1925) e a Grande Depressão (1929-33), Cuba experimenta um momento de grande efervescência e maturidade cultural, mesmo sob a ditadura de Gerardo Machado.

A influência francesa predomina através de alguns expoentes do academicismo e até mesmo do *Art Déco*. É desse período a elaboração do haussmaniano Plano Diretor de Havana, de J.C.N. Forestier e equipe, e as primeiras manifestações em linguagem *Déco* na cidade, como é o caso dos interiores da mansão em estilo renascentista do magnata do açúcar, Juan Pedro Baró, situada na rua Paseo, em O Vedado, e da residência de Francisco Argüeles, projetada em 1927 por José Antonio Mendigutía, na Quinta Avenida, Reparto de Miramar, primeira residência unifamiliar em estilo *zigzague*.

Com a visita do primeiro presidente norte-americano a Cuba, por ocasião da Conferência Pan-Americana de 1928, as relações econômicas com os

Estados Unidos se estreitam, atraindo o interesse das grandes corporações e dando início à indústria do turismo na Ilha.

A arquitetura do período sofreu uma influência direta de três importantes pólos produtores de arquitetura *Art Déco*: New York, Los Angeles e Miami. SEGRE destaca que os novos padrões estéticos estabelecidos pelo cinema foram disseminados pelo intenso fluxo turístico entre Havana e Flórida. Todavia, ainda segundo o autor, no período compreendido entre as décadas de 1930 e 1950 “coexistem o ecletismo acadêmico, o neocolonial, as diversas alternativas ‘déco’, o monumental moderno e o racionalismo ortodoxo” (1997, p. 38).

A busca por uma expressão regional em Cuba esteve apoiada em duas correntes principais: de um lado, o neocolonial, que persistiu até o final dos anos de 1930, e, de outro, a que aplicava temática local ou americana (maia e asteca), resgatando texturas e cromatismos familiares.

(...) era evidente a aspiração da cultura dominante – persistente em sua tradição colonial: elitista, de conhecidos refinamentos europeus, mas em dia com os avanços tecnológicos norte-americanos, e economicamente muito poderosa, de integrar a seu cabedal novas edificações que se originaram na corrente renovadora ‘moderna’, cujos focos brilhavam deslumbrantemente, tanto vindo de Paris, como desde Nova York. Com esse espírito e ambições desmesuradas, a burguesia mais culta de Havana importou o Art Déco, desde 1926 ou 1927, imediatamente depois de sua aparição em Paris.⁷

O Edifício-sede da empresa Bacardí (1930), de autoria dos arquitetos Esteban Rodríguez Castells, Rafael Fernández Ruenes e José Menéndez, é citado por SEGRE como exemplar-síntese das tendências presentes na New York pré Crise de 1929, momento do apogeu da cor e ornamentação de fachadas. Está referenciado, ainda que de forma discreta, em motivos ornamentais das primeiras civilizações americanas e no cromatismo das residências de Havana do período colonial.

Posteriormente à Crise de 1929, as torres de habitação multifamiliar López Serrano (1932), de Mira e Rosich, e o Edifício América (1941), de Fernández Martínez Campos e Pascual de Rojas, estão mais identificadas com o despojamento de linhas do Rockefeller Center, de Raymond Hood, exemplar

⁷ ARUCA, Lohania. *O Art Déco e a Havana do século XX*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp049.asp>> Acesso em: jan. 2001.

que dá início ao abandono progressivo de elementos decorativos apostos à massa volumétrica, já sob influência do *international style*, promovido pela célebre exposição do MOMA em 1932.

Com o passar do tempo, vai ganhando corpo nas diversas tipologias construtivas, o abandono da carga ornamental, que se depura em prol de manifestações estéticas muito próximas do racionalismo ortodoxo.

1.2.4 Chile: arquitetura de transição

Uma das características mais marcantes da arquitetura chilena da primeira modernidade é o fato de que seus projetistas transitavam simultaneamente por diversos estilos. O *Art Déco*, apesar da breve permanência no país, insere-se nesse quadro como mais uma alternativa estilística, associada ao ecletismo da virada do século.

Estudos desenvolvidos por Humberto ELIASH apontam para a coexistência de diversos "estilos" em um mesmo período, quando não na produção de um mesmo arquiteto. Esse fenômeno foi caracterizado pelos pesquisadores como *arquiteturas paralelas*.

Vale a pena recordar o episódio do restaurante Cap Ducal, em Viña del Mar, do arquiteto Roberto Dávila, ex-colaborador de Le Corbusier, que ganhou o concurso com um projeto streamline, mas apresentou outras quatro alternativas em neocolonial e neogótico! (ELIASH, 1997, p.55)

Entendendo o *Art Déco* como último estilo acadêmico e o primeiro estilo moderno, ELIASH apóia sua hipótese em dois argumentos principais: o fato de que o estilo foi utilizado pelos seus promotores como uma espécie de trampolim para uma arquitetura definitivamente moderna, com predomínio da espacialidade e da volumetria, em detrimento da ornamentação, e a comprovação de que o *Art Déco*, contrariando os estilos históricos que trabalhavam variações decorativas em torno de uma solução espacial de matriz acadêmica, abriu caminho para novas experimentações espaciais, mesmo não tendo ultrapassado, como em alguns casos, os domínios do decorativo.

(...) ainda que tenha tido uma passagem relativamente breve no desfile de estilos deste século, com sua presença o art déco serviu para articular o passo da

Academia com a modernidade e para catalisar as incipientes reflexões em torno de uma arquitetura com identidade própria. (1997, p.57)

O *Art Déco* chileno, segundo classificação de ELIASH, compreende duas vertentes: uma primeira vinculada a Mackintosh, Perret e Wright, que viria a constituir a corrente novaliorquina dos anos de 1920, e uma segunda inspirada no expressionismo da primeira fase de Mendelsohn e da escola italiana.

Como expoente da primeira vertente, em que a carga ornamental é aplicada sobre volumes de concepção tradicional, destaca-se o trabalho de Ricardo Gonzáles Cortés. Já na segunda, na qual o partido geral e a volumetria são tão ou mais importantes que a ornamentação, o autor (1997) cita nomes como os de Costabal & Garafulic, Segio Larraín, Carlés & Kaulen como os mais representativos.

Fenômeno típico das grandes cidades, tais como Santiago, Valparaíso e Concepción, o *Art Déco* e toda a sua carga simbólica de forte conteúdo urbano abriu espaço para intervenções posteriores de maior radicalidade.

1.2.5 Argentina: apropriação popular da linguagem

Segundo o professor Jorge RAMOS, o *Déco* portenho compreende um período que vai de 1925 a 1940, tendo alcançado seu momento de maior adesão por volta de 1930, particularmente na região dos Pampas, em cidades como Rosário, Bahía Blanca e Buenos Aires.

Os primeiros exemplares construídos na Capital, aliados à influência exercida pelos meios de comunicação de massa (mídia impressa e cinema), foram determinantes para o estabelecimento de novos parâmetros construtivos, tanto para os setores urbanos quanto para os suburbanos.

A arquitetura, assumindo o papel de difusora da estética *Déco*, independentemente de outras formas de expressão cultural, acaba por ganhar expressão junto às camadas populares e classe média, uma vez que o aparelho de Estado continuava prestigiando o *historicismo eclético*.

(...) a modernidade fazia-se presente em alguns edifícios de serviços (bancos, sociedades previdenciárias, clubes, habitações populares, mercados, garagens e

cinemas), pequeno comércio, habitações coletivas e residências para a classe média e sobretudo na massiva produção anônima de casas populares. (RAMOS, 1997, p.61)

Reconhecendo que são raros os exemplos de obras integralmente *Déco* na Argentina, RAMOS deixa implícita uma crítica aos profissionais que não romperam com o nível de tratamento epidérmico de arcaísmos com matriz clássica, característico da grande maioria das obras, excluindo-se aí os casos de interpretação popular da linguagem, presente em padarias, bares, armazéns, farmácias e habitações unifamiliares.

Como uma operação apropriatória, sem mediação comercial e/ou profissional, parece ter havido certa simbiose entre a nossa arquitetura popular preexistente e o art déco. Com modalidades irreverentes, não canônicas, esse art déco de 30 centímetros de espessura e formas muito simplificadas se integrou às casas chorizo e cajón do subúrbio, aos cubos de lata (...) de Dock Sur, conferindo nova fisionomia modernizante à paisagem das ruas. (1997, p.62)

Segundo o autor, os profissionais que se ocuparam da arquitetura *Art Déco* na Argentina podem ser enquadrados em três categorias: os que se mantiveram fiéis e comprometidos com a corrente; os que a utilizaram como mais um estilo disponível, sempre que conveniente; e os que tentaram promover releituras locais e fusões com expressões regionalistas.

Na primeira categoria, correspondente à linha mais ortodoxa do *Déco*, predominaram soluções baseadas em uma geometria cartesiana e um compromisso com o funcionalismo. Teve na figura de Alejandro Virasoro seu maior expoente e, entre suas principais obras, podem ser citadas a Casa Ganduglia (1927), o Banco El Hogar Argentino (1927), a Casa del Teatro (1927), a torre Equitativa del Plata (1929) e o Cinema Capitol (1932).

Na mesma linha, porém com um pouco mais de liberdade e fantasia, destaca-se o trabalho de Andrés Kalnay, em especial a sede do *Jornal Crítica* (1925-26), tido como o edifício moderno mais bem implantado na avenida de Mayo, e os cinemas Suipacha (1928) e Broadway (1930). Soma-se a estes, a obra de Valentín Brodsky, como é o caso da casa de tango em Palermo, Dancing Armenonville (1927).

A segunda categoria comportava arquitetos que navegavam entre os revivalismos históricos e a arquitetura moderna, como era o caso de nomes como Calvo, Jacobs e Giménez, que transitavam entre diversos estilos simultaneamente. Da mesma forma, Sánchez, Lagos e De la Torre, destacados por RAMOS (1997) como os profissionais mais ecléticos dos anos de 1930, foram responsáveis por uma produção que abrange desde os estilos Luíses até o racionalismo americanista, passando pelo *Art Déco*.

Por último, aqueles que mesclaram o *Déco* com o neocolonial, na expectativa de reforçar um certo caráter regional, como é o caso das obras de Juan Kronfuss, Martín Noël e Ángel Pascual, bem como o *déco-indigenista* do mesmo Pascual e Alberto Gelly Cantilo.

Em Buenos Aires, assim como em outras cidades latino-americanas... a preocupação com a modernização do neocolonial se manifestou mais de uma vez na incorporação de estilemas do art déco, ou na convivência ambígua de telhas coloniais, ziguezagues elétricos e simbologia ameríndia. Na reconhecida tradição de mistura da cultura americana, delineava-se assim uma atitude criativa; um art déco como nova interpretação do que Ricardo Rojas chamava euríndia artística, sem predomínio do indianismo ou do europeu, mais sim expressão dos dois fenômenos. (RAMOS, 1997, p.64)

O processo de construção de uma identidade para a nova cultura metropolitana, cujo debate estava centrado no conflito entre tradição e modernidade, contou com a participação dos arquitetos que trouxeram para a pauta de discussão, as teses do movimento moderno europeu, ou melhor, "(...) abstração x expressão; internacionalismo x regionalismo. O art déco havia assumido posição contra o racionalismo abstrato liderado pela vanguarda alemã" (RAMOS, 1997, p.62).

A discussão em torno das raízes culturais dividiu os arquitetos em dois grupos: os que buscavam a continuidade de uma tradição cultural, mediante ensaios de modernidade próprios, e os que negavam os valores históricos, nos moldes da ortodoxia racionalista, em nome de uma nova arquitetura.

O IV Congresso Pan-americano de Arquitetos, realizado em 1930 na cidade do Rio de Janeiro, sacramenta a compatibilidade entre ornamento, modernidade e valores locais, e elege o *Art Déco* e o Neocolonial como as manifestações líderes da época.

A expansão urbana de Buenos Aires no período compreendido entre os anos de 1920 e 1930, propiciada pela ampliação da rede de bondes e comercialização de lotes com pagamento facilitado, fez que surgisse uma nova tipologia construtiva a partir do antigo modelo de casas geminadas em série (*chorizos*), apropriando-se da fachada *Déco* como símbolo de progresso social.

A opção por essa poética, mais exteriorizante e menos intelectual ou abstrata que o racionalismo ortodoxo, admitia um amplo repertório simbólico para expressar a modernidade almejada. (RAMOS, 1997, p.65)

O pragmatismo das manifestações de modernidade de caráter popular, como é o caso do *Déco* suburbano, é devido muito mais a fatores de ordem econômica do que mera opção estética. A carência de recursos propiciou o desenvolvimento de um modo particular de "*valorização do pobre*", livre, híbrido, minimalista e abstrato.

1.2.6 Brasil: uma imagem para a metrópole moderna

A presença do *Art Déco* no Brasil não ficou restrita à arquitetura, estendendo-se a vários segmentos das artes em geral e artes aplicadas, tendo exercido, por um determinado período, uma certa hegemonia em relação a outras formas de manifestação estética.

A efervescência cultural, experimentada em Paris nos anos de 1920, exerceu grande influência sobre a produção dos artistas locais, conforme ressaltado por Aracy AMARAL em uma leitura atenta do quadro vivido na época:

As constantes viagens a Paris desses artistas os colocaram em contato com a 'modernidade'. Isso propiciaria não apenas a informação do que existia em arte em Paris como também a sincronia com o momento cultural como um todo. Refiro-me em especial ao estilo art déco, às manifestações no campo das artes decorativas que dominaram Paris nessa década, como decorrência direta da renovação das artes aplicadas a partir do cubismo e do futurismo, diluídos na linguagem decorativa. (AMARAL, 1997, p.77)

Dessa forma, conforme destacado pela autora, percebe-se a influência de Fernand Léger, George Grosz e Di Chirico, na obra de Di Calvacanti; Léger e Rousseau, em Tarsila do Amaral; Marc Chagall, em Ismael Nery e Picasso de um modo geral, ainda que não seja necessariamente admitida:

A tal ponto é poderosa a influência ambiental do 'art déco', ou seja, do moderno sobre os artistas brasileiros, em geral, que alguns não acusam a influência de uma ou outra personalidade artística deste período mas assinalam a influência direta, embora difusa, do estilo 'art déco'. (Idem, 1997, p.78)

A abrangência e refinamento que a corrente alcançou no Brasil, como lembrado por CONDE, podem ser conferidas na obra de artistas como Vicente do Rêgo Monteiro (pintura e relevos), Portinari (pintura), Celso Antônio (escultura), J. Carlos (caricatura); H. Leão Veloso (monumentos); Ivan da Silva Bruhns (tapeçarias); o casal John Graz e Regina Gomide (interiores); Alberto Cavalcante (cenografia); Joaquim Tenreiro (mobiliário) e Edgar Vianna, tido pelo autor como o maior expoente da corrente marajoara na arquitetura.

Com muita propriedade, AMARAL salienta que, apesar dos traços distintivos que marcam as diversas realidades culturais latino-americanas, em todas estas predominou um desejo de afirmação de modernidade calcado não só no que havia de mais moderno à época, como, também, nos valores locais:

A modernidade na América Latina, nas artes visuais, difere muito de uma região a outra como projeção imagética: do muralismo mexicano à introspecção de um Xul Solar, no construtivismo saboroso de uma Tarsila dos anos 20, ou na poética visual de um Di Cavalcanti. Por todos, contudo, permeia um desejo de afirmação local mesclado a uma linguagem atualizada, 'moderna', ou seja, vinculada às inovações ocorridas após o cubismo na Escola de Paris. Deseja-se esquecer e afirmar, simultaneamente, a feição rural, caipira ou mestiça que sempre caracterizou nossas culturas latino-americanas, procedentes do colonialismo ibérico e de um século XIX tumultuado e de poucos avanços sociais. (AMARAL, 1990, p.175)

Um dado a ser considerado na expansão do *Art Déco* no Brasil é a facilidade com que a corrente absorveu e incorporou elementos estéticos próprios dos movimentos nativistas locais, como é o caso da corrente Marajoara, de inspiração indigenista, antagônica ao neocolonial de matriz luso-brasileira.

O intercâmbio, no Brasil, do Art Déco com elementos oriundos da arte marajoara pode ser interpretado como uma 'aclimatação' do estilo ao debate cultural que então se travava no país, acomodação esta também observável em certas correntes do Movimento Moderno que buscavam um diálogo com a cultura nacional. (CONDE & ALMADA, 1996, p.10)

Irã DUDEQUE, referindo-se aos artistas que se amparavam no nacionalismo, mediante a incorporação de elementos de repertório da arte marajoara em seus trabalhos, cita o caso da residência de Theodoro Braga, no bairro do Pacaembu, São Paulo, projeto do saudoso arquiteto Eduardo Kneese de Melo, publicado em 1937 na revista *Ilustração Brasileira*:

No texto, Braga era apresentado como alguém dedicado ao estudo da 'verdadeira arte brasileira baseada nos fundamentos das suas características ancestrais', e a residência era descrita como um 'documento da nossa tradição e da nossa gente', por ter sido na 'fonte ornamental aborígine' (2001, p.121)

Nacionalismos à parte, o fato é que em nossas terras, o *Art Déco* resultou em uma produção diferenciada e expressiva em termos de linguagem arquitetônica. De natureza predominantemente econômica, se desenvolveu tanto nas capitais como nas pequenas cidades do interior do país.

Ao que tudo indica, o mérito de primeira construção de filiação *Déco* no Brasil deve ser creditado ao Edifício A Noite, sede de jornal de mesmo nome. Primeiro arranha-céu da cidade do Rio de Janeiro (Figura 2), ostentou o título de maior estrutura de concreto armado existente no mundo à época.

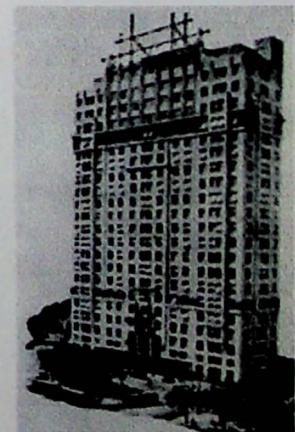


FIGURA 2 - Edifício A Noite, Rio de Janeiro/RJ. Projeto (1927), Joseph Gire e Elisiário Bahiana e Construção (1929), Gusmão, Dourado & Baldassini. Fonte: SEGAWA (1984, p.14).

Restrito a uma pequena elite carioca, o racionalismo corbusiano não encontra, de imediato, o mesmo espaço de penetração como o *Art Déco*, menos revolucionário e mais palatável para uma sociedade conservadora, como nos lembra DUDEQUE:

A arquitetura influenciada por Corbusier era ainda escolha de uma pequena elite sediada no Rio de Janeiro. Nos rincões do Brasil, com um gosto estético que desconfiava de mudanças, a vantagem do art-déco era o abrandamento dos

experimentalismos das vanguardas das décadas de 1920. Assim, projetava-se a partir da simplificação de repertórios mais ou menos conhecidos e historicamente assentados. (2001, p.121)

Elisiário Bahiana foi um grande mestre do *Art Déco* no Brasil, mesmo não tendo a pretensão de "... fazer estilo, na medida em que acreditava que um gênero de arquitetura que se encontra em florescimento, não está formado e selecionado o suficiente para ser tratado como estilo" (CAMPOS, 1996, p. 77). Em entrevista concedida em 1979 a Hugo SEGAWA, revela que não compreendia o que o termo *art déco* significava⁸.

Com a transferência do arquiteto para São Paulo, em 1930, Bahiana passa a responder pela direção dos projetos de arquitetura da Sociedade Commercial e Constructora, empresa para a qual já havia realizado trabalhos em 1928 e 1929. Entre seus projetos mais conhecidos na cidade, figuram o Edifício Saldanha Marinho (1929-1933), o Viaduto do Chá (1935-38) e o Edifício João Bricola (*Mappin Stores* / 1936-1940).

Nas palavras de SEGAWA,

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" (1999, p.59).

Se, por um lado, o eixo Rio-São Paulo pode ser considerado o berço do *Art Déco* no Brasil, por outro, não se pode negar que o debate em torno da modernidade na arquitetura se estendeu para outras regiões do país, como destacado por Guilah NASLAVSKY em relação à cidade do Recife, colocada pela autora entre as pioneiras da modernidade:

No início da década de 30, presenciamos as primeiras iniciativas com tendências modernas no campo da arquitetura. Estas obras já esboçam, sob inúmeros aspectos, a busca de uma renovação da cultura arquitetônica, apesar de ainda restarem resquícios de tradição eclética. São obras de projetistas empenhados na geometrização de elementos construtivos e decorativos dos projetos que refletem as primeiras preocupações com a racionalização da construção e as influências das mudanças de gosto. Estas foram fruto de

⁸ Cf. SEGAWA, 1984, p. 14-22.

ilustrações em linhas art déco e filiadas às vanguardas artísticas divulgadas em periódicos, revistas e catálogos de projetos importados que circulavam na época e influenciariam projetistas contribuindo para modificar a cultura arquitetônica vigente. (1998, p.178)

No excelente trabalho elaborado pela autora, que cobre um período de quatro décadas (1920–1950), é enfatizada a importância dos periódicos na discussão e divulgação de temas diversos na área da cultura:

Os artigos publicados no periódico "A Província" informavam aos pernambucanos, com exclusividade, os principais acontecimentos culturais do país, em textos que versavam sobre arte, literatura, cinema, poesia, música e arquitetura, entre outros assuntos. Sob a direção de Gilberto Freyre e com a colaboração do poeta Manuel Bandeira, correspondente especial do Rio de Janeiro, "A Província" discute temas como identidade cultural, valorização de nossa cultura, regionalismo, tradicionalismo, modernismo e nacionalismo. (NASLAVSKY, 1998, p.35)

Como se pode notar, a temática abordada pela *A Província* contemplava aspectos que guardavam uma relação direta com o universo cultural em que gravitava o *Art Déco*, repetindo uma tendência internacional de divulgação dessa nova linguagem estética por intermédio das páginas das principais publicações e periódicos .

Predominantemente associado às construções em altura, o *Art Déco* emprestou seu repertório para importantes marcos referenciais urbanos, que acabaram por se transformar em cartões postais das cidades onde se encontram. Obras como o Elevador Lacerda (1929), em Salvador; o Monumento ao Cristo Redentor (1931) e a Torre do Relógio da Estação Central do Brasil (1937), no Rio de Janeiro, bem como o Viaduto do Chá (1935), em São Paulo, ilustram com propriedade a afirmação.

Outro fato digno de nota ocorrido no período compreendido entre os anos de 1930 e 1940, foi a iniciativa de padronização das agências de Correios e Telégrafos no território nacional. A construção de 141 agências em dez anos é destacada por SEGAWA como "... o mais ambicioso projeto nacional de normalização arquitetônica oficial..." (1999, p.69). O programa incorporou padrões de composição arquitetônica e despojamento ornamental de forte inspiração *Déco*, particularmente as tipologias filiadas à vertente aerodinâmica.

A arquitetura brasileira de filiação *Déco* é uma manifestação típica dos anos de 1930, mantendo-se ao longo da década seguinte e chegando a extremos, como é o caso da tardia Estação Ferroviária de Goiânia, de 1954.

Com a ascensão de ideologias de cunho nacionalista na Europa e a implantação do Estado Novo no Brasil, passa-se a promover uma arquitetura que é a imagem dos regimes políticos autoritários. O monumental moderno assume, enfim, o lugar outrora ocupado pelo *Art Déco*, encerrando um ciclo de grande importância para o entendimento do que viria a surgir no país, em termos de arquitetura, nas décadas seguintes.

O debruçar de olhos sobre os nossos primeiros ensaios de modernidade irá revelar, além de um desejo irrefreável de ser moderno, um momento de grande riqueza criativa, indispensável para que se entenda a consolidação do imaginário moderno na paisagem construída das principais cidades latino-americanas.

<><><>



O papel desempenhado pela arquitetura déco na América Latina é muito importante, já que abrange um rol mais apropriado para facilitar a penetração do conceito de modernidade nestes países: mais integrada que rupturista, menos radical e com arestas menos agressivas para serem aceitas pela maioria da população, os arquitetos latino-americanos parecem optar - de uma maneira muito pragmática - por este caminho, como forma de disseminar em suas sociedades, esse conceito de modernidade que resultava muito mais difícil de ser introduzido através das formas rígidas que impulsionavam as vanguardas européias do momento. (MARGENAT, 1994, p. 46)

2.1 ART DÉCO: PRIMEIRO ESTILO MODERNO?

A incorporação do ideário moderno na arquitetura latino-americana ocorreu de forma totalmente distinta do caso europeu. Enquanto no velho continente firmava-se um compromisso de ruptura com o passado, na América Latina essa mudança acontecia de maneira bem mais serena e gradual. Com exceção de uma minoria de profissionais,⁹ as posturas vanguardistas mais radicais não foram assimiladas de imediato, fato que permitiu um grau considerável de liberdade para as novas experimentações de linguagem arquitetônica que foram surgindo.

Com efeito, o Art Déco permite realizar uma transição gradual – sem mudanças bruscas – dos princípios de composição ‘Belas Artes’ às propostas mais racionalistas da arquitetura renovadora, eliminando seus vínculos com as ordens clássicas e a linguagem historicista, mas mantendo a organização simétrica de volumes e a utilização de elementos decorativos aplicados, permitindo dessa maneira uma aceitação de base social muito mais ampla. (MARGENAT, 1994, p.46)

Das diversas interpretações da idéia de modernidade, a versão latino-americana do *Art Déco* foi a que alcançou maior amplitude e dimensão social. Em solo americano, essa corrente do desenho moderno encontrou terreno fértil para um desenvolvimento saudável, com penetração nos diversos estratos sociais e apropriação em praticamente todas as tipologias arquitetônicas. No caso particular da América Latina, seguindo os passos da bem-sucedida experiência norte-americana, caracterizou-se como uma corrente estética fortemente comprometida com a afirmação de uma identidade urbana moderna no Continente.

Apesar de bastante representativa no cenário arquitetônico da primeira modernidade latino-americana, sua importância ainda não foi devidamente reconhecida pela historiografia, como nos lembra CONDE:

É significativo e curioso no entanto que o art déco tenha sido o último estilo reabilitado pela crítica, talvez por ser o único a poder disputar com o racionalismo ortodoxo o pioneirismo da modernidade. E admitir isso significa praticamente reescrever toda a história da arquitetura neste século, derrubando mitos, relativizando episódios até hoje considerados decisivos na determinação do curso dos acontecimentos e valorizando outros até então ignorados. Essa revisão já começa. (1997, p. 73)

⁹ MARGENAT (1994, p.53), aponta alguns arquitetos na América Latina que, desde o início, adotaram uma postura vanguardista afinada com a ortodoxia do Movimento Moderno, tais como Carlos Gómez Gavazzo no Uruguai, Alberto Prebich na Argentina, Juan O’Gorman no México e Gregori Warchavchik no Brasil.

A influência exercida pelo *Art Déco* no processo de construção do imaginário urbano moderno americano é facilmente reconhecível por qualquer estudioso liberto de um patrulhamento cultural que reduziu, aos limites do meramente estilístico, um fenômeno de grande repercussão social. Em cidades como New York, Havana, Montevideo, Rio de Janeiro e São Paulo, só para citar algumas, sua presença no processo de afirmação de novos parâmetros construtivos e simbólicos foi determinante.

Em termos de linguagem arquitetônica, o *Art Déco* caracteriza-se como um sistema sógnico aberto, tendo permitido a incorporação de elementos regionais a um repertório básico internacional. Como decorrência dessa abertura, pode-se observar um grau acentuado de originalidade na produção dos diversos países onde o fenômeno ganhou expressão.

... a apropriação do ideário Déco por parte das culturas regionais não se deu de uma forma linear e automática, como decorrência de uma mera transposição cultural. Ainda que isso tenha ocorrido em alguns casos particulares, o fato é que grande parte de toda essa produção é resultante de releituras dos conceitos matriz e adaptações locais às condicionantes quer de natureza tecno-construtiva ou simplesmente estéticas. Dessa condição, resultaram produtos com uma relativa variedade plástica, decorrentes dos modos com que a linguagem foi manipulada por seus adeptos. (CAMPOS, 1996, p.95)

Se, por um lado, as contribuições regionais enriqueceram o repertório plástico-formal e compositivo da corrente, por outro, potencializaram o problema do estabelecimento da unidade estética necessária para seu enquadramento como um estilo arquitetônico claramente definido.

A respeito desta questão é sempre oportuno destacar que a Exposição de 1925, em Paris, não se propunha a lançar um novo estilo, mas, antes, apresentar uma resposta francesa ao crescente nacionalismo alemão e ao que se considerava um desenho de gosto duvidoso, como o expresso nas linguagens da *Deutsche Werkbund* e *Bauhaus*.

A reafirmação do "bom gosto francês", por intermédio das artes decorativas modernas, não se caracterizou como uma reação deliberada de um grupo de artistas formadores de estilo, apoiados em um ideário próprio ou qualquer tipo de manifesto artístico. Pelo contrário, o pragmatismo dos promotores do que

ficou conhecido posteriormente como *Art Déco*¹⁰ é patente. Formulações teóricas não faziam parte desse universo formal, carente de uma unidade de linguagem que lhe conferisse personalidade própria, como salientado por MARGENAT:

Nessa época o Art Deco não se identificava como uma corrente definida e seus principais protagonistas falavam de 'decoração moderna funcional' ou 'arte decorativa moderna' confundindo-se em uma mesma mescla com as figuras do Movimento Moderno. Não definiam um perfil próprio como o faziam as vanguardas da época; não buscavam formar um movimento nem adotavam as atitudes polêmicas de seus pares do Movimento Moderno. (1994, p.16)

Investigações teóricas em torno de questões estilísticas estão sempre sujeitas a interpretações das mais diversas, na medida em que não existe consenso a respeito do que se deva entender por estilo. Todavia, no âmbito do presente estudo, e no caso do *Art Déco*, em particular, a matéria se reveste de maior importância.

Por se tratar de um fenômeno estético internacional, de amplitude e penetração em praticamente todas as formas de manifestação artística, o *Art Déco* tem merecido a atenção de uma parcela crescente de estudiosos em todo o mundo. Todavia, na grande maioria dos trabalhos, é tratado genericamente como mais um estilo, sem que se esclareça o que se entende como tal.

Apesar de decorridos mais de 70 anos de seu apogeu, a linguagem *Déco* continua a exercer um grau acentuado de influência e fascínio na arquitetura e no *design*, gráfico e de produto, desenvolvidos em boa parte do mundo. Diante dessa constatação, é de se perguntar quais seriam os agentes responsáveis pela disseminação e manutenção dessa condição por um período tão longo? Considerando-se o ainda incipiente reconhecimento cultural dessa corrente do desenho moderno, a questão deve ser melhor avaliada.

Ao longo da história das artes, o termo estilo passou a ser empregado tanto para caracterizar a expressão individual do artista quanto para representar os traços distintivos de um determinado período artístico, aplicando-se sem

10 O termo teve origem na exposição 'Les Années 25', ocorrida no período de 03 de março a 16 de maio de 1925, no Musée des Arts Décoratifs, em Paris.

maiores objeções à arquitetura. No caso do *Art Déco*, a questão não é tão simples quanto possa parecer em um primeiro momento.

Nos textos que se ocupam do estudo da arquitetura *Déco*, podemos encontrar expressões do tipo, “*a última manifestação do ecletismo*” ou “*o primeiro estilo moderno*”, sem que as referências teóricas que lhes deram origem sejam explicitadas. Da mesma forma, quando tratado genericamente como mais um estilo, não se sabe o que deve ser entendido como tal.

Essa questão, considerada central no corpo do presente estudo, impõe a retomada de alguns pressupostos teóricos que cotejam reflexões em torno do conceito de estilo nas artes e arquitetura.

As origens da noção de estilo, segundo Nicola ABBAGNANO (1970), em seu *Dicionário de Filosofia*, remontam ao século XVIII, a partir do lema francês *le style c'est l'homme même*, em que as características do sujeito são identificadas na expressão formal resultante de sua relação com o material trabalhado.

Friedrich HEGEL, considerando o caráter restrito da concepção de estilo oitocentista, afirma que estilo seria não o homem mas a própria coisa. Já para Lucian BLAGA, a noção de estilo se estende para todo o universo cultural, quando afirma, em 1936, que o estilo é revelado a partir da unidade formal e dos aspectos dominantes na “complexa variedade formal e de conteúdos”.

Para o historiador da arte Heinrich WÖLFFLIN (1864-1945), em sua obra dedicada ao desenvolvimento do estilo nas artes a partir do Renascimento, *Princípios Fundamentais da História da Arte*, o termo “estilo” pode ser enquadrado em três categorias: a primeira referenciada no estilo pessoal de cada artista, sendo, portanto, variável; a segunda caracterizadora de uma época; e, por último, o que o autor trata por estilo geográfico, ou seja, um conjunto de características que marcam a produção de um grupo de artistas de um determinado lugar ou região.

Resumidamente, teríamos em WÖLFFLIN uma classificação que considera a expressão individual do artista, os aspectos temporais ou "espírito de época" e os regionalismos.

Se para WÖLFFLIN as três categorias propostas compreendem as relações possíveis entre o artista e o meio social em que se insere, para Gottfried SEMPER (apud MUNARI, 1994), o estilo é determinado a partir do suporte ou material utilizado, mas não unicamente, na medida em que cada material possui uma natureza particular a exigir um tratamento compatível com suas características estruturais.

(...) em 1860, G. Semper buscará uma nova definição de estilo, não mais apenas como um testemunho histórico de uma época acabada, mas principalmente como o testemunho de desenvolvimentos técnicos que entende os estilos a partir de condições geográficas e históricas determinadas. (MUNARI, 1994, p. 140)

A conceituação de SEMPER foi muito contestada pelo historiador Alois RIEGL (apud MUNARI, 1994) que, em várias obras, defende a origem do estilo como resultante de uma disposição de natureza subjetiva existente na natureza humana. Para RIEGL, independentemente das características do material e das formas de utilização que venha a possibilitar, cabe ao artista selecionar a mais adequada para cada caso. Dessa forma, cada período, caracteriza-se por um estilo condicionado às necessidades espirituais dos artistas e não aos materiais empregados.

Luiz MUNARI, discorrendo sobre o ensino da História dos Estilos, referenciado em classificação de meados do século XIX, que dava continuidade à corrente surgida no século anterior, cita WORNUM¹¹ como estereótipo dessa linha de trabalho que gerou muitas discussões até o início do século XX:

Para Wornum e conseqüentemente para o século XIX, o estilo é aquilo que identifica uma produção distinguindo-se de outras. Nisso fica evidente que estilo não identifica apenas as artes literárias mas também as artes do espaço, como arquitetura, pintura e escultura. Assim, o termo constitui-se como um modo de pensar e ensinar a história da arte. (MUNARI, 1994, p.138)

Para o pensamento do século XIX, o traço distintivo entre produtos culturais diferenciados é determinado pelo estilo. Como desdobramento, as indústrias se apropriam do conceito em função das tendências estéticas do momento. Com

¹¹ Na classificação de Wornum, os estilos estão subdivididos em três grandes grupos: ANTIGO (Egípcio, Grego e Romano); MEDIEVAL (Bizantino, Sarraceno e Gótico) e MODERNO (Renasença, Cinquecento e Luiz XIV). Cf. MUNARI, 1994, p.139-40.

a estilização do objeto subordinada aos interesses de mercado, parte da densidade cultural resultante das investigações teóricas sobre o tema é abafada. Estilo passa a ser tratado como algo menor, associado a gostos e modas de época.

Uma vez conhecidos o código compositivo e o repertório ornamental, era possível reproduzir qualquer artefato no estilo desejado. A sobreposição de vários estilos em um mesmo objeto arquitetônico, bem como a apropriação de elementos de ornamentação de outras formas de manifestação artística, próprias do ecletismo, são salientadas por MUNARI com muita propriedade:

Os estilos são catalogados em tipos históricos irredutíveis e identificados por seus ornamentos. Isto facilita o ensino e a aplicação na manufatura e edificação. Esta visão acaba por gerar a idéia de que é possível produzir qualquer objeto em qualquer estilo. Para tanto é preciso apenas o conhecimento de certas normas básicas, atribuídas pelo século XIX a estes estilos. Este modo de abordar e usar os estilos explica de certo modo o ecletismo do século XIX. Este ecletismo não se aplica somente à mistura de estilos, submetidos a um estilo diretor mas aplica-se também à transferência de ornamentos de uma técnica para outra". (1994,p.139)

Os referenciais teóricos, anteriormente citados, podem ser resumidos no Quadro1, a seguir:

QUADRO 1 - CONCEITOS DE ESTILO

FRIEDRICH HEGEL	<ul style="list-style-type: none"> •estilo é a própria coisa e não o homem; •estilo é uma certa uniformidade de características encontráveis em determinadas formas de expressão.
LUCIAN BLAGA	<ul style="list-style-type: none"> •estilo é um fenômeno que abarca todo o universo cultural.
HEINRICH WÖLFFLIN	<ul style="list-style-type: none"> •estilo implica na relação entre o artista e o meio social em que se insere; •compreende a expressão individual do artista; o espírito da época e os regionalismos.
GOTTFIED SEMPER	<ul style="list-style-type: none"> •estilo a partir do suporte ou material utilizado; •cada material exige um tratamento compatível com sua estrutura.
ALOIS RIEGL	<ul style="list-style-type: none"> •o estilo tem sua origem na subjetividade da natureza humana; •o artista seleciona o material e a forma de utiliza-lo; •cada período caracteriza-se pelas necessidades espirituais dos artistas e não pelos materiais disponíveis.
WORNUM	<ul style="list-style-type: none"> •estilo é aquilo que identifica uma produção distinguindo-se de outra.

Respeitadas as particularidades do olhar de cada teórico, o fato é que o termo estilo, longe de um tratamento conceitual uniforme, não parece ser capaz de contemplar, de maneira satisfatória, a diversidade de formas de expressão reunidas sob o manto do *Art Déco*, potencializada pelas variantes surgidas ao longo do mundo.

Uma vez admitida a premissa anterior, é compreensível que haja dificuldade na classificação de determinados artefatos arquitetônicos como possíveis representantes dessa corrente. A dúvida não se restringe ao observador comum, atingindo, também, o estudioso de arquitetura. Reverter esse quadro implica trazer à luz pontos obscuros, prospectados com interesse científico, como é o caso do pretense “estilo *Art Déco*” – instigante e desafiador.

Num momento de reconhecimento das raízes da modernidade arquitetônica latino-americana, toda nova contribuição teórica que busque valorizar aspectos culturais, até então esquecidos ou reduzidos a uma condição de menor importância, impõe investigações como a que ora se apresenta neste estudo.

A injustificada omissão na historiografia da arquitetura moderna de um fenômeno cultural de amplitude internacional, como o *Art Déco*, pode ser creditada a dois fatores principais. Um primeiro diz respeito ao reducionismo de pelo menos duas décadas de produção cultural aos limites de uma moda passageira. O outro fator refere-se ao fato de o fenômeno não ter sido estudado o suficiente para revelar o que leituras tendenciosas e ideologizadas ocultaram por tantos anos.

Freqüentemente referenciado como mais um estilo arquitetônico, o estudo do *Art Déco* sugere a verificação da pertinência em se continuar com tal tratamento terminológico.

2.1.1 Caracterizando um estilo

Entende-se que a definição de um estilo arquitetônico seja resultante da combinação de um conjunto de elementos de caracterização de repertório, que conferem a necessária unidade de linguagem a testemunhos de um período

determinado da história da arquitetura, conceito este de fácil associação com a “uniformidade de características” apregoada por HEGEL e a “distinção de produção” salientada por WORNUM. Da mesma forma, a incorporação de expressões regionais a um repertório preexistente, tão comum no caso do *Art Déco*, propiciou em alguns países, o surgimento de variantes que acabaram por enriquecer a linguagem em termos internacionais. Tal condição é contemplada como um dos elementos da tríade de WÖLFFLIN: os regionalismos.

Considerando que a caracterização adequada dos estilos é fundamental para o estabelecimento dos traços distintivos entre produtos culturais surgidos em um mesmo período histórico, pergunta-se:

1 Em que medida o *Art Déco*, com seu hibridismo característico, atende às condicionantes necessárias para seu enquadramento como mais um estilo arquitetônico?

2 Quais seriam as condicionantes básicas para a caracterização de um estilo?

Postula-se que um dos principais elementos de caracterização de um estilo arquitetônico seja a unidade plástico-formal e compositiva, resultante da manipulação de um repertório formal básico, a partir de critérios de composição plástica claramente definidos e identificáveis.

Uma observação atenta sobre o conjunto de exemplares, tidos como representativos do estilo *Art Déco*, permite a constatação da ausência de uma desejável homogeneidade “estilística”. Por opção metodológica ou ausência de estudos aprofundados, o que é o mais provável, várias tendências de linguagem arquitetônica foram reunidas sob uma denominação genérica, nem sempre esclarecedora. Esse quadro, que não se restringe à produção americana, é um indício que reforça a tese de que a diversidade de manifestações estéticas reunidas sob a égide do *Art Déco* não pode ser enquadrada como mais um estilo arquitetônico.

Um segundo aspecto, a ser considerado na análise da questão, refere-se à identificação dos elementos de repertório formal mais característicos da corrente e as formas com que foram manipulados.

Wilfried KOCH, na introdução de seu *Dicionário dos estilos arquitetônicos*,¹² manifesta-se no sentido de que os elementos de repertório de um estilo são claramente definidos e, quando recombinaados ou associados a novos elementos de repertório, permitem o surgimento de produtos diferenciados que explicam as diversas fases de um mesmo estilo, ou o surgimento de novos estilos.

Mesmo admitindo-se a existência de alguns elementos comuns presentes nas diversas vertentes do *Art Déco*, o excesso de hibridismo observável é um obstáculo para uma caracterização de repertório precisa, bem como para a identificação de possíveis fases de desenvolvimento da linguagem e surgimento de estilos derivados de uma mesma matriz, como nos sugere KOCH (2001).

Para CONDE & ALMADA, o *Art Déco* não pode ser caracterizado como um movimento artístico por dois motivos: não contava com “uma doutrina teórica unificadora que ordenasse a produção segundo conceitos e paradigmas bem-definidos e consensuais”, bem como pelo fato de não chegar a “abarcara totalidade da produção de uma época ou região”, ocorrendo de forma simultânea com outras manifestações estéticas.¹³ Se por um lado os autores reconhecem acertadamente o fato de não se tratar de um movimento, admitem, por outro, sua condição de estilo:

Se não foi um movimento, o Art Déco certamente foi um estilo, com estilemas claramente identificáveis. A comparação com o Movimento Moderno, sob esse aspecto, é interessante: enquanto este foi um movimento que, num primeiro momento faz concluir diversas linhas de desenvolvimento artístico e, após sua eclosão, subdivide-se em variadas tendências estilísticas, o Art Déco, ao contrário, mantém, do começo ao fim, um grau de unidade que o Movimento Moderno nunca apresentou. (CONDE & ALMADA, 1996, p.10)

A citação anterior é corajosa e instigante, suscitando duas questões básicas:

¹² Cf. 2001, p.7.

¹³ Cf. *Guia da arquitetura art déco no Rio de Janeiro*, 1996, pp. 09-10.

- 1 O *Art Déco* apresenta estilemas claramente identificáveis?
- 2 Em seu período de manifestação, o *Art Déco* manteve um grau de unidade, do início ao fim?

Entende-se por estilemas o conjunto de elementos de repertório que conformam uma maneira particular de manifestação ou linguagem artística. Ao se aplicar o conceito à arquitetura *Art Déco*, é possível reconhecer a existência de componentes de linguagem facilmente identificáveis em parcela significativa dos exemplares ao redor do mundo. Mesmo admitindo-se as variações regionais, determinados estilemas foram incorporados à estética *Déco* a ponto de virem a se constituir em marcas registradas de um pretenso “estilo” que, em realidade, nunca existiu.

Entre os estilemas mais representativos do *Art Déco*, podem ser destacados: a axialidade; a manutenção do ornamento; a aplicação de temas ornamentais antrope, zôo e fitomorfos; a morfologia escalonada; e a presença de luz e brilho nas composições, como ilustrado a seguir (FIGURAS 3 a 22):

AXIALIDADE – sistema de composição e distribuição da massa volumétrica a partir de um eixo de simetria, reiterando critérios de composição de matriz clássica;



FIGURAS 3 A 6 - (da esq. para a dir.) - Residência Jorge Maluf (1937), São Paulo/SP - Foto do autor. Fonte: Acervo particular; Ed. Lux (1936), Montevidéo/Uruguai - Fonte: MARGENAT (1994, p.87); Ed. Amália (1939), São Paulo/SP - Foto do autor. Fonte: Acervo particular; e Edifício Religioso, Marília/SP - Foto: Roberto Leme Ferreira. Fonte: Arquivo Condephaat.

ORNAMENTO - elemento determinante no processo de composição plástica de alçados e ambientações internas, com predomínio de uma geometria tendente ao abstracionismo.



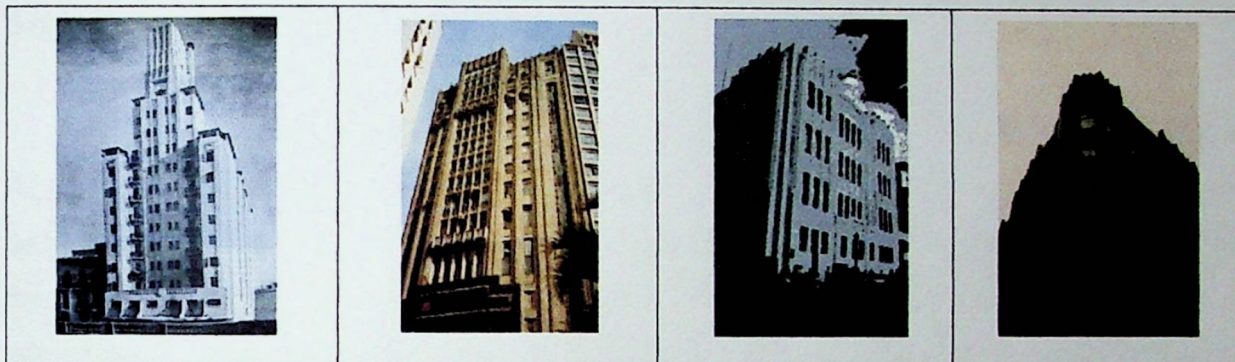
FIGURAS 7 A 10 - (da esq. para a dir.) - Edifício Pirineus (1936), São Paulo/SP - Foto do autor. Fonte: Acervo particular; Antigo Banco de São Paulo (1938), São Paulo/SP - Foto do autor. Fonte: Acervo particular; Edifício Tapié (1934), Montevidéo/Uruguai - Fonte: MARGENAT (1994, p.111); e Edifício à Rua Saldanha Marinho, 566, Ribeirão Preto/SP - Foto: autoria desconhecida. Fonte: Arquivo Condephaat.

TEMAS ORNAMENTAIS - padrões zôo e fitomórficos inspirados em elementos da fauna e flora tropical; fenômenos naturais, tais como, raios solares, descargas elétricas e cursos d'água; padrões gráficos reportando-se às culturas primitivas da África e América Pré-Colombiana (egípcia, maia, asteca e amazônica), expressas em linguagem geometrizada.



Figs. 11 a 14 (da esq. para a dir.) - Banco de São Paulo (1938), São Paulo/SP (detalhe de serralheria na sala do cofre) - Foto do autor. Fonte: Acervo particular; de Edifício à rua Paraguay 1545, Buenos Aires/Argentina (porta social) - Fonte: Cartão postal; Banco de São Paulo (1938), São Paulo/SP (detalhe de piso em grés e latão) - Foto do autor. Fonte: Acervo particular; e Ed. Guahy (1932), Rio de Janeiro/RJ, (portada) - Fonte: SEGAWA (1996, p. 8).

ESCALONAMENTOS - volumes escalonados resultantes da sobreposição de planos nos sentidos vertical e horizontal, conferindo a sensação de ritmo e movimento às composições. Podem ser encontrados tanto nas fachadas quanto nos pequenos detalhes de ambientação de interiores - espelhos de tomada, cremonas de caixilhos, luminárias e arandelas, painéis de parede, entre outros. Indiscutivelmente, um dos estilemas mais representativos e de mais fácil identificação.



FIGURAS 15 A 18 - (da esq. para a dir.) - Palácio Díaz (1930), Montevideo/Uruguai - Fonte: MARGENAT (1994, p.89); Banco de São Paulo (1938), São Paulo/SP - Foto do autor. Fonte: Acervo particular; Edifício-sede do Ministério da Educação (1938), Caracas/Venezuela - Fonte: SEGRE (1991, p.112); e Edifício Garcez, Curitiba/PR - Foto do autor. Fonte: Acervo particular.

LUZ E BRILHO - elementos valorizados, tanto interna quanto externamente, mediante o emprego de materiais de acabamento exóticos e elegantes, tais como: bronze, latão, cromo, mármore, granitos, alabastro, vidros esculpidos e jateados, argamassas pré-fabricadas com adição de mica e/ou pó de vidro colorido, entre outros.



FIGURAS 19 a 22 - (da esq. para a dir.) - Paço Municipal (1939), Belo Horizonte/MG; Prédio Santa Paula (1938), São Paulo/SP; Banco de São Paulo (1938), São Paulo/SP ● Edifício Paissandu (1937), São Paulo/SP. Fotos do autor. Fonte: Acervo particular.

Nesse sentido e tomando-se por referência essa seleção básica de estilemas, pode-se afirmar, com relativa segurança, tratar-se de elementos de composição claramente identificáveis com a estética *Déco*. Todavia, uma vez que alguns destes componentes podem ser encontrados em exemplares vinculados a outras linguagens, devem ser evitadas as associações diretas com a corrente, simplesmente, pelo fato de terem sido identificados. O caso mais comum, que ilustra a observação, é o emprego dos revestimentos à base de argamassas de pó de pedra, com adição de mica. São recorrentes, mas não exclusivos.

No que diz respeito ao "grau de unidade", preconizado por CONDE & ALMADA, cabe a dúvida. Como identificar essa unidade em uma corrente estética que, desde a origem, foi marcada pela diversidade de expressão formal e por trajetórias diferenciadas em cada realidade cultural que a absorveu? A tarefa não é das mais simples. Mesmo não tendo sido explicitada a base teórica ou os critérios de análise em que se apoiou o postulado, deve-se reconhecer seu caráter prospectivo e as possibilidades que oferece às novas investigações em torno do tema.

No contexto latino-americano, essa suposta "unidade" deve-se antes às limitações de recursos materiais e tecnológicos disponíveis, do que a qualquer outro aspecto de natureza estética. Tais condicionantes não impediram, contudo, o surgimento de soluções criativas, resultantes da manipulação inteligente de materiais simples e de custo reduzido. Como consequência, produz-se uma arquitetura predominantemente econômica, resguardados os casos de exemplares requintados ou com um grau mais acentuado de elaboração compositiva.

2.1.2 Art Déco e verticalização: uma nova imagem americana

O período do entre-guerras notabilizou-se pela busca de uma estética pan-americana, como forma de promover a conciliação entre as tradições da América hispânica e indígena e os novos padrões culturais estabelecidos pelo modo de vida moderno.

No caso dos Estados Unidos, o *New Deal*¹⁴ permitiu o surgimento de edifícios com linhas aerodinâmicas por todo o país, tendência freqüentemente associada ao expressionismo alemão e que transpunha para a arquitetura características próprias do *design* industrial, como salientado por Hasan-Uddin KHAN:

(...) Norman Bel Geddes e Henry Dreyfuss encontravam-se entre os que criaram um novo estilo, enaltecendo os materiais modernos – como o cromio – e o design aerodinâmico. Assim, as suas obras refletiam mais os processos de produção atuais do que o vocabulário retangular internacionalista. Um edifício como o Coca-Cola Bottling Plant (1936), em Los Angeles, de Robert V. Derrah, é um bom exemplo desse tipo de linhas aerodinâmicas, um verdadeiro fenômeno americano que não encontrou grande ressonância na Europa, onde a arquitetura continuou a refletir as formas e ideais de um Racionalismo cúbico. (KHAN, 2001, p. 92)

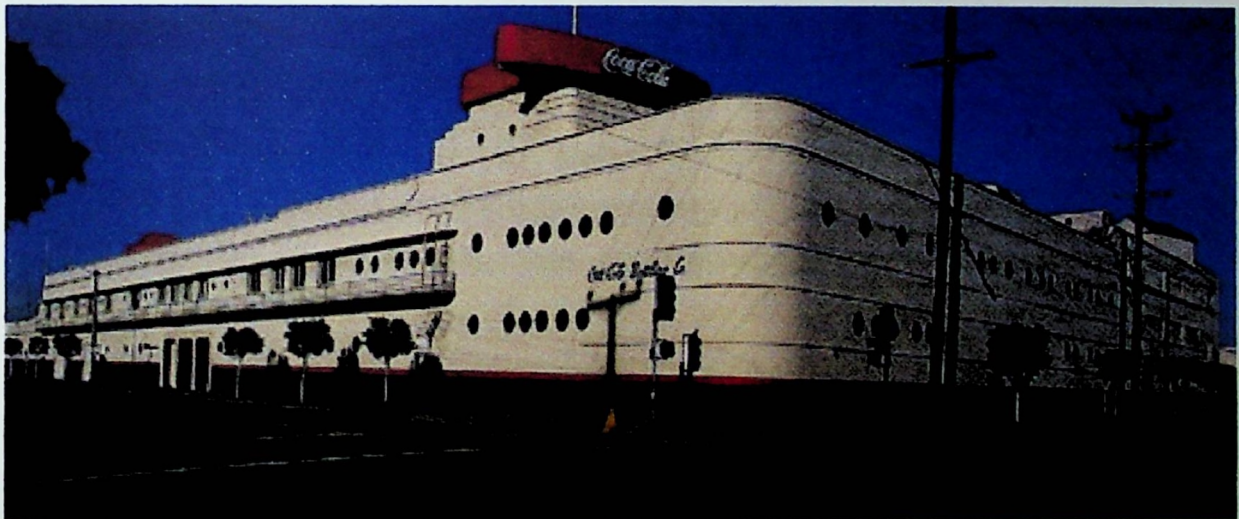


FIGURA 23 – Coca-Cola Bottling Building, Los Angeles (1936-7), por Robert V. Derrah's - Fonte: BATTERSBY & BAYER (1992, p.127).

De fato, é justo reconhecer a corrente estética conhecida por *streamline* como um fenômeno tipicamente americano. Sua originalidade, aliada a uma produção expressiva, contribuiu significativamente para a renovação do repertório arquitetônico no Continente.

Juan MARGENAT, ao analisar as origens da arquitetura de referências náuticas, popularmente denominada no Uruguai por “estilo barco”, cita duas

¹⁴ New Deal é a designação dada para a política implantada por Roosevelt, após sua eleição para a presidência dos Estados Unidos, em 1933, a qual tinha por objetivo reverter a tendência recessiva desencadeada na economia americana pela Crise da Bolsa de New York, em 1929. O investimento em grandes obras públicas de infra-estrutura (barragens, eletrificação, estradas e redes de esgoto), escolas, hospitais, postos de saúde, entre outras, buscava amenizar o problema do desemprego, que na época era da ordem de 13 milhões de trabalhadores.

grandes fontes de influência, sendo uma no âmbito do desenho e outra, no campo do social. No que diz respeito às questões de desenho, assim se refere:

As fontes mais diretas se encontram nas propostas dos transatlânticos das décadas de vinte e trinta, que causaram admiração e se constituíram em autênticos ícones da modernidade. Também formaram parte do universo de imagens que alimentavam esta corrente, as propostas de outros meios de transporte que eram a grande novidade da época: aviões, automóveis e trens, vistos como expressão da velocidade e progresso. (2001, p.17)

O autor salienta que, no caso uruguaio, configurou-se como uma corrente arquitetônica com personalidade própria, "que adota aspectos tomados do racionalismo das vanguardas européias mas, também, se inspira fortemente em elementos da linha *streamline*" (2001, p.15). Com relação a esta última, cita mais adiante que "... alcançou um certo grau de desenvolvimento dentro do campo da arquitetura, em alguns casos como uma variante do *Art Déco* e em outros como uma expressão paralela" (idem, *ibid*).

Desde a Escola de Chicago experimentavam-se linguagens que melhor se adequassem à tipologia do arranha-céu, símbolo máximo da modernidade americana. Entre as obras mais significativas, as referências alternavam-se entre o clássico e o medieval. Todavia, as discussões não se limitaram aos arquitetos norte-americanos, como salientado por SEGRE (1997).

Discorrendo acerca da presença de arquitetos latino-americanos no debate que se travava nos Estados Unidos em torno do caráter do arranha-céu, o autor chama a atenção para a importância de dois profissionais que se destacaram: o mexicano Adolfo Best-Mangard, com seu livro *A method for creative design*, (1927), propunha padrões decorativos resultantes da mescla do primitivo com o moderno, e Francisco Mujica (*apud* SEGRE),

*(...) chileno radicado em Nova York que, após estudar e fazer levantamentos das ruínas maias, difunde seu *History of skyscraper* (1929), no qual elabora a teoria de uma arquitetura evolutiva e regional, onde o arranha-céu é colocado como a maior contribuição da cultura americana – fusão do Norte com o Sul -, conjugando-se nele a alta tecnologia e as ancestrais tradições do continente. (1997, p.40)*

As observações de SEGRE são por demais oportunas, na medida em que trazema à luz um dado que provavelmente não tenha chamado a atenção de boa parte dos estudiosos do tema, qual seja, a identificação das primeiras propostas teóricas que buscam conciliar valores estéticos tradicionais

americanos com os novos paradigmas da modernidade, em que o arranha-céu desponta como um dos principais protagonistas.

O caráter viril do edifício em altura rompendo com a imagem provinciana do território americano, necessitava de uma linguagem arquitetônica que lhe desse uma expressão própria. O *Art Déco* acabou por se transformar na melhor tradução dessa tipologia construtiva estendendo, gradativamente, sua influência para todas as demais. “O *art déco* acabou produzindo anonimamente uma linguagem plástica atualmente reconhecida como autônoma, moderna e popular” (COSTA, 1998, p. 35).

Em território brasileiro, a verticalização dos espaços urbanos iniciou-se nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, tendo no *Art Déco* a expressão estética mais representativa desse período, iniciado em finais dos anos de 1920 e que se estendeu até 1940, aproximadamente.

A cidade do Rio de Janeiro notabilizou-se pela quantidade e qualidade arquitetônica dos edifícios residenciais multifamiliares, com destaque para os situados nos bairros de Copacabana e Flamengo.

Apoiado em inventário do que de melhor pode ser encontrado na cidade, Paulo CONDE (1977, p.72) esboça uma primeira caracterização dos principais elementos de repertório responsáveis por conferir uma identidade própria e facilitar o reconhecimento da arquitetura *Art Déco* carioca, também chamada de “estilo Copacabana”:

- a) uso de tecnologias construtivas modernas (concreto armado, elevadores, sistemas elétricos e hidráulicos);
- b) embasamentos revestidos em mármore e granito;
- c) acabamentos altos em pó-de-pedra;
- d) persianas de enrolar;
- e) iluminação feérica;
- f) trabalhos de serralheria artística e, por último,
- g) denominações indígenas para os edifícios.

Um pouco diferente do caso carioca, o *Déco* paulistano teve nos edifícios de uso misto e de escritórios, as tipologias com o maior número de exemplares. A elegância discreta desses novos referenciais urbanos acabou por se transformar na marca registrada da arquitetura produzida na São Paulo dos anos de 1930.

Os edifícios de uso misto revelaram-se como os mais recorrentes, em particular aqueles destinados à habitação multifamiliar, com ocupação do pavimento térreo para fins comerciais, seguidos dos edifícios de escritórios, cuja presença em larga escala denota uma mudança nas relações comerciais e de prestação de serviços surgidas na época. (CAMPOS, 1997, p.257)

A maior ocorrência de construções *Déco* na cidade se deu entre os anos de 1935 e 1938, com predominância de soluções escalonadas, seguidas das formas aerodinâmicas. Do ponto de vista construtivo, caracterizou-se, com raras exceções, por apresentar uma arquitetura despojada e com economia de recursos. Todavia, como referido:

A sobriedade dessa nova modalidade de se fazer arquitetura não pode ser interpretada como sinônimo de perda de qualidade construtiva, apesar de seus custos relativamente baixos. Pelo contrário, o emprego de materiais duráveis nas áreas mais sujeitas aos desgastes naturais, como pisos e barramentos, permitiu que essas construções chegassem até os dias atuais com relativa manutenção da integridade física e preservação de suas características originais. (CAMPOS, 1997, p.257)

A relação entre materiais construtivos e o *Art Déco* foi objeto de preocupação de Juan de las Cuevas Toraya que, em Conferência realizada em 12 de março de 2002, no encontro da Sociedade Art Deco de New York,¹⁵ destaca a influência exercida pelos materiais de construção no processo de expansão da corrente em Cuba.

Referindo-se à linearidade do desenho *Déco* como elemento estimulador de soluções industrializadas, o autor cita o barateamento dos custos de produção como elemento facilitador do acesso e aceitação, por parte da classe média, de soluções renovadas para a construção de casas e edifícios de moradia para locação:

(...) os edifícios e casas se adaptam (digamos, à moda) utilizando materiais repetitivos mais baratos. Os embasamentos não serão de 'granito lavrado negro

15 Publicada sob o título, Contribuição dos materiais de construção cubanos no desenvolvimento e generalização do Art Déco em Cuba. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/eq000/bases/texto127.asp>> Acesso em: 28 abr. 2002.

da Noruega', mas serão de granilite pré-fabricado. Nas casas, o mármore, quando se usa, aparece apenas na sala; a maioria usará pisos de granilite, os mosaicos¹⁶ e os pré-fabricados de argamassa e de gesso. (TORAYA, 2002, p.2)

Segundo o autor, mesmo tendo atingido tipologias construtivas variadas, tais como, salas de cinema, edifícios de escritórios, hospitais, edifícios industriais, entre outros, foi na construção de casas para a pequena burguesia e nos edifícios residenciais que o *Art Déco* experimentou sua verdadeira expansão em Cuba.

A confrontação de estudos relativos ao desenvolvimento e expansão da linguagem *Art Déco*, na arquitetura de alguns países latino-americanos, permite que se credite a pelo menos três fatores conjunturais, a fácil e ampla penetração da corrente no Continente.

O primeiro, de natureza sociológica, vincula-se ao desejo de uma sociedade que se coloca aberta para absorver uma estética renovadora. Um segundo aspecto, de ordem técnica, está diretamente relacionado à introdução de novos materiais e tecnologias construtivas no mercado da construção civil, pública e privada. Por último, deve-se considerar que, em se tratando de jovens nações colonizadas, a introdução de uma nova linguagem artística foi facilitada pela ausência de uma forte tradição cultural, como salientado por Aracy AMARAL para o caso dos países atlânticos:

O processo da modernidade em países da América Latina deve ser observado (...) a partir do reconhecimento da existência de duas Américas Latinas – a das áreas ancestrais mexicana, maia e andina e, de outro lado, os países desprovidos de uma sólida cultura remota, como os da área atlântica, em particular Venezuela, Brasil, Uruguai, Argentina e parte do Chile. (AMARAL, 1990, p.177)

Os três fatores, descritos, foram determinantes para o estabelecimento de uma identidade moderna em parcela significativa das principais cidades latino-americanas, tendo no arranha-céu a tipologia construtiva que melhor expressa esse momento de profundas transformações. Em termos de linguagem arquitetônica, o *Art Déco* assume um papel de corrente estética mais identificada com esse período. Dessa forma, pode-se afirmar que o edifício em altura de filiação *Déco*, é o principal ícone da primeira modernidade

¹⁶ Mosaico é a designação dada em Cuba para o conhecido entre nós como "ladrilho hidráulico". Esse material teve sua produção iniciada na Espanha, tendo sido aprimorada na França com a introdução da prensa hidráulica. A técnica chegou a Cuba em finais do séc. XIX, vinda do México.

arquitetônica, não só nos Estados Unidos como, também, no Brasil e alguns países latino-americanos.

2.1.3 O simbolismo presente

Não se pode desconsiderar o fato de que existe uma estreita relação entre o desenvolvimento histórico dos estilos e as alterações nos níveis de sensibilidade e consciência do ser humano. As novas descobertas científicas, o domínio de tecnologias inovadoras e a substituição de valores, entre outros fatores, promovem constantes mudanças de comportamento que acabam por induzir, inevitavelmente, a procura por referenciais estéticos compatíveis com as novas aspirações da condição humana.

A estética do entre-guerras, expressa pelo *Art Déco*, se desenvolve em um momento marcante da história moderna, envolvida por relações simbólicas aparentemente contraditórias. Simultaneamente à construção de uma linguagem de desenho que se pretendia moderna, referenciava-se boa parte de seu repertório em padrões de desenho muito antigos.

Após o primeiro conflito mundial, a Europa passa a reconhecer e a valorizar as manifestações artísticas de culturas tidas como "primitivas", da África e América Pré-Colombiana, de uma forma nunca vista anteriormente. Esse abrupto interesse pelo exotismo, maximizado pela descoberta da tumba de Tut-Ank-Amon por Howard Carter, em 1922, transformou-se em um dos principais elementos de caracterização do repertório compositivo do *Art Déco*.

Em termos de América Latina, a valorização de culturas periféricas por parte dos europeus, associada ao despertar e à manipulação política de sentimentos nativistas, permitiu o surgimento de versões regionais do *Art Déco*, corrente estética que em poucos anos assumiu um caráter internacional, mesmo não tendo essa pretensão originalmente.

A disseminação dessa nova estética foi fortemente favorecida pela influência exercida pelo cinema e revistas de moda e decoração no meio cultural da época – na Europa e principalmente na América. Todavia, apesar de verdadeiros porta-vozes de novas idéias e tendências, não devem ser

considerados os únicos responsáveis pela rápida expansão e absorção dessa linguagem por realidades culturais tão díspares.

Em uma análise mais prospectiva, supõe-se que componentes de natureza psicológica também possam ter contribuído para a reapropriação de formas universais preexistentes e atemporais, compatíveis com um clima de pós-guerra. Carl JUNG nos alerta para o fato de que “o homem do passado está vivo dentro de nós de um modo que antes da guerra nem poderíamos imaginar...” (2000, p. 57).

Essa espécie de revivalismo tribal, que se sustenta até os dias atuais, nos grafites das paredes de nossas cidades, nas tatuagens corporais de nossos jovens, nos padrões de estamparia e tapeçaria contemporânea, apenas para citar alguns suportes facilmente verificáveis, sugere uma base de investigação que considere relações outras que não se limitem aos campos da história da arte e arquitetura.

A linguagem *Déco* possibilitou o aparecimento de expressões artísticas bastante originais, mesmo considerando que boa parte destas foram resultantes da reapropriação de padrões gráficos e elementos simbólicos do passado. No caso brasileiro, o maior destaque deve ser dado à releitura da arte Marajoara, realizada por Edgar Vianna, e que logo se incorporou à estética *Déco*, vindo a se transformar em uma variante local da corrente.

A influência indígena nessa arquitetura restringe-se a três aspectos: motivos decorativos geométricos e labirínticos inspirados naqueles da cerâmica marajoara da Ilha de Marajó, Pará; altos e baixos relevos e estatuária (mais rara) representando o índio, a flora e a fauna amazônica e edifícios batizados com nomes indígenas (de longe, o mais relevante). (CONDE & ALMADA, 1996, p.15)

A influência da arte Marajoara no meio cultural da época, também, é citada por SEGAWA, ao se referir ao trabalho propagandístico realizado por Theodoro José da Silva Braga, artista nascido na Ilha do Marajó, Pará:

(...) 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. (1999, p.61)



FIGURA 24 - Vasos em latão e cobre em tamanhos variados, c. 1930, de autoria de Theodoro Braga. Fonte: BARDI (1978, p.78)

A identificação dos mecanismos responsáveis por essa feliz simbiose entre componentes culturais antigos e modernos impõe a adoção de outros modelos de explicação para um fenômeno que extrapou o campo da estética das artes, tendo servido de suporte tanto para a manifestação de uma frivolidade pós-guerra, quanto para a promoção de uma nova forma de interpretação da modernidade. Nessa perspectiva, abre-se uma linha de pesquisa que pode contribuir de maneira significativa para a valorização do *Art Déco* como uma das manifestações artísticas de maior alcance social no século XX.

Herdeiros de uma cultura, só nos conhecemos se deciframos o que nos liga ao todo a que pertencemos. (...) sabemos que, para a cultura arcaica, que em nós se prolonga e atualiza, a realidade é função da imitação de um arquétipo celeste, sendo conferida através da participação no 'simbolismo do centro', pelo qual cidades, templos, casas se tornam reais pelo fato de serem identificados com o 'Centro do Mundo'. (CENTENO & FREITAS, 1991, p.13-4)

Longe de querer contemplar no presente trabalho uma investigação dessa natureza, mas tão-somente registrar uma preocupação que deverá ser objeto de estudos futuros de maior especificidade, deve-se reconhecer que o recurso a outras fontes de conhecimento é indispensável para o aprofundamento do debate em torno de um fenômeno cultural cuja mensagem ainda não foi adequadamente decodificada.



Decorridos exatos 30 anos desde a promoção dessa maneira de reunir tantas manifestações sob uma qualificação única, inevitavelmente instaurou-se e reconheceu-se uma baliza fácil e superficial para contornar reflexões mais apuradas de fenômenos sociais e estéticos complexos. No entanto, o vislumbre déco alertou para interações que visões ortodoxas recusavam a aceitar como variações de uma modernidade supostamente unívoca. O moderno do século 20 não precisava ser absolutamente radical, vanguardista e revolucionário a todo instante. Que ornamento não era delito. E que a modernidade também foi leviana, alegre, efêmera e popular. (SEGAWA, 1996, p. 8)

3.1 CLASSIFICAÇÃO DA ARQUITETURA *ART DÉCO* NO BRASIL

A linguagem *Art Déco* assumiu um papel de destaque no processo de renovação visual da paisagem construída de diversas cidades brasileiras e latino-americanas. No caso de metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo, por exemplo, foi hegemônica por quase duas décadas, propiciando o aparecimento de soluções arquitetônicas diferenciadas e pouco usuais para os padrões construtivos da época.

Como citado anteriormente, um dos maiores obstáculos para uma identificação precisa de produtos arquitetônicos filiados ao *Art Déco*, é a multiplicidade de expressões plásticas associadas à corrente. Esse hibridismo, que pode ser considerado um fator de enriquecimento de linguagem, dificulta a clareza de entendimento tanto do observador comum, quanto do estudioso da matéria. Diante de um quadro assim configurado, é natural que não se possa falar de uma única arquitetura *Déco*

A classificação das variantes do *Art Déco* já mereceu a atenção de alguns estudiosos americanos que, indiscutivelmente, permitiram o avanço dos estudos do fenômeno *Déco* em nosso Continente. Todavia, sem que com isso se queira desmerecer o caráter pioneiro dessas contribuições, deve-se reconhecer que as classificações propostas não contemplam certas manifestações de nítida filiação *Déco*, como é o caso das apropriações populares desta linguagem. Da mesma forma percebe-se, na quase totalidade dos estudos, uma tendência reducionista em tratar a diversidade de tendências associadas ao *Art Déco* como expressões de um estilo arquitetônico único, sem que para tanto sejam verificadas as condicionantes básicas para caracterização de um estilo, assunto tratado no capítulo anterior.

Os Quadros 2 e 3, apresentados a seguir, foram elaborados com o propósito de facilitar a comparação entre as visões de autores cujas obras acenam com uma intenção de classificar essa arquitetura e suas variantes.

O Quadro 2 apresenta as propostas de GEBHARD (1980), CONDE & ALMADA (1996), UNES (2001), e DUDEQUE (2001). Quanto a este último autor, cabe salientar que ele sugere uma distinção entre as tendências a partir da filiação, em termos de linguagem, de seus criadores. Nas palavras do autor: "Trata-se de uma distinção simplificada, dado o estágio precário do conhecimento sobre as tendências em vigor nos anos 1930 e 1940 em nosso país" (DUDEQUE, 2001, p.109). No Quadro 3, é apresentada a classificação da arquitetura *Déco* mexicana, elaborada por DE ANDA (1997), tendo por base a temática decorativa externa das edificações, uma vez que o autor não identifica naquela produção contribuições significativas em termos de estrutura e espacialidade.

QUADRO 2 - CLASSIFICAÇÃO DO ART DÉCO

autor / obra	tipo	caracterização
David GEBHARD <i>Tulsa art déco: an architectural era, 1925-1942. Tulsa: The Junior League of Tulsa, 1980.</i>	<i>Ziguezague</i>	formas escalonadas
	<i>Classicismo Despojado</i> ou <i>"Gréco-Déco"</i>	sutis referências a elementos da arquitetura clássica
	<i>"Streamline"</i>	tendência aerodinâmica, associada ao desenho industrial
Luiz Paulo CONDE & Mauro ALMADA RIO DE JANEIRO (Município). Secretaria Municipal de Urbanismo. <i>Guia da arquitetura art deco no Rio de Janeiro</i> . Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandejean de Montigny - PUC/RJ, 1996.	<i>Escalonada ou Ziguezague</i>	geometrizada e próxima do racionalismo modernista resquícios acadêmicos e
	<i>Afrancesada</i>	ênfase decorativa - lembra o <i>Art Nouveau</i> francês e austríaco sinuosa e aerodinâmica,
	<i>"Streamline"</i>	inspirada no Expressionismo

autor/obra	tipo	caracterização
<p>Wolney UNES</p> <p><i>Identidade art déco de Goiânia.</i> São Paulo: Ateliê Editorial; Goiânia: Ed. da UFG, 2001.</p>	<p><i>Geometrizante</i></p>	<p>próxima do racionalismo modernista, incorpora elementos formais étnicos autóctones (pirâmides maias, zigurates mesopotâmicos, elementos egípcios etc.)</p>
	<p><i>Decorativa</i></p>	<p>apresenta riqueza de detalhes (muitas vezes regionais e étnicos), lembrando o <i>Art Nouveau</i></p>
	<p><i>Aerodinâmica</i></p>	<p>inspirada no desenho industrial (eletrodomésticos e automóveis, por exemplo) e no <i>design</i> náutico</p>
<p>Irã Taborda DUDEQUE</p> <p><i>Espiraís de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba.</i> São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 2001.</p>	<p><i>Perretianos</i></p>	<p>o Moderno entendido como atualização da tradição clássica da arquitetura ocidental</p>
	<p><i>Pré-Clássicos</i></p>	<p>buscavam os arcanos da arquitetura, referenciando-se na Mesopotâmia, Egito e África. A obra resultante aspirava a um caráter universal e a-histórico.</p>
	<p><i>Ecléticos da Modernidade</i></p>	<p>arte entendida como sinônimo de novidade, exotismo, frivolidade e escândalo</p>

QUADRO 3 – CLASSIFICAÇÃO DO ART DÉCO MEXICANO

autor /obra	
<p>Enrique DE ANDA</p> <p>A arquitetura déco no México: uma proposta de vanguarda em tempos de modernidade. In: ART DÉCO NA AMERICA LATINA - SEMINÁRIO INTERNACIONAL, 1, 1997, Rio de Janeiro. <i>Art déco na America Latina</i>. – Centro de Arquitetura e Urbanismo. - 1ª <i>Seminário Internacional</i>. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandejean de Montigny – PUC/RJ, 1997. p. 28-34.</p>	
tema ornamental	descrição
<i>Indígenas Mexicanos</i>	ornamentação que contempla não só a representação do Índio ou partes de seu corpo, na forma de máscaras ou carrancas, bem como toda uma temática relacionada com os símbolos da cultura indígena e manifestações da cultura pré-colombiana
<i>Antropomorfos</i>	compreendendo não só os temas indígenas como, também, a estilização da figura humana, bem ao gosto da época. As figuras aparecem em repouso ou movimento
<i>Fitomorfos</i>	motivos ornamentais característicos de edifícios residenciais, presentes em relevos de fachada produzidos em série, onde os elementos vegetais são representados de forma estilizada
<i>Maquinismo</i>	apontado como um dos mais representativos motivos iconográficos do <i>Art Déco</i> , é aquele que permite a identificação da corrente com a modernidade tecnológica, símbolo do progresso da humanidade. O telefone e o avião são citados como exemplos de imagem de tecnologia incorporada à arquitetura
<i>Força e Movimento</i>	associado ao simbolismo da máquina, é um clássico do <i>Déco</i> em todo o mundo, onde a figura de repertório mais notável é o <i>zigzague</i> , derivação direta da antiga representação do raio, denotando dinamismo
<i>Outros</i>	categoria criada para absorver manifestações que não se enquadram nas demais, como é o caso das reminiscências neocoloniais

Um estilo arquitetônico é determinado por um conjunto de componentes de linguagem que, uma vez manipulados a partir de parâmetros compositivos claramente definidos, dão origem a produtos culturais distintos, porém, sem perda de unidade. Estilo pressupõe a existência de um código que, tomado conhecido, permite o reconhecimento da unidade formal subjacente que o caracteriza e sua conseqüente identificação. Já no que diz respeito a um suposto estilo *Art Déco*, essa tarefa não é das mais simples.

Uma análise calcada no conjunto de testemunhos arquitetônicos, representativos do *Art Déco* no mundo, irá revelar a coexistência de variantes ou apropriação de códigos distintos que não só confundem o observador mais qualificado, como, também, desautorizam um enquadramento historiográfico que se limite ao estabelecimento de apenas uma única categoria.

Com relação a esse aspecto, defende-se a tese de que caracterização do *Art Déco* como mais um estilo arquitetônico é inadequada e pouco esclarecedora, tendo servido, apenas, para protelar uma discussão que não pode mais ser evitada em análises de maior especificidade.

Por uma questão de conveniência, boa parte da diversidade de expressões formais que não encontraram um lugar adequado no cenário arquitetônico da época, foi reunida em torno do termo *Art Déco*, diminutivo de *art décoratif*,¹⁷ como mais um estilo de moda, fugaz e passageiro. Com isso, ocultou-se sob o manto do generalismo, uma produção arquitetônica que, apesar de ter exercido uma influência marcante na caracterização da cidade moderna americana, manteve-se à margem da historiografia, até passado recente, como uma questão de menor importância.

Henri BRESLER destaca a depuração a que esteve sujeito o *art décoratif*, a partir dos anos de 1930, em decorrência de sua valorização como novo estilo e do desejo de inserir-se no panorama moderno, fato que lhe garantiu uma sobrevida com roupagem renovada:

¹⁷ O termo *Art Déco* teve origem em 1966, por ocasião da exposição revisionista, *Lés années 25*, realizada no Museu de Artes Decorativas de Paris, dedicada ao *Art déco*, *Bauhaus*, *De Stijl* e *Esprit Nouveau*. Cabe lembrar que na Exposição Internacional de Artes Decorativas Modernas, realizada em Paris, 1925, a originalidade e o despojamento formal do desenho alemão, representado pela *Deutsh Werkbund* e *Bauhaus*, teve sua participação vetada no evento, temendo os riscos de uma inevitável concorrência.

Constatamos a que ponto o art décoratif soube durante mais de 30 anos metamorfosear-se ao sabor das circunstâncias. Soube escapar de todos os enfoques teóricos radicais, das doutrinas tanto do tipo beaux-arts como moderna. E graças à sua capacidade de adaptação, conseguiu tanto gerar outras formas de expressão como propiciar o desenvolvimento de novas correntes artísticas. (1997, p. 15)

O desenvolvimento e disseminação da estética *Déco* se deu em um momento de grande efervescência cultural, marcado pela simultaneidade de visões particulares da idéia de modernidade e suas linguagens correspondentes. No caso do *Art Déco*, esses traços distintivos não são de identificação imediata, como, possa parecer. Em termos de tendências, segundo DUDEQUE, "o *art-déco* que aportou no Brasil (...) situava-se na confluência dos perretianos¹⁸ e dos *pré-clássicos*" (2001, p.114), o que não deixa de estar correto, em certa medida.

Diferentemente do caso europeu, o *Art Déco* desempenhou um papel significativo na afirmação de uma modernidade urbana na América Latina, fato que em termos de contribuição cultural, o coloca acima dos modismos, sugerindo um tratamento historiográfico compatível com sua importância.

Com o intuito de contribuir para um melhor entendimento dessa corrente da primeira modernidade arquitetônica em território brasileiro, bem como facilitar a sistematização de informações dispersas por falta de orientação metodológica, o presente trabalho propõe uma classificação mais abrangente, contemplando as variantes mais representativas. Para tanto, foram considerados os seguintes referenciais:

- 1 elementos de repertório ou componentes de linguagem, definidores de categorias específicas;
- 2 soluções construtivas (estrutura, vãos e vedos);
- 3 padrão dos acabamentos (fatura e materiais) e
- 4 grau de incidência no conjunto da obra edificada.

A classificação, a seguir, compreende cinco categorias, tratadas como vertentes de uma mesma corrente estética, a saber: *Art Déco* Requintado, Escalonado, Aerodinâmico, Classicizante e Popular.

¹⁸ O autor esclarece que o termo "perretiano" pressupõe não só uma primazia francesa como, também, as expressões do nazismo alemão, facismo italiano e socialismo soviético russo.

3.1.1 Art Déco REQUINTADO

CARACTERIZAÇÃO GERAL

- ◆ vertente que responde pelos exemplares mais luxuosos, é referenciada na produção europeia, em especial a francesa, anterior aos anos de 1930;
- ◆ pode ser tratado, em certa medida, como um sucessor direto do *Art Nouveau*
- ◆ reafirma um compromisso com o requinte, o luxo e a beleza ornamental;
- ◆ como poucos exemplares podem ser enquadrados nessa vertente, está longe de representar o olhar americano sobre o fenômeno.

MORFOLOGIA PREDOMINANTE

- ◆ respeito aos princípios clássicos de composição arquitetônica, com base, corpo e coroamento;
- ◆ predomínio da axialidade, resultando em composições simétricas;
- ◆ rebuscamento ornamental, emprego de materiais construtivos nobres e fatura esmerada dos diversos componentes construtivos.

REPERTÓRIO ORNAMENTAL

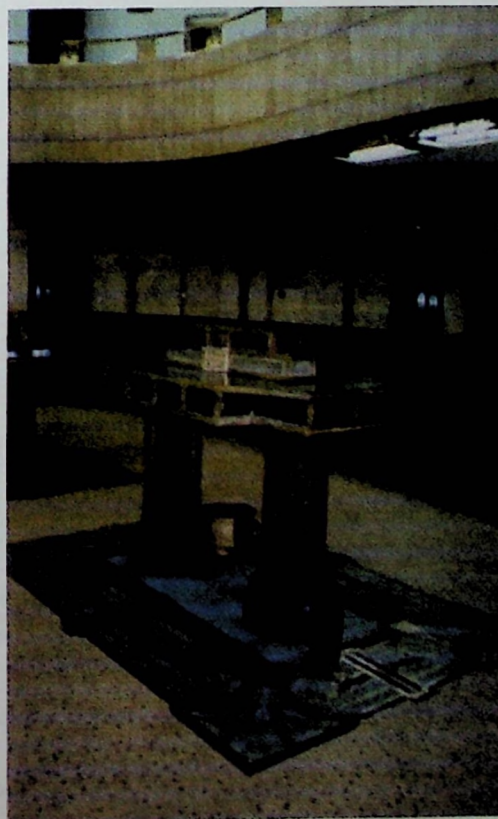
- ◆ temas ornamentais fito e zoomórficos, com predomínio de um traçado de geometria mais regular e ortogonal do que o observado no *Art Nouveau*.

TIPOLOGIAS CONSTRUTIVAS

- ◆ praticamente restrita aos grandes edifícios de uso administrativo e institucionais.



FIGURAS 25 a 28 - Edifício do antigo Banco de São Paulo, Capital/SP. Projeto (1935), arq. Álvaro de Arruda Botelho; Construção (1938), Companhia Construtora Nacional S/A (estrutura) e Sociedade Constructora e de Immoveis Fotos do autor. Fonte: Acervo particular.





FIGURAS 29 a 34 - Residência Armando Álvares Penteado, São Paulo/SP. Projeto (1931) e Construção (1932), Dácio Aguiar de Moraes - Engenheiros Arhiteotos Ld. Fotos: Guilherme Amadeu (acadêmico CAU/FAAP). Fonte: Acervo particular.

3.1.2. Art Déco ESCALONADO

CARACTERIZAÇÃO GERAL

- ◆ conhecida pelo termo *zigzague*, é a vertente que melhor representa o *Art Déco* em termos de linguagem artística de abrangência internacional;
- ◆ verdadeira marca registrada da corrente, continua a exercer sua influência até os dias atuais, não só na arquitetura como no *design*.

MORFOLOGIA PREDOMINANTE

- ◆ apresenta soluções volumétricas determinadas pela sobreposição de planos (horizontais e verticais), tanto nas composições de fachadas quanto nas ambientações internas;
- ◆ o recurso de escalonamento, também, foi largamente utilizado na concepção de luminárias, forros, barramentos de parede e uma grande variedade de componentes construtivos de acabamento (louças e metais sanitários, cremonas, espelhos de tomada, maçanetas, soquetes de lâmpadas, entre muitos outros);
- ◆ a geometria resultante é extremamente rígida e geralmente ortogonal;
- ◆ nos casos onde são empregados grafismos em linhas curvas, os escalonamentos são mantidos mediante a redução gradativa dos raios de curvatura.

REPERTÓRIO ORNAMENTAL

- ◆ temas fito, antrope e zoomórficos compondo elementos ornamentais, pré-fabricados de cimento, sobrepostos aos planos de fachada;
- ◆ representações geometrizadas de ondas do mar, descargas elétricas e raios solares, sugerindo a sensação de movimento, com larga presença em trabalhos de serralheria artística.

TIPOLOGIAS CONSTRUTIVAS

- ◆ abarca a quase totalidade de programas arquitetônicos que incorporaram a estética *Déco*: edifícios de habitação multifamiliar, edifícios de escritórios, igrejas, cinemas, escolas, entre outros.



FIGURA 35 (acima à esq.) - Edifício Garcez, Curitiba/PR - Foto do autor. Fonte: Acervo particular.

FIGURA 36 (acima à dir.) - Edifício principal do Instituto Biológico - São Paulo/SP. Projeto (1928) e Construção (1945), Mário Whately & Cia. - Engenheiros, Architectos, Civis e Industriaes. Foto: Edna Kamide. Fonte: Arquivo Condephaat.



FIGURA 37 (acima à esq.) - Prédio Pirineus, São Paulo/SP - Projeto (1935) e Construção (1936), eng. Armando Egydio. Foto do autor. Fonte: Acervo particular.

FIGURA 38 (acima à dir.) - Prédio J. Moreira, São Paulo/SP - Projeto (1931) e Construção (1933), Escritório Técnico "Ramos de Azevedo" de Severo & Villares. Foto do autor. Fonte: Acervo particular.



FIGURA 39 (ao lado) - Prefeitura Municipal, Belo Horizonte/MG. Projeto (1936), Luiz Signorelli e Construção (1939), Carneiro de Rezende & Cia Engs. Foto do autor. Fonte: Acervo particular.

FIGURA 40 (abaixo) - Edifício à Rua Saldanha Marinho, 566, Ribeirão Preto/SP. Foto: Autoria desconhecida. Fonte: Arquivo Condephaat.

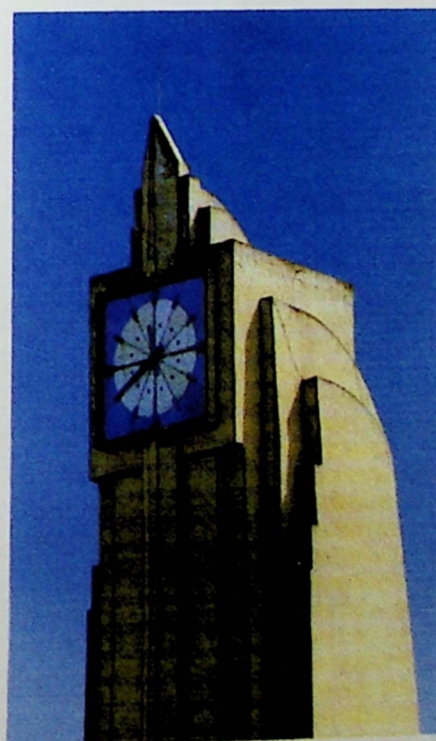


FIGURA 41 (acima à esq.) - Edifício em São João del Rey/MG. Foto do autor. Fonte: Acervo particular.

FIGURA 42 (acima à dir.) - Torre da Estação Ferroviária (1954), Goiânia/GO. Fonte: UNES (2001, p. 96).

3.1.3 Art Déco AERODINÂMICO

CARACTERIZAÇÃO GERAL

- ◆apropriação arquitetônica do desenho das estruturas náuticas, tendo nos interiores dos grandes transatlânticos construídos no apogeu do *Art Déco*, uma de suas maiores fontes de referência formal;
- ◆refere-se metaforicamente à idéia de movimento, dinamismo e velocidade, atributos claramente identificados com a era da máquina, bastante explorados no desenho de eletrodomésticos para produção em massa;
- ◆no caso brasileiro, em particular, responde pela maior parte dos exemplares produzidos nas principais cidades brasileiras, no período compreendido entre os anos de 1935 e 1945.

MORFOLOGIA PREDOMINANTE

- ◆volumes de geometria regular, geralmente lisos, com destaque para as quinas arredondadas;
- ◆predominância de cheios sobre vazios;
- ◆balcões em balanço, quando presentes, dão ritmo às composições.

REPERTÓRIO ORNAMENTAL

- ◆é a vertente mais desprovida de carga ornamental, tendente ao despojamento total;
- ◆os poucos detalhes decorativos se restringem a frisos ou caneluras longitudinais ao longo das fachadas;
- ◆aplicação de tubos metálicos de seção circular em guarda-corpos e gradís, à moda náutica;
- ◆janelas circulares, simulando escotilhas, são recorrentes;
- ◆o requinte ornamental concentra-se nas portarias (serralheria e acabamentos nas áreas de uso coletivo).

TIPOLOGIAS CONSTRUTIVAS

- ◆edifícios de uso residencial, administrativo e misto; postos de gasolina; estações de rádio; agências de correio, entre outras.



FIGURA 43 (acima à esq.) Edifício Amália, São Paulo/SP. Projeto (1938), Soc. Arnaldo Maia Lello Ltda. Architectos Constructores e Construção (1939), Eng. Antonio Taddeu Giuzio. Foto do autor. Fonte: Acervo particular.

FIGURA 44 (acima à dir.) Grande Hotel Santa Cruz, Sta Cruz do Rio Pardo. Foto do autor. Fonte: Acervo particular.



FIGURA 45 (acima à esq.) – Edifício Kasinsky, São Paulo/SP. Projeto (1937), Rodolpho Gabriel Tartari. Foto do autor. Fonte: Acervo particular.

FIGURA 46 (acima à dir.) – Edifício Santa Elisa, São Paulo/SP. Projeto (1936) e Construção (1937), do construtor Francisco Camillo. Foto do autor. Fonte: Acervo particular.



FIGURA 47 (acima à esquerda) - Prédio Olido, à Rua São João esq. com a Rua Vitória, São Paulo/SP. Foto do autor. Fonte: Acervo particular.

FIGURA 48 (acima à direita) - Cine-Teatro Goiânia, Goiânia/GO. Projeto, Jorge Félix de Souza e José Neddermeyer, inaugurado em 05.07.42. Fonte: UNES (2001, p.91).

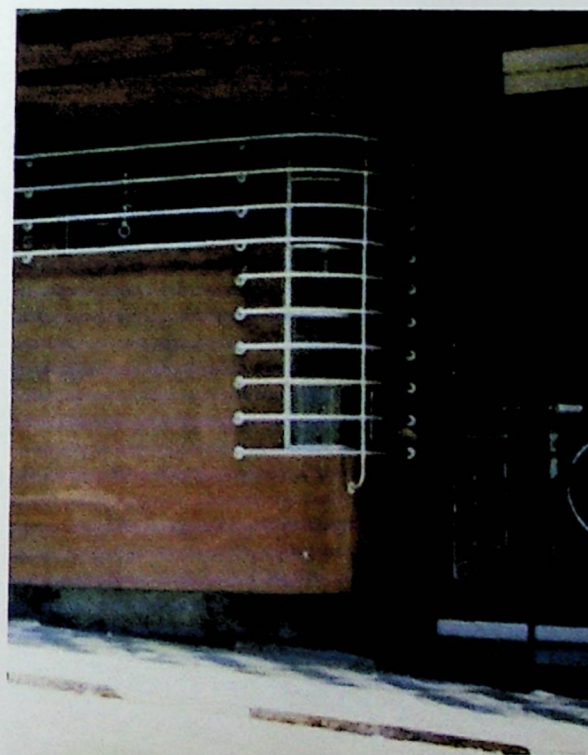


FIGURA 49 (acima à esquerda) - Edifício das Classes Laboriosas, São Paulo/SP. Projeto de reforma de fachada (1936-7), engº. Amleto Nipote. Foto do autor. Fonte: Acervo particular.

FIGURA 50 (acima à direita) - Edifício Paissandu (detalhe da portada), São Paulo/SP. Projeto (1935), Pilon & Matarazzo Eng. Arch. Constr. e Construção (1937), J. Diez & Cia. Eng. Constr. Foto do autor. Fonte: Acervo particular.

3.1.4 *Art Déco* CLASSICIZANTE

CARACTERIZAÇÃO GERAL

- ◆ marcada pelo hibridismo e pela sobreposição de linguagens em um mesmo suporte físico, reitera padrões compositivos próprios do Ecletismo;
- ◆ apresenta elementos arquitetônicos de matriz clássica (greco-romana), tais como, frontões, colunatas gregas e platibandas ornamentadas;
- ◆ tem presença discreta no conjunto das demais vertentes do *Art Déco* brasileiro.

MORFOLOGIA PREDOMINANTE

- ◆ austera, despojada, com poucas linhas de marcação e predominantemente geométrica;
- ◆ a rigidez das composições só é alterada pelos elementos clássicos, freqüentemente associados às portadas.

REPERTÓRIO ORNAMENTAL

- ◆ colunas das ordens gregas, frontões e pilastras;
- ◆ platibandas trabalhadas com frisos e alto-relevos;
- ◆ presença de vitrais nos exemplares mais elaborados.

TIPOLOGIAS CONSTRUTIVAS

- ◆ predominantemente associada a usos institucionais.



FIGURA 51 - Edifício Sé (Caixa Econômica Federal), São Paulo/SP. Projeto (1934) e Construção (1938), Albuquerque & Longo. Foto: H. Becherini, 1939. Fonte: Arquivo Museu da Caixa.

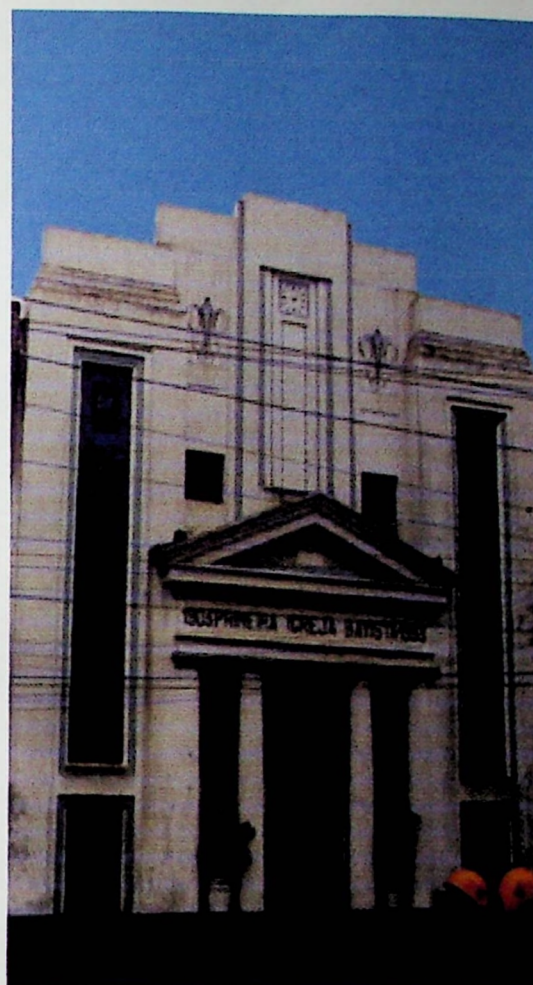


FIGURA 52 - Primeira Igreja Batista de Santos, Santos/SP. Projeto (1930), Eng. Rubens Ferreira Martins, Construção (30.09.1933). Foto: Caio Fabiano. Acervo particular.



FIGURA 53 (ao lado) - Palácio Episcopal, Belo Horizonte/MG. Foto do autor. Fonte: Acervo particular.

FIGURA 54 (abaixo) - Residência Unifamiliar, Marília/SP. Foto: Roberto Leme Ferreira. Fonte: Arquivo Condephaat.



FIGURAS 55 a 58 (acima, da esq. para a dir.) - Instituto Astronômico e Geofísico da USP (edifícios de apoio, observatório sem a cúpula e portal de acesso)

Fotos 55 e 58: Mônica Wipifly. Fotos 56 e 57: Juliana Ricardi. Fonte: Arquivo Condephaat.

3.1.5 Art Déco POPULAR

CARACTERIZAÇÃO GERAL

♦ vertente resultante de formas de apropriação popular dos elementos de repertório de mais fácil assimilação por parte do não profissional ou construtor comum;

♦ desenvolveu-se não só no Brasil como em boa parte da América Latina, revelando uma forma bem particular de interpretação da estética *Déco*, invariavelmente econômica, mas nem por isso pobre do ponto de vista cultural.

MORFOLOGIA PREDOMINANTE

♦ por não se tratar de obra de autor, as intervenções geralmente ficam restritas a tratamentos superficiais de fachadas;

♦ a aplicação de relevos e texturas quase sempre é obtida por moldagem "in loco", com massa de cimento e areia. Variações são encontradas nos casos de incorporação de elementos estucados, pré-fabricados em cimento e areia, denotando algum grau de sofisticação técnica;

♦ platibandas ocultando coberturas tradicionais, aparecem na quase totalidade dos exemplares.

REPERTÓRIO ORNAMENTAL

♦ o tratamento plástico das platibandas, seguido da ornamentação parietal, é a marca registrada dessa vertente;

♦ nos exemplares mais elaborados, os efeitos de escalonamento e sobreposição de planos são resultantes de assentamentos escamoteados dos tijolos, arrematados por argamassas de revestimento, em alguns casos com aplicação de texturas;

♦ a preocupação ornamental pode se estender aos elementos de serralheria, mediante a incorporação de vidros fantasia, pequenas escotilhas e, eventualmente, pequeno vitral.

TIPOLOGIAS CONSTRUTIVAS

♦ predomina nas vilas operárias, residências de baixa renda, estabelecimentos comerciais e cinemas de áreas periféricas.



FIGURA 59 (à esq) - Residência na Praça da Basílica, Iguape/SP. Foto: Maroo Lança. Fonte: Arquivo particular.

FIGURA 60 (abaixo) - Sobrado de Uso Misto, Marília/SP. Foto: Roberto Leme Ferreira. Fonte: Arquivo Condephaat



FIGURA 61 (acima à esq.) - Residência unifamiliar em São João Del Rey/MG. Foto do autor. Fonte: Acervo particular.



FIGURA 62 (acima à direita) - Edifício multifamiliar no Pelourinho, Salvador/BA. Foto do autor. Fonte: Acervo particular.



FIGURAS 63 e 64 (acima) - Estação Rodoviária de Garça/SP - Fotos: Edna Kamide.
 Fonte: Arquivo Condephaat.

FIGURA 65 (abaixo) - Farmácia Santa Cruz, Santa Cruz do Rio Pardo/SP. Foto do autor.
 Fonte: Acervo particular.





FIGURAS 66 e 67 (acima) - Conjunto urbano em Marília/SP. Fotos: Roberto Leme Ferreira. Fonte: Arquivo Condephaat.



FIGURA 68 (à esquerda) - Sobrados à Rua Cerqueira César, 137 e 145, Ribeirão Preto/SP. Foto: autoria desconhecida. Fonte: Arquivo Condephaat.

QUADRO 4 – CLASSIFICAÇÃO DO *ART DÉCO* NA ARQUITETURA BRASILEIRA

AS CINCO VERTENTES PROPOSTAS	
vertente	descrição/características
<i>Art Déco</i> <i>REQUINTADO</i>	<p>sucessor direto do <i>Art Nouveau</i></p> <p>comprometido com o requinte, o luxo e a beleza ornamental;</p> <p>exceção no conjunto de exemplares existentes no país;</p> <p>recorre a princípios clássicos de composição arquitetônica;</p> <p>predominância de simetrias;</p> <p>requinte ornamental mediante o emprego de materiais construtivos nobres;</p> <p>fatura esmerada dos diversos componentes construtivos.</p>
<i>Art Déco</i> <i>ESCALONADO</i>	<p>a que melhor representa o <i>Art Déco</i> em termos de linguagem artística;</p> <p>o escalonamento volumétrico é marca registrada da corrente;</p> <p>predominância de sobreposição de planos (horizontais e verticais), tanto nas composições de fachadas quanto nas ambientações internas;</p> <p>a geometria resultante é extremamente rígida e geralmente ortogonal;</p> <p>temas ornamentais fito, antrope e zoomórficos compondo relevos pré-fabricados de cimento e areia, sobrepostos aos planos de fachada;</p> <p>representações geometrizadas de fenômenos naturais como ondas do mar, descargas elétricas e raios solares, sugerindo a sensação de movimento, com larga presença em trabalhos de serralheria artística.</p>
<i>Art Déco</i> <i>AERODINÂMICO</i>	<p>referenciada no desenho das estruturas náuticas, particularmente os interiores dos grandes transatlânticos;</p> <p>refere-se metaforicamente à idéia de movimento, dinamismo e velocidade, atributos claramente identificados com a era da máquina;</p> <p>responde pela maior parte dos exemplares produzidos nas principais cidades brasileiras no período compreendido entre os anos de 1935 e 1945;</p> <p>apresenta volumes de geometria regular, geralmente lisos, com destaque para os cantos arredondados;</p> <p>predominância de cheios sobre vazios;</p> <p>desprovida de carga ornamental, tendente ao</p>

	<p>despojamento total;</p> <p>detalhes decorativos restritos a frisos ou caneluras longitudinais ao longo das fachadas;</p> <p>guarda-corpos e gradis em tubos metálicos de seção circular, à moda náutica;</p> <p>janelas circulares simulando escotilhas;</p> <p>o requinte ornamental concentra-se nas portarias (serralheria artística e acabamentos das áreas de uso coletivo).</p>
<p><i>Art Déco</i> CLASSICIZANTE</p>	<p>sobreposição de mais de uma linguagem ou tendência artística em um mesmo suporte físico, reiterando padrões compositivos próprios do Ecletismo;</p> <p>nota-se a presença de elementos arquitetônicos de matriz clássica (greco-romanos) tais como, frontões, colunas e platibandas ornamentadas, podendo surgir variações com releituras de colunas egípcias palmiformes ou papiiformes;</p> <p>austera, despojada, com poucas linhas de marcação e predominantemente geométrica, tem presença discreta no conjunto das demais vertentes do <i>Art Déco</i> brasileiro.</p>
<p><i>Art Déco</i> POPULAR</p>	<p>resultante de formas de apropriação popular dos elementos de repertório de mais fácil assimilação por parte do não profissional ou construtor comum;</p> <p>invariavelmente econômica mas rica do ponto de vista criativo;</p> <p>as intervenções geralmente se restringem a tratamentos de fachada, com relevos e texturas em argamassa de cimento e areia; podem ser encontrados exemplares onde foram empregados ornamentos em placas de estuque pré-fabricadas;</p> <p>o tratamento plástico das platibandas, seguido da ornamentação parietal, é a marca registrada dessa vertente.</p>

4 A PRESERVAÇÃO NECESSÁRIA



Há, portanto, um descompasso entre o valor da arquitetura nacional e o desinteresse relativo pela pesquisa histórica no país. A razão deste fato parece estar na própria historiografia. Concentrando-se nos momentos de exceção da arte no país, ela dedicou-se na maior parte das vezes a construir uma interpretação nacionalista do conjunto da arquitetura brasileira, cujo objetivo quase exclusivo é a valorização histórica das criações modernas locais. As conseqüências mais profundas desta forma de escrever a história foram de um lado a exclusão, no passado artístico nacional, dos períodos que não se adequassem a tal construção teórica, e de outro o desestímulo à pesquisa, posto que nossa verdade histórica estaria assim de uma vez por todas estabelecida. (PUPPI, 1998, p.9)

4.1 PROTEÇÃO AO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO MODERNO BRASILEIRO

A recente preocupação com a salvaguarda do patrimônio arquitetônico moderno decorre, principalmente, da constatação de que parcela desse acervo tem sofrido processos de descaracterização sistemática, acarretando, em alguns casos, o lamentável desaparecimento de exemplares representativos do período.

Na tentativa de reversão desse quadro, ações práticas começam a surgir em nosso meio cultural, refletindo um interesse crescente pela preservação de referenciais arquitetônicos e urbanísticos significativos para a sociedade moderna.

Estudos e inventários recentes, desenvolvidos no âmbito acadêmico e dos organismos de preservação de bens culturais, acenam com a possibilidade de que essa prática possa ser maximizada, na medida em que se caracteriza como subsídio de fundamental importância para o estabelecimento de juízos de valor e critérios de seletividade do acervo a ser protegido. Da mesma forma, verifica-se a tendência de as sondagens serem conduzidas para além dos domínios dos grandes centros urbanos, contribuindo para um entendimento mais abrangente do projeto moderno em contextos de menor complexidade, porém, de igual importância.

Em um momento em que se desperta o interesse internacional pela preservação dos exemplares mais significativos do Movimento Moderno, fomentado por organizações não-governamentais, com destaque para o trabalho desenvolvido pelo DO.CO.MO.MO, é oportuno que, no caso brasileiro, esse inventário contemple testemunhos vinculados aos códigos do *Art Déco*.

A recomendação se prende ao fato de esta corrente refletir o espírito de modernidade presente na época, como, também, pelo papel desempenhado no processo de sedimentação das bases para a aceitação do repertório moderno em nossa arquitetura. Classificado de forma inadequada por alguns estudiosos como uma manifestação pré-moderna, o *Art Déco* é, antes de tudo,

uma das faces assumidas pelo moderno, passível de estudo sistemático e proteção cultural.

A ação preservacionista sobre o patrimônio natural e cultural brasileiro amplia-se a cada dia. Apesar de matéria relativamente nova em nosso meio cultural, a questão vem ganhando espaço cada vez maior nos meios de comunicação, particularmente as mídias impressa e televisiva, devendo o "novo" aqui ser entendido como uma tomada de consciência por parte de alguns segmentos de nossa sociedade, em face de aspectos relacionados com a nossa identidade cultural.

Essa crescente exposição tem revelado, entretanto, uma tendência oportunista de manipulação da causa preservacionista por parte de alguns representantes da classe política, que pouco ou nada se aprofundaram em tomo do tema. Do mesmo modo, lamentavelmente, o oportunismo tem atingido algumas organizações não-governamentais ditas ambientalistas que, distanciando-se dos propósitos pelos quais deveriam ser norteadas, dedicam-se à mera promoção da própria ONG e, não muito raro, de seus integrantes mais influentes.

Mesmo considerando os aspectos positivos levantados, aqui, na medida em que se amplia o campo de discussão para além do domínio dos "especialistas", é imprescindível que haja uma preocupação educativa embutida em toda essa carga informacional, especialmente, por parte da mídia e dos formadores de opinião.

A ausência de uma política claramente definida e de amplitude nacional não tem impedido ações concretas a fim de se buscar uma base conceitual norteadora e o estabelecimento de parâmetros de ordem técnica, que permitam uma prática preservacionista sistematizada e qualitativamente mais consistente. Todavia, percebe-se que essa dinâmica tem ocorrido de forma isolada, revelando a desarticulação existente entre os organismos oficiais e os profissionais diretamente vinculados com trabalhos dessa natureza.

Mesmo considerando que houve uma evolução na visão institucional de patrimônio, percebe-se que, do ponto de vista de gestão, existe um

descompasso entre o que se entende e o que se faz em termos de preservação, situação agravada pela ausência de integração nos procedimentos administrativos adotados pelos órgãos competentes, respeitadas as características operacionais de cada um. Ou seja, a desarticulação administrativa entre as três esferas da administração pública (Município, Estado e União) acaba por dificultar o correto cumprimento das normas preservacionistas por parte de toda a sociedade.

É fato conhecido de todos os que militam na área, que a ausência de uma estrutura operacional eficiente impede os órgãos de preservação atuarem com eficiência, de maneira compatível com os níveis de exigência da sociedade contemporânea, principalmente no que diz respeito ao atendimento às novas demandas decorrentes da ampliação da prática preservacionista.

A reversão desse processo, com tendência de agravamento crescente, passa, necessariamente, pelo implemento de mecanismos alternativos de captação de recursos humanos e materiais junto a setores da sociedade capacitados a dar a sua colaboração.

A Universidade, entendida como centro produtor de conhecimento, habilita-se como elemento dos mais capacitados para contribuir nesse processo. Subsídios teóricos próprios da reflexão acadêmica, bem como, trabalhos de levantamento documental, sistematização de dados para fins de inventários do patrimônio natural e cultural, cursos de atualização cultural para o grande público, entre outras ações passíveis de implementação, permitem compatibilizar formação profissional com contribuição social.

Com relação aos bens sob proteção institucional, um aspecto que merece ser destacado diz respeito à necessária revisão dos dispositivos legais incidentes, na medida em que estes já não atendem, de forma satisfatória, à necessária compatibilização entre preservação e novas demandas sociais.

Ganha corpo em nosso meio cultural, o aproveitamento de estruturas urbanas valorizadas socialmente como suporte físico para novas formas de apropriação do espaço construído. Tais intervenções, quando realizadas de

forma criteriosa, contribuem para a requalificação urbana e melhoria da qualidade de vida em nossas cidades.

Mecanismos legais como transferência do potencial construtivo, aplicação de índices urbanísticos diferenciados e isenções fiscais para promotores de obras de conservação e restauro, por exemplo, têm sido aplicados em alguns municípios como meios de compensação à restrição administrativa sobre o direito de propriedade, acarretada por atos de tombamento. O ônus aparente pode ser convertido em valor agregado a um bem, seja este uma edificação ou um sítio natural, quando a questão é tratada com competência administrativa.

4.2 PRESERVAÇÃO DO *ART DÉCO* PAULISTA NO ÂMBITO DO CONDEPHAAT

O estudo e a preservação de parcela da produção arquitetônica paulista vinculada aos códigos formais e compositivos do *Art Déco* se justifica por dois motivos. Um primeiro, por refletir a necessidade de identificação dos agentes responsáveis pela renovação visual da paisagem urbana das principais cidades do Estado, ocorrida ao longo dos anos de 1930. O segundo motivo refere-se ao fato de que a valorização de testemunhos materiais, de nossa primeira modernidade, contribui para a reversão de um quadro de indiferença que já não mais se justifica.

Em caráter pioneiro no Estado de São Paulo, o início da proteção institucional de exemplares filiados ao *Art Déco* coube ao Condephaat. Atendendo solicitação da historiadora Sheila Schwarzman, de seu corpo técnico, o órgão decide pela abertura do processo e posterior tombamento do Edifício Saldanha Marinho, sede da Secretaria de Estado da Cultura, na época. A homologação ocorreu em 08.09.1986 sem, contudo, desencadear outros estudos, dado tratar-se de um caso isolado.

O segundo tombamento só iria ocorrer nove anos depois, com o edifício-sede da Associação das Classes Laboriosas. Todavia, não deve ser considerado como um tombamento que teve como tônica a preservação do

objeto arquitetônico ou de uma linguagem específica. O edifício original data de 1909, sendo a fachada frontal *Déco* resultante de intervenções radicais por que passou o edifício a partir de 1936, concluídas no ano seguinte. Portanto, nesse caso, sua fisionomia *Déco* não contribuiu como elemento de valorização do tombamento.

Aquele que deve ser considerado o segundo tombamento relativo ao tema, efetivado pelo Condephaat, é referente ao Conjunto Arquitetônico do Instituto Biológico, decidido em Sessão Ordinária do Egrégio Colegiado, de 19.01.1998, e somente homologado em 25.02.2002.

A deliberação favorável pela abertura do referido estudo de tombamento, no entanto, ficou condicionada ao parecer do então Conselheiro Relator do processo, Dr. Carlos Faggin, que vinculava o pedido de tombamento encaminhado pelo autor do presente trabalho, a uma estrutura de contexto, descartando o tombamento isolado.

Se, por um lado, o Conjunto do Biológico reunia atributos suficientes para justificar seu tombamento sem a vinculação obrigatória com outros exemplares, por outro, a decisão do colegiado do Condephaat foi o mote para a abertura simultânea de uma série de Guichês¹⁹ que, somados aos estudos que já estavam em andamento, acabaram por configurar um quadro numericamente ainda pouco expressivo, mas qualitativamente representativo para uma abordagem preliminar da temática no âmbito da Instituição.

A vivência em órgão do Patrimônio possibilitou, dentro da reflexão proposta neste trabalho, a elaboração de procedimentos que dessem conta da caracterização dos bens culturais de filiação *Déco*, já protegidos ou em processo de estudo no órgão. Para tanto, foram elaboradas dez fichas de inventário, apresentadas a seguir, sistematizando dados constantes dos processos de tombamento e de pesquisas anteriores realizadas pelo autor.

¹⁹ O Guichê é um expediente administrativo que precede a abertura do processo de tombamento, onde são apresentadas as informações e estudos preliminares que irão subsidiar uma decisão pelo arquivamento do pedido ou continuidade dos estudos.

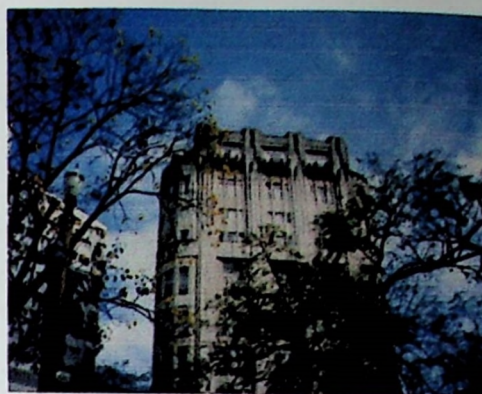


FIGURA 69 - Foto: Valéria Cássia.
Fonte: Acervo particular.

PROTEÇÃO / CONDEPHAAT 01

Autor do pedido de tombamento: Sheila Schwarzman / SCCR Condephaat

Guichê / data de abertura: não houve

Processo / data de abertura: P. 23304/85, em 13.03.1985

Decisão de tombamento / data: Sessão Ordinária de 13.05.1985, Ata nº 639

Resolução de tombamento / homologação: Res. SC 39, de 08.09.1986

Publicação no *Diário Oficial do Estado* / data: 09.09.1986

IDENTIFICAÇÃO DO BEM

Denominação: Edifício Saldanha Marinho

Endereço: Rua Libero Badaró, 39 – Centro, São Paulo/SP

Proprietário original: Automóvel Club de São Paulo

Proprietário atual: Governo do Estado de São Paulo

Autor do Projeto: arq. Elisiário da Cunha Bahiana

Construtor: Sociedade Commercial e Constructora Limitada

Data do projeto: 1929

Data de conclusão da obra: 1933

CARACTERIZAÇÃO

Uso original: Edifício de escritórios

Uso atual: Institucional (Sede do Comando unificado das Polícias Civil e Militar / Gabinete do Secretário da Segurança Pública)

Nº de pavimentos: 2SS + T + 13 + ático

Dados complementares: o projeto arquitetônico original foi objeto de concurso público, cabendo o primeiro lugar a Cristiano das Neves, que propunha um edifício no estilo Luiz XVI. Apenas a estrutura foi executada, cabendo a Elisiário Bahiana a reformulação do projeto, a convite da Sociedade Commercial e Constructora. Pouco antes da conclusão das obras, o edifício foi colocado à venda e arrematado pela Companhia Paulista de Estradas de Ferro, que concluiu a obra.



FIGURAS 70 e 71 – Fotos do autor.
Fonte: Acervo particular.

PROTEÇÃO / CONDEPHAAT 02

Autor do pedido de tombamento: Centro de Memória Sindical

Guichê / data de abertura: G. 00300, em 10.08.1990

Processo / data de abertura: P. 27943/90, em 10.08.1990

Decisão de tombamento / data: Sessão Ordinária de 26.06.1995, Ata nº 1039

Resolução de tombamento / homologação: Res. SC - 45, de 17.10.1995

Publicação no *Diário Oficial do Estado* / data: 19.10.1995 - Seção I, p. 15

IDENTIFICAÇÃO DO BEM

Denominação: Edifício da Associação das Classes Laboriosas

Endereço: Rua Roberto Simonsen, 22 - Centro, São Paulo

Proprietário original: Associação das Classes Laboriosas

Proprietário atual: Associação das Classes Laboriosas

Autor do Projeto: (reforma de 1933) eng^o Amleto Nipote

Construtor: Sociedade Construtora e de Imóveis

Data do projeto: original (1907); reforma *Déco* (1936)

Data de conclusão da obra: original (31.01.1909); reforma/fachada *Déco* (1937)

CARACTERIZAÇÃO

Uso original: Institucional

Uso atual: Institucional

Nº de pavimentos: T+2

Dados complementares: o edifício do início do século passou por uma série de reformas ao longo dos anos. A intervenção mais radical ocorreu a partir de 1936, culminando com a reformulação da fachada, de nítida filiação *Déco*, onde se destaca a porta principal, apresentando motivo ornamental zoomórfico de uma teia de aranha geometrizada.



FIGURA 72 - Foto: Beatriz Bruno.

Fonte: Arquivo Condephaat.

PROTEÇÃO / CONDEPHAAT 03

Autor do pedido de tombamento: Vitor José Baptista Campos

Guichê / data de abertura: G. 00440/95, em 28.08.1995

Processo / data de abertura: P. 33348/95, em 04.10.1995

Decisão de tombamento / data: Sessão Ordinária de 23.10.00, Ata nº 1192

Resolução de tombamento / homologação: Res. SC 113, de 25.02.2002

Publicação no *Diário Oficial do Estado* / data: 20.03.02 – Seção I, p. 30

IDENTIFICAÇÃO DO BEM

Denominação: Conjunto Arquitetônico do Instituto Biológico

Endereço: Avenida Conselheiro Rodrigues Alves, 1252 – Vila Mariana, São Paulo/SP

Proprietário original: Governo do Estado de São Paulo – Secretaria da Agricultura

Proprietário atual: Governo do Estado de São Paulo – Secretaria da Agricultura

Autor do Projeto: Mário Whately & Cia. Engenheiros Architectos, Civis e Industriaes

Construtor: Mário Whately & Cia. Engenheiros Architectos, Civis e Industriaes

Data do projeto: 1928

Data de conclusão da obra: 25 de janeiro de 1945

CARACTERIZAÇÃO

Uso original: Instituto de Pesquisa Agrícola e Animal – Secretaria da Agricultura

Uso atual: Instituto de Pesquisa Agrícola e Animal – Secretaria da Agricultura

Nº de pavimentos: variável em função da volumetria

Dados complementares: o conjunto de edifícios originais demorou 17 anos para ser concluído em função da irregularidade no dispêndio de recursos e dos desdobramentos políticos relacionados com as Revoluções de 1930 e 1932, bem como o Golpe de 1937.



FIGURAS 73 e 74 - Fotos do autor. Fonte: Acervo particular.

PROTEÇÃO / CONDEPHAAT 04

Autor do pedido de tombamento: Carlos A.M. Faggin (Conselheiro/Condephaat)

Guichê / data de abertura: G. 542/95, em 24.10.1995

Processo / data de abertura: P. 41967/01, em (não informado)

Decisão de tombamento / data: Sessão Ordinária de 21.01.02, Ata nº 1231

Resolução de tombamento / homologação: aguardando homologação

Publicação no *Diário Oficial do Estado* / data: aguardando homologação

IDENTIFICAÇÃO DO BEM

Denominação: antigo Banco de São Paulo

Endereço: Rua 15 de Novembro, 347; Rua São Bento, 380-98 e Praça Antônio Prado, 9 - Centro São Paulo/SP

Proprietário original: Banco de São Paulo

Proprietário atual: Governo do Estado de São Paulo

Autor do Projeto: arq. Álvaro Carlos de Arruda Botelho

Construtor: Sociedade Construtora e de Imóveis

Data do projeto: 1935

Data de conclusão da obra: 1938

CARACTERIZAÇÃO

Uso original: Institucional - Instituto de Pesquisa Agrícola e Animal

Uso atual: Institucional - Instituto de Pesquisa Agrícola e Animal

Nº de pavimentos: variável em função da volumetria

Dados complementares: mediante Resolução 37 do COMPRESA, de 09.12.1992, o edifício foi classificado como Z8. 200 - 059 (ficha 176). É indiscutivelmente, o exemplar mais requintado da cidade de São Paulo e, muito provavelmente, de todo o país, citado em literatura internacional sobre o tema.



FIGURAS 75 e 76 - Fotos: autoria desconhecida.

Fonte: Arquivo Condephaat

PROTEÇÃO / CONDEPHAAT 05

Autor do pedido de tombamento: Eduardo Lopes Lousada

Guichê / data de abertura: G. 00698/98, em 05.03.1998

Processo / data de abertura: P. 37922/98, em 11.11.1998

Decisão de tombamento / data: Sessão Ordinária de 17.08.99, Ata nº 1160

Resolução de tombamento / homologação: aguardando homologação

Publicação no *Diário Oficial do Estado* / data: aguardando homologação

IDENTIFICAÇÃO DO BEM

Denominação: Edifício Diederichsen

Endereço: Rua Álvares Cabral, 469 – Centro, Ribeirão Preto/SP

Proprietário original: Antônio Diederichsen

Proprietário atual: Santa Casa de Misericórdia de Ribeirão Preto

Autor do Projeto: arq. Antonio Terreri

Construtor: Paschoal de Vicenzo

Data do projeto: 1934

Data de conclusão da obra: dezembro de 1936

CARACTERIZAÇÃO

Uso original: Edifício de uso misto (comércio / habitação / serviços)

Uso atual: Edifício de uso misto (comércio / habitação / serviços)

Nº de pavimentos: T + 6

Dados complementares: o edifício foi concebido para contemplar atividades de uso múltiplo, assim distribuídas: térreo (Cine São Paulo, Bar e Restaurante Pinguim I, 11 lojas e 1 lanchonete); 1º. e 2º. andares (420 salas para consultórios e escritórios); 3º. e 4º. andares (46 apartamentos – 8 un com 1 dorm. e 15 un com 2 dorm.); 5º. andar (Grande Hotel Gallucci); 6º. andar (residência do proprietário e terraço panorâmico, que também era utilizado pelo hotel). Sofreu poucas descaracterizações: o cinema foi transformado em Bingo Eletrônico (1995); o terraço foi coberto e a residência foi transformada em espaço teatral.



FIGURAS 77 e 78 – Fonte: BRANDÃO (1997, p. 16 e 24)

PROTEÇÃO / CONDEPHAAT 06

Autor do pedido de tombamento: Condephaat

Guichê / data de abertura: não houve

Processo / data de abertura: P. 24446/86, em 24.02.1986

Decisão de tombamento / data: não houve

Resolução de tombamento / homologação: não houve

Publicação no *Diário Oficial do Estado* / data: não houve

IDENTIFICAÇÃO DO BEM

Denominação: Residência Armando Álvares Penteado

Endereço: Rua Alagoas, 69, esquina com a Rua Ceará, 2 – Higienópolis, São Paulo/SP

Proprietário original: Armando Álvares Penteado

Proprietário atual: Fundação Armando Álvares Penteado

Autor do Projeto: Dácio Aguiar de Moraes – Engenheiros Architectos Ld.

Construtor: Dácio Aguiar de Moraes – Engenheiros Architectos Ld.

Data do projeto: 1931

Data de conclusão da obra: dezembro de 1932

CARACTERIZAÇÃO

Uso original: Habitação unifamiliar

Uso atual: Institucional – Diretoria da FAAP

Nº de pavimentos: Porão + T + 2

Dados complementares: Indiscutivelmente, o exemplar mais representativo dessa tipologia existente na cidade de São Paulo. A edificação está implantada em lote de grandes dimensões, emoldurada por um bem cuidado jardim de desenho francês, onde se destaca a escultura "Repouso" (1934), de Victor Brecheret, junto ao espelho d'água (ver Figura 77).



FIGURA 79 – Foto do autor. Fonte: Acervo particular.

PROTEÇÃO / CONDEPHAAT 07

Autor do pedido de tombamento: Carlos A.M. Faggin (Conselheiro/Condephaat)

Guichê / data de abertura: G. 545/95, em 24.10.1995

Processo / data de abertura: não houve

Decisão de tombamento / data: não houve

Resolução de tombamento / homologação: não houve

Publicação no *Diário Oficial do Estado* / data: não houve

IDENTIFICAÇÃO DO BEM

Denominação: Edifício João Bricola

Endereço: Praça Ramos de Azevedo, 131 - Centro, São Paulo/SP

Proprietário original: Irmandade de Santa Casa de Misericórdia de São Paulo

Proprietário atual: Irmandade de Santa Casa de Misericórdia de São Paulo

Autor do Projeto: arq. Elisiário Antonio da Cunha Bahiana

Construtor: Sociedade Comercial e Construtora Ltda.

Data do projeto: 1936

Data de conclusão da obra: 1940

CARACTERIZAÇÃO

Uso original: Comércio (*Mappin Stores*)

Uso atual: Comércio (Extra Supermercados - Grupo Pão de Açúcar)

Nº de pavimentos: T + 15 + ático

Dados complementares: o edifício foi originalmente concebido para uso do Banco do Estado de São Paulo - Banespa, com 9 lojas no térreo. Em 1939, antes de sua conclusão, foi permutado com um terreno da Santa Casa, na Praça Antonio Prado, onde foi construída a sede do Banco, conhecida dos paulistanos como "Banespão".



FIGURA 80 – Foto do autor. Fonte: Acervo particular.

PROTEÇÃO / CONDEPHAAT 08

Autor do pedido de tombamento: Carlos A.M.Faggin (Conselheiro/Condephaat)

Guichê / data de abertura: G. 546/95, em 24.10.1995

Processo / data de abertura: não houve

Decisão de tombamento / data: não houve

Resolução de tombamento / homologação: não houve

Publicação no *Diário Oficial do Estado* / data: não houve

IDENTIFICAÇÃO DO BEM

Denominação: Viaduto Boa Vista

Endereço: Rua Boa Vista – Centro, São Paulo/SP

Proprietário original: Prefeitura Municipal de São Paulo

Proprietário atual: Prefeitura Municipal de São Paulo

Autor do Projeto: arq. Oswaldo Arthur Bratke

Construtor: Companhia Mechanica e Importadora de São Paulo

Data do projeto: 1930

Data de conclusão da obra: 1932

CARACTERIZAÇÃO

Uso original: Equipamento urbano

Uso atual: Equipamento urbano

Nº de pavimentos: Tabuleiro único

Dados complementares: o concurso para a concepção desse projeto foi vencido por Bratke, que na ocasião cursava o último ano da Faculdade de Arquitetura.



FIGURA 81 – Foto do autor. Fonte: Acervo particular.

PROTEÇÃO / CONDEPHAAT 09

Autor do pedido de tombamento: Carlos A.M. Faggin (Conselheiro/Condephaat)

Guichê / data de abertura: G. 00545/95, em 24.10.1995

Processo / data de abertura: não houve

Decisão de tombamento / data: não houve

Resolução de tombamento / homologação: não houve

Publicação no *Diário Oficial do Estado* / data: não houve

IDENTIFICAÇÃO DO BEM

Denominação: Viaduto do Chá

Endereço: ligação Praça do Patriarca – Praça Ramos de Azevedo, sobre o Vale do Anhangabaú – Centro, São Paulo/SP

Proprietário original: Prefeitura Municipal de São Paulo

Proprietário atual: Prefeitura Municipal de São Paulo

Autor do Projeto: arq. Elisiário Antonio da Cunha Bahiana

Construtor: Sociedade Commercial e Constructora Ltda.

Data do projeto: 1935

Data de conclusão da obra: 1938

CARACTERIZAÇÃO

Uso original: Equipamento Urbano

Uso atual: Equipamento Urbano

Nº de pavimentos: Tabuleiro único

Dados complementares: Bahiana sempre participou de concursos de arquitetura, desde o primeiro ano de formado. Curiosamente, tirou segundo lugar em todos, com exceção do concurso para o Viaduto do Chá, vencido em 1934. O bem é listado como Z8 200-080 (ficha 246), pela PMSP.



FIGURA 82 – Foto: Mônica Wipfly. Fonte: Arquivo Condephaat.

PROTEÇÃO / CONDEPHAAT 10

Autor do pedido de tombamento: Gabinete do Secretário da Cultura

Guichê / data de abertura: G. 00058/83, de 09.02.1983

Processo / data de abertura: P. 32468/94, de 13.12.1994

Decisão de tombamento / data: não houve

Resolução de tombamento / homologação: não houve

Publicação no *Diário Oficial do Estado* / data: não houve

IDENTIFICAÇÃO DO BEM

Denominação: Instituto Astronômico e Geofísico da USP

(atual Parque de Ciência e Tecnologia – Cien & Tec)

Endereço: Parque da Água Funda, São Paulo/SP

Proprietário original: Governo do Estado de São Paulo

Proprietário atual: Governo do Estado de São Paulo

Autor do Projeto: eng. Alypio Leme de Oliveira (Diretor do IAG)

Construtor: eng. Alypio Leme de Oliveira

Data do projeto: 1930

Data de conclusão da obra: 22.11.1932

CARACTERIZAÇÃO

Uso original: Instituto de Pesquisa

Uso atual: Parque Temático e Estação Meteorológica

Nº de pavimentos: variável em função de cada edifício do conjunto

Dados complementares: o Conjunto Arquitetônico do antigo IAG (criado em 1927) é objeto de estudo de tombamento conjunto, ao lado de outras edificações significativas localizadas no Parque da Água Funda: Jardim Botânico (originado a partir das duas estufas de 1928), Instituto de Botânica (criado em 1928), Parque Zoológico (criado em 1957) e Simba Safári (criado em 1972).

A implementação de um programa de preservação dos exemplares mais representativos da arquitetura *Art Déco* produzida no Brasil pode ser incrementada, mediante um equacionamento adequado de três aspectos fundamentais no trato com o tema. Uma vez superadas essas limitações, a ação preservacionista torna-se mais conseqüente e cientificamente embasada, relegando a um plano secundário os subjetivismos decorrentes da ausência de informação qualificada.

A primeira questão a ser considerada diz respeito ao reconhecimento da linguagem *Art Déco* como agente democratizador do desenho moderno no cenário urbano brasileiro. Tal reconhecimento sugere, inevitavelmente, uma revisão das bases em que se apoiou a historiografia da arquitetura moderna brasileira, caracterizada muito mais como um programa teórico do que um estudo histórico, propriamente dito.

Reconhecida a importância dessa corrente no quadro da arquitetura moderna brasileira, uma segunda questão que se impõe é a necessidade de se inventariar o acervo existente no país, trabalho esse já iniciado por alguns estudiosos do tema²⁰ e que poderia ser implementado, em uma primeira etapa, em todos os municípios e regiões que contem com, pelo menos, uma faculdade de arquitetura e urbanismo.

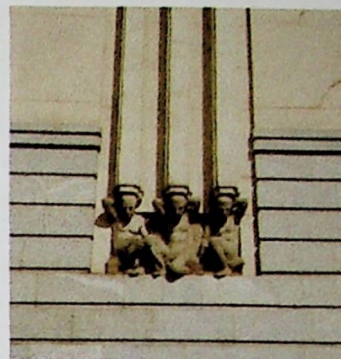
Por último, os critérios de seletividade devem considerar a existência das diversas vertentes que configuram a corrente *Art Déco* - do requintado ao popular. As medidas protetivas não devem se restringir aos exemplares excepcionais, que são raros, tampouco às tipologias mais recorrentes.

A preservação de parcela da produção arquitetônica brasileira vinculada à linguagem do *Art Déco*, é desejável e necessária. No âmbito do Estado de São Paulo, esse trabalho iniciado pelo Condephaat, em 1986, prossegue e se amplia gradativamente. Que essa experiência se aprimore e se multiplique por todo o país.

<><><>

²⁰ Para conhecimento do acervo existente nas cidades de: São Paulo, Cf. (CAMPOS, 1996); Rio de Janeiro, Cf. (RIO DE JANEIRO- Município, 1996) e Goiânia, Cf. (UNES, 2001).

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Até certo ponto, é compreensível que o *Art Déco* não tenha merecido a atenção dos principais manuais de história da arquitetura moderna, na medida em que ao assumir uma posição antagônica diante do racionalismo, tenha sido colocado à margem da historiografia oficial, como uma questão menor ou moda passageira. Soma-se a isso, o fato de não ter sido estudado com a isenção necessária para um justo reconhecimento de seu papel na sociedade urbana moderna.

Se, por um lado, a corrente na Europa não foi tão expressiva quanto outras que lhe eram contemporâneas, por outro, não se pode dizer o mesmo da experiência latino-americana. Conquanto na origem tenha ficado limitada, praticamente, a uma elite consumidora de uma estética sofisticada, em terras americanas, assumiu contornos mais democráticos, promovendo o acesso ao desenho moderno entre os diversos segmentos sociais.

Com uma mensagem de conteúdo renovador, mas não rupturista, a estética *Déco* tornou-se assimilável em quase todo o mundo, ao contemplar a expressão do individual, incorporar valores das culturas que o absorveram e revalorizar elementos simbólicos consagrados universalmente. Sem negar a sua vocação moderna, o *Art Déco* assumiu um papel de vanguarda tradicionalista, como uma alternativa a propostas estéticas mais radicais.

A apropriação de valores culturais latino-americanos nas versões regionais, surgidas em países como México, Uruguai, Chile e Brasil, por exemplo, pode ser interpretada como uma demonstração de caráter

fortemente nacionalista. Não obstante, resultou em um acervo arquitetônico qualitativamente significativo, merecedor de uma maior atenção por parte dos estudiosos da arquitetura.

A arquitetura latino-americana produzida entre os anos de 1920 e 1940, e em particular, aquela vinculada aos códigos compositivos do *Art Déco*, foi determinante para a consolidação da modernidade arquitetônica no meio ambiente construído de nossos principais centros urbanos. Não se restringindo aos grandes programas arquitetônicos, democratizou-se a ponto de alcançar uma amplitude social que não encontra precedentes no mundo moderno.

Originalmente, não se previu que o *Art Déco* pudesse atingir realidades culturais tão diversas, tampouco se firmar no campo da arquitetura. O fato se transformou em *fenômeno estético* internacional, alimentado pela incorporação de novos elementos de repertório, por adaptações de natureza técnico-construtiva e pelo respeito às particularidades regionais. Como consequência dessa diversidade, a delimitação precisa dos limites da linguagem ficou comprometida, originando divergências entre os estudiosos do tema.

Com relação ao tratamento dado ao *Art Déco*, como mais um estilo arquitetônico, o que se procurou demonstrar, dentro das possibilidades de análise que se apresentaram, foi que esse tipo de classificação não encontra uma base de sustentação teórica confiável. Para justificar tal assertiva, defendeu-se que a unidade de linguagem é fator determinante para a caracterização de um estilo, implicando a delimitação de um repertório formal básico e a definição de parâmetros compositivos, claramente identificáveis, que, no caso da arquitetura *Déco*, é matéria de difícil consenso.

Ao que tudo indica, foi na arquitetura, e em solo americano, que o *Art Déco* floresceu e encontrou sua verdadeira forma de expressão. Devendo ser entendido não mais como um estilo de moda, mas, sim, como uma corrente do pensamento arquitetônico moderno. Sua linguagem buscou traduzir, de uma forma bem particular e até certo ponto eclética, aspirações sociais que não encontraram ressonância em outras correntes artísticas da época.

A penetração e desenvolvimento da estética *Déco*, no Brasil e em boa parte dos países da América Latina, foi facilitada por um desejo coletivo de ser moderno; pelas novas tecnologias e materiais construtivos que surgiram; e pela ausência de uma forte tradição cultural que pudesse inibir um processo de renovação estética. Como consequência, dá-se início à construção de uma identidade moderna em nossas principais cidades, protagonizada pelo edifício em altura e pela linguagem *Art Déco*.

A identificação desses testemunhos arquitetônicos, nem sempre é tarefa de fácil resolução, em razão da coexistência de vários códigos dentro de um mesmo sistema sógnico. A manipulação criativa do vasto repertório disponível, deu origem a variantes que acabaram por dificultar uma delimitação precisa da corrente no conjunto da produção cultural do período.

No contexto brasileiro, a ausência de parâmetros metodológicos e estudos sistematizados têm dificultado a valorização dessa arquitetura e o seu reconhecimento como a corrente mais representativa de nossa primeira modernidade. Contribuindo para a reversão desse processo, a definição das cinco principais vertentes do *Art Déco* na arquitetura brasileira, pretende romper com o excesso de generalismo e dar continuidade ao desejado aprofundamento dos estudos em tomo do tema.

Com base na classificação proposta, é possível dar início a um cadastro nacional do *Art Déco*, com ênfase nos pólos de desenvolvimento urbano que se estruturaram a partir dos anos de 1930. Esse trabalho de identificação e inventário dos exemplares mais representativos de cada vertente, que pode ser desenvolvido pelos Cursos de Arquitetura e Urbanismo das Universidades e demais Instituições de Ensino Superior de cada Região, constitui em subsídio de fundamental importância, para o estabelecimento de critérios de seletividade que visem à preservação institucional de parcela desse acervo.

Por último, cabe reafirmar que, em termos de linguagem arquitetônica, o *Art Déco* reúne atributos suficientes para justificar sua importância e representatividade, no processo de construção do imaginário moderno, nos principais centros urbanos do Brasil e da América Latina.

Com o primeiro traço sobre a rocha, o homem firmou um “pacto de sangue com a inquietude”. No concreto armado, o *Art Déco* personificou essa condição, alimentado por uma carga simbólica ainda pouco compreendida e que continuará desafiando olhares atentos de gerações futuras.

<><><>

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

AMARAL, Aracy. Modernismo à luz do "art déco". In: -. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983, p. 58-65.

_____. Modernidade e identidade: as duas Américas Latinas ou três fora do tempo. In: BELLUZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Editora UNESP, 1990.

_____. Modernistas e art déco. In: ART DÉCO NA AMERICA LATINA - SEMINÁRIO INTERNACIONAL, 1, 1997, Rio de Janeiro. *Art déco na América Latina*. - Centro de Arquitetura e Urbanismo. - 1º Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandejean de Montigny - PUC/RJ, 1997. p. 76-83.

ANDA ALANÍS, Enrique X. de. A arquitetura déco no México: uma proposta de vanguarda em tempos de modernidade. In: ART DÉCO NA AMERICA LATINA - SEMINÁRIO INTERNACIONAL, 1, 1997, Rio de Janeiro. *Art déco na América Latina*. - Centro de Arquitetura e Urbanismo. - 1º Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandejean de Montigny - PUC/RJ, 1997. p. 28-35.

ARANGO, Silvia. *Historia de la arquitectura en Colômbia*. Bogotá: Centro Editorial y Facultad de Artes - Universidad Nacional de Colômbia, 1989.

BARDI, Pietro Maria. *O modernismo no Brasil*. São Paulo: Sudameris, 1978.

BRESLER, Henri. *O art decorative moderno na França*. In: ART DÉCO NA AMERICA LATINA - SEMINÁRIO INTERNACIONAL, 1, 1997, Rio de Janeiro. *Art déco na America Latina*. - Centro de Arquitetura e Urbanismo. - 1º Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandejean de Montigny - PUC/RJ, 1997. p. 10-5.

CAMPOS, Vitor José Baptista. *O art déco na arquitetura paulistana: a metrópole em busca de uma identidade moderna*. In: ART DÉCO NA AMERICA LATINA - SEMINÁRIO INTERNACIONAL, 1, 1997, Rio de Janeiro. *Art déco na America Latina*. - Centro de Arquitetura e Urbanismo. - 1º Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandejean de Montigny - PUC/RJ, 1997. p. 225-29.

CENTENO, Yvette Kace & FREITAS, Lima (Coord.) *A simbólica do espaço* - cidades, ilhas, jardins. Lisboa: Editorial Estampa, 1991.

CONDE, Luiz Paulo F. *Art déco: modernidade antes do movimento moderno*. In: ART DÉCO NA AMERICA LATINA - SEMINÁRIO INTERNACIONAL, 1, 1997, Rio de Janeiro. *Art déco na America Latina*. - Centro de Arquitetura e Urbanismo. - 1º Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandejean de Montigny - PUC/RJ, 1997. p. 68-73.

DIOS, Jorge Ramos de. *El sistema del art déco: centro y periferia* - un caso de apropiación en la arquitectura latinoamericana. Bogotá: Escala, 1991. (Cuadernos Escala, 18)

DUDEQUE, Irã José Taborda. *Espirais de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP, 2001.

ELIASH, Humberto. O *art déco* no Chile: último estilo acadêmico e primeiro estilo moderno. In: ART DÉCO NA AMERICA LATINA - SEMINÁRIO INTERNACIONAL, 1, 1997, Rio de Janeiro. *Art déco na America Latina*. Centro de Arquitetura e Urbanismo. - 1º Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandejean de Montigny - PUC/RJ, 1997. p. 54-58.

GÖSSEL, Peter, LEUTHÄUSER, Gabriele. *Arquitectura no século XX*. Colônia: Tashen, 1996.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KHAN, Hasan-Uddin. *Estilo internacional - arquitetura moderna de 1925 a 1965*. Köln: Taschen, 2001.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1995.

MARGENAT, Juan Pedro. *Arquitectura art deco en Montevideo (1925-1950) - cuando no todas las catedrales eran blancas*. Montevideo: Editorial Dardo Sanzberro, 1994.

_____. *Barcos de ladrillo - arquitetura de referentes náuticos em Uruguay 1930-1950*. Montevideo, 2001.

OLIVEIRA, Luciana de Lima & DIAS, Paulo Renato Ramos. A presença do *art déco* na arquitetura do subúrbio carioca. In: ART DÉCO NA AMERICA LATINA - SEMINÁRIO INTERNACIONAL, 1, 1997, Rio de Janeiro. *Art déco na America Latina*. Centro de Arquitetura e Urbanismo. - 1º Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandejean de Montigny - PUC/RJ, 1997. p. 184-88.

PUPPI, Marcelo. *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia*. Campinas: Pontes Editores/CPHA-IFCH Unicamp, 1998.

RAMOS, Jorge. Buenos Aires *déco* : a outra modernidade. In: ART DÉCO NA AMERICA LATINA - SEMINÁRIO INTERNACIONAL, 1, 1997, Rio de Janeiro. *Art déco na America Latina*. - Centro de Arquitetura e Urbanismo. - 1º *Seminário Internacional*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandejean de Montigny - PUC/RJ, 1997. p. 60-6.

RIO DE JANEIRO (Município). Secretaria Municipal de Urbanismo. *Guia da arquitetura art deco no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandejean de Montigny - PUC/RJ, 1996.

RIVAS, Luiz Patricio. Um mestre do *déco* na argentina: Alejandro Virasoro. In: ART DÉCO NA AMERICA LATINA - SEMINÁRIO INTERNACIONAL, 1, 1997, Rio de Janeiro. *Art déco na America Latina*. Centro de Arquitetura e Urbanismo. - 1º *Seminário Internacional*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandejean de Montigny - PUC/RJ, 1997. p. 189-91.

RODRIGUES, Marly. *Imagens do passado: a instituição do patrimônio em São Paulo - 1969-1987*. São Paulo: IMESP/Editora UNESP/Condephaat, 2000.

SEGAWA, Hugo. Modernidade pragmática: arquitetura no Brasil dos anos 1920 a 1940. In: ART DÉCO NA AMERICA LATINA - SEMINÁRIO INTERNACIONAL, 1, 1997, Rio de Janeiro. *Art déco na America Latina*. - Centro de Arquitetura e Urbanismo. - 1º *Seminário Internacional*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandejean de Montigny - PUC/RJ, 1997. p. 170-77.

_____. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1999.

SCHELOTTO, Salvador. Uma abordagem do *art déco* no Uruguai. In: ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA - SEMINÁRIO INTERNACIONAL, 1, 1997, Rio de Janeiro. *Art déco na América Latina*. Centro de Arquitetura e Urbanismo. - 1º Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandejean de Montigny - PUC/RJ, 1997. p. 44-53.

SEGRE, Roberto. *América latina, fim de milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura*. São Paulo: Nobel, 1991. 326 p.

_____. Havana *déco*: alquimia urbana da primeira modernidade. In: ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA - SEMINÁRIO INTERNACIONAL, 1, 1997, Rio de Janeiro. *Art déco na América Latina*. - Centro de Arquitetura e Urbanismo. - 1º Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandejean de Montigny - PUC/RJ, 1997. p. 36-43.

UNES, Wolney. *Identidade art déco de Goiânia*. São Paulo: Ateliê Editorial; Goiânia: Ed. da UFG, 2001.

TESES E DISSERTAÇÕES

CAMPOS, Vitor José Baptista. *O art-déco na arquitetura paulistana - uma outra face do moderno*. São Paulo, 1996, 273 p. Dissertação (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

COSTA, Renato da Gama-Rosa. *Salas de cinema art déco no Rio de Janeiro: a conquista de uma identidade arquitetônica (1928 - 1941)*. Rio de Janeiro, 1998. 203 p. Dissertação (Mestrado em Ciências de Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

NASLAVSKY, Guilah. *Modernidade arquitetônica no Recife: arte, técnica e arquitetura, de 1920 a 1950*. São Paulo, 1998. 299 p.

Dissertação (Mestrado em Estruturas Ambientais Urbanas) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo.

ARTIGOS / COMUNICAÇÕES CIENTÍFICAS

ARANGO, Silvia. Primeira e segunda modernidade na cidade latino-americana. In: SEMINÁRIO DE ARQUITETURA LATINO-AMERICANA, 7, 1995, Bogotá.(mimeo)

CAMPOS NETO, Cândido Malta. Modernidade urbana e modernidade arquitetônica: em busca de uma conceituação. In: SEMINÁRIO DE ARQUITETURA LATINO-AMERICANA, 7, 1995, São Carlos/São Paulo.

CONDE, Luiz Paulo F. et al. Proto-modernismo em Copacabana: uma arquitetura que não está nos livros. *Arquitetura Revista FAU-UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 40-9, 1985-86.

SEGAWA, Hugo. Elisiário Bahiana e a arquitetura art déco. *Projeto*, São Paulo, n. 67, p. 14-22, 1984.

_____. Em torno da arquitetura cúbica. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 25 mai 1996. Caderno de Sábado, p. 8.

FONTES ELETRÔNICAS ONLINE

ARUCA, Lohania. *O Art Déco e a Havana do século XX*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp049.asp>> Acesso em: jan. 2001.

TORAYA, Juan de las Cuevas. *Contribuição dos materiais de construção cubanos no desenvolvimento e generalização do Art Déco em Cuba*. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/bases/texto 127. asp>> Acesso em: 28 abr. 2002.

OBRAS CONSULTADAS

BAYER, Patricia. *Art deco architecture: design, decoration and detail from the twenties and thirties*. New York: Abrams, 1992 e London: Thames & Hudson, 1992.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória* – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BRUCE-MITFORD, Miranda. *The illustrated book of signs & symbols*. London: Dorling Kindersley, 1996.

CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações do belo*. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

DOMINGUES, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a história*. São Paulo: Iluminuras, 1996.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercúrio, 1992.

_____. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JUNG, Carl Gustav. *Sincronicidade*. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. (Org.) *O homem e seus símbolos*. São Paulo: Nova Fronteira, s.d.

VIDAL, Lux (Org.) *Grafismo indígena* – estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP/EDUSP, 2000.

ARQUIVOS E FONTES CONSULTADAS

Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP

Biblioteca da Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP

Centro de Documentação - STA/Condephaat

Setor de Protocolo - SA/Condephaat

<><><>