



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

SOLANGE MARIA DE OLIVEIRA SCHRAMM

**ARQUITETURA DO ESTADO NACIONAL: O ESTILO *ART DÉCO* E O EDIFÍCIO
DA ESTAÇÃO FERROVIÁRIA CENTRAL DO BRASIL**

FORTALEZA
2015

SOLANGE MARIA DE OLIVEIRA SCHRAMM

**ARQUITETURA DO ESTADO NACIONAL: O ESTILO *ART DÉCO* E O EDIFÍCIO
DA ESTAÇÃO FERROVIÁRIA CENTRAL DO BRASIL**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Sociologia do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Área de concentração: Sociologia

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Departamento de Arquitetura

-
- S41a Schramm, Solange Maria de Oliveira.
Arquitetura do Estado Nacional: o estilo *art déco* e o edifício da Estação Ferroviária Central do Brasil/ Solange Maria de Oliveira Schramm. – 2015.
234: il. color., enc. ; 30 cm.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Sociologia, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, 2015.
Área de Concentração: Pensamento social, imaginário e religião.
Orientação: Prof.: Dr. Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes.
1. Arquitetura Moderna – Brasil – Aspectos sociológicos. 2. Estação Ferroviária Central do Brasil – Aspectos sociológicos. I. Título.

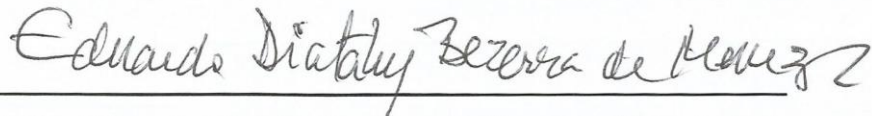
SOLANGE MARIA DE OLIVEIRA SCHRAMM

**ARQUITETURA DO ESTADO NACIONAL: O ESTILO ART DÉCÓ E O EDIFÍCIO
DA ESTAÇÃO FERROVIÁRIA CENTRAL DO BRASIL**

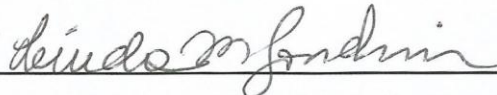
Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Sociologia do Departamento de Sociologia da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Sociologia. Área de concentração: Sociologia

Aprovada em: 26, 05, 2015.

BANCADA EXAMINADORA



Prof. Dr. Eduardo Diatary Bezerra de Menezes (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)



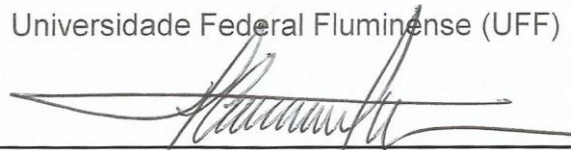
Profa. Dra. Linda Maria de Pontes Gondim
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Profa. Dra. Lea Carvalho Rodrigues
Universidade Federal do Ceará (UFC)



Prof. Dr. Manuel Domingos Neto
Universidade Federal Fluminense (UFF)



Prof. Dr. Flávio de Lemos Carsalade
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

RESUMO

Esta tese consiste no empenho de construir sociologicamente uma análise e interpretação da arquitetura como expressão simbólica do Estado Nacional. Investiga a gênese e características do estilo *Art Déco* e seu uso como forma estética adequada à modelagem da fisionomia da máquina estatal. O *Art Déco* foi predominante em edifícios construídos para abrigar a administração pública, reorganizada e ampliada, entre os anos 1930 e 1945, no Brasil. A pesquisa propõe, em especial, uma interpretação sociológica do imponente edifício da Estação Ferroviária Central do Brasil, erguido na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1936 e 1943, concebido consoante aquele estilo. Esse marco arquitetônico é analisado como obra referencial do ideário modernizante do Estado centralizador e autoritário que então emergia.

Palavras-chave: Arquitetura. *Art Déco*. Estado Nacional. Estação Ferroviária Central do Brasil.

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to sociologically construct an analysis and interpretation of architecture as a symbolic expression of the Nation State. The genesis and characteristics of the Art Deco style are investigated, as well as its use as an aesthetic form suited to modelling the physiognomy of the machine of state. Art Deco predominated in buildings constructed to house the public administration, which had been reorganised and extended between 1930 and 1945 in Brazil. In particular, this research proposes to formulate a sociological interpretation of the imposing edifice of the Central do Brasil Railway Station, constructed in the city of Rio de Janeiro between 1936 and 1943, which was designed in the Art Deco style. This architectural landmark is analyzed as a reference work of the modernizing thinking of the centralizing and authoritarian state that was emerging at the time.

Keywords: Architecture. Art Deco. Nation State. Central do Brasil Railway Station.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, que me permitiu a conclusão desta tese.

Ao Professor Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes, com quem muito aprendi, pelo incentivo, confiança e paciência.

Ao Professor Manuel Domingos Neto, pelos ensinamentos e pelo apoio inestimável, quando esta pesquisa se iniciava.

Ao arquiteto Napoleão Ferreira da Silva Neto, grande amigo, pelas sugestões fundamentais para a construção deste texto.

Aos arquitetos José Liberal de Castro e Roberto Martins Castelo, em nome de quem agradeço a todos os professores que contribuíram para minha formação.

Aos servidores da UFC, pela acolhida em tantas demandas.

À arquiteta Clélia Leite Carvalho, pela dádiva de sua preciosa amizade.

À Valdiza Chaves de Lima, a quem tanto devo, pelo incomensurável apoio cotidiano.

Aos meus irmãos, minhas irmãs e à nossa querida tia Stella, pela torcida e pelo carinho.

Aos meus pais, presença amorosa e referências fundamentais em minha vida.

Ao meu marido Romeu, por tudo que temos compartilhado.

Às minhas filhas, Emília e Isabel, de quem roubei tantos domingos de luz e alegrias. A elas, dedico todo o esforço em construir este texto.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	CONSTRUÇÃO NACIONAL E LEGITIMAÇÃO SIMBÓLICA	27
3	ARQUITETURA, ARTE DE ESTADO	44
3.1	Arquitetura monumental do Estado: perspectiva histórica.....	44
3.1.1	<i>Antecipações modernas</i>	48
3.2	Arquiteturas da modernidade	52
3.2.1	<i>O Primeiro Modernismo: uma nova linguagem para a "arquitetura das instituições"</i>	52
3.2.2	<i>Arquitetura Funcionalista ou a Arquitetura da Sociedade</i>	59
3.3	Oposições ao projeto da arquitetura moderna ou uma arte adequada para o Estado autoritário	68
4	BRASIL, 1822 – 1922: CEM ANOS DE ACADEMIA OU ARQUITETURA DO ESTADO NACIONAL	74
4.1	Neoclássico imperial	74
4.2	Simbologia Republicana: o Ecletismo	78
5	BRASIL, 1930: O FORTALECIMENTO DA MÁQUINA ESTATAL	93
5.1	O ano de 1938 em três imagens	93
5.2	Estado forte, centralizador e intervencionista	97
5.3	A Participação dos Militares	102
5.4	Ideário de unificação ou a crítica ao liberalismo	107
5.5	"Racionalizar a racionalização": a reorganização da máquina estatal	111
5.6	Um eficiente trabalhador	122
6	UMA EXPRESSÃO ESTÉTICA PARA O ESTADO NACIONAL	127
6.1	Arquiteturas <i>Art Déco</i> ou "Arquitetura Pragmática"	127
6.1.1	<i>A difusão do estilo</i>	134
6.2	Empreendimentos notáveis	138
6.3	Apropriação popular	146
6.4	Persistência da academia: notas sobre os três principais protagonistas	152
6.5	Sedes Ministeriais: correntes arquitetônicas em disputa	161

6.5.1	<i>O Ministério do "homem novo"</i>	164
6.5.2	<i>"Argumentos irresponsáveis em cimento e ferro"</i>	169
6.5.3	<i>"Trabalhadores do Brasil!"</i>	171
6.5.4	<i>O Braço Armado do Estado</i>	172
6.6	O Campo Arquitetônico	175
7	A CENTRAL DO BRASIL: ARQUITETURA DO ESTADO NACIONAL .	179
7.1	Justificativas para uma nova estação	179
7.2	As Ferrovias e o ideal de unificação nacional	185
7.3	A história do projeto da Central: dados preliminares	187
7.3.1	<i>Arquitetos Estrangeiros</i>	190
7.3.2	<i>De edifício funcionalista ao Art Déco monumental</i>	192
7.4	Os indícios, o cenário e um diálogo com ideias autoritárias	193
7.4.1	<i>Um cenário apropriado: a Av. Getúlio Vargas</i>	194
7.4.2	<i>O discurso autoritário e as metáforas arquitetônicas</i>	199
7.5	Interpretando as formas do edifício ou a "aventura sociológica"	202
7.5.1	<i>A Torre da Central</i>	204
7.5.2	<i>O Relógio da Torre da Central: "Patrão, o trem atrasou"</i>	209
7.5.3	<i>Sentinelas da Hora</i>	212
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	215
	REFERÊNCIAS	218

1 INTRODUÇÃO

"Acredito que deveria ser o objetivo central de qualquer história da arquitetura explicar por que certas configurações e soluções técnicas foram consideradas apropriadas para uma tarefa particular e investigar significados e intenções não evidentes."

(William Curtis)

"O que um dia vou saber, não sabendo eu já sabia."

(Guimarães Rosa)

Esta tese investiga a arquitetura como expressão simbólica do Estado Nacional. A pesquisa aborda a estética *Art Déco* na modelagem da fisionomia da máquina estatal, no Brasil. Interpreto esse estilo à luz do contexto do ideário modernizante da Revolução de 1930, considerando que o processo de centralização administrativa, a reorganização da máquina burocrática e o crescente fortalecimento do Estado, sob a égide do autoritarismo, tiveram tradução simbólica no campo arquitetônico. Analiso, em especial, o edifício sede da Estrada de Ferro Central do Brasil, erguido na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1936 e 1943, consoante aquele estilo, como construção metonímica do poder estatal. Tento decifrá-lo, perscrutando significados que lhe podem ser atribuídos no âmbito daquele contexto. Qual a agigantada torre da nova estação ferroviária, a máquina administrativa aumentava seu alcance e visibilidade, mediante as ampliadas funções sob seu comando. A descrição elaborada por Hobsbawn acerca do domínio do Estado, "como a agência 'nacional' suprema de domínio sobre seu território", no contexto europeu do século XIX, é ilustrativa e, com devidos ajustes, adequada para o panorama brasileiro daquele período:

(...) Uma família teria que viver em um lugar muito inacessível se um de seus membros não quisesse entrar em contato regular com o Estado Nacional e seus agentes: através do carteiro, do policial ou do guarda, e oportunamente do professor; através dos homens que trabalhavam nas estradas de ferro (...); para não mencionar quartéis de soldados ou mesmo

as bandas militares amplamente audíveis (...). Como nunca até então, o governo e os indivíduos e cidadãos estavam inevitavelmente ligados por laços diários. (HOBSBAWN, 1998, p.102).

Arquitetura monumental, seja na sua condição de obra "*pela vontade de seus criadores, a comemorar um momento preciso*" (RIEGL, 2014, p.46) ou no atributo de monumentalidade inscrito em suas imponentes formas, o edifício da Central do Brasil é interpretado como expressão estética da ampliação e fortalecimento da máquina burocrática, à luz da advertência de Max Weber (1974, p. 264): "Quando se estabelece plenamente, a burocracia está entre as estruturas sociais mais difíceis de destruir (...) a burocracia foi e é um instrumento de poder de primeira ordem – para quem controla o aparato burocrático".

Dentre outras correntes que irrigavam, na década de 1930, o campo arquitetônico, o *Art Déco* foi, em larga medida, de uso predominante nos edifícios públicos construídos no período, seja na capital da República ou nos lugares mais distantes, no contexto da reorganização da burocracia do Estado Nacional. Uma dificuldade primordial, que permaneceu ao longo deste estudo, consistiu na decisão de adotar essa denominação para definir a expressão estética, por excelência, daquela "arquitetura estatal". No Brasil, entre os contemporâneos, aquele estilo foi designado, dentre outros nomes, por "estilo Manhattan", futurista, "estilo caixa d'água" ou simplesmente *moderno*¹. O arquiteto Lúcio Costa, principal formulador de uma vertente que viria a se tornar hegemônica entre os arquitetos que amalgamaram a modernidade arquitetônica no Brasil e crítico mordaz do estilo, designava-o pseudomodernismo ou arquitetura "pseudo-clássica modernizada" (*apud* XAVIER, 1987, p. 93). Nesse sentido, William Curtis, grande intérprete da história da arquitetura, que ainda alude à denominação "estilo jazz moderno", em referência aos desenvolvimentos americanos do estilo, destaca a distância do *Art Déco* "dos ideais de desmaterialização, 'honestidade' e puritanismo que eram inerentes às superfícies planas, brancas, suaves e rígidas do Estilo Internacional." (CURTIS, 2008, p. 223).

Concordo com Hugo Segawa ao afirmar que, adotando-se o termo *Art Déco*, "corremos o risco de acentuar um sotaque francês risonho, de um país

¹ "A designação 'moderno estilizado' foi utilizada por Alcides da Rocha Miranda e Lucio Costa (...) Utilizam-no ao reconhecer alguns traços modernos no "estilo Manhattan", distinto, entretanto, do 'verdadeiro moderno', aquele corbusiano".(CAVALCANTI, 2006, p. 87).

vitorioso" em contraposição às nações devastadas do primeiro pós-guerra, "unindo manifestações de correntes arquitetônicas diversas e, por vezes, antagônicas "numa massa amorfa" (SEGAWA, 2002, p. 60). Defendo, igualmente, que a expressão "arquitetura pragmática", proposta pelo autor, que designa uma das vertentes de manifestação do estilo de maior contenção decorativa, seja a denominação mais próxima do sentido de uma "arquitetura da burocracia". Entretanto, embora tenham surgido, em anos mais recentes, estudos sobre o estilo, essa forma de denominar o *Art Déco* restringe-se a especialistas no âmbito da arquitetura². Apesar das sutilezas e imprecisões, decido, entretanto, correr o risco e adotar, preferencialmente, o termo francês, por tratar-se da designação de uso corrente, a mais conhecida, de alcance mais abrangente³.

Considero que possam existir afinidades entre a forma própria de organização da máquina burocrática do Estado e o conteúdo representado por essa arquitetura, de filiação acadêmica, concebida segundo padrões formalísticos, sem referência às tradições nacionais dos lugares por onde tenha se disseminado, uma estrutura possível de funcionar em qualquer sociedade. Uma possível aproximação dessa arquitetura, de caráter normativo, pode ser entrevista na afirmação de Weber (1963, p. 260), quando destaca "a regularidade abstrata da execução da autoridade" como princípio fundamental da burocracia.

Esta tese foi construída na fronteira entre áreas distintas do conhecimento, com os riscos e benefícios dessa condição: fui abrindo caminho de um lado, o da sociologia, mirando sempre o outro, o da arquitetura, onde estão os alicerces de minha formação primeira. Sempre tive vivo interesse pela arquitetura popular, tão verdadeira, ajustada às necessidades da vida, distante das regras pétreas e formalistas da academia. Nunca quis aprofundar meu conhecimento sobre a arquitetura *Art Déco*. Entretanto, parece que, de alguma forma, sempre voltamos àquilo a que nos afeiçãoamos ou àquilo que não compreendemos. Guardava comigo algumas impressões – algo quase indizível – sobre uma paisagem urbana, do interior do Ceará, que marcou minha infância, pontuada por alguns edifícios naquele

² A discussão sobre a natureza e "os nomes da coisa" será retomada no quinto capítulo desta tese.

³ Dennis Sharp (1972, p. 67) classificou como "Funcionalismo Pragmático" uma atitude "que pretendia generar, mediante la manipulación de ciertas partes del edificio (...) un diseño que sería a la vez el anónimo resultado del problema mismo y la expresión lógica de la función del edificio". A expressão "pragmática", portanto, não garantiria precisão maior do que *Art Déco*, de amplo alcance.

estilo, que, de forma difusa, eu associava a algo semelhante à coerção, disciplina, regimento. Foram essas recordações a inspiração inicial.

Como deve frequentemente acontecer ao pesquisador pouco habituado com extensos relatos, algumas páginas deste texto escrevi à maneira de um rio transbordando, o açude Orós ameaçando arrebentar e inundar as vazantes do Jaguaribe, como me contaram os meus tios. Outras tantas escrevi como em tempo de estiagem; distante de terreno mais familiar, enveredei por caminhos em que precisei me aproximar de complexas categorias *sociológicas*, a exemplo de *Estado, Nação, Estado Nacional*, as duas faces indissociáveis dessa moeda da modernidade. Tive, então, a sensação de caminhar no leito arenoso, por vezes pedregoso, do mesmo rio, o *rio das Onças*, "o maior rio seco do mundo", designação que tanto ouvi quando criança. E é pelo Vale do Rio Jaguaribe que vou começar, recordando os tempos de minha meninice em Boa Vista, de onde recolho aquelas impressões que, de certa forma, me conduziram a esta pesquisa, travessia fascinante, entre águas e pedras, muito mais rico o percurso do que o relato que faço neste ponto de chegada.

Sempre achei esquisito dizer que Boa Vista era o nome da fazenda da minha avó. "Passei as férias na fazenda da minha avó", precisava explicar. Mas Boa Vista não cabia na palavra fazenda e em nenhuma outra. Era apenas Boa Vista, com toda a densidade de sentidos que eu lhe conferia. Impossível traduzi-los. Lembranças do dia nascendo nas frestas do telhado, o rangido das tramedas nas janelas, o milho para o cuscuz na urupema, fogão à lenha, banco rude de madeira, bolsas de palha e arreios de cavalo nos armadores do alpendre da cozinha, piso de *tijoleira*, cheiro de terra molhada, pé de seriguela, pé de cajarana, pé de jasmim. Algo de verdade entre as coisas... Casa, jardim, terreiro, curral. Logo ali, o rio, e, lá longe, depois do rio, a Chapada do Apodi na linha do horizonte. Banho de rio, banho de chuva, ovelhas no cercado, chocalho do gado, galinha solta correndo casa adentro, vento solto. Ecos da ancestral aldeia, processos mais lentos da vida, tessituras do cotidiano. À noite, lampião, lamparina ou o céu estrelado. O próprio nome, Boa Vista, era promessa da beleza que ora recordo, lembrando o poeta (MAIA,2012, p.48):

"Aqueles dias idos
Ora regressam por entre os monturos
da memória, distantes, transferidos

sem relógio, passados ou futuros –
 instantes vagamente pressentidos
 Antes, essa cidade era uma lenda
 repassada na mente de um menino
 E para que hoje o seu enredo entenda
 giro o trinco do sonho e abro o meu tino
 ao mítico lugar que se desvenda
 para além da sentença do destino"

Pacajus. Cristais. Pedras. "Já estamos quase chegando. Faltam só quatro léguas". A partir desse ponto da estrada, eu aguardava, a cada quilômetro rodado, a imagem alvissareira da torre da Igreja matriz, tão cara a todos nós, a meninada que se apinhava no banco traseiro do fusquinha. A viagem estava chegando ao fim. Ou apenas começando. Dentro de uma ou duas horas, estaríamos em Boa Vista. A permanência na cidade seria breve, o tempo suficiente para guardar o carro na casa de parentes e pegar o jipe: meu tio, minha mãe e meu pai no banco da frente; atrás, acomodados entre a bagagem, a meninada sentada nos dois bancos duros acima dos pneus.

O carnaubal fechado era um território de transição. O jipe, valente, andava lento, desviando do mar de palmeiras, sacudindo sobre os torrões do chão ressequido, no verão, ou procurando um local mais raso para passar – lagoa provisória decorrente da chuva recente – nos anos de inverno bom. Duas léguas, doze quilômetros, e uma sensação de uma viagem no tempo, na medida em que a cidade ia ficando para trás.

Havia duas casas. Uma defronte à outra: a "casa velha" e a casa da Boa Vista, um quarto de século mais nova. A primeira, construída um pouco antes de 1920, semelhante a tantas casas sertanejas, ampla, avarandada, telhado esparramado, quatro águas, singela beleza em sua honestidade construtiva. Já não servia de moradia; seu destino passou a ser depósito. Feijão, milho, fardos de algodão, prensa velha de queijo, tachos para cozinhar a cera da carnaúba, imensos baús que um dia guardaram rapadura e farinha; nos meus tempos de menina, isso tudo já era memória.

Meu avô construiu a outra casa em meados da década de 1940, apondo-lhe uma fachada "moderna". A fachada norte, voltada para a direção da cidade, tinha uma feição urbana, como se abrisse para uma rua; ao invés de varanda, uma calçada. Uma porta ladeada por dois pares de janelas, platibanda escondendo o telhado, revestimento da parede com adornos estilizados. Naquele tempo, não

percebi, não me lembro de ter percebido, outras tantas casas, aqui e acolá, no meio do mato, com fachada similar. Eu não poderia imaginar que algum dia estaria a tentar compreender o estilo *Art Déco*, ali interpretado em versão de sertaneja rusticidade...

Nunca me afeiçoei à sede municipal, talvez porque minha mãe a ela nunca se referisse com entusiasmo, ou dela falasse muito pouco. As outras memórias já tinham Fortaleza como cenário. Comentava com doçura as pequenas alegrias de sua meninice, na franca liberdade de Boa Vista. Bem diverso era o tom com que se lembrava do tempo em que estudou em regime de internato, na cidade, antes de vir para Fortaleza. Para mim, ficou a impressão de que um lugar era colorido e o outro, em preto e branco.

Eu ficava intrigada quando o jipe passava perto de alguns edifícios da cidade jaguaribana, rumo à Boa Vista. Em minhas lembranças, eles sempre surgem com as portas fechadas, silenciosos, calçadas vazias, de cor cinza ou tons de bege. Talvez porque fossem isolados no lote, com implantação diferente do casario da cidade, recorro deles sem a presença de qualquer pessoa, quase como uma fotografia amarelada de cartão postal. Se tinham cores, não sei; são aqueles os tons que permaneceram em minha memória. E uma persistente lembrança da palavra FÓRUM, assim, em letras maiúsculas, esculpida com argamassa, em alto relevo, segundo desenho que, décadas mais tarde, viria saber serem interpretações do referido estilo *Art Déco*. A forma do edifício – sisudo paralelepípedo, de dimensões modestas, mas grande aos olhos de uma menina de sete ou oito anos – conjugava-se àquele estranho letreiro, cujo significado eu desconhecia. Mas, como sempre acontece com as crianças, algo eu intuía. Essas lembranças surgem um tanto embaçadas, e foi com grata satisfação que, recentemente, ao passar bem próximo a esse edifício – do qual cheguei a duvidar da existência –, senti permanecer em mim algo daquela impressão inicial de coisa ambígua, de um edifício estranho.

Certamente, eu costumava ver arquitetura similar, no Centro da cidade de Fortaleza. Não guardo, entretanto, nenhuma lembrança em particular, talvez pela falta de um contraponto próximo, como a casa de Boa Vista. De alguma maneira, associava alguns edifícios, como a sede dos Correios, à sensação de medo que certa vez senti, apertando a mão de minha mãe, ao atravessar o corredor escuro de uma farmácia, um cheiro forte de álcool e éter, uma mulher com aparelho de injeção

na mão, um choro sofrido de criança. Em minha imaginação, edifícios como aquele só poderiam ser hospital, prisão ou coisa parecida.

Uma vez, em meados da década de 1960, passei uns dias na cidade, antes de seguir para a fazenda. Segunda metade da década de 1960, eu tinha uns sete anos. Anoitecia quando chegamos. Na casa urbana de minha avó, iluminação elétrica pálida (a chama da lamparina de Boa Vista tinha amarelos mais vivos – mundo visto pelos olhos de criança), a sequência dos quartos voltados para um recuo lateral, móveis de imbuia, madeira escura, tecido de veludo vermelho no estofado da sala. Estranhava a mesa da sala, de forma quadrada, envernizada, "mesa elástica", passível de aumentar sua extensão, "moderna", tão diferente da mesa grande, comprida, acolhedora, na sala de jantar da casa de Boa Vista, onde os trabalhadores jantavam ao entardecer: silenciosos, solenes, chapéu de palha no colo, ritual quase sagrado. O velho relógio badalava. Seu ritmo sincopado, entretanto, não calava outros ritmos ancestrais. Almoço às dez horas, jantar à tardinha, logo após a refeição dos trabalhadores, ainda com a luz do dia. À noite, depois de rezar o terço, era servida a coalhada, a ceia, para todos nós, os de casa, na mesma mesa de madeira quase crua onde haviam jantado aqueles homens humildes. Compartilhando todos a mesa rústica, abrandavam-se as agruras do trabalho duro e as contradições daquela convivência entre remediados e despossuídos: "é mais fácil praticar a desumanidade contra aqueles que não se veem".

Quartel, o prédio da Prefeitura no meio da outra praça, a agência dos Correios. E a lembrança do silêncio. Nem novos, nem antigos; diferentes da fisionomia do casario local. "Construção nova com aspecto de construção antiga", sentenciou minha filha, 13 anos, hospedada recentemente em um edifício *art déco*. Coisa desenraizada, pouco familiar. Ou algo como uma máscara que encobre outra coisa. De certa forma, alguns aspectos daquele cenário me lembravam pinturas que, uma vez, achei estranhíssimas, ao folhear, pela primeira vez, um livro, "O Mundo dos Museus". Nesses dias, voltei à estante de meu pai. Um tanto surpresa, reencontrei as pinturas de Paul Devaux e De Chirico. Do primeiro, me incomodava o fato de as coisas não "combinarem", como uma colagem sem conexão entre as partes. Do pintor italiano, a impressão melancólica de um silêncio dominante: muitos anos depois, já estudante de arquitetura, vim a saber o título dessa obra: "O Enigma das Horas" (Figura 1).

Pés de fícus benjamim cuidadosamente podados na rua larga. Um certo senso de ordem, autoridade, disciplina. Quando minha avó falava do tempo em que meu tio fizera o "tiro de guerra", eu o imaginava com um uniforme de cor amarronzada, marchando nesse cenário. No centro da praça, a torre da hora rivalizava com o campanário da Igreja Matriz. Lembro o dia em que o sino da Igreja tocou e não chamava para a missa: alguém morreu, comentou minha tia. O toque do sino, lânguido, às vezes desencontrado, nas mãos de sineiro menos experiente, e os ponteiros do relógio, precisos, no alto da coluna de base quadrada, volumetria escalonada: ideia de alguma coisa "fora de lugar".

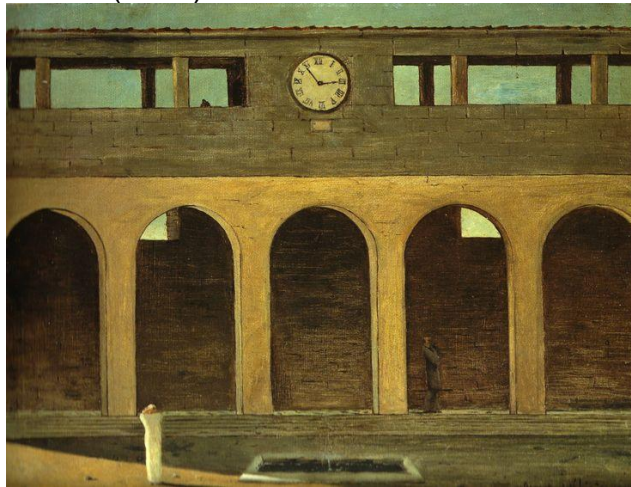
Bonito era o edifício à saída de Fortaleza. Leve, azul, envidraçado, moderno (Figura 4). Era um edifício extenso, mas não havia imponência, nem nada a temer. Algo de verdade entre as coisas? Ou, talvez, situado à saída da cidade, início da rodovia, fosse tão somente o prenúncio de dias de alegria, a começar pela viagem. Isso já não sei. De qualquer forma, as suas formas claras até hoje me fazem diminuir a velocidade, para, de relance, retê-lo, saudosamente, em sua serena leveza.

Duas léguas separando dois relógios referenciais, metáforas de dois mundos. O primeiro, o da sala de jantar, não impunha sua existência, quase como um quadro na parede. A chegada da noite, já fechada, era marcada pelas sete badaladas e pelo rádio sobre a mesinha, onde se ouvia a *Voz do Brasil*. Quando havia visitas, o programa radiofônico anunciava a hora do jantar, servido, nessas ocasiões, mais tarde, à moda urbana – os de longe já haviam esquecido aquele orgânico passar das horas. O segundo relógio encimava a torre construída no centro geométrico da praça principal, completando a sequência de edifícios emblemáticos organizados em uma espécie de ágora linear: a Prefeitura, o fórum, o templo, a torre da hora (Figuras 2 e 3). Tudo aparentemente tão distante das tramas das portas, do piso de tijoleira, do pé de seriguela, do céu estrelado.

Nessa viagem, volto ao mundo onírico apreendido por olhos de criança. Impossível rever as coisas da mesma forma; edifícios que pareciam tão grandes me surgem apequenados, e o que era desconhecido, envolto no meu mítico mundo infantil, já me parece próximo. Retive, entretanto, essas imagens, que permaneceram quase intactas, talvez porque sobre elas jamais formulei sequer uma pergunta. Não saberia exatamente o que perguntar e preferi silenciar, como quem guarda um segredo, sobre aquela sensação de estranheza que sentia diante da rua

principal da cidade. O tempo passou, tornei-me arquiteta. Caminhos imprevistos me colocaram novamente diante do enigma do edifício FÓRUM, que ora tento decifrar, desta vez com o olhar matizado pela perspectiva da sociologia. Quanto à Boa Vista, que eu imaginava ser o contraponto desse universo, deixo intocadas as lembranças sagradas de outros tempos, como imagens em um santuário, lembrando as palavras de Cecília Meireles: *"A cantiga que eu cantava, por ser cantada morreu, nunca hei de dizer o nome, daquilo que há de ser meu"*.

Figura 1 - "O enigma da hora" – Giorgio de Chirico (1912).



Fonte: <https://www.pinterest.com/pin/391883605046795630/>

Figuras 2 e 3 – Prefeitura Municipal e Delegacia de Polícia, edifícios constituintes da arregimentada "ágora linear" da cidade Jaguaribana.



Fonte: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE.

Figura 4 - Edifício-sede do Departamento Nacional de Infraestruturas de Transporte, em Fortaleza-CE.



Fonte: Arquivo pessoal.

Os edifícios de fisionomia rígida que pontuavam a paisagem da cidade do interior do Ceará já não eram novidade ao tempo em que chamaram a minha atenção; construídos provavelmente em meados da década de 1930, já contabilizavam, portanto, um pouco mais de três decênios de existência. Tal como revela rico material iconográfico que ilustra a "Enciclopédia dos Municípios Brasileiros", publicada entre os anos de 1957 e 1964, em centenas de outras cidades, fossem pequenos núcleos ou grandes centros urbanos, foram implantados semelhantes marcos da presença da burocracia estatal, que estendia suas ramificações pelo território do país, remetendo à consideração de Weber(1991, p.144) : "O tipo do quadro administrativo racional legal é suscetível de aplicação universal e é o mais importante na vida cotidiana, pois na vida cotidiana dominação é, em primeiro lugar, administração."

É necessário, entretanto, deixar aquele ponto de partida, já tão longínquo, onde os prédios da burocracia rescendiam a um arregimentado controle, em oposição ao mundo mais orgânico e lírico do sertão. Como afirma Geertz (1997), se o senso comum é forma válida de apreender o real, cabe à ciência decifrar, desconstruir, romper a *doxa*, conferir possíveis novos significados. Para tanto, o esteio conceitual de Max Weber é o caminho.

A partir do pressuposto de que não há uma ordem estruturada na sociedade, Weber propõe a criação de tipos ideais, mediação necessária para a apreensão da realidade. O tipo ideal pode ser definido como uma síntese utópica de

determinados conceitos, ou seja: reconstrói, de forma pura e abstrata, o real no campo conceitual. Todo conceito só pode ser tomado como generalidade numa concepção típico-ideal, pois, apresenta-se, em qualquer contexto, sempre de forma singular. “Conceitos não são parte de discursos filosóficos flutuantes, mas são histórica, social e localmente enraizados e, portanto, devem ser explicados em termos destas realidades”(Hobsbawm,1998:18).

Tal formulação preside a reflexão de Weber (1991, p. 139), ao estabelecer os tipos puros de dominação legítima. Como subjaz ao conceito, não existe, em nenhum grupamento, uma forma pura de dominação. Trata-se de uma aproximação e uma classificação que permite realçar características de um fenômeno social circunstanciado. Os três tipos de dominação são estabelecidos por Weber, conforme a natureza dos princípios que a legitimam, quais sejam de caráter racional, tradicional ou carismático. Entretanto, a legitimidade de uma dominação, na acepção weberiana, assenta em uma probabilidade de ser "reconhecida e praticamente tratada como tal”:

Nem de longe ocorre que dita obediência a uma dominação esteja orientada primordialmente (ou pelo menos sempre) por essa crença (...). O decisivo é que a própria pretensão de legitimidade, por sua natureza, seja “válida” em grau relevante, consolide sua existência e determine, entre outros fatores, a natureza dos meios de dominação escolhidos. (WEBER, 1991, p. 140)

Para os objetivos desta tese, interessa, sobretudo, analisar o primeiro tipo, a dominação legal e a sua forma mais pura, a burocracia: "O tipo mais puro de dominação legal é aquele que se exerce por meio de um quadro administrativo burocrático" (WEBER, 1991, p. 144). A forma de dominação legal baseia-se na regra estatuída, na obediência a determinações emanadas de uma ampla organização, "um cosmos de regras abstratas" (WEBER,1991, p.142). Tudo funciona previsivelmente, baseado em um exercício contínuo, dentro de uma determinada competência, a partir do princípio da hierarquia oficial, "organização de instâncias fixas de controle e supervisão para cada autoridade institucional" (WEBER, 1991, p. 143). Regras técnicas, normas, eficiência, regularidade, imparcialidade, rotina são atributos da forma de dominação legal com quadro administrativo burocrático:

Nela se alcança tecnicamente o máximo de rendimento em virtude de precisão, continuidade, disciplina, rigor e confiabilidade (...) intensidade e extensibilidade dos serviços, e aplicabilidade formalmente universal a todas as espécies de tarefas (WEBER, 1991, p. 146).

Trata-se da forma própria das associações "modernas", a exemplo do Estado, do exército, da empresa econômica. O seu desenvolvimento, afirma Weber (1991, p. 146), "é pura e simplesmente inevitável para as necessidades da administração de massas". "Célula germinativa do moderno estado ocidental", a ordem burocrática é característica do Estado moderno, uma exigência da complexidade administrativa dos amplos processos de organização da nação, que demanda regulamentações legais e administrativas, conforme Weber (*apud* COHN, 2007, p. 127):

O comércio existiu por toda parte e em todos os tempos e podemos encontrá-lo remontando à idade da pedra; do mesmo modo, encontramos nas épocas e culturas mais diversas o financiamento das guerras, o suprimento ao Estado, o arrendamento de impostos e de cargos, etc, mas não a organização racional do trabalho. (...) Se esse desenvolvimento ocorreu apenas no Ocidente, a razão disso deve ser procurada em determinados traços de seu desenvolvimento cultural geral, traços que lhe são peculiares. Somente o Ocidente conhece o Estado no sentido moderno, com constituição estatuída, funcionários especializados e direitos de cidadão; as tentativas neste sentido, na Antiguidade e no Oriente, não chegaram a desenvolver-se plenamente.

Weber destaca, como fatores essenciais da administração burocrática, algumas condições técnicas, a exemplo do telégrafo e da ferrovia. Entretanto, há outra condição que cabe realçar: a base espacial, o escritório, suporte do "exercício contínuo de atividades (...), ponto essencial de toda moderna ação da associação" (WEBER, 1991, p. 143). Sustentáculo do Estado Nacional, a atividade burocrática, a exemplo de outras instâncias da vida social, materializa-se em formas espaciais. Os edifícios públicos, o corpo visível do Estado, são o correspondente arquitetônico da forma de dominação burocrática. A afirmação de Faoro (2001, p. 825) aponta um possível argumento para essa reflexão, na medida em que define o caráter de "máquina padronizada" inerente à atividade burocrática: "A burocracia, como burocracia, é um aparelhamento neutro, em qualquer tipo de Estado, ou sob qualquer forma de poder".

Neste ponto, cabe indagar: em que medida é possível caracterizar uma "arquitetura da burocracia"? Haveria uma tradução estética, no campo arquitetônico, para esse "aparelhamento neutro"? Uma "forma neutra", que permitiria não apenas fazer funcionar a burocracia, condição fundamental e indispensável do Estado Nacional, mas representá-la? Antes de arriscar qualquer sugestão, sigo o conselho de Santaella (1999, p. 8):

(...)Sabemos que temos de começar as coisas de seus começos, agarrá-las pela raiz, caso contrário, tornamo-nos presas de uma rede em cuja tessitura não nos enredamos e, por não nos termos enredado, não saberemos lê-la, traduzi-la.

De acordo com o Dicionário Houaiss da língua Portuguesa (2001), *bureaucratie* consiste em uma palavra híbrida, criada pelo economista francês Jean-Claude Marie Vincent (1712-1759), a partir do francês *bureau*, que significava, na acepção do século XVIII, "local de trabalho de quem desenvolve atividade profissional em mesas, escritório, administração", seguido do termo grego *Kratia* – poder, autoridade, lei (derivado de *kratos*), força, domínio, poderio. O dicionário informa, ainda, que, em outras línguas – inglês, italiano e espanhol –, a palavra burocracia foi adotada originalmente na primeira metade do século XIX. Nenhum vocábulo novo é formulado antes que a coisa a ser designada não o exija. Na própria etimologia do termo, pois, está inscrito o escritório, o lugar do trabalho, a forma arquitetônica como substrato indissociável do desenvolvimento da burocracia. Lewis Mumford identifica na Galeria Uffizi (galeria dos escritórios, em italiano), construída em Florença, em 1560, um modelo predecessor de padrões formalísticos baseados em regularidade, repetições, uniformidade, atributos próprios da atividade burocrática (Figura 5). Em outras palavras, o continente expressando a natureza de seu conteúdo:

Para alojar todas [as] novas funções burocráticas, era necessário erigir um novo tipo de edificação: o prédio de escritórios. O modelo original dessa estrutura é aquele desenhado por Vasari em Florença, os Uffizi (...). É esse o clichê original da arquitetura em sua melhor forma, felizmente modesto em escala, monótona mas não formidável, destinado a ser reproduzido com variações menores, em escala monumental, com enfadonha monotonia, nos recintos burocráticos de Paris, São Petersburgo, Berlim, Washington e seus imitadores. As repetições e arregimentações do sistema burocrático deixariam na cidade uma marca ainda mais profunda do que a deixada pelo novo exército. (MUMFORD, 1998, p. 385).

Figura 5 - Galleria degli Uffizi, Giorgio Vasari (1560). Altura nivelada, linhas convergentes, elegante controle e regularidades formais.



Fonte: http://40.media.tumblr.com/8fc8c9e7a65609427cd0695f06d32ced/tumblr_ngmrhbPjFA1qkdq56o1_1280.jpg

Deve-se assinalar que a nova forma de organização que começava a se delinear no abrangente panorama de dissolução dos particularismos medievais – o Estado nacional – descortina um quadro espacial que lhe é próprio. Mumford refere-se ao cenário das capitais europeias que emergiam no século XVIII, marcadas pela "generalizada geometrização do espaço (...) como manifestação do sentido dominante de vida" (MUMFORD, 1998, p. 399). A partir de uma sugestiva imagem, o autor estabelece a relação entre tempo e espaço, ao imaginar a lenta caminhada de uma procissão por tortuosas vielas medievais, em que "o olhar corteja a variedade", em oposição ao vertiginoso movimento propiciado por um carro sobre rodas em uma longa, reta e monótona avenida barroca de uma daquelas capitais. Em uma admirável análise, o autor estabelece analogias com a aludida arregimentação do sistema burocrático:

Lei, ordem, uniformidade – tudo isso são, pois, produtos especiais da capital barroca (...) a ordem é uma ordem mecânica (...) e quanto à uniformidade – é uniformidade do burocrata, com seus escaninhos, seus processos, sua papelada, seus numerosos métodos de regularizar e sistematizar a coleta de impostos. (MUMFORD, 1998, p. 399).

Conforme mencionei, o quadro de referência empírica deste estudo consiste no processo de ampliação da máquina burocrática estatal instituído na

década de 1930, no Brasil, especialmente no período do Estado Novo, quando estruturas técnico-burocráticas reforçavam a ação centralizadora do Estado Nacional. A partir de uma visada abrangente, não são necessários dados numéricos para afirmar, com segurança, que a arquitetura *Art Déco* modelou a fisionomia dessa máquina. Embora considere que há algumas explicações estritamente relacionadas ao campo arquitetônico, minha tentativa é construir possíveis novos significados, buscando estabelecer relações entre burocracia e expressão arquitetônica naquele contexto.

Um argumento teórico que reforça essa possibilidade é a ideia de que, numa totalidade histórica, existiria uma "afinidade estrutural" – na acepção dos linguistas – entre seus diferentes âmbitos (BOURDIEU, 2004, p. 337). Analisando a complexidade e a pertinência de *Arquitetura gótica e pensamento escolástico*, em que Erwin Panofsky propõe comparar a *Suma à catedral*, "como dois conjuntos inteligíveis compostos segundo métodos idênticos", Bourdieu adverte, entretanto, para o perigo de uma abordagem que se atenha à "camada primária das significações" (PANOFSKY *apud* BOURDIEU, 2004, p. 340). Postular a comparabilidade de diferentes ordens da realidade social impõe definir as condições que possam legitimá-la, ultrapassando "a compreensão baseada nas qualidades expressivas, por assim dizer, 'fisionômicas' da obra de arte":

Apenas evitando deixar-se levar pelas analogias superficiais, puramente formais e às vezes acidentais, poder-se-á extrair das realidades concretas as estruturas que nelas se exprimem e se ocultam, entre as quais se pode estabelecer a comparação destinada a descobrir as propriedades comuns. (PANOFSKY *apud* BOURDIEU, 2004, p. 340).

Esta tese consiste em uma leitura sociológica da arquitetura, com o objetivo de compreender seu papel na afirmação simbólica do Estado Nacional. Definida a arquitetura como um produto da cultura, a sua análise pressupõe um processo interpretativo em busca de significados referenciados ao mundo sócio-histórico. De forma mais ampla, a perspectiva adotada neste trabalho alinha-se ao pressuposto de que à sociologia não cabe estabelecer fundamentos de verdade, nem tampouco determinar leis gerais, abordagem que encontra no pensamento de Max Weber seus fundamentos primordiais. Para Weber, o fenômeno estudado deve ser contextualizado, circunscrito a um campo, a partir do qual deverá ser compreendido, orientado pelo interesse específico, ou seja, o ponto de vista do pesquisador:

Não existe qualquer análise científica puramente “objetiva” da vida cultural, ou... dos “fenômenos sociais”, que seja independente de determinadas perspectivas especiais e parciais, graças às quais estas manifestações possam ser (...) selecionadas, analisadas e organizadas na exposição, enquanto objeto de pesquisa.(WEBER, 1993, p. 80).

Em consonância com esse pensamento, John B. Thompson (1995) apresenta um referencial metodológico, que denomina *hermenêutica de profundidade*, perspectiva que se afigura adequada para orientar esta pesquisa. Enfatizando que o “estudo das formas simbólicas é fundamentalmente e inevitavelmente um problema de compreensão e interpretação” (THOMPSON, 1995, p. 357), propõe um método estruturado em dimensões analíticas diferenciadas, articuladas ao longo de um complexo processo interpretativo. A análise sócio-histórica objetiva reconstruir as condições específicas em que as formas simbólicas são produzidas, circulam e são recebidas.

Além de estarem inscritas em contextos particulares, as construções simbólicas manifestam uma estrutura articulada, o que impõe outra fase de análise: a análise formal ou discursiva. Trata-se de esclarecer a mensagem expressa pelas formas simbólicas – sua “constituição significativa” – pois, como afirma Thompson, elas “têm capacidade, e têm por objetivo dizer alguma coisa sobre algo” (THOMPSON, 1995, p. 369). Nessa fase, interessa investigar as características intrínsecas daquelas construções, ou seja, sua organização interna, com seus padrões e relações. Finalmente, procedendo por síntese a partir dos resultados da análise operada pelas fases anteriores, deve-se propor uma reinterpretação, uma “construção criativa do significado”.

Conforme referi, esta tese foi construída na fronteira entre os saberes da arquitetura e da sociologia. Na medida em que teorizamos a partir de uma prática, é interessante assinalar diferenças significativas entre o processo criativo na ciência e no fazer arquitetônico. Ao se conceber um projeto, os croquis iniciais do futuro edifício já contêm, como um óvulo fecundado, o conteúdo; todo o resto será uma questão de escala, detalhamentos da idéia-força inicial. De forma diversa, a pesquisa sociológica me parece semelhante a escalar montanhas: parte-se com um objetivo e uma estratégia, mas não se pode antever pedras que se deslocam pelo caminho, tampouco a paisagem que se vislumbrará ao chegar ao topo. Assim, a "aventura sociológica" pode ser pensada como um processo em que as coisas vão se amoldando a partir das descobertas e de seus entrelaçamentos.

Este estudo teve um ponto de partida distante do caminho que posteriormente efetivamente trilhei. A ideia inicial era abordar a apropriação do estilo *Art Déco* na arquitetura popular, perspectiva que decidi abandonar. Por um lado, haveria dificuldades quase intransponíveis para investigar a intencionalidade dos anônimos mestres e pedreiros que constroem a arquitetura do povo⁴. São raríssimos os registros que têm abrangência nacional, a exemplo da pioneira pesquisa de Günter Weimer (2005). A literatura sobre o assunto é escassa e um esforço descomunal, fora do alcance de, minhas possibilidades de empreendê-lo, seria necessário para um mapeamento preliminar.

A motivação fundamental decorreu da percepção, na medida em que comecei a relacionar os fatos, de evidências que sugeriam vincular o estilo à ideia de Estado, e não ao conceito de nação, perspectiva que cheguei a imaginar nas formulações iniciais. A decisão de eleger o edifício da Central do Brasil foi o passo necessário para não mais procurar outros atalhos e seguir em frente, pois já havia largado muita coisa no meio do caminho. Esse edifício, ícone do estilo *Art Déco* no Brasil, não me surgiu claramente à vista como possível edifício-síntese das relações entre arquitetura e Estado Nacional. Abandonada aquela primeira ideia da arquitetura de traço popular, decidi voltar às remotas lembranças dos contatos que tive com esse estilo, conforme relato que apresentei. De certa forma, fiz um caminho inverso, partindo da "periferia" para o "centro". Refiro-me a uma fotografia, certamente tomada quando a torre do relógio da praça daquela cidade cearense ainda era novidade (Figura 6) – o grupo escolheu o monumento como cenário para a fotografia – que me remeteu a outras tantas torres, especialmente à a maior delas, a Torre da Central do Brasil. Nesse ponto, com o olhar embebido do contexto sócio-histórico de onde emergiu o edifício, nele encontrei elementos que me inspiraram a não realizar uma abordagem extensiva, reunindo um conjunto de edifícios para análise, mas interpretá-lo como edifício icônico do estilo, potencializado pela torre desmesurada e pelo agigantado relógio.

⁴ Em todas as épocas, e ainda hoje, a arquitetura de traço erudito, com a participação de profissional diplomado, é exceção. Nesse sentido, informa o arquiteto Liberal de Castro: "(...) No meio do ano de 1952, vim ao Ceará em férias. Decidi visitar a Secretaria Municipal de Obras (...) Em conversa, surpreendentemente, soube que o quadro de funcionários municipais contava com engenheiros e desenhistas, mas se desconhecia o cargo de arquiteto! Fato chocante, pois, já começada a segunda metade do século..."

Figura 6 - Torre do Relógio da praça da Matriz de cidade do interior do Ceará.



Fonte: Arquivo pessoal.

Para a construção desta tese, muito concorreram as reflexões lentamente amalgamadas na minha prática de ensino de disciplinas da área de história da arquitetura, que se constituíram na base para o diálogo com o referencial teórico-metodológico da sociologia. A pesquisa bibliográfica foi o principal esteio da pesquisa. Embora não tenha realizado entrevistas, contei com valiosas contribuições de especialistas em discussões informais acerca do objeto dessa investigação. O rico acervo fotográfico do CPDOC, da fundação Getúlio Vargas, foi importante fonte de informação, especialmente no início da pesquisa. De igual valia foi a paciente consulta aos dezoito volumes da Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, editada entre os anos de 1957 e 1964, pelo IBGE, e ilustrada com centenas de fotografias de edifícios, captadas em dias não muito distantes da época em que foram construídos. O material que encontrei nessas duas instituições teve inestimável valor comprobatório para poder afirmar, mediante inúmeras evidências, que o *Art Déco* foi o estilo da arquitetura estatal, transposto aos edifícios de governos estaduais e municipais. Essa foi, entretanto, apenas a etapa inicial para construir o objeto da investigação: a tentativa de um processo interpretativo, a busca de encontrar possíveis significados, no âmbito da sociologia, para aquelas imagens esmaecidas, em preto de branco.

A tese foi organizada em seis capítulos, antecedidos por esta introdução que informa questões primordiais a partir das quais o texto foi construído. À exceção do primeiro, os demais capítulos são acompanhados de uma seção ilustrada, como reforço argumentativo ao texto.

O primeiro capítulo, “Construção Nacional e Legitimação Simbólica”, aborda aspectos conceituais que conjugam Estado, nação e arquitetura.

O segundo capítulo, intitulado "Arquitetura, Arte de Estado", apresenta um relato panorâmico relacionado à arquitetura monumental do Estado, partindo da cidade antiga às capitais barrocas, estendendo-se às décadas iniciais do século XX, com o surgimento do Movimento Moderno e conseqüentes oposições, enfocando a formulação de uma arquitetura adequada ao Estado autoritário.

O terceiro capítulo, “Brasil, 1822 – 1922: Cem Anos de Academia ou Arquitetura do Estado Nacional”, reporta-se ao Neoclássico e ao Ecletismo arquitetônico como manifestações simbólicas do Império e da nascente República.

O quarto capítulo, denominado “Brasil, 1930: o fortalecimento da máquina estatal” expõe, em grandes linhas, a reorganização da burocracia do Estado no contexto sociopolítico inaugurado com a Revolução de 1930.

O quinto capítulo, “Uma expressão estética para o Estado Nacional”, apresenta o quadro da criação de um mercado de obras públicas e da disputa para sua legitimação, por grupos em confronto, com aprofundamento sobre a arquitetura *Art Déco*.

Por fim, no sexto capítulo, “A Central do Brasil: a arquitetura do Estado Nacional”, é proposta uma interpretação de possíveis significados consignados a esse imponente edifício público, concebido consoante a estética *Déco*, como signo do Estado autoritário e da almejada racionalização da burocracia estatal.

2 CONSTRUÇÃO NACIONAL E LEGITIMAÇÃO SIMBÓLICA

O processo de afirmação dos Estados Nacionais é fenômeno recente, que emergiu em decorrência de condições sócio-históricas interligadas ao processo de modernização originado no final do século dezoito, na Europa Ocidental, tornando-se mundial. Sua característica essencial, portanto, é a sua modernidade. "A maioria dos teóricos políticos e especialistas em relações internacionais data nos séculos XVI ou XVII o nascimento da soberania do Estado territorial 'unidimensional'", informa Michael Mann (2000, p. 312). Habermas (2000, p. 297) estabelece alguns marcos históricos: "O tipo histórico desse Estado, que surgiu pela primeira vez com as revoluções Americana e Francesa, espalhou-se pelo mundo inteiro". Nesse mesmo sentido, sentencia Hobsbawm (1998, p. 27): "A característica básica da nação moderna e de tudo que a ela está ligado é a sua modernidade".

Habermas assinala que o termo *Estado* refere-se a três âmbitos: um ramo jurídico que garante a soberania, uma delimitação territorial precisa e a totalidade dos cidadãos. A partir de uma perspectiva sociológica, acrescenta o autor que um aparelho administrativo altamente diferenciado é o cerne institucional desse Estado moderno, "que monopoliza os meios legítimos da violência e obedece a uma interessante divisão do trabalho com uma sociedade de mercado que é livre no tocante às funções econômicas." (HABERMAS, 2000, p. 297).

Para Habermas, o sucesso histórico do Estado nacional explica-se, em certa medida, pelo fato de que a "combinação de burocracia e capitalismo revelou-se o veículo mais eficaz para uma 'modernização social acelerada'" (HABERMAS, 2000, p. 298). Os vínculos com outro conceito, de igual complexidade, contribuem para definir a natureza do Estado Nacional: o conceito de civilização, como esclarece Elias (1990, p.23):

Este conceito expressa a consciência que o ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer: a consciência nacional. Ele resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas "mais primitivas."

Se, em uma perspectiva comparativa, podem ser evocadas antigas formações – tribos, clãs, repúblicas e realezas municipais, impérios –, buscando nelas encontrar explicações da permanência de laços que sedimentam grupamentos sociais, é necessário, entretanto, destacar especificidades da moderna organização

societária conformada pela nação, organizada na forma política do Estado. Trata-se de processo que remete ao quadro de dissolução medieval e emergência do capitalismo mercantilista e de uma estrutura política com poder centralizado, personificada em um Estado Nacional.

A ideia de civilização tem sentido expansionista de processo e de movimento constante e coaduna-se com as novas forças que estarão presentes na emergência e crescimento dos Estados nacionais: o capitalismo, a técnica e a guerra⁵ (MUMFORD, 1998, p. 388). Partindo da ideia de progresso, de domínio, da ininterrupta acumulação de conhecimento, “a nação consagra a idéia de civilização moderna.” (DOMINGOS & MARTINS, 2006, p. 106).

Quanto ao termo cultura, no âmbito daquele contexto, refere-se a diferenças, a especificidades de grupos limitados, à criação de uma “nós-imagem” (ELIAS, 1997, p. 121), à “consciência de si mesma de nação” (ELIAS, 1990, p. 25). Essa noção de cultura relaciona-se à transformação de um antigo mundo “de matrizes culturais diversas e infindáveis, muito frouxamente ligadas às fronteiras políticas (...)” (GELLNER, 2000, p. 124) para um novo arranjo onde há, em sua forma amadurecida, para cada cultura, uma cobertura política. “Dito de maneira ainda mais sucinta: uma cultura, um Estado; um Estado, uma cultura.” (GELLNER, 2000, p. 119).

Por um lado, deve-se considerar o desenvolvimento do capitalismo e a necessária complexidade burocrática para a administração dos negócios, o que demanda níveis mais elevados de educação formal. Em seu desenvolvimento, como informa Otto Bauer (2000, p. 52), o capitalismo irá reproduzir “pela primeira vez uma cultura realmente nacional do povo inteiro, que ultrapassou os estritos limites das fronteiras da aldeia.” Por outro lado, o fomento de uma “cultura superior” relaciona-se à necessidade de legitimar e atribuir sentido àquela nova ordem; para tornar-se objeto de “culto coletivo”, o Estado Nacional apresenta-se como protetor de uma cultura nacional. A força desse vínculo é expressa nas palavras de Gellner (2000, p. 107), ao sintetizar que “essas unidades que ligam a soberania à cultura são conhecidas como Estados Nacionais”.

⁵ Elias e Balakrishnan vinculam estreitamente a guerra à estruturação do poder, da sociedade e da cultura (DOMINGOS, 2005, p. 26).

Além dos esforços de imposição de "uniformização" cultural, promovidos sobretudo pela escola pública, outros meios coercitivos próprios da organização dos Estados Nacionais – serviço militar obrigatório, centralização administrativa – precisam ter ressonância na vida da população de forma que haja aceitação cordata, firmando os necessários laços de fidelidade. Lucien Febvre descreve esse caráter de coação do Estado em contraposição aos elementos de aceitação e enlevo contidos no conceito de nação:

Quando dizemos nação, isto é, quando evocamos essa tomada de consciência coletiva de um passado tradicional e de um futuro que se torna claro à luz do passado que é, ele mesmo, colorido pelas luzes do presente; quando dizemos Estado, esta armadura, esta máquina concebida, forjada tendo em vista resultados que, em parte, obtém pela força ou que, em todo caso, impõe pela força, força material, força policial, a força armada mais repressora, gendarmes, policiais, militares, juizes; quando ao dizer Estado, evocamos esta mecânica indiferente a qualquer tomada de consciência pessoal, a qualquer exigência moral, a tudo aquilo que não serve diretamente a seu funcionamento, a tudo que não serve diretamente a seu sucesso técnico, a seus fins que justificam seus meios: Estado, este realismo cujo ideal pode ser definido em uma palavra apenas – sucesso (FEBVRE, 1998, p. 54).

A ideia de nação, alicerçada em profundos laços ancestrais, evocando um destino comum, “foi e permanece o instrumento mais indicado para criar e manter esta lealdade potencialmente total” (ROSSOLILLO In BOBBIO, 2000, p. 57), capaz de abrandar ou apagar da memória a violência que preside os processos de unificação nacional (RENAN, 1997, p. 19). A coerção precisa de outros caminhos para conseguir adesão, conforme Domingos Neto (2005, p. 52): “A heterogeneidade e as tensões da sociedade urbano-industrial (...) exigem a disseminação de um sentimento espetacularmente unificador, o sentimento patriótico”.

Quanto ao Estado-nação, é impossível qualquer abordagem sem a consideração ao domínio político sobre esse determinado território. Conforme Hobsbawm (1998,p.19):

A nação pertence exclusivamente a um período particular e historicamente recente. Ela é uma entidade social apenas quando relacionada a uma certa forma de estado territorial moderno, o “Estado-nação”; e não faz sentido discutir nação e nacionalidade fora dessa relação.

A mesma concepção preside o argumento de Milton Santos, ao afirmar que “o Estado-Nação foi um marco, um divisor de águas, entronizando uma noção jurídico-política do território derivada do conhecimento e da conquista do mundo” (SANTOS, 1994, p. 15). Em contraposição às “porosas e indistintas fronteiras” dos

anteriores Estados que se definiam pela ideia de centro, “na concepção moderna, a soberania de Estado aplica-se de forma total, horizontal e uniforme a cada centímetro quadrado de um território legalmente demarcado” (ANDERSON, 2005, p. 41). De acordo com Weber (1974, p. 98), esse domínio é estabelecido essencialmente pela força, mediante um princípio legitimador: “O Estado é uma comunidade humana que pretende, com êxito, o monopólio do uso legítimo da força física dentro de determinado território. Note-se que ‘território’ é uma das características do Estado”.

Instância fundamental para o funcionamento das relações capitalistas, o conceito de território é inerente às regulamentações impostas pela ordem mundial. A ação política do Estado efetiva-se no ordenamento da vida social, na preservação da ordem interna, na defesa externa e na prestação de serviços (BARRIOS, 1986, p. 10). Conforme assinala a autora, a viabilidade dessa ação funda-se, além da força e da legitimidade da autoridade, na legitimidade do domínio:

Significa a aceitação, por parte de uma organização social, de que a autoridade se exerce sobre um determinado âmbito social que constitui sua jurisdição. As leis que se orientam no sentido de garantir a inviolabilidade do lar, o direito à propriedade e à integridade do território nacional são diferentes expressões da apropriação individual, familiar ou coletiva dos espaços em que se desenvolvem as atividades sociais” (BARRIOS, 1986, p. 8).

Como exemplo de manifestação da força, cabe citar os processos violentos e fatigantes de constituição do território que conforma e afirma a nação, que surgem reduzidos e simplificados na representação cartográfica. Esse aspecto é ressaltado por Diatahy B. Menezes, referindo-se à profunda compreensão que o historiador Capistrano de Abreu teve acerca da relação entre espaço e sociedade na definição das fronteiras brasileiras:

(...) Historicamente, o território de uma nação não se pode confundir com a ilusória imagem propiciada pela cartografia acabada de manuais escolares de hoje; constitui antes lento e cruento processo de destruição e reconstrução mediante lutas e conquistas que foram desenhando aos poucos o perfil sociocultural do chão desta nação (...) (MENEZES, 2005, p. 134,135).

Entretanto, essa força não se expressa apenas pela violência, mas também por outras estratégias persuasivas de larga eficácia, a exemplo de instrumentos educacionais que objetivam, na perspectiva de construção da nação, legitimá-la, exaltando as especificidades do território nacional e fomentando o amor

à pátria. Obras como a italiana *Cuore* e a francesa *Le Tour de La France par Deux Enfants*, destinadas ao público infanto-juvenil – “romances de formação” – são eivados de princípios de conduta de forte cunho nacionalista, em que o território é protagonista desses sentimentos de exaltação do “torrão natal”.

No Brasil, é paradigmático o livro *Através do Brasil*, obra de Manoel Bonfim e Olavo Bilac publicada em 1910. Os dois autores, na ocasião, eram, respectivamente, diretor da Instrução Pública do Distrito Federal e inspetor escolar. Desde sua primeira edição, em 1921, e durante décadas, o livro, concebido sob o mesmo objetivo de afirmar preceitos de conduta, foi adotado nas escolas para aquela mesma faixa de público. Fartamente ilustrado, a obra apresentava, mediante uma longa viagem de duas crianças pelo país, a multiplicidade de cenários geográficos, permitindo o vislumbre de um amplo e estimulante panorama do Brasil. A força dessas narrativas é, também, parte constituinte dos vínculos que contribuem para conformar o Estado-nação nos limites de suas fronteiras, segundo Paul Claval:

O espaço vive assim sob a forma de imagens mentais; elas são tão importantes para compreender a configuração dos grupos e forças que os trabalham quanto as qualidades reais do território que ocupam. A terra dos quebequeses não é simplesmente a área que vem humanizando há três séculos: é a imensidão do deserto protetor que a limita ao norte e que lhe dá o sentimento de dispor de um poderio fundamental (CLAVAL, 1979, p. 20, 21).

Conforme referido, dentre os aspectos que potencializam a eficácia da ideia de nação em construir vigorosos laços comunitários, estão aqueles que remetem ao passado, deitando raízes longe, e anunciam futuro promissor. Tal como outras instâncias da vida social, a nação guarda, em seu conteúdo semântico mais arraigado, um sentido mítico, profundamente polarizador, que remete a um argumento explicativo e legitimador dos indivíduos e dos grupos. De acordo com Cassirer (1992, p. 64):

A consciência teórica, prática e estética, o mundo da linguagem e do conhecimento, da arte, do direito e o da moral, as formas fundamentais da comunidade e do Estado, todas elas se encontram originariamente ligadas à consciência mítico-religiosa.

Importantes teóricos abordam o tema: Ernest Renan (1997, p. 39) assinala como princípios da nação a posse de um legado de lembranças comum e “a vontade de continuar a fazer valer (essa) herança”; Otto Bauer (2000, p. 57)

refere-se à nação como “uma comunhão de destino decorrente de uma comunhão de caráter”; Elias (1997, p. 140) destaca “uma aura emocional” que confere ao conceito de nação “a aparência de algo sumamente sacrossanto, digno de ser admirado e venerado”. São esses ingredientes capazes de fazer com que o sentimento nacional seja reconhecido e encarnado em cada cidadão, aspecto sintetizado por Bauer e Elias:

A nação não é algo que me seja alheio, mas uma parte de mim mesmo que retorna para mim na natureza dos outros. Assim a idéia de nação está ligada à idéia de meu eu (BAUER, 2000, p. 69).

A imagem que um indivíduo faz da nação de que forma parte é também, portanto, um componente da imagem que ele tem de si mesmo, a sua “auto-imagem” (ELIAS, 1997, p. 143).

Entretanto, como afirmam Domingos e Martins (2006, p. 83), essa entidade caracteriza-se “pela estranha mistura (...) [de] pulsões ancestrais com condicionamentos produzidos pela história”. Assim, aos envolventes sentimentos unificadores de vinculação às origens, deve-se associar a noção de passado histórico como algo reconstruído, aspecto que o Estado irá utilizar ao fomentar aquela ideia de nação. No que se refere a uma “memória nacional”, à elaboração de um passado glorioso, importa ressaltar o uso político que se pode fazer da memória. As interpretações sobre o passado são necessariamente refeitas, pois a história relaciona-se às demandas do presente, onde os acontecimentos do passado podem ter ressonância⁶.

Nesse movimento, em que se constrói a história a partir de aspectos adequados para impulsionar o presente, o “deleite romântico com o passado distante torna-se fonte de amor pela nação” (BAUER, 2000, p. 69). Sob a perspectiva do nacional, conjugam-se passado, presente e futuro, novo e antigo, moderno e tradicional, aspectos que se entrelaçam quando se articulam Estado, nação e cultura. Entretanto, se o passado idealizado serve aos interesses de construção da nação, ele também faz a esperança de um futuro melhor. O poder político, a fim de se legitimar, deve encarnar anseios coletivos e formular promessas que apontem para sua efetivação (DOMINGOS & MARTINS, 2006, p. 109). É por isso que a nação se fortalece no movimento entre as glórias do passado, as coerções do presente e as expectativas do porvir.

⁶ Tomando-se como exemplo a história da arte, Agnes Heller observa que “o Renascimento foi a primeira era que escolheu um passado para si própria”. (*apud* SILVA, 1994, p. 176).

Para afirmar-se nos limites de suas fronteiras e perante a comunidade internacional, o poder político conduz os esforços de construção da nação. Por um lado, o Estado é o principal promotor dessa construção, agindo no sentido da modelagem ou fortalecimento de um sentimento coletivo que vivifique a crença na nação; por outro lado, a nação é também resultado de processos mais amplos, associados às relações internacionais. Em âmbitos diversos da vida social, manifesta-se a interação e a fluidez entre o interno e o externo, o local e o internacional. Referindo-se à constituição do imaginário nacional, sintetiza Ferrara (1994, p. 46): a nação “se constrói para afirmar-se ante aquilo que é diferente da nação: o mundo”.

Outro aspecto também remete à noção de processo – nações são entidades históricas permanentemente reconstruídas, entidades em constante reelaboração. De acordo com Ianni (1994, p. 80):

O Estado-nação (...) revela-se uma espécie de desafio permanente. (...) A nação continua a ser um processo histórico, uma contínua ou periódica recriação. Todos os dias, 24 horas por dia, são muitos os elementos mobilizados para criar e recriar a nação, nacionalidade, identidade, pátria: discurso do poder, indústria cultural, aparelhos de repressão, sistema jurídico-político, códigos e regulamentos, símbolos, bandeira, hino, moeda, língua e dialetos, religião e seitas, território, fronteiras, tradições, heróis, santos, façanhas, monumentos e ruínas.

No âmbito de suas fronteiras, catalisando os esforços de grupos diferentes, o Estado, apesar de principal agente da construção da nação, não é o único, pois desse processo participam políticos, militares, empresários, intelectuais, segmentos populares. As contradições e as ambiguidades contidas na diversidade de anseios e projetos que se abrigam sob a nação têm como exemplo privilegiado a riqueza da simbologia que acompanha processos de construção nacional. As formas simbólicas geradas a partir dessa mesma ideia podem ser desconcertantemente diversas considerando-se o lugar social dos setores que as produzem.

De qualquer forma, movidos por interesses diversos, todos desejam integrar-se à comunidade nacional: trata-se da entidade que encarna o aparato institucional da pretendida modernidade, fundamentada em um ideal coletivo legitimador. Nesse sentido, Hobsbawm (2005, p. 20) afirma serem as nações “fenômenos duais” que, apesar de primordialmente construídas “pelo alto”, devem ser também compreendidas “de baixo”, “em termos das suposições, esperanças, necessidades, aspirações das pessoas comuns”. O autor argumenta que, nessa

abordagem “de baixo”, a nação deve ser percebida não por governos ou movimentos nacionalistas, mas por pessoas comuns, a quem se destinam sua ação e propaganda. Qual a ressonância das ideologias de Estados e movimentos em seus cidadãos? Como o sentimento nacional combina-se a identificações de outra natureza que coexistem e conformam o ser social? Esses são alguns dos pontos que Hobsbawm destaca como necessários à reflexão sobre o tema. Nessa abordagem, em contraposição à visão de grupos dominantes do ponto de vista político, econômico ou intelectual, trata-se de compreender os processos de construção nacional a partir da perspectiva de grupamentos sociais cujas possíveis interpretações não integram o *corpus* das narrativas e explicações “oficiais”, consagradas, legitimadas.

Benedict Anderson é autor do conceito de nação como uma “comunidade imaginada”. Para que se estabeleça a densidade que a ideia incorpora, é necessário remeter aos amplos quadros de referências culturais a partir dos quais o sentido do conceito emerge e, por contraste, se constrói: a comunidade religiosa e o reino dinástico (ANDERSON, 2005, p. 33). Analisando aquele horizonte, *ethos* a partir do qual a realidade era percebida, o autor enfatiza que o alvorecer do mundo moderno é marcado por “uma mudança nos modos de percepção do mundo (...) que, mais do que qualquer outra coisa, tornou possível ‘pensar’ a nação”. Apoiado no pensamento de Walter Benjamin, o autor analisa inicialmente a ideia de simultaneidade no medievo, cuja concepção de “tempo messiânico, uma simultaneidade do passado e do futuro num presente momentâneo” aliava-se a formas particularizadas de imaginar a realidade, pois a total abrangência do Cristianismo no fragmentado tecido europeu de então se manifestava diversamente em cada comunidade: “A Cristandade assumia a sua forma universal por meio de uma série de singularidades e pormenores” (ANDERSON, 2005, p. 35).

Em contraposição a esse quadro, a modernidade constrói uma noção de simultaneidade completamente diferente, caracterizada pela “coincidência temporal, medida pelo relógio e pelo calendário” (ANDERSON, 2005, p. 46), “saturado da atmosfera do presente imediato” (HAUSER, 1998, p. 975). A essa nova possibilidade de se apreender a realidade, Anderson conjuga o capitalismo e a tecnologia da imprensa como elementos que preparam o cenário da nação moderna.

O autor assinala a função primordial do desenvolvimento da imprensa para a constituição da consciência nacional, destacando a expansão do mercado

livreiro, com a fixação das línguas vernáculas, em substituição à hegemonia do latim – cujo domínio era restrito – alcançando, assim, um amplo público. O capitalismo editorial teria possibilitado a ideia de uma comunidade a que cada leitor se sentiria integrado, partilhando um mesmo território imaginário, uma “comunidade imaginada”. Mumford (1998, p. 397) conjuga imprensa e uma nova percepção do tempo na difusão do jornal, “que trata de 'acontecimentos' do dia a dia, dispersos e logicamente incongruentes, sem nenhuma conexão subjacente exceto a contemporaneidade”. Sobre esse aspecto, analisa Hauser (1998, p. 975):

O fascínio da “simultaneidade”, a descoberta de que, por um lado, o mesmo homem vivencia tantas coisas diferentes, desconexas, e homens em diferentes lugares experimentam frequentemente as mesmas coisas, de que as mesmas coisas estão acontecendo ao mesmo tempo em lugares completamente isolados uns dos outros, esse universalismo, do qual as técnicas modernas tornaram consciente o homem contemporâneo, talvez seja a verdadeira fonte da nova concepção de tempo...

Antecedendo à invenção da imprensa, Lewis Mumford afirma que a invenção de outra máquina já instituíra a ideia de simultaneidade, regularidade e previsibilidade, própria dos processos das modernas sociedades: o relógio. O autor alude aos mosteiros beneditinos, que, com sua devoção ao trabalho e férrea disciplina da regra, contribuíram para dar às atividades o ritmo regular coletivo de uma máquina. A partir do século XVI, tal ritmo começaria a ser transposto à cidade, com a difusão de relógios domésticos em moradias de classes mais abastadas.

Esse quadro é reforçado com o surgimento de “vernáculos específicos, enquanto instrumentos de centralização administrativa”, dada a necessidade de implementar regulamentações mais efetivas no processo de constituição dos Estados Nacionais, conforme Mumford (1998, p. 385): “O recolhimento de impostos, a imposição de multas, a promulgação de regras e regulamentos, não menos que a expedição de passaportes – tudo isso era cereal a ser moído no moinho burocrático” Eric Hobsbawm (1998, p. 77), analisando o pensamento de Anderson, enfatiza que aquelas línguas vieram a transformar-se na língua oficial dos Estados modernos mediante a educação pública e outros mecanismos administrativos, constituindo-se elemento importante de coesão nacional.

Se, como afirma Norbert Elias evocando Durkheim, em sociedades primitivas, os vínculos dos indivíduos com a coletividade por eles formada cristalizavam-se em um totem, elementos “impregnados de um nós-grupo”, nas

sociedades complexas, outros símbolos cumprem igual papel, formando, entre os milhões de indivíduos que vivem organizados nas nações-Estado dos séculos XIX e XX, “pontos focais de um sistema de crenças comuns” (ELIAS, 1997, p. 138,139). Em sua origem, a palavra *símbolo* revela essas potencialidades:

O grego *symbolon* aponta para acepções semelhantes as do uso corrente atual: signo, marca, alegoria, convenção, tratado, conjetura. Mas o étimo *symbol* recupera idéias e atos mais primitivos, genéticos: confluência, reunião, embate, trança (em cordoaria), local de encontro ou reunião de rebanhos (PIGNATARI,1995, p. 119).

Processos de construção nacional, aguçando aspirações acalentadas e mobilizando interesses diversos, fazem emergir ampla simbologia, embebida de nuances do imaginário social, possibilitando a sedimentação de laços: “Os símbolos são os instrumentos por excelência da ‘integração social’ (...) Eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social” (BOURDIEU, 2004, p. 10). Assim,

A palavra sempre velada do símbolo pode precaver-nos contra o erro mais grave de todos: o da descoberta de um sentido definitivo e último das coisas e dos seres. Efectivamente ninguém se engana tanto como aquele que conhece todas as respostas, com excepção, talvez, daquele que apenas conhece uma (ALLEAU, 2001, p. 19).

Nenhuma formação histórica se entende sem expressões simbólicas, pois só estas criam a possibilidade de visão retrospectiva e prospectiva (CASSIRER,1992, p. 57). Formas simbólicas, a exemplo da arte e do mito, vinculam-se à tessitura de uma trama que funda e sedimenta um sentimento comunitário; são, portanto, produtoras de sentido e têm a possibilidade de evocar o passado, modelar o presente e vislumbrar o futuro, atuando na construção dos grupos sociais. Como afirma Paul Zumthor, “a voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória” (*apud* CARVALHO, 1998, p. 13).

Nesse sentido, formas simbólicas “não são imitações e, sim, órgãos [da] realidade” (CASSIRER, 1992, p. 22). Trata-se de configurações significativas, cuja função não se restringe a uma tentativa de designar uma realidade existente: além de consistirem na mediação necessária para tornar o mundo inteligível, também o constituem, outorgam sentido à vida.

Essa complexidade do símbolo em encarnar aspectos um tanto intangíveis ou indizíveis de uma sociedade é sintetizada por Mircea Eliade (1982, p. 8), ao afirmar que o símbolo revela “outros aspectos da realidade – os mais

profundos – que desafiam qualquer outro meio de conhecimento”. O mesmo sentido dessa potência é sintetizado nas palavras de Gilbert Durand (1988, p. 15): “O símbolo é, portanto, uma representação que faz aparecer um sentido secreto; ele é a epifania de um mistério”.

Formas de arte guardam a capacidade de conduzir a interpretações diversas de seus possíveis significados. Essa latente e perene polissemia permite que um determinado símbolo seja acatado com grande amplitude num grupo social, evocando e fazendo aflorar diferentes nuances do imaginário coletivo: “Um símbolo não significa: evoca e focaliza, reúne e concentra, de forma analogicamente polivalente, uma multiplicidade de sentidos que não se reduzem a um único significado, nem apenas a alguns”. (ALLEAU, 2001, p. 9). Esses atributos conferem às formas simbólicas a possibilidade de, numa determinada forma de organização social, catalisar as “ficções mais importantes que tornam possível a sobrevivência desta ordem” (GEERTZ, 1989, p. 219).

As potencialidades do símbolo explicam, por exemplo, a eficácia de diferentes formas de arte, como a arquitetura, a pintura e a escultura, em concentrar, traduzir e conformar aspectos de uma realidade. A arquitetura integra o campo da criação, específico das artes, mas particularizada por marcantes características. O imperativo da utilização, “subordinada ao propósito humano que encarna” (MUMFORD, 1986, p. 103), preside sua existência, “contrariamente às artes representativas que se defendem, no tocante ao expectador, com a intransponível fronteira que impede, por exemplo, que ele se banhe nas águas da marinha, que se misture aos pastores também cromatizados em tela” (COUTINHO, 1977, p. 167). Trata-se de arte comprometida por fortes limitações sociais e materiais. Outro aspecto refere-se à precedência de questões prático-funcionais: toda arquitetura é concebida para atender a uma função pré-determinada. Por último, deve-se considerar seu caráter impositivo, sua presença obrigatória (COLIN, 2000, p. 25; ZEVI, 1978, p. 33).

Antes mesmo de qualquer grupamento humano fixar moradia permanente, a arquitetura paleolítica ou neolítica revelava, em uma pedra descomunal de um menhir, ou na construção de um dólmen⁷, ponto focal de antigos locais de celebrações religiosas, o desejo de vivificar aspectos da vida social,

⁷ Trata-se de construções primitivas. O menhir consiste no obelisco primitivo: uma grande pedra fincada no solo; quanto aos dolmens, eram altares a céu aberto.

contribuindo para reforçar o sentimento gregário. Nesse sentido, remetendo às cavernas – espaços que proporcionaram ao homem a primeira experiência de espaço fechado – e à mestria estética das primitivas pinturas feitas em suas paredes, observa significativamente Lewis Mumford (1998, p. 14):

Nesses antigos santuários paleolíticos, como nos primeiros túmulos e montes sepulcrais, encontramos, se existem, os primeiros indícios de vida cívica, provavelmente muito antes de poder sequer suspeitar-se de qualquer agrupamento permanente em aldeias (...) Ali, no centro cerimonial verificava-se uma associação dedicada a uma vida mais abundante; não simplesmente um aumento de alimentos, mas um aumento do prazer social, graças a uma utilização mais completa da fantasia simbolizada e a da arte, com uma visão comum de uma vida melhor e mais significativa ao mesmo tempo que esteticamente atraente.

Essa extraordinária força simbólica da arquitetura revelou-se no alvorecer da civilização, quando foi utilizada como vigoroso instrumento de dominação e legitimação por aqueles que detêm o poder. Posteriormente, ao longo da História, poderosos reis mesopotâmicos, divinizados faraós egípcios, governantes gregos, imperadores romanos, papas renascentistas, reis absolutistas, modernos gestores construiriam túmulos, monumentos, templos, fortalezas, palácios, cidades inteiras para legitimar seu poderio em cidades-estados, impérios, e, na modernidade, nos estados nacionais, como será visto.

Em sua acepção mais ampla, a arquitetura é manifestação cultural: consiste em um artefato, resultado da intervenção no meio ambiente para o atendimento de uma necessidade social, por via de investimentos econômicos, e tornada significativa pelo uso e por práticas culturais e ideológicas, que lhe conferem sentido e finalidade. Segundo o grande engenheiro-poeta Joaquim Cardozo:

Na arquitetura estão inscritas as vontades mais puras e duradouras do coração dos homens. A história da cultura e da sociedade repousa em grande parte nas formas arquitetônicas, pois a vontade de um povo se manifesta na forma dos templos de seus deuses, dos palácios de seus reis. Quando uma civilização desaparece, no imenso decorrer dos tempos, somente nas pedras dos edifícios desmantelados é que se vão encontrar os marcos dessas culturas e, nas diferenciações dessas pedras, na maneira de erguê-las ou agrupá-las, é que estão as diferenças das raças, dos povos e das culturas. É por isso que podemos dizer que a primeira história, a primeira literatura, foram escritas na pedra, nos muros e nas colunas, nas arquitraves e nas abóbadas. Desde a Antiguidade os muros das construções foram os primeiros órgãos de informação, resumos da vida social dos povos, o primeiro papel onde se inscreveram as páginas da história, o papel onde ainda se inscrevem as mensagens para o futuro (*apud* PAIVA, 2009, p. 72).

Nessa condição, as formas arquitetônicas consistem em privilegiados testemunhos das formas de organização social e de seus valores. “Eis porque o deserto nos diz muito pouco do ponto de vista da cultura humana: ele constitui talvez o único lugar na terra sem arquitetura” (MENEZES, 1988, p. 7). Como decifrar esse fenômeno cultural complexo, em cuja materialidade estão inscritos tanto conteúdos tão distintos quanto grau de conhecimento técnico, forma de integração ao meio circundante, ideais estéticos, costumes, valores, aspirações, crenças, significados afetivos e simbólicos? Como recomendou o rei à menina Alice, no seu país das maravilhas: melhor começar pelo começo. E o faço recordando a mais antiga obra teórica sobre arquitetura, escrita há dois mil anos, denominada *Os Dez Livros de Arquitetura*, de Marco Vitruvio Pollio, onde o autor afirma que toda obra arquitetônica caracteriza-se pelos atributos de solidez (*firmitas*), utilidade (*utilitas*) e beleza (*venustas*)⁸. O arquiteto Liberal de Castro enfatiza a importância dessa obra inaugural:

A análise isolada, combinada ou conjunta dos temas da bimilenar proposição vitruviana tem servido de base a inúmeras teorizações por vias de considerações desenvolvidas de acordo com as mais variadas interpretações (CASTRO, 1993, p. 143).

Partindo das pioneiras considerações vitruvianas, cabe destacar aspectos que conjugam múltiplas dimensões da obra arquitetônica. Conforme referido, a arquitetura é um *produto* de processos diversos, em uma determinada sociedade e situação histórica, os quais “incorpora à sua própria forma de expressão” (LEON *apud* SILVA, 1994, p. 49). Os aspectos mais tangíveis, como recursos materiais e grau de conhecimento técnico ou aqueles um tanto insondáveis, como crenças e aspirações, estão inscritos nas paredes ou até nos termos que designam os edifícios: seja templo, mercado, teatro, biblioteca, castelo, palácio, presídio, quartel, estação ferroviária, quaisquer edifícios manifestam as práticas e os valores que os geraram. Ao longo da história, o surgimento de um novo tipo de edifício já diz muito da sociedade que o demandou. As catedrais góticas, por exemplo, construídas no fim do medievo, cristalizavam o esplendor do período e já anunciavam outros

⁸ “O conceito de solidez (*firmitas*) ultrapassou as noções de resistência dos materiais e de estabilidade das construções, incorporando questões ligadas a conforto e à forma arquitetônica. Por sua vez, a utilidade (*utilitas*) relaciona-se atualmente a temas de natureza social, econômica e política. Já a beleza (*venustas*), para além do atendimento às proporções na busca da forma ideal, essência da proposição original, hoje diz respeito a apreciações estéticas formalistas” (LIBERAL DE CASTRO, 1993, p. 143).

tempos, em que os templos passariam a ter um caráter menos celestial e mais palaciano.

Por outro lado, a arquitetura não é apenas reflexo, pois, além de proporcionar uma compreensão do real, constitui-o e o (re)constrói. Até mesmo por sua presença ostensiva e obrigatória, “a forma arquitetônica, qualquer que seja, mesmo não promovendo, participa da existência daqueles que por ela são afetados” (SILVA, 1994, p. 181). A inserção de um novo edifício na paisagem, por exemplo, gera uma sombra, apara o vento, irradia calor; a sua presença é percebida sensorialmente, mesmo que ainda não tenha sido investida de outros significados.

A arquitetura é, também, um meio que os grupos sociais utilizam para promover suas condições de existência. Integrante de seu acervo material, a arquitetura contribui para a efetivação das atividades humanas. Nesse sentido, Edgar Graeff (1980, p. 13) observa:

Do nascimento à morte, da maternidade ao túmulo, o homem atravessa o tempo de sua existência trabalhando, repousando, cultivando divindades e memórias, brincando e sofrendo, no abrigo dos edifícios construídos para proteger e favorecer o exercício das atividades que a vida requer.

Assim, seja a partir da tríade vitruviana ou do conhecido binômio forma e função, a escolha de um determinado enfoque deve sempre admitir o diálogo com outras abordagens, para que se possa apreender suas múltiplas dimensões. Para os objetivos desta tese, interessa analisar o fenômeno arquitetônico sob um ângulo mais preciso, relacionando-o, sobretudo, à sociologia e à história, com o auxílio de alguns esteios conceituais da semiologia.

Imaginemos um edifício qualquer; sua apreensão pode ocorrer a partir de ângulos diversos. Vislumbrado a grande distância, poderemos perceber sua silhueta, sua altura, sua extensão. À medida que nos aproximamos, outros detalhes começam a surgir: as envasaduras, as cores, as sombras. E, se nos for possível rodeá-lo por completo, ou subir em uma colina, ou sobrevoá-lo, ângulos imprevistos serão visualizados. Penetremos no edifício. Ainda guardamos a imagem de seu volume, mas agora as relações são outras: sobre nossas cabeças, o firmamento já não é o limite, a luz está regulada, nossos passos estão contidos, novas sensações nos envolvem. Tal como esse hipotético passeio pelas possibilidades de percepção da forma arquitetônica, um processo interpretativo da arquitetura conduzirá a múltiplos significados.

Como produto da cultura, as formas arquitetônicas expressam uma interpretação da realidade, são signos que podem ser interpretados, de acordo com o pensamento de Menezes (1988, p. 8):

O mundo dos objetos historicamente produzido pelos homens pertence também ao universo semiótico. Desse modo, é possível formular a hipótese geral de que todos os produtos culturais ou já são intrinsecamente investidos de sentido, ou podem ser legitimamente encarados como sistemas semióticos; por conseguinte, a arquitetura, como um desses componentes, é geralmente "consumida" como fenômeno semiológico, sem prejuízo de sua inerente funcionalidade primária.

A arquitetura pode, assim, ser pensada como uma "linguagem não verbalizada, cuja escritura, plasmada em suas formas, expressa sentido, comunica intenções e valores" (SILVA NETO, 1999, p. 7). Trata-se de uma linguagem particularizada, "a da *matéria*, configurada pela *ideia*, que define a *forma*", nos termos do teórico da arquitetura Elvan Silva (1994, p. 173). Partindo dessa definição, pode-se afirmar que a arquitetura cristaliza aspectos de uma dada realidade, pois a ideia nasce das necessidades, aspirações e expectativas da organização social que lhe servem de cenário. Sem referência ao quadro que lhe deu origem, a arquitetura seria esfinge indecifrável: a pirâmide, por exemplo, era túmulo no Egito, templo entre os astecas, e hoje é portal de acesso ao Louvre.

Considerando a arquitetura uma linguagem, que aspectos permeiam sua compreensão? Na sua condição de forma simbólica, guarda, como todo discurso poético, "uma constante capacidade de surpreender, de multiplicar os significados, de infringir os códigos de comunicação" (COLIN, 2000, p. 77). Há vasta bibliografia referente à abordagem semiológica da arquitetura, seja em uma análise conjunta com outros produtos da cultura ou em uma perspectiva mais particularizada, a exemplo de Fusco (1967), Pignatari (1995) e Silva (1985). Liberal de Castro (1993), em texto relativo à semiologia arquitetônica, analisa a posição de alguns estudiosos do assunto, todos italianos: Cesare Brandi, Gillo Dorfles, Giulio Carlo Argan, Renato de Fusco e Umberto Eco. Ainda que considere "problemático transpor os fundamentos da linguística para uma obra de arquitetura", o autor admite, de forma limitada, a hipótese de uma análise semiológica da arquitetura. Ao analisar as formulações de Argan, o autor destaca o conceito de signo e sua validade para abordagem dos fatos artísticos:

Bem à frente do conceito de forma, cuja validade fica limitada às culturas que situam a arte como representação interpretativa da realidade, portanto, como um ato de conhecimento; bem à frente do conceito de imagem, que limita a atividade artística à esfera da imaginação - o conceito de signo figura hoje como o único a valer indiscriminadamente para todos os fenômenos artísticos, permitindo assim uma delimitação precisa da área fenomênica da arte (ARGAN *apud* CASTRO, 1993, p. 154).

Na mesma perspectiva de Giulio Argan, um dos mais prestigiados intérpretes da arquitetura moderna, alinha-se Umberto Eco, ao afirmar a pertinência de uma abordagem semiótica da arquitetura, integrante que é do campo da cultura:

Se virmos na Semiologia não apenas a ciência dos sistemas de signos reconhecidos como tais, mas a ciência que estuda todos os fenômenos de cultura como se fossem sistemas de signos – baseando-se na hipótese que, na realidade, todos os fenômenos de cultura sejam sistemas de signos, isto é, que a cultura seja essencialmente comunicação – verificaremos que um dos setores onde ela tem sido mais desafiada pela realidade que procura dominar é o da Arquitetura (ECO, 1976, p. 188).

Liberal de Castro (1993) alude, ainda, às proposições de Charles Peirce, nomeadamente os diversos gêneros de signos – ícones, índices e símbolos – e sua utilidade na compreensão de outras dimensões da arquitetura para além do utilitarismo funcional. Como exemplo, o autor refere-se à leitura de formas da arquitetura monumental.

Por um lado, a compreensão da linguagem inscrita nas formas arquitetônicas remete ao contexto de sua criação, cristalizando, conforme referido, aspectos da realidade da qual emergiu e a interpretação de quem a concebeu, a partir de seu lugar social e de sua visão de mundo. Sobre esse aspecto, acrescenta Elvan Silva (1994, p. 174):

O significado mais intenso existirá precisamente nas formas nas quais tanto arquiteto quanto usuários e contempladores conseguem identificar uma história comum, seja como descrição idealizada do passado, do presente que se deseja aperfeiçoar, ou do futuro, como se pretende experimentá-lo.

Por outro lado, as formas arquitetônicas podem vir a tornar-se mais ou menos significativas, na medida em que ganhem sentido na vida dos que por elas são afetados. O uso aponta para novas possibilidades de semantização. Os exemplos são inexauríveis: um edifício, concebido para atender a uma determinada demanda social, cumprida e esvaída essa primeira função, continuará a incorporar significados diversos, que se constroem relacionalmente, por formas diversas de apropriação.

Outro aspecto refere-se ao discurso competente elaborado a partir de um espaço social privilegiado: o discurso dos arquitetos ou especialistas sobre o fenômeno arquitetônico. Como serão vistas, as narrativas são parte integrante da construção dos significados em arquitetura, outorgando-lhe ou negando-lhe legitimação, seja nos limites do campo profissional ou em âmbito mais abrangente. Os teóricos e historiadores da arquitetura elaboram conhecimentos, teorias e doutrinas. Muitas vezes, também emitem simples opiniões ou tecem discursos laudatórios a partir de suas concepções do mundo e convicções pessoais: a validade e alcance de seus argumentos dependem do lugar de onde falam e de seu prestígio intelectual. A força persuasiva do discurso sobre arquitetura não pode, pois, ser menosprezada.

Entretanto, lembra Menezes (1988, p. 8), que qualquer interpretação não se restringe ao sentido construído pelas elites culturais ou grupos hegemônicos, "pois ele se insere num quadro mais amplo de valores cultivados pelo imaginário coletivo: valores religiosos, nacionais, mitopoiéticos, etc". Por outro lado, A arquitetura é a mais impositiva das artes, mas, como sentencia Mumford, "se essas estruturas [arquitetônicas] não deleitarem o olhar e não instruírem a mente, não há audácia técnica que as possa salvar da ausência de sentido" (1986, p. 103).

As arquiteturas podem vir a ser investidas de significados duradouros, profundos e abrangentes. A condição de formas concretas feitas para permanecer – ainda que existam “arquiteturas efêmeras”⁹ – concorre para a arquitetura ter potencializada sua capacidade de gerar significados. Elas perduram mesmo quando já não existem as condições que explicam sua existência. Por outro lado, estão sempre a desafiar interpretações e, como visto, podem suscitar sentidos imprevistos: não há como conter as fronteiras do simbólico. Finalmente, os significados podem ser de largo alcance: as formas arquitetônicas podem referir-se ao passado, expressar o presente ou remeter a um futuro idealizado. Esses vigorosos atributos abrem possibilidades instigantes para compreender os laços que entretecem arquitetura e Estado Nacional.

⁹ As tendas, sejam as dos antigos povos nômades dos desertos ou aquelas atualmente produzidas em plástico, são bons exemplos.

3 ARQUITETURA, ARTE DE ESTADO

3.1 Arquitetura monumental do Estado: perspectiva histórica

Discorrendo sobre a arquitetura monumental, Menezes alude à afirmação de Siegfried Giedion acerca da monumentalidade, que "surge da eterna exigência humana de criar símbolos para os seus atos e para seu destino, para suas convicções religiosas e sociais" (*apud* MENEZES, 1988, p. 12). Entretanto, ao advertir que "essa universalização simplificadora oculta ou despreza aspectos diferenciais irretorquíveis", o autor estabelece a necessária distinção entre *monumentalidade* ("reveladora da profunda intuição histórica do espírito humano ao buscar exprimir o perfil específico de cada época e cultura") e o *monumentalismo* "anacrônico e obsolecente que acompanha com monótona regularidade a produção arquitetônica de regimes políticos autoritários e centralizadores." (MENEZES, 1988, p. 12). Nos exemplos expostos a seguir, baseados, sobretudo, no formidável texto de Lewis Mumford, subjaz à análise esse último sentido, referenciado à suntuosidade ou grandeza próprios do exercício centralizado do poder em cidades-estado, impérios ou na forma política da comunidade moderna: nos Estados nacionais.

Nas mais antigas cidades mesopotâmicas, aglomerações pardacentas, construídas com frágeis tijolos de adobe, ou nas cidades abertas do vale do Nilo, os símbolos arquitetônicos e esculturais se introduziram para conformar o nascente caráter urbano, contribuindo para estabelecer e reforçar a nova ordem que se impunha:

(...) Nenhuma despesa era poupada para criar templos e palácios, cujos simples volume e elevação dominariam o resto da cidade . As pesadas paredes de argila bem cozida ou de sólida pedra davam às efêmeras funções do Estado a certeza de estabilidade e segurança, de ordem ininterrupta e de autoridade inabalável. O que chamamos hoje de 'arquitetura monumental', é antes de tudo, a expressão do poder, e este poder exibe-se na reunião de custosos materiais de construção e de todos os recursos da arte, bem como num domínio de todos os estilos de acessórios sagrados, grandes leões, touros e águias, com cujas poderosas virtudes o chefe do Estado identifica suas próprias capacidades mais frágeis. A finalidade dessa arte era produzir terror respeitoso, como numa confissão da época, citada por Contenau: 'Sou como um homem morto, sinto-me desmaiar depois da visão do Rei meu senhor (MUMFORD, 1998, p. 78).

Templos e palácios guarnecidos com imagens mitológicas consolidavam a crença no poder divinizado do soberano. Narrativas épicas referem-se a este aspecto, como na epopeia de Gilgamesh, onde o lendário herói comparece como construtor de colossais muralhas e templos (MUMFORD, 1998, p. 71). Como ensina o autor de “A Cidade na História”, as formas de arte monumental das cidades ancestrais – “reis semelhantes a deuses, touros alados, homens com cabeça de falcão, mulheres com formas de leoas, exageradamente ampliadas, brotavam em argila, pedra, cobre e ouro” – concorriam para tecer o poder dos primeiros monarcas, operando no sentido de conformar a emergente realidade urbana, centralizada na realeza:

O rei, com caracteres de deus, ou o primeiro dos sacerdotes, na verdade, parecia tão grande na “vida real”, quanto era representado em imagens pintadas e esculpidas (...) privada de poderes sagrados, a cidade antiga poderia ter sido apenas um montão de lama cozida (MUMFORD, 1998, p. 82, 83).

Assim, as formas de arte monumental das cidades ancestrais construíam, efetivamente, a realeza dos primeiros monarcas; operavam no sentido de conformar a emergente realidade urbana, centralizada na figura sacralizada do rei.

Quando a pequenina Grécia é transformada em império, distanciando-se das orgânicas formas urbanas estabelecidas em seu primitivo sítio rochoso e escarpado, os construtores das novas cidades implantadas na costa ocidental da Ásia, embalados pelo “deleite na grandeza” (MUMFORD, 1998, p. 218), de governantes despóticos, operaram no sentido de alcançar imponentes efeitos estéticos. O monumentalismo, decorrente de longas perspectivas, passou a ser “atributo estético dominante da cidade helenística” (MUMFORD, 1998, p. 220). A “arregimentada elegância” caracterizava essas novas cidades e coadunava-se à nova ordem de governantes despóticos, conforme explica, metaforicamente, o mesmo autor (1998, p. 216):

A vida urbana começara na Grécia como uma conversa animada, e degenerara numa competição crua ou na luta física. Sob uma sucessão de conquistadores reais e imperiais, a conversa cessou (...). O que sobrou do antigo drama urbano era um mero espetáculo (...).

Sob o manto do império, a cidade passou a ser “um pomposo mostruário de poder”, e, na medida em que se esvaneciam os laços com a primitiva *pólis*, “seu aspecto exterior mostrava um grau muito mais elevado de ordem formal e

coerência". Acerca da vacuidade desse monumentalismo, sentencia Mumford (1988, p. 217):

A desarmonia, muitas vezes repetida, para não dizer o rude conflito, entre ordem estética e a ordem moral (...), pois, muitas vezes, a aperfeiçoada carapaça cívica é a expressão final de um organismo cívico frustrado e espiritualmente debilitado.

Nesse mesmo sentido coloca-se a observação de Menezes, ao sugerir que, ao moldar essa carapaça cívica, os sistemas políticos procurariam "livrar-se, mediante o seu monumentalismo arquitetônico, do sentimento de culpa proveniente da ilegitimidade de seu poder" (MENEZES, 1988, p. 13). Mumford alude a esse mesmo conflito ao comentar a magnificência do Forum Romanum, simbolicamente o centro não apenas de Roma, mas do próprio império romano, concluindo que, "para governar, apenas pela coerção, sem consentimento afeiçoado, é preciso que se disponha de um cenário urbano apropriado" (MUMFORD, 1998, p. 401):

Ali, pois, a nova Roma, de fato e na realidade, a Roma que contratava soldados, que fazia escravos e que tinha crassos especuladores de terras, ficava oculta sob a toga da tradicional Roma das aspirações patrióticas e do sonho estóico. Quem podia duvidar ali da realidade daquela Roma ideal, sob cuja lei e paz, a ordem era ordem, a justiça era justiça, a eficiência era eficiência, e não máscaras para a rapacidade, a cobiça, a avidez e a crueldade, numa escala coletiva gigantesca? (MUMFORD, 1998, p. 245).

Muito distante das antigas cidades dos vales de rios, da Grécia Helenística ou da Roma imperial, o monumentalismo materializado nas escalas urbana e arquitetônica foi retomado no contexto da ordem renascentista, quando ocorre o início da ruptura do padrão medieval milenarmente tecido. Estava em curso o futuro estabelecimento das grandes cidades barrocas, que viriam a se tornar os novos centros irradiadores do poder político que tomaram forma, na Europa, entre os séculos XVII e XIX. Sob o manto da ideia de civilização e de um argumento estético que recendia à lei, ordem e uniformidade, um processo brutal de desmonte do arranjo espacial medieval resultou num urbanismo militarizado, sob a égide opressora da linha reta. O desenho urbano permitia, pois, entrever as profundas transformações que se operavam, materializando os princípios que presidiriam a nova ordem:

Da universalidade medieval à uniformidade barroca; do localismo medieval ao centralismo barroco; do absolutismo de Deus e da Santa Igreja Católica ao absolutismo do soberano temporal e do Estado Nacional, como fontes de autoridade tanto quanto objetos de culto coletivo (MUMFORD, 1998, p. 378).

A consolidação do capitalismo mercantilista e de uma estrutura política centralizada teve seu correspondente estético uniformizador até mesmo na moda geometrizada de poda das árvores. No cenário urbano, são estabelecidas extensas avenidas, longas e solenes perspectivas, praças recortadas cartesianamente, edifícios padronizados para a nova burocracia. Conforme Mumford (1998, p. 218):

Será por acaso que essa ordem estética, que encontramos inicialmente nas vias processionais do templo no antigo Egito e que encontramos de novo na Europa do século XVII, começou a existir ao lado da monarquia absoluta e da supervisão burocrática em larga escala?

Nessa nova ordem, a crescente importância do exército, esteio fundamental do Estado, revelava-se, por exemplo, em um batalhão desfilando numa avenida cartesianamente desenhada: "a linha de marcha ininterrupta contribui muito para demonstração de força, e um regimento que assim se movimenta dá a impressão de que irromperá através de uma muralha, sem perder o passo" (MUMFORD, 1998, p. 401). A mesma enfadonha uniformidade cristalizava-se na construção de edifícios para abrigar a burocracia estatal, outro pilar da nova ordem, quando o antigo governante andarilho medieval resolveu fixar-se. A concentração barroca nas grandes capitais contrapunha-se à variedade do tecido medieval, com um correspondente estético de um "esteticismo bastardo de um estilo uniforme único":

Na capital, os hábitos de província, seus costumes e dialetos, eram misturados e refundidos segundo a imagem da corte real: esta veio a ser a chamada imagem nacional, nacional pela prescrição e pela moda imitativa, mais do que pela origem (MUMFORD, 1998, p. 339).

A dissolução do modelo medieval e a implantação de um desenho uniformizador teria seu exemplo maior na radical reforma urbana empreendida pelo Barão de Haussmann em Paris (Figura 7), no ano de 1854, caracterizada pelo seu urbanismo arregimentado, que aperfeiçoava, com extrema perícia, as longas e retas avenidas como que riscadas à faca do antecessor barroco. O rígido modelo urbanístico haussmaniano, seja em Paris, alguma outra cidade europeia ou do outro lado do Atlântico foi a moldura para a disseminação da arquitetura eclética, baseada em uma exuberante e livre utilização de estilos do passado para atendimento aos novos edifícios que solicitavam a complexa sociedade do século XIX. Conforme Argan (1992, p. 186), ainda, "O contraste é, então, nítido: por parte do poder, deseja-se que a cidade, com seus "monumentos" modernos (sempre de péssima

arquitetura) e suas perspectivas espetaculares, seja a imagem da autoridade do Estado”.

Figura 7 – Ordem, regularidade, formalística geometrização espacial.



Fonte: https://classconnection.s3.amazonaws.com/238/flashcards/1219238/jpg/avenue_de_l'opera1334472801801.jpg

3.1.1 *Antecipações modernas*

A ideia de uma arquitetura moderna remonta ao final do século XVIII, amparada na visão de progresso, de contínua expansão, de movimento, de uma concepção evolutiva da história humana, a qual tenderia ao aperfeiçoamento do indivíduo e da sociedade, coadunando-se com as novas forças da revolução econômica, social e política que estão em curso (ELIAS, 1990). Quanto a isso, é eloquente o espanto de Dr. Johnson, testemunha desses acontecimentos: "O século [XVIII] vai ficando cada vez mais desvairado à cata de inovações, todas as coisas

deste mundo estão sendo feitas de uma maneira nova; é preciso enforçar as pessoas de maneira nova..." (T. S. Ashton *apud* BENEVOLO, 1976, p. 22).

No século XVIII, as mudanças tecnológicas decorrentes da Revolução industrial em curso, os princípios racionalistas do Iluminismo europeu e a recuperação arqueológica da Antiguidade condicionaram o desenvolvimento do neoclássico. O estilo está na origem da arquitetura moderna, em seus pressupostos de conceber uma arquitetura nova, condizente com as novas forças sociais.

Uma visão idealizada sobre a antiguidade clássica foi substituída por uma atitude empírica, científica, que resultou, por exemplo, no surgimento da arqueologia como disciplina. Com essa mudança, considerada "a 'perda da autoridade absoluta' das normas da Renascença" (CURTIS, 2008, p. 21), o interesse se deslocava da simples cópia, da adesão mimética aos grandes estilos do passado para uma investigação acerca dos valores "essenciais", atemporais, da arquitetura antiga. Nesse contexto em que o Classicismo foi analisado cientificamente, sentencia Benévolo (1976, p. 29), "torna-se uma convenção arbitrária e transforma-se em neoclassicismo".

Tratava-se de reinterpretar o legado greco-romano, com o objetivo de conceber uma nova arquitetura, conforme diz Argan: "*La perfeccion a que aspiran estos artistas es un concepto sin tiempo, con un carácter absoluto de no-historicidad*" (*apud* PATETTA, 1987, p. 335), ou como se expõe nas palavras de dois contemporâneos, os arquitetos Karl Friedrich Schinkel (Figura 8) e Johann Joachim Winckelmann, respectivamente:

Se pudéssemos preservar o princípio espiritual da arquitetura grega, [e] forçá-la a aceitar as condições de nosso próprio tempo... então poderíamos encontrar a resposta mais genuína para nossa discussão (SCHINKEL *apud* CURTIS, 2008, p. 24).

O único caminho que temos para chegarmos a ser grandes, e talvez inimitáveis, é a imitação do antigo (WINCKELMANN *apud* PEIXOTO, 2000).

Figura 8 - Altes Museum, Berlim/Alemanha – Karl Friedrich Schinkel (1828).



Fonte: <http://surveyofwesternart.tumblr.com/post/77393824747/karl-friedrich-schinkel-altes-museum-berlin>

A ascensão da sociedade urbano-industrial demandou, entretanto, soluções para os novos problemas urbanísticos e arquitetônicos em escala extraordinária. No âmbito da arquitetura e da cidade, houve uma transformação radical nas tipologias dos programas edilícios e urbanísticos, com a ampliação dos programas públicos e privados e a extensão das redes de infraestrutura urbana. Edifícios completamente novos, relacionados a programas edilícios inéditos, bem como novas formas de aglomeração urbana, tudo passou a corresponder a esse crescimento exponencial.

À rígida contenção formal da arquitetura neoclássica, legitimada pelas academias de belas artes e seu refinamento estético, sucedeu o ecletismo arquitetônico, baseado em uma grande liberdade de uso do vocabulário greco-romano e outros estilos. Essa corrente prevaleceu até os anos iniciais do século XX, tendo se manifestado de forma variada, fragmentária e muitas vezes em direções divergentes. Contrariando a célebre sentença proferida, em 1863, pelo arquiteto e teórico francês Viollet-le-Duc –"a primeira lei da arte (...) é adequar-se às necessidades e aos costumes de sua época"– essa manifestação arquitetônica caracterizava-se pela estilização e simplificação dos estilos arquitetônicos do passado e sua tradução em uma redução moderna, numa tentativa de conciliação de velhas linguagens arquitetônicas com as novidades tecnológicas da época:

Pensemos na convicção de que era possível escolher entre elementos extraídos das antiguidades, concentrar o melhor deles, iludindo-se de que esse “encontrar e aplicar” pudesse comparar-se às experiências criativas do passado, baseadas, ao invés, no “buscar ex novo e renovar sempre” (...) a arquitetura não podia mais ser patrimônio de poucos “mestres”, devia ceder às novas exigências da produção de massa e à definição de uma nova figura de projetista: o profissional (PATETTA, 1987, p. 12).

Patetta enfatiza os progressos na técnica construtiva que permitiram refinamentos em edificações voltadas para uma clientela que "dava primazia ao conforto, amava o progresso (...) amava as novidades", associando a produção artística à moda e ao gosto: grandes hotéis, balneários, lojas, escritórios, bolsas, teatros. Outro aspecto refere-se ao entrelaçamento aos "ideais nacionais":

Estes revivals coincidiam com a busca do assim chamado 'estilo nacional', que, na Itália, se expressou através do neorromântico ou do neorenascentista; na França e na Inglaterra, do neogótico; na Alemanha, do Rundbogenstil? Pelo menos, em parte, sim, principalmente se considerarmos que, entre todas as motivações ideais, as que obtiveram maior consenso foram o patriotismo e a busca das próprias raízes culturais (PATETTA, 1987, p. 13).

Sob o primado da standardização e do pragmatismo, essa nova maneira de produzir arquitetura, centrada na atenção às realizações do passado, caracterizou-se pela considerável produção de simulacros de prédios notáveis; o recato dos projetistas, submetidos à prudência acadêmica travestida de erudição; e os cuidados filológicos na abordagem das obras célebres, as quais serviram de base à elaboração de projetos e obras sem criatividade. Os novos programas edilícios, pensados para resolver os problemas levantados pelas emergentes necessidades arquitetônicas e urbanísticas, eram mais interessantes do que as edificações que os tentavam expressar fisicamente. Outra mudança ocorria no âmbito das construções e das relações profissionais entre engenheiros e arquitetos, aqueles na dianteira por sua relação aproximada com as novas técnicas construtivas. O ecletismo arquitetônico, apesar de ter rompido com a rigidez linguagem da arquitetura neoclássica, permaneceu, entretanto, baseado em códigos muito distantes de qualquer conteúdo popular, expressão de "uma cidade representativa da autoridade do Estado (ou da burocracia governamental)" (ARGAN, 1992, p. 187). Ao caráter oficial dos historicismos, o Modernismo contrapôs novas formas, condizente com "uma cidade viva", com as novas demandas e o dinamismo das condições da moderna sociedade que emergia.

3.2 Arquiteturas da Modernidade

3.2.1 O Primeiro Modernismo: uma nova linguagem para a "arquitetura das instituições"

As correntes artísticas que conformaram o *Modernismo*, entre os anos finais do século XIX e os iniciais do século XX, corresponderam, no campo da cultura, ao esforço progressista da civilização industrial (Argan, 1992, p.185). Os historiadores da arquitetura que passaram a elaborar interpretações acerca das origens desse movimento, embora divergindo acerca do grau de contribuição que teria vindo de diferentes proposições, concordam que as vanguardas artísticas surgem claramente por volta de 1910, manifestando-se com grande vigor no decênio seguinte. As manifestações desse movimento, apesar do argumento comum de uma visão racionalista da produção de arquitetura e urbanismo, apresentam-se de maneira surpreendentemente diversa:

Fica cada vez mais evidente que a arquitetura moderna combina várias correntes e variantes que impedem descrições inflexíveis de cunho ideológico ou estilístico. Os protótipos e princípios definidos no início deste século continuam a ser transformados, invertidos, cruzados, amaneirados e regionalizados de modos surpreendentes. Na verdade, o presente herdou uma tradição diversificada (CURTIS, 2008, p.09).

Ideais românticos nacionais emergiram em muitas partes da Europa às vésperas da virada do século [XX] (...) Eles reapareceriam posteriormente no século XX sob diferentes roupagens, frequentemente quando se buscava afirmar uma identidade cultural singular (CURTIS, 2008, p.132).

Segundo Leonardo Benevolo em "*História da Arquitetura Moderna*", um marco inicial desse movimento foi a reforma das artes aplicadas ("*Arts and Crafts*") na Inglaterra, que teve em William Morris um dos principais protagonistas. Segundo o autor, Morris é "o primeiro no campo da arquitetura a ver a relação entre cultura e vida em sentido moderno e a lançar conscientemente uma ponte entre teoria e prática..." (BENEVOLO, 1976, p. 202).

Na Europa, a nascente cidade industrial colocou o problema da determinação do seu crescimento em contraste com o tecido urbano pré-industrial. Constituiu-se o urbanismo como ciência ordenadora do espaço urbano. As maiores cidades dos Estados Unidos expandiram sua rede urbana por vários quilômetros. Chicago, destruída quase que totalmente em 1871 por um incêndio quando já

contava com 300.000 habitantes, foi novamente levantada entre 1880 e 1900, redesenhada de maneira inovadora, privilegiando-se os edifícios em altura, as implantações adensadas e as estruturas metálicas em aço e ferro. Manifestação maior dessa revolucionária expressão foi o arranha-céu, que favoreceu o funcionamento de novas categorias de edifícios, tais como os hotéis, os magazines e os edifícios de escritórios. Nasceu, então, a Escola de Chicago (Figura 9) cujo principal teórico, Louis Sullivan, foi o criador de um dos mais famosos bordões da arquitetura: “*Form follows function*”.

Figura 9 - Flatiron Building, Chicago/EUA – Daniel Burham (1902).



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Flatiron_Building_1910.jpg

Expressão artística presente em todos os países da Europa, o *Art Nouveau*, iniciado na Bélgica entre 1892 e 1894, com suas contorções lineares fitomórficas garantidas pela maleabilidade do ferro fundido e realçadas pelos vitrais coloridos, ganhou expressões diferenciadas, em um panorama de afirmação dos Estados nacionais no cenário europeu. As obras decorrentes dessa manifestação, muitas delas montáveis, tornaram-se produtos de exportação dos países

hegemônicos, possibilitando a disseminação do estilo por todos os países que apresentavam algum grau de industrialização.

Com esse termo, nomearam-se todos os movimentos de vanguarda existentes à época, excetuando-se os trabalhos desenvolvidos pelos seguidores de William Morris e as experiências de Auguste Perret e Tony Garnier, enraizadas na tradição construtiva francesa, que, como será visto, alimentaria a difusa linguagem Déco.

Conforme a análise de Argan (1992, p. 199), "o *Art Nouveau* é um fenômeno novo, imponente, complexo, que deveria satisfazer a " 'necessidade de arte' da comunidade inteira"(Figura 10) . Apesar da ruptura com o vocabulário dos estilos históricos, a nova expressão estética, entretanto revelava grandes limites :

É o gosto da burguesia moderna, sem preconceitos, adepta do progresso industrial (...) O *Art Nouveau* é ornamentação urbana; mas o entusiasmo pela "nova primavera", que invade os centros dos negócios e os bairros residenciais das cidades com adornos florais e trepadeiras, interrompe-se ao se iniciar o subúrbio das fábricas e dos intermináveis guetos da habitação operária (ARGAN, 1992, p. 202).

Figura 10 - Residência Horta, Bruxelas/Bélgica – Victor Horta (1901).



Fonte: <https://coisasdaarquitectura.files.wordpress.com/2011/07/hotel-tassel.jpg>

A versão austríaca do *Art Nouveau*, a *Sezession*, construiu uma arquitetura nova, solidamente embasada no classicismo nacional, caracterizado por sua clareza e equilíbrio. Seus exemplares, delicadamente refinados, contaram-se entre edifícios públicos e privados, com destaque para a obra de Otto Wagner, cuja arquitetura, segundo Argan (1992, p.192), tem como motivo dominante o "gosto sóbrio e refinado de uma aristocracia que desempenha escrupulosamente tarefas governamentais".

Na Escócia, Charles Rennie Macintosh posicionou-se de maneira semelhante, desenvolvendo uma interpretação do *Art Nouveau*. Na Holanda, Hendrik Petrus Berlage e Michel de Klerk elaboraram projetos primorosos, como a sede da Bolsa de Amsterdã, tendo ambos também incursionado pelos planos habitacionais e de expansão urbanística. Por fim, mesmo na Itália, com o peso de toda a tradição clássica e renascentista, o *Art Nouveau* floresceu em sua exuberância decorativa sob a sugestiva denominação de *Liberty*. Por volta de 1895, o movimento artístico nascido na Bélgica havia se difundido por toda a Europa. Em suas diversas manifestações nacionais, o *Art Nouveau* buscou, em última instância, utilizar o trabalho dos artistas no quadro da economia capitalista, pois, segundo Argan (1992, p. 204): "O *Art Nouveau* (...) nunca teve o caráter de uma arte *popular*, e, sim, pelo contrário, de uma arte de elite, quase de corte, cujos subprodutos são graciosamente ofertados ao povo".

Um tanto afastado do *Art Nouveau*, mas ligado igualmente à busca de renovação que varria o continente europeu, Antoni Gaudí executou em Barcelona obra vigorosa, com forte conteúdo mítico e expressionista. Entre 1900 e 1910, já com seu estilo peculiar consolidado, construiu aquelas que seriam suas obras mais importantes: o Parque Güell, as casas Millá e Battló e a inacabada A Igreja da Sagrada Família.

Em 1907, foi fundada a *Deutsch Werkbund*, embrião da revolucionária Bauhaus, que coordenaria, na Alemanha, todas as experiências vanguardistas em artes aplicadas, objetivando uma aproximação entre a arte erudita, o artesanato e a indústria. Às vésperas da 1ª Guerra Mundial, a instituição organizou uma mostra em Colônia com a presença dos principais nomes da vanguarda europeia.

Na França, as contribuições de Auguste Perret (Figura 11) e de Tony Garnier (Figura 12) tiveram uma abordagem racional-historicista da arquitetura e do urbanismo, conforme Benevolo (1976, p. 325):

Perret e Garnier se insurgem contra o ecletismo e recorrem aos dois princípios complementares da tradição remota: o classicismo – entendido num sentido quase filosófico, como espírito de geometria e de clareza – e a coerência estrutural: a este segundo aspecto se presta admiravelmente o concreto armado... que se torna, a partir de então, para os arquitetos franceses, quase um sistema de construção preferido.

Figura 11 – Igreja de Notre Dame du Raincy, Le Raincy/França – Arquiteto Auguste Perret (1923).



Fonte: <https://encryptedtbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTugScM3bKDrTZ6fPEwGvoAzT8hTQ7thttbjpTTgdHTtkN1aYjw>

Figura 12 - Cité Industrielle – Tony Garnier (1903).
 Destaque para a coluna do relógio na estação ferroviária, protótipo de tantas outras.



Fonte: http://arttattler.com/Images/Europe/Germany/Munchen/Pinakotek%20der%20Moderne/Manifestos/01-46319_85114.jpg

O primeiro projetou e construiu obras significativas, tais como o prédio de nº 25, à Rua Franklin, as igrejas de Notre Dame de Raincy e de Saint-Jean de Montmartre e a garagem da Rua Ponthieu, caracterizadas pelo realce conferido à ossatura em concreto. Tony Garnier envolveu-se com as complexas questões do projeto de uma cidade industrial (*Cité Industrielle*) e de edifícios públicos para Lyon: “Garnier nunca pensa no edifício como num objeto isolado, mas tem sempre em mente que o objetivo de toda intervenção é a cidade e que o edifício só tem sentido como contribuição à vida da cidade.” (BENEVOLO, 1976, p.344).

Na Europa, no último quartel do século XIX, o Estado resolveu intervir, a partir da criação de leis relacionadas a regimes habitacionais e sanitários, concentrando sua atenção no saneamento dos bairros sem infraestrutura e na construção de novos bairros para abrigo da população operária. Nos Estados Unidos, o movimento para a *beautiful city* aprovou os projetos de Burnham e Bennet para São Francisco e Chicago.

A cultura urbanística teve como suas realizações mais influentes as *garden cities* (cidades-jardim), projetadas por Raymond Unwin, Ebenezer Howard e Graham Parker, à luz do ideal de comunidade perfeita e autossuficiente, síntese de cidade e campo, distante dos enfumaçados centros da grande cidade. Este também

foi o momento em que o arquiteto austríaco Camillo Sitte publicou *O Desenho das Cidades segundo Princípios Artísticos*, obra na qual enfatizou a dimensão histórica da cidade pré-industrial e a inevitabilidade da urbanística contemporânea.

No final do período abordado, já no limiar da Primeira Guerra Mundial, as condições sociais e políticas se tornaram mais agudas, bem como mais radicais se mostraram as experiências artísticas. A *Deutsch Werkbund* ocupou lugar de destaque na Alemanha, com seus agentes influenciando diretamente na vida cultural e na produção industrial do país. Na instituição, amadurecia a nova geração de arquitetos alemães, que, mais tarde ocuparia postos de relevo: Peter Behrens, Ludwig Mies Van der Rohe, Bruno Taut e Walter Gropius.

Behrens, profissional de grande prestígio, conseguiu reunir em seu escritório nomes como Gropius, Mies e Le Corbusier, construindo para a AEG vários edifícios industriais (Figura 13), dentre os quais a imponente sede da companhia elétrica em Berlim. Gropius, em parceria com Adolf Meyer, projetou, em 1911, a fábrica Fagus – notável edifício industrial caracterizado por “uma clave puramente tecnológica, estando as exigências estilísticas reduzidas a um verniz extremamente fino” (BENEVOLO, 1976, p.378). Um pouco mais tarde, fundou a Bauhaus, a revolucionária escola onde foram formados os técnicos dirigentes da indústria alemã e que funcionou até 1933, ano em que encerrou suas atividades com a ascensão do nazismo.

Fauvistas (Matisse, Vlaminck), cubistas (Picasso, Braque), abstracionistas (Kandinsky, Klee), dadaístas (Tzara, Ball, Arp), neoplasticistas (Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, Gerrit Rietveld), futuristas (Boccioni, Carrà, Balla, Sant’Elia), dentre outros representantes de movimentos artísticos de vanguarda, radicalizaram a forma de perceber e representar a realidade, revelando experiências que viriam a ser incorporadas pela arquitetura:

Ao fazer assim, contudo, eles descobrem ter destruído exatamente os contornos tradicionais do campo destinado à pintura e estabelecem as premissas para desimpedir a cultura artística – e, em certo sentido, toda a cultura – das regras visuais do passado (BENEVOLO, 1976, p. 382).

Figura 13 – Sede AEG, Henningsdorf/Alemanha – Peter Behrens (1910). Estética claramente industrial.



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Behrens

3.2.2 Arquitetura Funcionalista ou a Arquitetura da Sociedade

“A vanguarda modernista traduziu em suas obras a transformação da linguagem necessária a uma interação comunicativa entre o meio popular e o campo artístico. (...) A arquitetura produzida a partir dessa vanguarda é o que se denomina arquitetura moderna, a qual está intimamente vinculada à política de massas nos contextos nacionais.”

(Silva Neto)

Na década de 1920, foram estabelecidos os princípios que orientariam a arquitetura moderna até a Segunda Guerra Mundial. O quadro foi impulsionado em decorrência da guerra, do desenvolvimento da indústria e das crescentes demandas populares. No campo da arquitetura, o período foi marcado por uma interpenetração de tendências e uma polarização de posições no seio da vanguarda arquitetônica,

especialmente os últimos anos do decênio, pois, conforme Dennis Sharp (1972, p. 69): “Se habia ganado la vieja batalla de los estilos, la nueva arquitectura se habia consolidado y los 'radicales' eran ja profesionales que habian alcanzado el éxito ”. Entretanto, como será visto, essa batalha continuaria na década seguinte.

Foram diversas as correntes que irrigaram a complexa conformação da arquitetura moderna, amalgamadas em contextos nacionais distintos. Como afirmou Hobsbawm (1995, p.184), “a vanguarda intelectual de cada país reescreveu ou revalorizou o passado para encaixá-lo nas exigências contemporâneas”. As diferentes correntes serão analisadas segundo a conhecida divisão de Argan:

1) um racionalismo formal, que possui seu centro na França e tem à frente Le Corbusier; 2) um racionalismo metodológico-didático, que possui seu centro na Alemanha, na Bauhaus, e tem à frente W. Gropius; 3) um racionalismo ideológico, o do Construtivismo soviético; 4) um racionalismo formalista, o do Neoplasticismo holandês; 5) um racionalismo empírico dos países escandinavos, que tem seu máximo expoente em A. Aalto; 6) um racionalismo orgânico americano, com a personalidade dominante de F. L. Wright (ARGAN, 1992, p. 264).

Na França, Le Corbusier, que atuou em diversos domínios da arte, manifestou seu ideal, no campo da arquitetura e do urbanismo, fundamentado na herança clássica:

O fundamento do racionalismo de Le Corbusier é cartesiano, ele próprio o declara; seu desenvolvimento é iluminista, de tipo rousseuiano. O horizonte é o mundo, mas o centro da cultura mundial continua a ser a França. Considera a cidade fundamentalmente sadia, e sua ligação com a natureza originária e ineliminável; o urbanista-arquiteto tem o dever de fornecer à sociedade uma condição natural e ao mesmo tempo racional da existência, mas sem deter o desenvolvimento tecnológico, pois o destino natural da sociedade é o progresso (ARGAN, 1992, p. 265).

O arquiteto divulgou os princípios do *L'Esprit Nouveau* e o *Plan Voisin* na Exposição de Artes Decorativas de Paris, em 1925, mesmo evento que, paradoxalmente, consagraria a estética que viria a ser conhecida como Art Déco. Nessa época, Le Corbusier estabeleceu a ordem mecânica de sua arquitetura, mediante os seus “*cinco pontos de uma nova arquitetura*”, quais sejam o pilotis, a fachada livre, o terraço-jardim, a planta livre e as janelas em fita¹⁰ (Figura 14).

¹⁰ O ferro e o concreto armado permitiram uma dissociação entre as paredes e a função estrutural. Em decorrência, houve extraordinária liberdade na concepção dos edifícios: a criação do pilotis, no pavimento térreo, formado pelo conjunto de pilares que suportam as cargas; a planta e fachadas livres, pois as paredes poderiam servir apenas de elemento divisório e vedação; o terraço-jardim, possibilitado pelas lajes em concreto, substituíram o milenar telhado.

Figura 14 - Residência Savoye, Poissy/França – Le Corbusier (1928).



Fonte: <http://www.ville-poissy.fr/fr/decouvrir-poissy/sites-and-monuments/the-savoye-villa.html>

Desenvolvendo seus conceitos em várias escalas, desde o design de objetos até os projetos urbanísticos, foi neste campo que o arquiteto suscitou polêmicas com a adoção dos princípios constantes da Carta de Atenas de 1933 para o desenho das novas aglomerações urbanas: habitar, trabalhar, recrear-se e circular. O arquiteto elaborou projetos para grandes cidades, mas foram poucas as realizações. Messiânico, produtor de soluções originais problemas diversos, Le Corbusier não pressentiu, entretanto, as grandes transformações político-econômicas que se prenunciavam, principalmente no final da Segunda Guerra Mundial:

(...) no entre guerras e com a evidente tendência do capitalismo mundial em se transformar de sistema econômico em sistema de poder, a humanidade não precisava de um São Jorge que lutasse com um dragão, mas de alguém que a ajudasse a tomar consciência de seus dilaceramentos, de seus males internos, e a encontrar em si mesma a força e a vontade de resolvê-los. Não precisava, em suma, que lhe dissessem "não se mexa, eu cuido disso", e sim "vamos, cuide de suas coisas" (ARGAN, 1992, p. 268).

Ao final da Primeira Guerra Mundial, a Alemanha encontrava-se destroçada política, social e economicamente, quadro diverso daquele em que a República de Weimar, na passagem do século XIX para o XX, suplantara a Inglaterra na atividade industrial. Por essa época, a produção industrializada havia inspirado as autoridades prussianas à criação de ateliês de artes e ofícios específicos:

Num clima fortemente marcado pelo nacionalismo, procurava-se uma linguagem estilística que poderia servir de complemento à reputação

industrial mundial da Alemanha. Esta supremacia econômica, nacional e cultural conduziu, em 1907, à criação da Werkbund alemã (Associação de Artes e Ofícios - DWB), que se tornou a associação artística e econômica mais importante e de maior sucesso antes da Primeira Guerra Mundial (DROSTE, 2006, p.11 e 12).

Naquele momento, contudo, o panorama era bem diverso. Os militares e os grandes capitalistas, em defesa de seus interesses, advogavam um Estado forte e um novo conflito como revanche. O povo arcava com os reveses do fracasso, e os intelectuais, por sua vez, realizavam uma rigorosa autocrítica da sociedade e da cultura alemãs, exorcizando o irracionalismo político e valorizando a lógica racional como saída.

Walter Gropius criou a Bauhaus, em 1919, tendo como base para seu funcionamento uma ideia, um programa e um método. De corte social-democrata, a escola reuniu em torno do seu fundador artistas de grande expressão na Europa. Gropius estabeleceu claramente seu intento:

A finalidade imediata é a de recompor entre a arte e a indústria produtiva o vínculo que unia a arte ao artesanato; a arte, portanto, constituiu um dos dois lados do problema, e não é absolutamente abstrata, mas isso apenas no que se refere àquela arte realizada pelos artistas mais avançados, cuja presença e dedicação, por conseguinte, são indispensáveis à escola (ARGAN, 1992, p. 269).

Enfrentando os problemas de desenho em diferentes escalas, abrangendo desde a produção de objetos do cotidiano às intervenções urbanas e as relações com a indústria como pontos-chaves do seu programa, a Bauhaus priorizou o dinamismo da função como elemento definidor não só da forma, como também da tipologia dos espaços, sejam eles arquitetônicos ou urbanísticos. Este conceito animou o projeto de sua sede em Dessau (Figura 15), um dos mais eloquentes monumentos do funcionalismo na Europa. Após a saída de Gropius, a Bauhaus foi dirigida por Hannes Meyer, posteriormente substituído por Ludwig Mies Van der Rohe, àquela altura já famoso por seus arranha-céus de vidro e pelo Pavilhão de Barcelona (Figura 16). A Bauhaus, de essência democrática, existiu até 1933, quando o nazismo chegou ao poder na Alemanha:

(...) Além de ser uma escola democrática, era uma escola de democracia: a sociedade democrática (isto é, funcional e não hierárquica) era entendida como uma sociedade que se autodetermina, isto é, forma-se e se desenvolve por si, organiza e orienta seu próprio progresso. Progresso é educação, e o instrumento da educação é a escola; portanto, a escola é a semente da sociedade democrática (ARGAN, 1992, p. 269).

Figura 15 - Sede Bauhaus, Dessau/Alemanha – Walter Gropius (1925).



Fonte: <http://www.decohubs.com/the-westside-of-the-bauhaus-dessau/1341>

Figura 16 - Pavilhão de Barcelona, Barcelona/Espanha – Mies van der Rohe (1929).



Fonte: http://concursosdeprojeto.files.wordpress.com/2009/05/pavilhao_barcelona.jpg?w=584

A revolução bolchevique, amparada por movimentos artísticos de vanguarda, conheceu fortes obstáculos ao pleno desenvolvimento de programas construtivos. As principais expressões foram produzidas pelos construtivistas (El Lissitsky, Gabo, Malevich, Melnikov, Pevsner e Tatlin). A falta de recursos financeiros e humanos e de uma grande indústria que viabilizassem seus planos arrojados. De todos, seria Vladimir Tatlin, com seu Monumento à Terceira Internacional (1919) (Figura 17), o mais destacado:

[A obra] contém todas as premissas do Construtivismo. Indistinção das artes: é arquitetura, estrutura provisória, escultura construtivista em escala gigantesca; funcionalidade técnica e sistema de comunicação; expressividade simbólica do dinamismo ascendente da espiral inclinada (...) (ARGAN, 1992, p. 284).

Figura 17 - Monumento à 3ª Internacional – Vladimir Tatlin (1920).



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Tatlin's_Tower

A essência conceitual do Construtivismo evidenciou sua materialização como expressão artística radical do regime bolchevique, como metáfora adequada da edificação do socialismo. Entretanto, tal abordagem, apesar da potência enquanto mensagem, apresentava grandes limites:

É esta a qualidade e é este o limite da vanguarda arquitetônica soviética. A qualidade: a arquitetura é concebida como comunicação em ato. O limite: ainda que em sentido funcional e não representativo, a arquitetura tende a se tornar cenográfica e formalista, a responder a funções mais ideais e imaginárias que reais (ARGAN, 1992, p.284).

A vanguarda russa teve o reconhecimento internacional mediante a conquista do grande prêmio da Exposição Internacional das Artes Decorativas, realizada em Paris em 1925, obtida pelo pavilhão soviético executado por Melnikov.

Por sua vez, El Lissitzky e os arquitetos do grupo Asnova defenderam a realização de uma Internacional do Construtivismo, apoiados em preceitos claros preceitos:

Geometrismo, pois a geometria expressa o espírito racionalista da revolução; soluções formais extremamente ousadas (corpos salientes, estruturas à mostra, mecanismo estrutural a descoberto), pois a técnica que permite sua realização reflete a ética revolucionária; dinamismo e simbolismo formais, pois a construção deve ser a imagem-símbolo da sociedade socialista que se autoconstrói (ARGAN, 1992, p. 284).

A arquitetura produzida na União Soviética tornou-se um modelo a ser seguido no âmbito da vertente racionalista. Os concursos promovidos pelo governo, a partir de então, contaram com a participação dos principais nomes da arquitetura mundial. Entretanto, o ano de 1932 deixou como marca, de modo brutal, uma lamentável reversão de expectativas, devido à sufocação dos movimentos de vanguarda pelos burocratas stalinistas:

Mas, justamente quando a arquitetura soviética está prestes a assumir a liderança da arquitetura mundial, a burocracia do partido conquista a supremacia, contrapõe à vanguarda socialista oportunistas acadêmicos como Jofan e Fomin e consegue obter a condenação política da arte da revolução (ARGAN, 1992, p. 284).

No final da década de 1920, a Holanda possuía uma escola arquitetônica das mais evoluídas mundialmente. O período marcou também a fundação de um movimento de vanguarda artística, o Neoplasticismo (Figura 18), também conhecido como De Stijl, liderados por Theo Van Doesburg e Piet Mondrian. O movimento defendia a produção artística como uma atividade criativa, absolutamente livre de referências históricas, e o apagamento da distinção feita entre as expressões artísticas:

(...) A vanguarda holandesa não encontra paralelo senão na vanguarda russa; mas possui outras origens, e nasce da revolta moral contra a violência irracional da guerra que assolava a Europa. Dela se deriva um juízo negativo sobre a história: não a violência, e sim a razão é que deve determinar as transformações na vida da humanidade, e as transformações devem se dar nos diversos campos da atividade humana, através de uma revisão radical das premissas e das finalidades (ARGAN, 1992, p. 286).

Figura 18 - Residência Schroeder,
Utrecht/Holanda
– Gerrit Rietveld (1924).



Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Rietveld_Schr%C3%B6der_House

Os arquitetos escandinavos resolveram enfrentar o problema do racionalismo de modo distinto, resistindo ao emprego de fórmulas compositivas e de pressupostos teóricos e indicando pragmaticamente a realidade da vida como o elemento definidor da arquitetura:

(...) Antes de enfrentar a grande questão do destino da humanidade, é necessário resolver a da coexistência: dos homens entre si, dos homens com as coisas, com a natureza. Este problema não se resolve ditando regras e princípios, mesmo os mais liberais; resolve-se vivendo e interpretando a realidade. Isso não significa propor o programa da irracionalidade, como o racionalismo propusera o programa da racionalidade; significa apenas substituir o termo abstrato "racionalidade" pelo termo concreto "razão" (ARGAN, 1992, p. 292).

Os trabalhos de Gunnar Asplund, Sven Markelius e Alvar Aalto expressaram também, de forma essencial, a cultura local, o que iria inspirar mais tarde, nos anos de 1950, os modernistas dissidentes dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna – CIAMs, insatisfeitos com a rigidez do *International Style* e da Carta de Atenas de 1933.

Em contraposição ao ambiente europeu, marcado pela busca da integração do proletariado industrial à comunidade urbana, o que implicava a reforma da cidade e da própria sociedade e reclamava dos arquitetos uma abordagem da arquitetura como uma arte social, os Estados Unidos apresentavam peculiaridades fundadas na livre diligência individual do capitalismo empreendedor:

Não havia uma estratificação de classes antiga e sedimentada; o indivíduo possuía possibilidades ilimitadas, cada qual trazia para o novo empreendimento industrial o espírito de iniciativa e de aventura dos pioneiros que, até poucas décadas antes, haviam explorado e aprendido a utilizar o solo do continente (...) (ARGAN, 1992, p. 295).

Nesse contexto, imbuído do propósito de diferenciar a cultura norte-americana da europeia, Frank Lloyd Wright (Figura 19) defendeu a arquitetura como pura criação. Afirmando que só um povo como o seu, praticamente sem passado, poderia criar uma arte verdadeiramente criativa, seu racionalismo orgânico, bem diverso dos cinco pontos corbusianos, é comentado por Argan:

O contato direto do indivíduo com a realidade se lhe afigura antes como o princípio da democracia, no sentido próprio da máxima lincolniana: liberdade é a possibilidade reconhecida a cada indivíduo de definir de maneira direta e pessoal sua relação com o mundo. A casa não deve ser um espaço dado e rigidamente subdividido, que condiciona a existência; deve ser o meio de um contato com a realidade, onde cada qual realiza a si mesmo (ARGAN, 1992, p.296).

Figura 19 - Residência Robbie, Chicago/EUA – Frank Lloyd Wright (1909).



Fonte: <http://www.kaidesing.com/wp-content/uploads/2014/07/simple-design-contemporary-frank-lloyd-wright-ranch-style-house-plans-frank-lloyd-wright-prairie-style-house-plans-frank-lloyd-wright-prairie-style-houses-frank-lloyd-wright-prairie-style-house-pla.jpg>

Foi, portanto, extensa, acidentada e complexa a inacabada aventura do Movimento Moderno. Expressa em racionalismos tão díspares quanto instigantes, relacionou-se de modo diverso com as culturas, os sistemas políticos e os modos de produção artesanal e industrial. Conforme Curtis (2008, p. 14-16):

O movimento moderno foi uma revolução com fins sociais, bem como de formas arquitetônicas. Ele buscou reconciliar industrialização, sociedade e natureza, lançando protótipos para habitação em série e planos ideais para cidades inteiras (...) Mas havia diversas raízes ideológicas nessas aspirações utópicas e nesses esforços reformistas, e elas, por sua vez, implicavam uma ampla gama de programas políticos (...) Os conflitos desse período constituem muito mais que uma batalha de estilos: o modernismo desafiou o status quo, articulou novas visões sociais e sugeriu estilos de vida alternativos, e desempenhou um papel importante no processo de modernização.

3.3 Oposições ao projeto da arquitetura moderna ou uma arte adequada para o Estado autoritário

"The present regime is more intent on leaving a visible mark of its greatness than in providing sanitary equipment for workers."

(Philip Johnson)

A década de 1930, no ambiente mundial da arquitetura, foi marcada pelo entrelaço entre visões progressistas e conservadoras, embate existente seja nos países presididos por governos totalitários, caso da Alemanha, Itália e União Soviética, ou por regimes democráticos, como da França e Estados Unidos. O exemplo de Washington ilustra a predominância dessa corrente até a década de 1940, a exemplo do conjunto de edifícios burocráticos construídos pelo governo federal na primeira metade da década de 1930, denominado Federal Triangle (Figuras 20 e 21).

O período foi caracterizado por forte idealismo no campo arquitetônico, arrefecido por razão de governos promotores de programas políticos avessos à arquitetura inovadora. Conforme afirma Benevolo (1976, p. 561), "o conflito entre o movimento moderno e os regimes autoritários é o fato mais destacado e mais significativo da quarta década do século XX", o que ressoa nas palavras de Curtis:

Todo o tema do tradicionalismo sem dúvida foi influenciado pelo fato de que posições tradicionalistas eram frequentemente usadas pelos regimes totalitários na década de 1930 para banir a arquitetura moderna (CURTIS 2008, p. 288).

Figura 20 - Federal Triangle, Washington/EUA.
Conjunto de edifícios burocráticos de Washington
(1935).



Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/Federal_Triangle_Washington_LOC_hec.37493.jpg

Figura 21 – Agência Central dos Correios,
Chicago/EUA – Graham, Anderson, Probst e White
(1930).



Fonte: <https://about.usps.com/who-we-are/postal-history/images/buildings/1930sChicagoIL.jpg>

Por qual motivo os regimes totalitários foram hostis ao movimento moderno, adotando todos eles interpretações do Neoclássico como estilo oficial? O que explica a preferência desses governos por esse conformismo estilístico? Benevolo (1976, p. 554) apresenta uma possível resposta:

O temor da carga política que se percebe confusamente por trás das formas e das frases convencionais e que soa como uma ameaça à ordem constituída ou, mais ou menos, como uma incógnita que se prefere não colocar em circulação sem que se conheça o modo de controlá-la.

Esse receio manifestava-se de diferentes maneiras. Na Rússia, apesar da simpatia inicial demonstrada quanto às elaborações dos arquitetos inovadores, que se expressava no lema governamental "Engenheiros, criem novas formas", a postura autoritária e conservadora logo se manifestou, amparada por interpretações que revelavam a incompreensão do conteúdo revolucionário do modernismo, a exemplo do comentário de Kamenev¹¹:

O governo dos trabalhadores deve decididamente por fim ao crédito que até agora tem sido dado a toda sorte de futuristas, cubistas, imaginistas e outros contorcionistas semelhantes. Eles não são artistas proletários, e sua arte não é a nossa. São produtos da corrupção e da degenerescência burguesa (KAMENEV *apud* BENEVOLO, 1976, p. 520).

Isso contrariava, por exemplo, o ideário do início da Revolução, quais sejam, a aliança entre arte e indústria, a repulsa ao decorativismo e a adesão aos preceitos futuristas em arquitetura, consentâneos com o programa revolucionário bolchevique. Argan, a propósito da arquitetura que se empreendeu pelos estados autoritários alemão e italiano na mesma fase, afirma que "o classicismo adotado como arquitetura oficial do fascismo na Itália e do nazismo na Alemanha não tem o menor fundamento na arquitetura clássica, pressupondo, pelo contrário, uma total ignorância desta" (1992, p. 264).

Na Itália, predominou um "esteticismo abstrato que evocava deliberadamente precedentes clássicos" (CURTIS, 2008, p. 361), com características de um formalismo suave, de uma monumentalidade sem adornos. Na Alemanha e na Áustria, berços do movimento moderno, os nazistas consideraram-no o "enésimo estilo 'funcional' ou 'racional'" (BENEVOLO, 1976, p. 528), pensado como uma solução eficaz para edifícios industriais e habitações populares, mas totalmente inadequado aos propósitos do regime nazista. Segundo esse mesmo autor, o país germânico, em seu desejo de afirmação de uma arquitetura de celebração monumental, tornou-se "palco da mais grotesca exumação estilística" (BENEVOLO, 1976, p. 538).

¹¹ Lev Borisovich Kamenev (1883 – 1936) foi Presidente do Comitê Executivo Central do Congresso dos Sovietes da República Socialista Federativa Soviética da Rússia.

Posteriormente, com a ampla divulgação mundial do Modernismo, praticou-se uma conciliação do antigo com o moderno, um "moderno adocicado", para usar a expressão de Benévolo (1976, p. 532) Argan destaca o que considera os reais propósitos do retorno a formas ditas clássicas (Figuras 22 e 23), tão cara a regimes autoritários, tributária do passado e carente de inventividade:

No século XX, sempre que se ouve falar na necessidade de defender a "tradição clássica" da arquitetura, pode-se ter a certeza matemática de que se está falando de má-fé, e de que o que se pretende defender é o direito à exploração especulativa indiscriminada, em detrimento do dever de utilizar funcionalmente o solo e o aparato urbano (ARGAN, 1992, p. 264).

A implantação da arquitetura moderna, a partir da Europa, constituiu-se em um processo de percurso acidentado, no qual nem sempre seu conteúdo artístico e social foi compreendido ou aceito. Fundado em uma rigorosa abstração formal e no primado da indústria e das tecnologias avançadas, o Modernismo foi visto tanto como uma "forma vazia", apropriada a conteúdos de qualquer teor, quanto como uma incógnita ameaçadora. Por essa razão é que, segundo Argan (1992, p. 263), foi então tido em Genebra como bolchevique, fascista pelo jornal francês *L'Humanité* e pequeno-burguês em Moscou. A tradução do rude conflito ideológico entre correntes opostas é sintetizada por Argan (1992, p. 264):

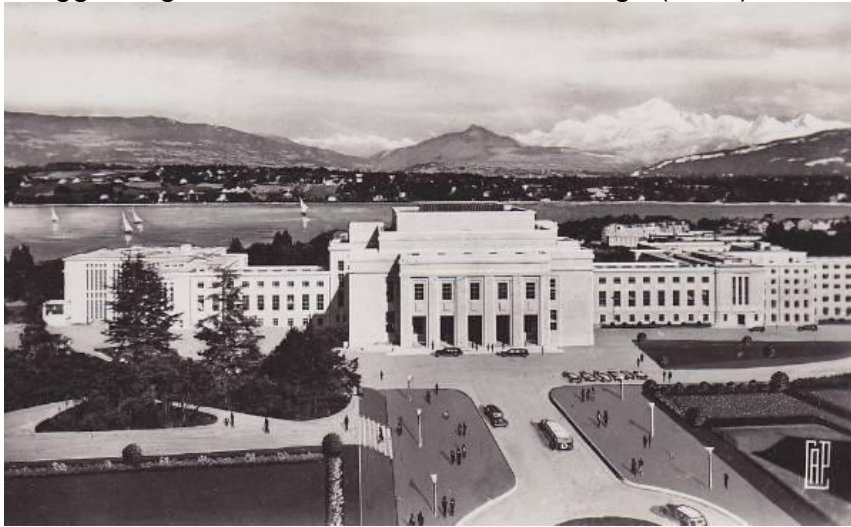
A luta pela arquitetura moderna foi, por conseguinte, uma luta política, mais ou menos inserida no conflito ideológico entre forças progressistas e reacionárias; prova-o o fato de que, lá onde as forças reacionárias tomaram o poder e sufocaram as progressistas (como o fascismo na Itália, o nazismo na Alemanha, o predomínio da burocracia de estado sobre os movimentos revolucionários na URSS), a arquitetura moderna foi reprimida e perseguida.

Figura 22 - Sede do Parlamento da Finlândia, Helsinque/Finlândia – Johan Siegfried Siren (1931).



Fonte: <http://www.oneofus.eu/wp-content/uploads/2013/02/eduskunta.jpg>

Figura 23 - Sede da Liga das Nações, Genebra/Suíça – Broggi, Flegenhaimer, Lefèvre, Nénot e Vago (1937).



Fonte: <http://www.franceonugeneve.org/IMG/jpg/geneve-le-palais-des-nations-1950.jpg?1152/914d0ba634e56ff89a2f613bc172e556d9a24905>

Um dos eventos mais relevantes do embate entre arquitetos modernos e tradicionalistas foi o concurso promovido pela Liga das Nações, em 1927, um prédio que deveria expressar forte simbolismo, considerando-se que se tratava da primeira organização fundada após o término da Primeira Guerra Mundial à luz do argumento de zelar pela paz. Centenas de propostas foram apresentadas, incluindo a presença de arquitetos representantes das vanguardas arquitetônicas. Um projeto do esquema Beaux-Arts foi o escolhido. Entretanto, esclarece Curtis (2008, p.262): "depois de um interlúdio escandaloso, no qual Le Corbusier, que a princípio seria vencedor, foi desclassificado com a justificativa de que não entregara os desenhos originais à tinta, mas cópias".

Como será visto, aquela luta ecoaria no Brasil. No primeiro número (1938)¹² da revista *Acrópole* – periódico especializado em arquitetura, editado em São Paulo, mediante artigo assinado pelo engenheiro-arquiteto Alfredo Ernesto Becker – as novas tendências da arquitetura monumental europeia foram destacadas, de modo especial o Museu de Arte Moderna e o Pavilhão Italiano, ambos constantes da Exposição de Paris organizada pelo governo francês, e o Estádio de Nuremberg, construído com capacidade para 405 mil espectadores, obras erigidas no ano de 1937., Devido à sua importância no panorama

¹² A capa do primeiro número da revista é ilustrada com um monumento projetado pelo arquiteto Ramos de Azevedo, o qual também é homenageado no editorial do periódico.

arquitetônico europeu de então, tais obras foram consideradas como “pontos de partida para a sedimentação definitiva da architectura contemporanea” (BECKER, 1938, p. 34). Ainda que reconhecendo o antagonismo político entre a França, a Itália e a Alemanha, as obras são assim por ele consideradas, em termos de valor estético e relevância cultural:

Volta às antigas e indestructíveis concepções de beleza particulares às raças brancas e que há milhares de anos já encontrado as suas sedimentações mais perfeitas, mais cristallinas e mais syntheticas, nos estylos “clássico-grego” e “clássico-grego-romano” (BECKER, 1938, p. 34).

Demarcando a reaparição de arquétipos, “que as nevroses artísticas do “*Art Nouveau*”, do “Futurismo” e do “Utilitarismo à la Le Corbusier” tinham conseguido “recalcar” para as mais fundas esferas do subconsciente” Becker apresenta esse renascimento como algo “de accordo com o ambiente e com as novas necessidades da nossa época, dando em resultado realizações inéditas e de rara beleza”(1938, p. 34). Mumford (1998, p. 219) fornece a chave para decifração do retorno à grandiloquência do receituário clássico, sobretudo helenístico e romano, que inflacionou da arquitetura da Grécia dos tempos de Sólon: “Cada época tende a lisonjear a parte do passado que devolve sua própria imagem”.

4 BRASIL, 1822 – 1922: CEM ANOS DE ACADEMIA OU ARQUITETURA DO ESTADO NACIONAL

4.1. Neoclássico imperial

No Brasil, a *questão nacional* emergiu em decorrência das mudanças de caráter institucional, cultural e econômico que se operaram no século XIX, apesar da persistência de um quadro fragmentado, marcado pela dispersão de grupos ao redor do imenso território do país e pelas diversidades socioeconômicas, culturais e políticas, conforme a análise que elaborou Capistrano de Abreu sobre os três séculos de colonização do país:

Vida social não existia, porque não havia sociedade; questões públicas tampouco interessavam e mesmo não se conheciam (...). É mesmo duvidoso se sentiam, não uma consciência nacional, mas ao menos capitaniais... (ABREU, 1982, p. 197).

Ao longo da centúria, o tema da construção da nação ganhou crescente interesse e complexidade, em um contexto de formação de novos Estados nacionais nas Américas. A Independência e a instauração do Império impulsionaram um processo de transformações em âmbitos diversos desse “arquipélago gigantesco” (SODRÉ, 1989, p. 12). O novo estatuto jurídico-político do país, com a constituição do Estado nacional, passou a exigir uma organização burocrática mais complexa, que solicitava a formação de quadros para assumir as novas funções.

A transferência da Corte real portuguesa, em 1808, ensejara a criação de importantes instituições, como a Imprensa Régia e a Biblioteca Real, às quais se somariam, na década de 1820, os cursos de Direito, em Olinda e em São Paulo. Em torno de tais instituições, organizava-se o nascente campo intelectual, onde tinham ressonância as influências iluministas do pensamento europeu. Quanto aos fatores socioeconômicos, o favorável quadro decorrente da exportação do café impulsionava, em meados do século, a inserção do Estado nacional na ordem mundial capitalista, como ilustram “as primeiras tentativas para se criar um mercado de trabalho, da terra e dos recursos disponíveis” (FAUSTO, 1995, p. 197).

À estruturação do Estado nacional conjugaram-se iniciativas de modernização – a exemplo da promulgação da Lei de Terras e a aprovação do primeiro código comercial (FAUSTO, 1995, p. 197). Entretanto, permanecia o desafio

de consolidar um centro de poder na vastidão de um país com a população dispersa, que prestava sua lealdade básica aos potentados rurais, detentores privados do poder (REIS, 1988, p. 191). Além desse aspecto, as diversas revoltas ocorridas entre os anos de 1830 e 1850, em diferentes províncias, questionando os valores encarnados pela Monarquia, ilustraram um perfil multifacetado.

Esse panorama ensejou a elaboração de um argumento legitimador e unificador, capaz de exprimir a almejada nação. De meados do século XIX até a década de 1870, as manifestações do campo artístico-literário, adotando os princípios estéticos do Romantismo, à luz do ideário patriótico e nativista, iriam promover a modelagem simbólica da nação. O imaginário indianista consagrava-se com a publicação de “Confederação dos Tamoios” (1856), de autoria de Gonçalves de Magalhães, e de “O Guarani” (1857), de José de Alencar. Concebidas segundo os princípios daquele movimento surgido na Europa em fins do século XVIII, a figura idealizada do índio e a estetização da natureza – inspiradas na riqueza de informações e no espanto dos relatos de viajantes estrangeiros – buscavam exprimir as singularidades nacionais¹³.

A literatura foi o canal, por excelência, desse projeto: “a literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria?”, diria José de Alencar (*apud* DE NICOLA, 2003, p. 68). Para a disseminação desse ideário romântico, concorreu o desenvolvimento da imprensa, como ilustram o surgimento de jornais dotados de continuidade e de estabilidade e as revistas ilustradas, ampliando o público leitor, constituído, especialmente, de mulheres e estudantes¹⁴ (SODRÉ, 1989, p. 45). Entretanto, não caberia remeter ao conceito de “comunidade imaginada”, de Benedict Anderson, que subentende uma larga abrangência das funções da imprensa na modelagem da ideia de nação. Além da grande maioria iletrada que conformava a população do país, as mudanças, nesse campo, eram lentas. A queixa de Aluísio Azevedo, escritor de uma geração posterior, é reveladora: “Escrever para quê? Para quem? Não temos público. Uma edição de dois mil exemplares leva anos a esgotar-se...” (*apud* DE NICOLA, 2003, p. 197).

¹³ A exemplo de Spix e Martius, Sainr Hilaire, Langsdorff e Rugendas.

¹⁴ Sobre esse aspecto, é interessante observar as primeiras palavras do capítulo CXIX de *Dom Casmurro*: “A leitora, que é minha amiga e abriu este livro com o fim de descansar da cavatina de ontem para a valsa de hoje, quer fecha-lo às pressas ao ver que beiramos um abismo. Não faça isso, querida; eu mudo de rumo”. (*apud* DE NICOLA, 2003, p. 186).

O Neoclassicismo liga-se ao progressivo processo de europeização arquitetônica do Brasil ocorrido no século XIX, embora algumas realizações nacionais dessa corrente estilística já aparecessem, por via portuguesa, desde fins do século XVIII, tais como algumas obras de Francisco Landi, no Pará. Entre nós, seu surgimento e posterior êxito deveram-se à transferência da corte de Portugal para o Rio de Janeiro em 1808. A cidade, a despeito da fraca integração, via-se fortalecida pela sua condição de sede do novo Império. No país, portanto, o século XIX só se iniciaria a partir desse importante marco temporal. Conforme Lemos (1979, p. 106), a cidade "desagradou enormemente aos fidalgos recém-chegados, tão acostumados à lindeza de Lisboa recém-construída":

Aqui encontraram foi uma enorme Alfama plana de águas servidas empoçadas. Dever-se-ia varrer com toda a urgência os balcões de madeira, os muxarabis de treliças, as rótulas, as urupemas e os toldos das fachadas de pedra. Deveria ser banido aquele ar orientalizante e grotesco da cidade escolhida para ser a capital do Reino. E tudo isso vinha a calhar com os interesses comerciais da Inglaterra, o país apto a fornecer com exclusividades vidros planos para as janelas, substituindo as tábuas dos escuros tradicionais; grades de ferro fundido no lugar dos paus recortados e dos balaustres torneados. E os ingleses venderam mais uma enormidade de coisas e materiais de construção: chapas de cobre, de chumbo ou de ferro, pregos e ferramentas de todas as qualidades, novos serrotes e serras. As casas ficaram proibidas de lançar águas pluviais nas calçadas—seus beiras receberam calhas, condutores, buzinetes e gárgulas, quando não foram substituídas por platibandas decoradas (LEMOS, 1979, p. 106).

Para que a velha cidade servisse como digna morada do Reino, era preciso adequá-la e reformá-la. Criaram-se posturas para a regulação de gabaritos e o ordenamento de frontispícios, normas estas que passaram a ser seguidas à risca. Entretanto, essa transformação carecia de mão de obra especializada para ser plenamente executada. No século XIX, a exemplo de outras manifestações culturais no Brasil, a produção da arquitetura, nomeadamente aquela de traço erudito, passou a ter a Europa como referência cultural, distanciando-se dos métodos ou expressões estéticas amalgamados nos três séculos de colonização.

O Neoclassicismo, baseado na obediência estrita às regras dos tratadistas do Renascimento, foi divulgado por todo o país, tendo como fato notável a vinda da Missão Francesa ao Brasil, em 1816. Por essa época, Portugal, que havia sido invadido e ocupado pelos franceses, cuidava de restaurar, a partir do Brasil, suas relações políticas, econômicas e culturais com a França. Liderada por Joachim Lebreton, desejoso de fundar no país uma escola de ciências, artes e ofícios, a Missão teve na figura de Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny a

sua referência na área da arquitetura, com intensa atuação daquele ano até 1850. Com a fundação da Academia Imperial de Belas Artes¹⁵, em 1826, o Neoclássico, o “estilo oficial” do Império, será difundido em todas as províncias brasileiras pelos engenheiros militares formados nesta escola e na Escola Naval, fundada em 1811.

O Neoclássico foi disseminado, por meio do governo imperial (Figura 24), como expressão de negação da vida local, de rejeição das condições de existência da sociedade brasileira. À liberdade e exuberância do barroco setecentista sucedeu o estilo calcado na simplicidade, na sobriedade, na obediência aos "cânones e gramáticas – que se traduziram num freio à imaginação criadora", conforme Santos (1981, p. 52). Nesse sentido, complementa o autor: "o neoclássico foi a expressão estética da nova condição institucional do país". (SANTOS, 1981, p. 103).

Figura 24 - Palácio Imperial, Petrópolis-RJ (1862). O Neoclássico como expressão da ideia de civilização, inerente à afirmação do Estado Nacional.



Fonte: http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/02/MuseuImperial_Dia.jpg

A transposição do estilo para o Brasil remete ao comentário de Schwarz (2000, p. 25) acerca de ideias fora de lugar: "o desacordo entre a representação e o

¹⁵Criada em 1816 com o nome de Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, manteve esta denominação até a independência do Brasil, em 1822. Durante o período imperial, foi conhecida como Academia Imperial de Belas Artes, com sua instalação oficial 1826. Com a proclamação da República, passou a ser chamada Escola Nacional de Belas Artes. Em 1931, foi incorporada à Universidade do Rio de Janeiro e, em 1937, à Universidade do Brasil. Em 1965 teve o nome encurtado para Escola de Belas Artes, passando a fazer parte da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

que, pensando bem, sabemos ser o seu contexto". É nesse sentido que segue a reflexão elaborada por Reis Filho sobre a arquitetura neoclássica no Brasil:

[A interpretação do Neoclássico] parece, contudo, constituir um dos problemas mais delicados da arquitetura do Brasil. Trata-se, aparentemente, de uma transformação *sui generis*, pois conservando-se as bases econômico-sociais da vida brasileira, os mesmos proprietários rurais, senhores das mesmas terras e dos mesmos escravos, ocupados no fornecimento do mesmo tipo de produtos agrícolas para exportação, passam quase subitamente a consumir um novo tipo de arquitetura, em suas residências rurais e nos centros urbanos (REIS FILHO, 1973, p. 135).

4.2 Simbologia Republicana: o Ecletismo

Apesar da permanência de uma fraca integração territorial e econômica, as décadas finais do período imperial assinalaram mudanças significativas no panorama socioeconômico, político e cultural do país. A elaboração do primeiro recenseamento geral, ocorrido em 1872 – o primeiro a apresentar números mais confiáveis –, foi um indício da crescente complexidade social e dos esforços empreendidos pelo Estado em conhecer a realidade nacional. Transcorridos cinquenta anos da Independência, a população duplicara, totalizando 9,93 milhões de pessoas, com o elevadíssimo índice de 80% de analfabetismo. A cidade do Rio de Janeiro era o único grande centro urbano do Brasil. Nas áreas próximas à Corte e em algumas capitais de províncias, era forte a presença da administração imperial, que, entretanto, esvaia-se nas outras regiões.

Intensificavam-se os esforços de modernização, como ilustra a crescente expansão dos serviços de transporte e comunicações, fundamentais à organização do país. Em 1867, foi elaborado o “Mapa Postal do Brasil”, dez anos após a inauguração da primeira linha telegráfica, apresentando o país como “totalidade geográfica, cujos contornos e nexos os serviços postais haviam ajudado a desenhar” (PEREIRA, 1999, p. 25)¹⁶. Ao final do império, mais de 10.000 km de linhas férreas já haviam sido implantados. Entretanto, eram grandes os contrastes. Na emergente província de São Paulo – com a expansão dos cafezais e o início da hegemonia da região centro-sul em detrimento do nordeste – “em mapas anteriores a 1906, a zona

¹⁶ A autora informa que, na década seguinte, a imagem dos Correios já começava a ser popularizada e a figura do carteiro era apresentada no *Almanach das Senhoras* como um dos tipos nacionais.

situada a oeste de Bauru e ao sul do Rio Tietê aparecia com o título de ‘terras habitadas por índios bravios’ ou ‘território inexplorado’” (FAUSTO, 1995, p. 201).

Nesse panorama, o movimento republicano surgiu na década de 1870, impulsionado pelo interesse, em gradações diversas, por questões como o fim do regime escravagista, maior representação política, direitos e garantias individuais e a ideia de federação (FAUSTO, 1995, p. 228). No campo intelectual, em contraposição ao caráter idílico das imagens do índio e à paisagem edênica, construídos pelos românticos, o pensamento do último quartel do século foi profundamente influenciado pelas ideias que vicejavam na Europa desde a metade da centúria: “o positivismo comtista, o transformismo darwinista, o evolucionismo spenceriano, o intelectualismo de Taine e Renan e quejandas correntes de pensamento” (José Veríssimo *apud* IANNI, 1996, p. 16).

Na análise de Veríssimo, dois acontecimentos foram fundamentais para a acolhida dessas ideias, emprestando-lhes novos sentidos e alcance: a guerra do Paraguai e a campanha abolicionista, que fizeram “acordar” o sentimento nacional. A guerra fora “um choque de amplas proporções para o conjunto do país, revelando na prática o anacronismo de tudo que se sintetizava no escravismo e na Monarquia” (*apud* IANNI, 1996, p. 15). Depois do conflito, aprofundou-se o debate sobre o Brasil.

Com a abolição da escravatura e a queda da monarquia, foram aceleradas as mudanças em curso desde meados do século XIX. À luz de novos argumentos teóricos, autores como Rui Barbosa, Joaquim Nabuco, Alberto Torres e Sílvio Romero, dentre outros, buscavam compreender os desafios, as possibilidades, as contradições da realidade nacional. Categorias de raça e meio geográfico seriam os novos argumentos a partir dos quais os defensores da modernização do país pensaram a questão nacional. *Os Sertões*, de autoria do engenheiro Euclides da Cunha, é a grande obra reveladora das disparidades entre o litoral, que se pretendia civilizado, e o grande abandono das populações sertanejas, esquecidas pelo Estado gestor e pela Justiça (MENEZES, 2004, p. 35)¹⁷. Segundo o autor, a tragédia da destruição de Canudos foi uma das “maiores manifestações de intolerância do nosso iluminismo colonizado”, episódio que compôs o arsenal de eventos e construções simbólicas que buscavam dar legitimidade ao novo regime republicano.

¹⁷ Outros movimentos sociais de cunho religioso, envolvendo comunidades sertanejas organizadas, seriam energicamente reprimidos.

O período assinala empreendimentos ambiciosos no afã de desbravar o país, como a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré e a constituição da Comissão Rondon. A primeira seria uma aventura frustrada em seus propósitos; a segunda instalou quilômetros de linhas telegráficas, ao mesmo tempo em que sistematizava o conhecimento sobre o Brasil, pois fora organizada como uma missão científica de estudos acerca da "geologia, da fauna, da flora e da etnologia do Brasil Central e da Amazônia, de que resultou a publicação de mais de uma centena de obras científicas e a constituição das principais coleções do Museu Nacional (RIBEIRO, 1985, p. 138). Entretanto, a primeira feira nacional organizada depois da proclamação da República, em 1908, comemorando o centenário da abertura do Brasil ao comércio internacional, revelou aspectos de um país ainda muito desconhecido, como ilustra o comentário do escritor João do Rio, por ocasião da abertura daquela exposição:

E estou a ver o pasmo (...) dos cariocas diante do ouro, das pedras, das madeiras, dos tecidos (...) Isto é do Paraná? Isto é do Amazonas? Ora, diga-me, onde fica Mato Grosso? (...) [Mas] quando o brasileiro descobrirá o Brasil? (RIO *apud* PEREIRA, 1999, p. 44).¹⁸

Um amplo debate a respeito dos problemas sanitários nacionais teve curso nas décadas de 1910 e 1920, em um contexto de identificação do que seriam os "males do Brasil". Temas como a saúde, a educação, o recrutamento militar, dentre outros, foram galvanizados pelo sentimento nacionalista, nos anos da Primeira Guerra Mundial, ensejando a criação de diversos movimentos, como a Liga de Defesa Nacional, a Liga Nacionalista e a Liga Pró-Saneamento do Brasil. A campanha de saneamento, envolvendo profissionais como médicos, engenheiros, militares, dentre outros, foi definida como "derradeiro cartucho na defesa da nacionalidade vacilante", na definição de Monteiro Lobato (LOBATO *apud* SANTOS, 1985, p. 11).

Amparado na ciência como instrumento do projeto modernizador, o discurso da higiene de base científica afirmava a tese das doenças como obstáculo ao progresso ou à civilização. O elogio que Monteiro Lobato faz do Instituto Oswaldo Cruz, nova denominação do Instituto Soroterápico Federal, criado em 1901, é emblemático desse pensamento: "A salvação está lá. De lá vem vindo, vem e virá a

¹⁸ A importância concedida a exposições comemorativas da mesma natureza pode ser exemplificada com a demolição de importante Igreja jesuítica em 1921, para a construção dos pavilhões da Exposição do Centenário.

verdade que salva – essa verdade científica que sai nua de arrebiques do campo microscópico, como a verdade antiga saía do poço”. (LOBATO *apud* KROPF, 2006, p. 193).

Os anos iniciais do século XX foram marcados pela gestão de Oswaldo Cruz na direção dos serviços federais de saúde, privilegiando-se o saneamento urbano da capital federal. Na década seguinte, a preocupação com as condições sanitárias abrangeria, sobretudo, o interior do país: o grave quadro de saúde das populações rurais esvanecia qualquer visão ufanista ou idílica sobre o campo, conforme a conhecida denúncia do médico e professor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Miguel Pereira, proferida, significativamente, por ocasião de um debate acerca da obrigatoriedade do serviço militar: “(...) Fora do Rio ou de São Paulo, capitais mais ou menos saneadas, e de algumas ou outras cidades em que a previdência superintende a higiene, o Brasil é ainda um imenso hospital” (PEREIRA *apud* LIMA & HOCHMAN, 2000, p. 316).

O discurso do presidente da Academia Nacional de Medicina fora inspirado no relatório da expedição empreendida pelo Instituto Oswaldo Cruz, chefiada pelos médicos Belisário Penna e Arthur Neiva, que, em 1912, percorreu o Nordeste e Centro-oeste do país. Além de dar continuidade aos esforços de sistematizar informações sobre o território – clima, flora, fauna – foram observadas as condições de vida e as principais doenças que afetavam a população de extensas áreas. O relato dessa expedição médico-científica ressaltava o abandono e o esquecimento em que se encontravam aquelas populações, em total isolamento e ao desabrigo do poder público, desconhecendo qualquer simbologia nacional. “A única bandeira que conhecem é a do divino”, afirmariam, em 1916, aqueles médicos, no relatório elaborado sobre a expedição, intitulado *Viagem científica pelo norte da Bahia, sudoeste de Pernambuco, sul do Piauí e de norte a sul de Goiás* (LIMA & HOCHMAN, 2000, p. 317).

O argumento da natureza ou da raça como causas dos problemas foi substituído: a doença e o descaso do governo para com o interior do Brasil estavam na raiz dos males. Salvar os sertões, mediante ações de higiene e saneamento, impunha-se como meta do movimento sanitarista. Nessa perspectiva salvacionista, tratava-se de diminuir o fosso entre o litoral “civilizado” e o sertão, por meio de práticas de higiene e interiorização das ações de saúde. O alcance desse movimento não se restringiu aos meios especializados, tendo larga influência no

debate político do país, e constituiu-se em um dos mais importantes canais na construção da ideologia da nacionalidade. Entretanto, o movimento sanitarista destacou-se menos por suas realizações práticas do que por sua relevância política. Ainda que, como legado concreto, tenha ocorrido a instituição do Departamento Nacional de Saúde Pública (DNSP), que ampliou e reorganizou os serviços sanitários federais, foi sobretudo relevante a ideia-força da saúde pública como um dos fundamentos primordiais da construção nacional (SANTOS, 1985, p. 16).

Em 1900, o Brasil totalizava 17.438.434 habitantes, um terço destes integrando a população urbana. Entre o censo de 1872 e o daquele ano, foi verificado extraordinário crescimento em algumas cidades, como Belém, que duplicou sua população, e São Paulo, que aumentou em quase nove vezes o número de habitantes. A crescente urbanização ampliava a demanda por habitação e serviços e agravava as precárias condições de higiene – havia a incidência de febre amarela, varíola, malária e doenças endêmicas, como a tuberculose, especialmente nas cidades litorâneas. Essas intervenções, uma das metas das primeiras administrações republicanas, expressavam a crença no progresso e na civilização. É ilustrativo o discurso do intendente Guilherme Rocha, quando da inauguração do Mercado de Ferro, na capital cearense, em 1897: “Os grandes monumentos de um povo são escolas de virtude cívica e tem missão civilizadora. N’elles se aprende a amar o progresso que se afirma pela solidariedade social e pela pacificação dos espíritos e corações” (*apud* CASTRO, 1987, p. 218).

O teor civilizatório desse discurso rescendia à ideologia republicana, que buscava construir uma imagem de modernidade em uma sociedade recentemente egressa da escravidão. O novo regime político impôs a criação de expressivo arsenal de bandeiras, heróis, hinos, com o objetivo de legitimação simbólica e consentimento, em um contexto em que o ideário modernizante das elites não contemplava anseios populares, pois “Tratava-se de uma batalha em torno da imagem do novo regime, cuja finalidade era atingir o imaginário popular para recriá-lo dentro dos valores republicanos” (CARVALHO, 1990, p. 10).

O projeto político da República teve seu correspondente, no campo da arquitetura e urbanismo, nas grandes intervenções ou reformas de menor expressão, operadas nas principais capitais do país, sob a égide do elogio da civilização e da divisa positivista de ordem e progresso, conforme Campos Neto (2002, p. 193):

Entre os instrumentais técnicos arregimentados para a modernização do país emergia a disciplina recém-instituída do urbanismo, articulando a transformação dos centros históricos, importadores e exportadores, com destaque para a modernização dos portos, a remodelação das áreas centrais, o saneamento e a criação de bairros residenciais destinados aos estratos dominantes.(...) Além de sua acepção estrita como ciência e arte de construir e remodelar cidades, o termo “urbanismo” também podia indicar uma postura ideológica que considerava como desejáveis e positivas a urbanização, a grande cidade e a vida urbana em geral – opondo-se ao ruralismo, ao agrarismo e outras correntes de pensamento que viam com maus olhos as cidades.

O ideário modernizante, em que o Estado afirmava sua presença em consonância com os interesses das elites financeiras, foi materializado, sobretudo, nos centros urbanos, e pode ser mais bem percebido mediante a análise de alguns casos. As capitais dos estados tiveram reforçada sua importância, concentrando-se nelas os serviços públicos, essenciais para a vida do país. Para abrigar a realização das atividades de responsabilidade dos governos estaduais, foram construídos edifícios públicos, projetados segundo a linguagem arquitetônica do Ecletismo, que se tornou, por essa razão, o estilo arquitetônico, por excelência, da Primeira República.

A maior realização do ecletismo arquitetônico foi o rearranjo da área central da Capital Federal em função da nova República. Em 1907, inaugurava-se a Avenida Central, na cidade do Rio de Janeiro (Figura 25), onde se buscava criar uma fachada urbana distante de sua feição colonial, então considerada anacrônica. A intervenção operada pelo prefeito Pereira Passos promovia o aformoseamento da cidade, ao mesmo tempo em que alijava a população pobre do centro – processo de segregação que também ocorreu em outras cidades –, obedecendo ao imperativo de saneamento físico e social na capital da recente República. Deve ser, também, destacada a operação urbana efetuada em São Paulo, com a criação de bairros de alto padrão para usufruto da burguesia cafeeira, cidade que se aparelhava em nome do potencial econômico advindo da cafeicultura.

Figura 25 - Avenida Central/RJ (1910). Principal realização do eclétismo no país.



Fonte: <http://rioprimeirasposes.ims.com.br/wp-content/uploads/2015/03/ferrez-central.jpg>

Na passagem do século XIX para o século XX, a cidade do Rio de Janeiro assistiu à intensa transformação de sua paisagem urbana operada por ocasião do governo de Rodrigues Alves (1903 – 1906). Em menos de dois anos, foram demolidas 590 edificações, o que cedeu espaço a 120 prédios novos, que foram objeto de um concurso de fachadas envolvendo 107 concorrentes (REIS FILHO, 1994, p. 31). Conduzida pelo então prefeito Pereira Passos¹⁹, especialmente encarregado da tarefa pelo Presidente, essa intervenção dispunha de instrumentos jurídicos, legais e financeiros para sua viabilização e consistiu, mediante uma grande e polêmica quantidade de demolições, desmontes e aterros²⁰ na área do Centro antigo, na criação de um porto de calado e atracação consideráveis, de uma extensa avenida e um sistema viário complementar (Avenida Central) e de uma avenida à

¹⁹ Francisco Pereira Passos (1836 – 1913) foi engenheiro civil e prefeito do Rio de Janeiro. Estudou na França entre 1857 a 1860, quando assistiu à execução das obras de remodelação de Paris por Haussmann. Foi comissionado pelo Presidente Rodrigues Alves, juntamente com os engenheiros Lauro Müller, Paulo de Frontin e Francisco Bicalho, para a execução das obras de remodelação do Rio de Janeiro no começo do século XX.

²⁰ Essas obras, muitas delas efetuadas mediante a retirada à força dos moradores das precárias habitações que se queria eliminar e a demolição de importantes testemunhos construídos do Rio de Janeiro, ficaram tristemente célebres com o nome de “bota abaixo”.

Beira-mar. Os objetivos da empreitada eram claramente de natureza política e econômica, segundo Del Brenna (1987, p. 53):

Modernizar, embelezar, sanear a capital significa trazer credibilidade, investimentos, mão-de-obra qualificada para o Brasil, garantindo seu ingresso no mundo do moderno capitalismo internacional e, ao mesmo tempo, estabelecer e fortalecer o regime que neste modelo se identifica.

A grandiosa escala das intervenções propostas e a preocupação com a rapidez de sua execução privilegiaram e favoreceram as empresas construtoras em detrimento dos mestres de obra, o que demonstra o elitismo e o alijamento desta categoria profissional. Tal fato pode ser demonstrado no concurso de fachadas promovido pela Comissão da Avenida Central²¹, em um contexto em que a palavra “esthetica” estava presente em todo discurso referente à cidade. Segundo Del Brenna, os resultados do concurso, principalmente quando surgiram os edifícios públicos construídos para as sedes das instituições, serviram como modelo às futuras intervenções:

Se no Rio de Janeiro do final do Império considerava-se que o objetivo dos monumentos da cidade era “sugerir, inspirar, comover”, aos palácios da Capital da República cabe agora o papel de “representar”. O conteúdo, a mensagem ideológica e estética, são substituídos pela ênfase tipológica: o que mais importa é que cada edifício seja logo reconhecível como “o museu”, “a ópera”, “o banco”, “o palácio do governo” de uma grande capital (DEL BRENNNA, 1987, p. 56).

Em suma, tratava-se de simbolizar a recente República, na qual a escala desmesurada e a referência a tipologias arquitetônicas consagradas desempenhavam papel de mais alta relevância, com evidente inspiração nas realizações francesas:

A Escola Nacional de Belas Artes será então inspirada no Louvre (...); a Biblioteca será precedida por pronau clássica e escadarias; a Caixa de Amortização terá colunata de mármore de Carrara e capitéis de bronze dourado; o Teatro lembrará evidentemente a Ópera de Paris de Garnier (DEL BRENNNA, 1987, p. 57).

Uma fachada de empréstimo, nitidamente europeia, é construída para o Rio de Janeiro, de maneira a conferir-lhe uma imagem civilizada, aspecto fundamental para atrair os possíveis investidores estrangeiros, cujos recursos financeiros eram basilares para a execução do projeto de remodelação urbana

²¹ Formada por Lauro Müller (Ministro da Viação/Presidente), Pereira Passos (Prefeito da cidade do Rio de Janeiro), Aarão Reis (engenheiro), Oswaldo Cruz (médico sanitário), Rodolfo Bernardelli (escultor) e pelos diretores da Escola Politécnica e da Faculdade de Medicina.

empreendido pelo governo federal. Criou-se, então, uma cenografia urbana de grande efeito concebida com características formais e estilísticas segundo a "nova ordem hierárquica, funcional, espacial e social da cidade":

Na Avenida Central, onde vão se instalando as sedes de representação dos protagonistas da vida econômica nacional, teremos uma brilhante amostra do ecletismo internacional, com prevalência de linguagem classicista (...) e com amostras de 'neogótico', 'neomedieval', 'neopersa', 'neobarroco' e 'art nouveau'. No sistema de ruas complementares do centro comercial, um ecletismo moderado, com prevalência de soluções 'neo-renascença' ou 'maneiristas' (DEL BRENNNA, 1987, p. 58).

A mesma escolha de estilos "adequados" deu-se também na definição espacial da nova Avenida Beira-Mar e nos bairros da Zona Sul do Rio de Janeiro, com predomínio das vogas arquitetônicas dos balneários europeus, o que revelará seus reais atores:

Neste contexto, onde o 'moderno' é representado bem mais pelos métodos e pelas estratégias político-econômicas que estão por trás da nova imagem urbana, do que pelas formas que a recobrem, os verdadeiros protagonistas da remodelação aparecem – num fenômeno até hoje irreversível – as grandes firmas de arquitetura e construção (DEL BRENNNA, 1987, p. 60).

São Paulo conheceu a modernização e a urbanização acelerada a partir da metade do século XIX, propiciadas pelo lastro econômico da economia cafeeira. As primeiras intervenções deram-se no âmbito do saneamento, a exemplo da canalização do Ribeirão do Anhangabaú. Para o vale homônimo e ruas adjacentes os edifícios de grande porte que seriam posteriormente erguidos, cenário semelhante à antecessora Avenida Central, no Rio de Janeiro (REIS FILHO, 1994, p. 10 e 11). Os principais agentes foram, de um lado, fazendeiros e empresários e, de outro, assalariados, técnicos e pequenos comerciantes, em grande parte estrangeiros, que construíram, respectivamente, bairros de alto padrão como Campos Elíseos, Higienópolis, Cerqueira César e os Jardins, bem como os de Consolação, Vila Buarque e Liberdade (Figura 26).

A inspiração nos padrões arquitetônicos e urbanísticos europeus era, em parte, explicada pela presença do migrante. Entretanto, segundo Fabris, tratava-se de fazer de São Paulo uma cidade moderna, capaz de rivalizar com as principais capitais (FABRIS, 1987, p. 283). A resposta dada a um aluno pelo arquiteto Ramos de Azevedo, dirigente de escritório homônimo, responsável pelo projeto de obras importantes, a exemplo do Mercado Municipal e do Teatro Municipal de São Paulo, é

ilustrativa: "Quando você for arquiteto, poderá ter o direito de inventar coisas; mas como estudante, é pegar o Vignola²² e copiar o que os mestres já fizeram"²³.

Figura 26 – Avenida Paulista/SP (1910).



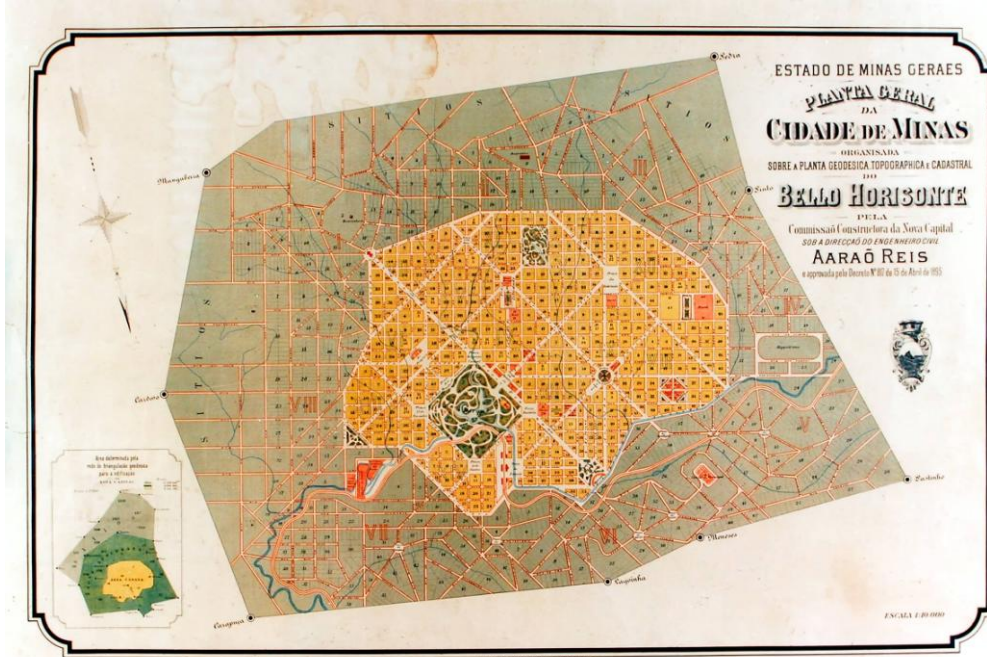
Fonte: http://2.bp.blogspot.com/-8qVBfJTcfGc/UEPMDLI-BOI/AAAAAAAAAWw/n5_Qo4guezl/s1600/53-+Av.+Paulista+-+1902.jpg

Fato notório foi a mudança da capital do Estado de Minas Gerais, com a construção de Belo Horizonte, cidade inteiramente planejada pela equipe dirigida pelo engenheiro Aarão Reis, com traçado geométrico e ruas hierarquizadas (Figura 27), em franco contraste com a antiga capital, Ouro Preto. A nova capital, concebida segundo um rígido desenho, materializava precocemente a ideologia positivista republicana, em 1894, com a demolição do arraial do Curral D’El-Rey. Os edifícios públicos constituíram-se em expressivo conjunto do ecletismo arquitetônico, estilo que seria disseminado por todo o país (Figura 28)

²²Giacomo Barozzi da Vignola (1507 – 1573) foi um dos principais nomes do maneirismo arquitetônico italiano do século XVI, autor da Villa Farnese, em Caprarola, e da Igreja do Gesù, em Roma. Juntamente com Alberti e Serlio, foi um dos grandes tratadistas do Renascimento, divulgando as realizações do estilo através de seus livros “Regras das cinco ordens de arquitetura” (1562) e “Duas regras da perspectiva clássica” (1583).

²³ Segundo depoimento do arquiteto Abelardo de Souza *apud* Xavier (2003,p.70)

Figura 27 - Mapa antigo da cidade de Belo Horizonte/MG. Persistência do formalismo barroco: ordenamento geométrico por meio da superposição de duas malhas ortogonais.



Fonte: <http://www.360meridianos.com/wp-content/uploads/2014/05/Planta-original-de-Belo-Horizonte.jpg>

Figura 28 - Palácio da Liberdade, Belo Horizonte (1897).



Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/-o4WezD1bEeo/TI7stCIVMeI/AAAAAAAAAGw/rcEDLD4AKek/s1600/pal+lib.jpg>

No Pará, o período corresponde ao ciclo econômico da borracha, desenvolvido entre as últimas décadas do século XIX e o primeiro decênio do novo século, e ao fortalecimento da ação governamental, mediante a obtenção de recursos disponíveis através da taxaço das importações (DERENJI, 1987, p. 150). Nesse momento, ocorrem grandes transformações na paisagem de Belém: "a construção foi regulada desde a disposição no lote até a ornamentação das fachadas" (DERENJI, 1987, p. 151). Entretanto, serão as construções em ferro fundido, trazidas diretamente da Europa, que irão ilustrar "os sonhos grandiosos do período da borracha, quando se erguiam teatros, palácios e sofisticadas estruturas de ferro e vidro na região, que desapareceria, sem deixar vestígios, poucos anos depois" (DERENJI, 1987, p. 163).

Pernambuco, favorecido no período pelos altos preços do algodão no mercado internacional, principal item de sua pauta de exportações, teve grandes realizações no campo da arquitetura e do urbanismo, a exemplo da importação do Mercado São José, todo em ferro, e a construção da Assembleia Provincial. Conforme Silva (1987, p. 186), "foram surgindo edifícios, principalmente construídos pelo poder público e que naturalmente despontaram como exemplos a serem seguidos". Em 1911, constrói-se a Faculdade de Direito, um dos mais destacados monumentos recifenses. A partir daí, o estilo se populariza, com a reforma de vários sobrados para que estes se adaptassem ao novo gosto estético. Silva bem caracteriza esse surto de modernização então ocorrido na cidade:

As duas primeiras décadas do século XX foram decisivas para a implantação da arquitetura eclética. É curiosa e justificável, depois de consultar a literatura e os jornais da época, a analogia que se fez entre o ecletismo e modernidade. O termo eclético não era usado. Assim, quando se dizia que o Recife se modernizava significava dizer que a cidade passava a possuir edifícios diferentes dos antigos sobrados. Aliás, a mentalidade progressista da população, de certa forma, lamentava que as transformações urbanas se fizessem tão lentamente (SILVA, 1987, p. 190).

No Rio Grande do Sul, a nascente burguesia urbana comercial havia acumulado capital suficiente para financiar o processo de modernização. Uma grande quantidade de arquitetos foi contratada para dar conta da elaboração de inúmeros projetos de edifícios públicos. Porto Alegre, na passagem do século XIX para o XX, tinha cem mil habitantes e meia centena de profissionais de arquitetura (WEIMER, 1987, p. 268). Em suma, "um verdadeiro boom imobiliário tomou conta da capital e das cidades do interior, como que para documentar que o velho Rio Grande

rural havia se transformado num outro, urbano e progressista” (WEIMER, 1987, p. 270).

O início do século XX demarca a crescente importância de Fortaleza no âmbito da província do Ceará. Entretanto, por conta de limitações econômicas, a cidade não sofre reformas de grande impacto, a exemplo das extensas modificações operadas em outros centros. Entretanto, tem curso o processo de transformações sociais e urbanas que havia se iniciado na centúria anterior. No que se refere a intervenções públicas no espaço da cidade, estas ficarão restritas ao seu *aformoseamento*, “o que significa dizer o ajardinamento de praças e a aparência urbana”, como afirma Liberal de Castro (1987:216).

O quadro urbano brasileiro do início do século XX será bem distinto daquele do começo do século XIX, com a constituição de um conjunto de estruturas urbanas no âmbito sanitário e serviços em geral. Entretanto, na avaliação de Reis Filho, as intervenções tiveram alcance restrito, pois alcançavam:

Ao lado de medidas de saneamento de ordem geral, que conseguiram extirpar doenças de caráter epidêmico, como a febre amarela e mesmo a malária, os resultados do combate a outras doenças, como a tuberculose, incidentes sobretudo nos bairros de renda mais baixa, foram bem modestos (...) Assim, quando consideramos as condições das camadas de mais baixa renda, os programas urbanísticos da Primeira República aparecem como a construção de grandes cenários, para uso quase exclusivo das camadas dominantes (REIS FILHO, 1994, p. 12).

A busca de legitimação no passado, mediante a cópia de formas da arquitetura antiga, inseriu o movimento arquitetônico denominado Neocolonial como um capítulo do ocaso do Ecletismo no Brasil. A distinção residia na natureza do argumento nacionalista, que, como visto, impregnou o pensamento brasileiro em diversas frentes, como ilustra matéria da Revista Fon-Fon, no ano de 1921:

“Desenha-se agora na nossa vida artística em geral um forte movimento tradicionalista, palpitante de aspirações nacionais. Cansados de copiar o que fazem os estrangeiros, chegamos à conclusão que é necessário (fazer) qualquer coisa de acordo com a história, a raça, a alma da nação, em todas as nossas manifestações artísticas” (apud SANTOS, 1981, p. 90)

O Brasil colonial ou as formas ibéricas ancestrais eram as fontes desse passado a ser apropriado livremente. O Neocolonial inscrevia-se no contexto mais amplo de busca de um "estilo nacional" no continente americano, que, nesse

período, "adotou uma espécie de *Doutrina Monroe* ('A América para os americanos') para a arquitetura". Conforme SANTOS (1981, p. 92):

Cada qual procurando reviver formas senão autóctones, pelo menos caldeadas no novo mundo ao tempo da colonização - algumas repúblicas como o México e os Estados Unidos chegando a exportar essas formas ("Mexicano", "Californiano", "Mission Style").

O marco inicial desse movimento foi a palestra "A Arte Tradicional no Brasil", proferida pelo arquiteto e engenheiro português Ricardo Severo. Apesar dos estreitos limites de uma abordagem baseada em um mimetismo formal, foram dados os primeiros passos no sentido da sistematização do conhecimento sobre a arquitetura antiga no Brasil.

No Rio de Janeiro destacou-se a ação do médico e historiador de arte José Marianno Filho (1881 - 1946), o responsável pela denominação "Neocolonial", que desenvolveu incansável defesa dessa expressão artística, na imprensa, viabilizando a execução de uma série de obras públicas de porte, mediante o incentivo a arquitetos e artistas, a exemplo dos pavilhões da Exposição do Centenário da Independência do Brasil no Rio de Janeiro, realizada em 1922, mesmo ano em que se realizou na capital paulista, no Teatro Municipal, a Semana de Arte Moderna, "a primeira manifestação antitradicionalista, cultivada com a inspiração dos movimentos artísticos modernos europeus, que amadureceria a partir de então" (SEGAWA, 2002, p. 36). Deve-se, entretanto, assinalar, que, nesse evento, a participação da arquitetura foi inexpressiva.

Ao tempo em que perdia força, seus principais nomes passavam a criticar as manifestações de arquitetura moderna que chegavam ao Brasil, em acirrado debate. O Neocolonial dá continuidade à cópia de modelos passados, inerente à abordagem *Beaux-arts*, distinguindo-se pelo "tempero nacionalista; o repertório sistematizado das formas do colonial brasileiro ou do barroco ibérico enquanto indiciador de manifestação nacional, no lugar das regras clássicas" (SEGAWA, 2002, p. 38). Essa análise, em forma de uma arguta autocrítica, foi pioneiramente proposta por Lúcio Costa, o grande formulador dos princípios do que viria a ser denominado arquitetura moderna brasileira. Graduado em 1924, o jovem arquiteto, de sólida formação nos moldes acadêmicos, também integrou o movimento Neocolonial, como ilustra sua participação no concurso de projetos para a Embaixada da Argentina no Rio de Janeiro, em 1924 (Figura 29). Em 1930, já alinhado às proposições do arquiteto

franco-suíço Le Corbusier, Lúcio Costa assumiu, por indicação de Manuel Bandeira, a direção da Escola Nacional de Belas Artes, onde iniciou profunda reforma, interrompida com sua destituição do cargo, por influência da ala conservadora e majoritária. Naquele ano, Lúcio Costa faria a histórica *Mea culpa*:

"Todos nós, sem exceção, só temos feito pastiche, camelote, falsa arquitetura enfim, em todos os sentidos, tradicionalista ou não. As nossas obras são amontoados de contradições sem o menor sentido comum. (...) O Sr. José Mariano costuma citar como modelo da arquitetura falsamente por ele chamada tradicionalista, de acordo com os seus falsos ideais, o novo edifício da Escola Normal .Os seus arquitetos são meus amigos, vítimas, como igualmente fui, de um erro inicial, e me compreenderão. A Escola Normal pode ser muito bem composta, tudo o que quiserem menos arquitetura no verdadeiro sentido da expressão. A Escola Normal é simplesmente uma anomalia arquitetônica (,,,) " (apud SEGAWA, 2002, p. 79).

Essa declaração foi o prenúncio do caminho que Lúcio Costa viria a traçar, propondo uma corrente arquitetônica que buscou na tradição a seiva para a criação de novas formas, numa síntese original entre a estética racionalizada e a herança colonial. Tal formulação negava, portanto, a reutilização superficial do passado, característica daquele movimento. Seu argumento fundamental foi arrimar a legitimidade do nacional, no campo arquitetônico, numa reinterpretação, à luz das demandas do presente, dos princípios que teriam presidido a produção da arquitetura no Brasil, nos séculos iniciais da colonização.

Figura 29 – Projeto para Embaixada da Argentina. Lúcio Costa, década de 1920.



Fonte:http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/expo_filadelfia_1926_arquivos/fig03.jpg

5 BRASIL, 1930: O FORTALECIMENTO DA MÁQUINA ESTATAL

5.1 O ano de 1938 em três imagens

À luz da validade de um modelo indiciário, como o formula Carlo Ginzburg (1990), fragmentos, pistas, pormenores irrelevantes podem vir a tornar-se instrumentos capazes de vislumbrar uma realidade mais profunda. Sob essa inspiração, apresento algumas imagens, que, pela sua expressividade, podem, quando interpretadas em conjunto, ser consideradas sinais de processos mais amplos, pontos de partida para que se revelem fatos que levam a apreender uma realidade mais profunda, qual seja a reorganização do Estado brasileiro na década de 1930.

Figura 30– "A photographia representa Lampeão(sic) da esquerda para direita, e a seguir Ponto-Fino, Moderno, Esperança, Pernambuco, Curisco(sic), Mergulhão e Arvoredo".



Fonte:<http://memoria.bn.br/DocReader/cache/5128102069361/I00272936Alt=001339Lar=000860LargOri=004588AltOri=007141.JPG>

A primeira ilustração consta da edição do dia 11 de dezembro de 1929 do Jornal "A Noite"²⁴, do Rio de Janeiro, e mostra Virgulino Ferreira e parte de seu grupo, perfilado com altivez e confiança no Largo da Matriz de Santa Tereza, na cidade de Pombal, no norte da Bahia (Figura 30). "*Lampeão na Bahia – O seu*

²⁴ Acervo da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

Estado-maior": a frase, em letras grandes, é destacada no final da página. A matéria informa que a figura do "bandoleiro Lampeão" ainda continuava em forte evidência: "*Agora, é o próprio Lampeão que se faz photographar, mandando espalhar as photographias, com prazer nisso, gosando [sic] a popularidade*". O texto finaliza destacando as insígnias exibidas pelos cangaceiros:

O posto de confiança de cada um dos membros do estado maior de Lampeão é assinalado logo pelos número de moedas de ouro encrustadas nas suas armas de fogo e pelo número de pedras preciosas que eles trazem nos seus anneis.

Em 1938, transcorrida uma década da publicação do antológico poema "No meio do Caminho", de Carlos Drummond de Andrade, Virgulino e seu grupo são dizimados por homens de outras patentes. Lampeão tornara-se uma pedra do projeto de modernização do país, que, então, alcançava o semiárido nordestino, numa demonstração do braço forte do Estado que se fazia ecoar sertão afora. Nesse ano seguinte à decretação do Estado Novo, Azevedo Amaral, expoente do pensamento conservador modernizante no Brasil, publicou "O Estado Autoritário e a Realidade Nacional", apresentando, como será visto, argumento justificador do Estado centralizador e autoritário.

Ano fatídico para Lampeão, 1938 foi auspicioso para Pombal, não o município baiano, visitado por Virgulino, mas a cidade homônima, no alto sertão da Paraíba. Diversas obras começaram a ser implantadas na cidade, destacando-se a Coluna da Hora (Figuras 31 e 32) erguida a poucos metros da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, construída quando a cidade ainda era denominada Arraial de Nossa Senhora de Bom Sucesso de Piancó, no início do século XVIII. Concebida em traço barroco, a edificação foi tombada pelo Instituto Histórico e Artístico do Estado da Paraíba. O outro templo antigo da cidade, a Igreja Matriz de Nossa Senhora do Bom Sucesso, mais alta e mais ampla, não teve a mesma distinção.

Figura 31 – Cidade de Pombal, na Paraíba: casario original, a Praça linear, a Coluna da Hora e o perfil barroco do templo.



Fonte: http://2.bp.blogspot.com/Yko9eZn3_NM/UAA8cxjOkI/AAAAAFkY/t1IMnGSABS4/s1600/Pra%C3%A7a+Get%C3%BAlio+Vargas.jpg

Figura 32 - A setecentista Igreja de Nossa Senhora do Rosário, apequenada diante do novo marco da cidade.



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c1/Torre_de_Pombal.jpg

A larga avenida da cidade, à maneira de uma via processional, interligava os dois templos. Nesse centro histórico e religioso da cidade, foi implantada a Praça

significativamente denominada Getúlio Vargas, de formato linear, mais assemelhada a um canteiro central do que a uma praça, marcada por uma sequência de postes de iluminação, ladeados simetricamente por árvores implantadas equidistantes uma da outra, em rígido desenho (Figura 31). Ao fundo, fechando a perspectiva, a Coluna destaca-se por suas proporções, em franco contraste com a harmoniosa escala da pequena Igreja do Rosário, até então principal marco referencial da cidade paraibana. Dezenas de outras torres da hora foram erguidas nas décadas de 1930 e 1940, em capitais de Estados e em tantas outras cidades, algumas quase isoladas. Como torres de vigiar o tempo, essas colunas pareciam também sentinelas do território. Como o sugere Paul Claval (1979, p. 188):

A eficiência do regime autoritário baseia-se, portanto, numa ambiguidade: só consegue controlar efetivamente o espaço que procura dominar e transformar se for considerado legítimo por uma parte da população que lhe dá sua colaboração e assegura, para ajudá-lo, uma vigilância efetiva do espaço.

O ano da morte de Lampião e da construção da coluna da cidade de Pombal foi, também, o ano da criação do Departamento de Administração do Serviço Público – DASP, subordinado diretamente à presidência da República. O decreto-lei de 30 de julho de 1938, que instituiu o DASP (Figura 33), estabeleceu atribuições muito amplas a esse órgão encarregado da modernização da administração pública no país "do ponto de vista da economia e eficiência", conforme disposto no primeiro capítulo do dispositivo legal. O Estado Novo, segundo seus idealizadores, realizaria esse ideário assentado em critérios de racionalidade, conforme as palavras de Getúlio Vargas:

Na época em que os fins sociais são preponderantemente econômicos, em que se organiza de maneira científica a produção e o pragmatismo industrial é elevado a índices extremos, assinala-se a função do Estado, antes e acima de tudo, como elemento coordenador desses múltiplos esforços, devendo sofrer, por isso, modificações decisivas (...) No domínio da administração, apontando o caminho das sistematizações, afastemo-nos, para sempre, das soluções de emergência e dos paliativos de efeitos apenas protelatórios (*apud* SCHWARTZMAN, 1983, p. 49).

Figura 33 – O tampo espelhado da mesa duplica a imagem de algumas pastas (lê-se "oficial administrativo– Belo Horizonte", "oficial administrativo – São Paulo").



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil- CPDOC.

O referido decreto estabelecia, dentre outras determinações, a criação de "comissões de eficiência" em cada ministério, compostas, cada uma, por três membros escolhidos diretamente pelo Presidente da República: "Racionalizar os serviços públicos, mas racionalizá-los no mais amplo sentido, desde a aplicação de normas e métodos científicos, na sua organização, até o amparo social aos servidores", explicava documento produzido pelo DASP (*apud* SCHWARTZMAN, 1983, p. 46, 47). No sertão da Paraíba ou da Bahia, e em cada oficial administrativo admitido no serviço público, disciplinando o quadro de servidores, ressoava, por diferentes métodos, a pretendida eficiência, que tinha na reorganização do Estado tinha uma face visível.

5.2 Estado forte, centralizador e intervencionista

A Revolução de 1930 estabeleceu uma nova articulação de forças na composição do poder de Estado, promovendo um crescente processo de centralização política e administrativa e de intervenção econômica, que se confirmou com a instauração do Estado Novo, em 1937. Outorgando-se o papel de organizar o Estado para promover o desenvolvimento socioeconômico, a coalizão que assumiu o

poder promoveu reformas na estrutura institucional do Estado, objetivando estabelecer as condições para a almejada modernização. Por outro lado, e de forma complementar, a adoção de políticas públicas específicas nas áreas da saúde, educação, comunicação, dentre outras, compôs o conjunto de medidas com a meta de construção nacional. O âmbito de abrangência do Estado tornou-se, nessa década, enormemente ampliado.

A diversidade de propostas para o país e as amplas possibilidades abertas com o movimento de 1930 estabeleceram, inicialmente, um clima de indefinição política²⁵. Nesse sentido, são significativas algumas respostas a um questionário, distribuído, em 1933, pelo Diário de Notícias e posteriormente publicado em livro²⁶, que tinha, entre outros objetivos, fazer um balanço crítico do Governo Provisório, indagando entrevistados, pessoas ilustres ou intelectuais de menor projeção: “Para onde vai o Brasil?”. As afirmações do militar Herculino Cascardo e do cronista Berilo Neves revelam teor similar (*apud* Oliveira et all., 1980, p. 272, 276):

O Brasil não vai, volta. Volta ao mesmo regime, ao mesmo estado de coisas que reinava antes de outubro de 1930, com a simples substituição de alguns homens de governo de outrora por outros de hoje.

Nossa civilização é como o ruço com que as mulheres se enfeitam: sai com água e sabão... Por isso, diante da realidade nacional, a minha impressão é que o Brasil não vai para parte alguma: fica onde estava.

No âmbito da produção intelectual ou nas metas das elites dirigentes, era a ideia de modernização que entusiasmava, traduzida em temas como a industrialização, o planejamento governamental, a reforma do sistema de ensino, “a superação da preguiça pelo trabalho e da luxúria pelo ascetismo, a mudança das instituições e atitudes” (IANNI, 1992, p. 37). Nessa década, são publicadas interpretações basilares da história da sociedade brasileira, a exemplo de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda, *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, *Evolução Política do Brasil*, de Caio Prado Júnior, *Brasil Nação*, de Manuel Bonfim, dentre dezenas de outras obras. A esse respeito, Antônio Cândido (*apud* IANNI,

²⁵ Exemplo ilustrativo desse ambiente de indefinições foi o surgimento de projetos radicais, a exemplo do surgimento da Ação Integralista Brasileira, produto da imprevisibilidade do clima político da década.

²⁶ Para onde Vai o Brasil? Para o Comunismo? O fascismo? O integralismo? A democracia? O socialismo? O federalismo? A ditadura? Pref. De Gilberto Amado. Rio de Janeiro: Renascença, 1933, 178p.

1992, p. 31), considera o marco de 1930 "um eixo e um catalisador", apesar de destacar as inquietações e realizações da década de 1920:

Em grande parte porque gerou um movimento de unificação cultural, projetando na escala da nação fatos que antes ocorriam no âmbito das regiões. A este aspecto integrador é preciso juntar outro, igualmente importante: o surgimento de condições para realizar, difundir e "normalizar" uma série de aspirações, inovações, pressentimento gerados no decênio de 20, que tinha sido uma sementeira de grandes mudanças.

Os grupos que compunham a coalizão que assumiu o poder em 1930 tinham em comum a aspiração ao progresso, a superação do atraso via desenvolvimento econômico e a construção de um Brasil à altura das nações integrantes do moderno mundo industrial. O tema do nacionalismo é o eixo aglutinador do ideário daquela coalizão, marcada pela heterogeneidade dos grupos que a compunham – tenentes, setores descontentes das oligarquias regionais, setores médios urbanos –, estabelecendo, em decorrência, um "Estado de compromisso", segundo Eli Diniz (1978, p. 47,48):

Sem dúvida, existe um certo consenso quanto à caracterização do tipo de Estado que emergiu da luta contra o regime oligárquico da Primeira República. Representando um esforço de ajustamento entre os setores tradicionais, grupos oligárquicos dissidentes e os setores emergentes, como os grupos empresariais e a classe média urbana, teríamos a formação de um Estado de compromisso, alternativa encontrada para reformulação de poder, dada a incapacidade de qualquer dos grupos em confronto assumir a hegemonia do processo político.

Eli Diniz (1978, p. 48-50) destaca divergências entre analistas que minimizam a ruptura do processo pós-revolucionário em relação ao regime anteriormente vigente e aqueles que consideram a década de 1930 de fundamental importância para a evolução histórica do país nos planos político e econômico, especialmente no que se refere ao fortalecimento das condições para a industrialização do país. Ainda que caracterize o movimento de 1930 como um processo de "modernização conservadora", a autora considera preponderantes, entretanto, os aspectos da "modernização e a renovação, em contraposição aos aspectos ligados à preservação e à conservação", enfatizando, sobretudo, o estabelecimento de condições para a transição de um sistema de base agroexportadora para uma sociedade de natureza urbana e industrial.

O processo de industrialização do Brasil foi impulsionado naquela década, quando foram lançadas as bases para o desenvolvimento dessa nova ordem econômico-social. Tal como em outros países da América Latina com economia baseada em um ou poucos produtos agropecuários, minerais ou extrativos, as crises do capitalismo internacional afetavam diretamente as relações econômicas internas. Nesse sentido, a crise do setor cafeeiro, que, até então, respondia por 70% das exportações do Brasil, resultaria em significativa reorientação da política econômica do país. A partir de 1930, alterou-se a composição da riqueza nacional, com crescente avanço do setor industrial, em detrimento do produto agrícola. É significativa a informação do censo de 1940: 70% dos estabelecimentos levantados haviam surgido após 1930 (DINIZ, 2004, p. 40). Nos quinze anos do primeiro governo de Getúlio Vargas, verifica-se a aceleração do desenvolvimento de relações capitalistas de produção e a crescente hegemonia da cidade sobre o campo.

Os caminhos para o desenvolvimento do país – indústria ou agricultura – animavam o debate em que se envolviam empresários, políticos e militares, entre outros setores intelectualizados. O crescente desenvolvimento da indústria não obscurecia, entretanto, severas críticas, como o argumento de "indústrias artificiais", que teriam sido prematuramente estabelecidas em país essencialmente agrícola, conforme o pensamento do jornalista Antônio de Melo Bittencourt (*apud* OLIVEIRA, 1980, p. 123). Nessa mesma direção apontava a reflexão de Luís Amaral, autor do estudo "*História geral da agricultura brasileira, no tríplice aspecto social-econômico*", publicado na Coleção Brasileira, ao constatar, segundo resenha dessa obra, que a indústria "nada teria de nacional – nem a matéria-prima, nem os proprietários, nem as máquinas. O único elemento genuinamente brasileiro seria o consumidor – sua vítima" (*apud* OLIVEIRA, 1980, p. 8).

Deve ser assinalado que, embora não fosse mais preponderante a perspectiva agrarista das décadas anteriores, o desenvolvimento industrial não se constituiu em objetivo programático da Revolução de 1930 (DINIZ, 1978, p. 69,70). O setor agroexportador também se beneficiou com o novo regime, com criação de organismos reguladores e de apoio à produção, como o Instituto do Cacau, Instituto do Açúcar, dentre outros, além de ter sido intocada a grande propriedade rural (ALENCAR, 1985, p. 252, 253). Assim, medidas favoráveis à indústria conviviam com outras favoráveis aos grupos tradicionais.

Entretanto, a crescente importância da perspectiva industrializante do governo pode ser ilustrada com dois pronunciamentos de Getúlio Vargas, separados por um período de doze anos um do outro; no primeiro, em 1931, o presidente faz defesa da siderúrgica, relacionando o ferro, sobretudo, à agricultura, ao passo que, no segundo, em maio de 1943, ao discursar em Volta Redonda, o presidente conjuga abertamente industrialização e desenvolvimento econômico, sob a égide do argumento da defesa nacional (*apud* FAORO, 2001, p. 810):

O nosso engrandecimento tem que provir da terra, pelo intenso desenvolvimento da agricultura. Mas o esforço para esse fim se esteriliza e fraqueia ao lembrarmos-nos que todo o maquinismo, desde o arado que sulca o seio da gleba até ao veículo que transporta o produto das colheitas, deva vir do estrangeiro.

Ferro, carvão e petróleo (...) são os esteios da emancipação de qualquer país (...) O país semicolonial, agrário, importador de manufaturas e exportador de matérias-primas, poderá arcar com as responsabilidades de uma vida industrial autônoma, provendo as suas urgentes necessidades de defesa e aparelhamento (...) Mesmo os mais empedernidos conservadores agraristas compreendem que não é possível depender da importação de máquinas e ferramentas, quando uma enxada, esse indispensável e primitivo instrumento agrário, custa ao lavrador 30 cruzeiros, ou seja, na base do salário comum, uma semana de trabalho (Discursos de Getúlio Vargas:460).

A defesa da industrialização, por parte do segmento empresarial, teve o importante lastro do pensamento do engenheiro Roberto Simonsen, líder de classe dos industriais, em livro intitulado *As Crises do Brasil*, lançado em dezembro daquele ano. Preocupado com o “desenvolvimento da crise universal” e com “o estado crônico de depressão econômica e financeira”, propunha:

Dadas a organização moderna, a variedade e abundância de nossas matérias-primas e o respeitável mercado consumidor que já representa a população brasileira, nenhum outro fator, fora do desenvolvimento da indústria, poderá fornecer oportunidade maior para se conseguir uma rápida melhoria no padrão de vida no Brasil (*apud* OLIVEIRA,1980, p. 318).

Apesar da entusiasmada defesa de Simonsen, será a ação do Estado o fator principal da implantação do processo de industrialização no país, tornando-se o principal investidor em áreas estratégicas – aço, transportes, comunicação. A Revolução de 1930 foi um importante marco nessa direção. Como referido, a atuação do Estado teve, desde os primeiros anos do novo regime, um caráter centralizador e intervencionista, com a justificativa de “suprir as deficiências da iniciativa individual e coordenar os fatores de produção” (CAPELATO, 2003, p. 118).

Esse modelo de desenvolvimento contemplava interesses de diferentes segmentos representados no poder, conforme Fausto (1995, p. 367):

A burocracia civil defendia o programa de industrialização por considerar que era o caminho para a verdadeira independência do país; os militares porque acreditavam que a instalação de uma indústria de base fortaleceria a economia – um componente importante de segurança nacional; os industriais porque acabaram se convencendo de que o incentivo à industrialização dependia de uma ativa intervenção do Estado.

A industrialização no período do primeiro governo de Getúlio Vargas foi produto da política de substituição de importações, incentivando os investidores particulares na produção industrial destinada ao mercado interno. Para tanto, o Estado estabeleceu os fundamentos políticos-institucionais da nova ordem em gestação, possibilitando a adoção de medidas favoráveis aos interesses da ascendente elite industrial. A participação do empresariado nesse processo foi crescente, influenciando na definição dos rumos do país e consolidando seu espaço político, apesar da primazia da intervenção estatal.

5.3 A Participação dos Militares

“É evidente o peso dos oficiais entre os que conduzem as iniciativas modernizadoras verificadas desde [o movimento de 1930] (...) Frente a civis que tomam como incapazes de empreender mudanças que julgam necessárias, assumem a missão: a seu modo, a pranchadas, diria Euclides da Cunha, promovem a modernidade”.

(Manuel Domingos Neto)

Na década de 1920, o Exército brasileiro se modernizou. Mudanças de largo alcance, introduzidas sob orientação de militares franceses, distanciaram a instituição, no período entre guerras, da antiga corporação profissional, caracterizada pelo "despreparo técnico de oficiais (...) a falta de *unidade de doutrina*

(...) as instalações precárias, os armamentos obsoletos, os efetivos sempre incompletos, as unidades fantasmas (...) a disciplina à base da chibata" (DOMINGOS NETO, 2005, p. 33). Em uma época em que ainda não havia uma universidade no Brasil, foi implantada a pós-graduação militar, obedecendo ao critério de formação continuada:

Militares franceses introduzem renovações na medicina e na veterinária; formam geógrafos e cartógrafos, unificando os trabalhos nessas especialidades; revelam a importância dos estudos demográficos e do planejamento da infraestrutura de transporte; desenvolvem o interesse pela química e pela metalurgia visando à produção de armamento e munição; introduzem os procedimentos estatísticos, sem os quais o serviço militar obrigatório seria inviável; organizam a aviação do exército e orientam as primeiras regulamentações da aviação civil; ensinam os serviços administrativos modernos e interferem no envio de acadêmicos franceses fundamentais à criação da Universidade de São Paulo (DOMINGOS NETO, 2005, p. 34, 35).

Ao final daquela década, os militares tiveram uma clara compreensão dos liames entre as fragilidades socioeconômicas do país – carência de metalurgia, estradas, pontes, ferrovias, energia elétrica, escolas, universidades, centros de pesquisa, estatísticas e mapas –, a necessidade de eficiência militar, a formação de um sentimento patriótico e o fortalecimento do poder de Estado. Na visão desses oficiais, impunha-se diminuir o fosso entre aquelas condições de infraestrutura e a permanente exigência de renovação de material bélico pela moderna corporação militar, que se tornara "uma força capaz de pensar políticas públicas, redesenhar o aparelho de Estado e exercer o seu controle" (DOMINGOS NETO, 2005, p. 40).²⁷

Sintetiza Faoro (2001, p. 77) sobre a Revolução de outubro de 1930: "A espinha dorsal do novo modelo será o elemento militar, com o setor dos tenentes – de tenentes a generais, todos tenentes historicamente(...)". Apesar de todo o esforço modernizador iniciado na década de 1920, persistiam, no Exército, antigas demandas não contempladas, ainda que, entre os anos de 1931 e 1938, tenha se ampliado a participação no orçamento militar, passando de 19,4% para 30,4%. "O Brasil é um Estado desarmado (...) Faltam-nos capitães, não temos bastantes técnicos", afirmava, em 1936, o general Eurico Gaspar Dutra, que se manteve à

²⁷ Detentora desse conhecimento especializado, a serviço da indústria civil, a corporação militar acentuava sua imagem como agente modernizador, atualizando outra imagem, a do engenheiro militar no Brasil colônia, quando este foi "a um só tempo, o guerreiro, o construtor, o demarcador, o cartógrafo, o administrador, o governador e o homem público", conforme Amarante (2004, p. 54).

frente do Ministério da Guerra até 1945 (*apud* DOMINGOS NETO & MOREIRA, 2010, p. 77).

Sob o Estado Novo, os militares empenharam-se em fortalecer as bases para o desenvolvimento capitalista, essencial para esse contínuo aperfeiçoamento da corporação. Às vésperas da Segunda Guerra Mundial, Dutra defendia que o desenvolvimento autônomo da indústria bélica favoreceria a economia nacional, sobretudo fomentando o estabelecimento de uma indústria de base: "É mister aproveitar ao máximo, em nossos estabelecimentos fabris, a matéria-prima nacional. Enquanto não houver solução ao nosso problema siderúrgico, ficará a nossa indústria bélica à mercê do comércio alienígena". (*apud* DOMINGOS NETO & MOREIRA, 2010, p. 77).

Em consonância com os esforços de afirmação da nacionalidade, intensificaram-se as relações entre as Forças Armadas e a indústria civil no período estadonovista. Nas décadas de 1930 e 1940, além do crescimento qualitativo das fábricas militares, verificaram-se avanços tecnológicos na indústria civil, propiciados pela colaboração do Exército, que, além de incentivar o consumo de artigos nacionais, estimulava a melhoria desses produtos. Domingos Neto e Moreira (2010) assinalam, ainda, a qualificação de pessoal, a exemplo de engenheiros, eletrotécnicos, químicos, entre outros profissionais, formados pela Escola Técnica do Exército, no período do Estado Novo, quando o ensino técnico praticamente não existia no país.

A dependência em relação ao fornecimento estrangeiro, entretanto, feria a soberania nacional. A necessidade da instalação de uma siderúrgica no Brasil já havia sido assinalada na campanha do então candidato Getúlio Vargas, em discurso proferido na Esplanada do Castelo, em janeiro de 1930, quando defendeu que a segurança nacional "não deve ficar à mercê de estranhos, na constituição dos seus mais rudimentares elementos de defesa" (VARGAS, 2011, p. 294). No ano seguinte, Getúlio iria proclamar, em Belo Horizonte, o problema siderúrgico como a questão máxima da economia: "A fonte de inspiração parte do Exército, então em processo de tomada de poder, preocupado com a nacionalização, de dispor de fontes autônomas dos meios de defesa" (FAORO, 2001, p. 810). Estreitavam-se, assim, as vinculações entre as forças armadas e a indústria de base, questão sempre presente no curso da década.

Em junho de 1941, ano de instalação da Companhia Siderúrgica Nacional, em entrevista ao jornal argentino *La Nación*, Getúlio Vargas afirmava seus esforços em ampliar a "capacidade dos nossos recursos e fortalecer a defesa nacional, e o estamos fazendo tanto no terreno industrial, como no tocante ao equipamento das forças militares" (VARGAS, 2011, p.442). Em visita às obras da siderúrgica, o pronunciamento de Getúlio Vargas atualizaria o discurso de forte colorido da presença militar, conjugando as infraestruturas de transportes, energia e comunicações "ao amplo e complexo problema da defesa nacional". No contexto da Segunda Guerra Mundial, siderurgia, indústria bélica e "indústrias da paz" são indissociáveis:

Mas, quando se trata da indústria de ferro, com a qual havemos de forjar toda a aparelhagem dos nossos transportes e da nossa defesa; do aproveitamento das quedas d'água, transformadas na energia que nos ilumina e alimenta as indústrias da paz e da guerra; das redes ferroviárias de comunicação interna, por onde se escoam a produção e se movimentam, em casos extremos, os nossos exércitos; quando se trata – repito – da exploração de serviços de tal natureza, de maneira tão íntima ligados ao amplo e complexo problema da defesa nacional, não podemos aliená-los, concedendo-os a estranhos, e cumpre-nos, previdentemente, manter sobre eles o direito de propriedade e de domínio (*apud* FAORO, 2001, p. 802)

A contribuição dos militares para o desenvolvimento tecnológico e industrial do Brasil, sob o argumento do fortalecimento do Estado e da soberania nacional, consistiu, pois, em lastro sobre o qual "o país criaria os amparos necessários para modernizar sua economia: grandes empresas estratégicas, instituições financeiras e um sistema de produção de conhecimento científico e tecnológico" (DOMINGOS NETO & MOREIRA, 2010, p. 77).

O período assinala a construção de edifícios como os da Escola Naval e da Escola Militar (Resende – RJ) (Figura 34), além dos monumentais prédios da Escola de Estado Maior (Figura 35) e, de forma especial, do Ministério da Guerra, no Rio de Janeiro, que contribuíam fortemente para a construção da imagem do Estado. Além desses imponentes edifícios, chama a atenção relatório, datado de 1943, informando impressionante volume de construções menores por todo o país, disseminando a face do poder. Não é necessário acrescentar outros comentários, pois a transcrição se basta:

A partir de 1937, quando verdadeiramente se iniciou a grande febre de construções no Ministério da Guerra, graças ao novo rumo tomado pela nação, a Diretoria de Engenharia, numa atividade jamais verificada no Brasil, começou sua notável faina criadora, construindo quartéis,

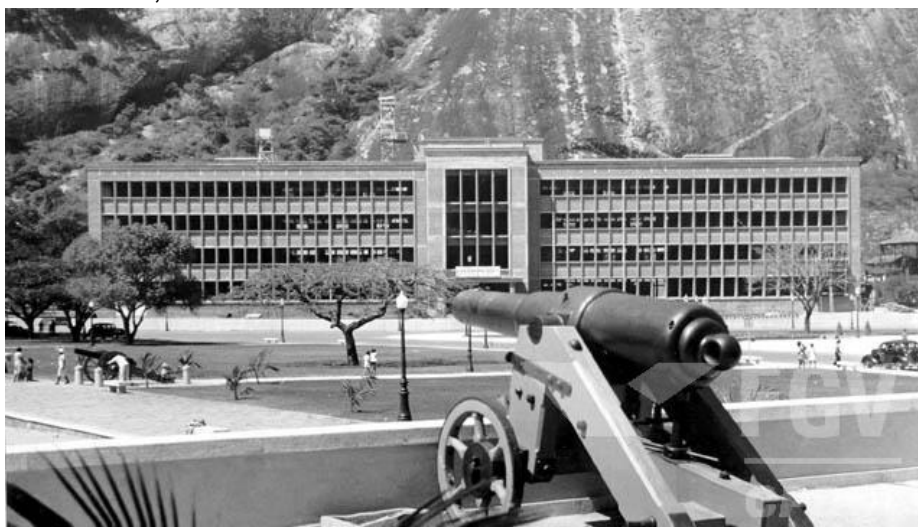
reformando os já existentes, erguendo vilas militares, levantando paióis, instalando maquinaria, encanando águas, edificando hospitais. Por toda parte, nas mais próximas e nas mais longínquas guarnições, surgiram residências para oficiais e sargentos, enfermarias, linhas de tiro, alojamentos para praças, pavilhões de rancho, reservatórios d'água, depósitos de munição, oficinas, redes de transmissão, depósitos, garagens, picadeiros, baias, estrumeiras, tudo quanto é necessário à vida dos quartéis, dos estabelecimentos, das fábricas, dos depósitos, dos campos de aviação, das oficinas (*apud* SCHWARTZMAN,1983, p. 215).

Figura34 – Academia Militar das Agulhas Negras, em Resende-RJ.



Fonte http://mlb-s2-p.mlstatic.com/carto-postal-antigo-escola-militar-de-resende-12788-MLB20065580463_032014-O.jpg

Figura 35 – Escola Técnica do Exército na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, entre 1938 e 1945.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil- CPDOC.

5.4 Ideário de unificação ou a crítica ao liberalismo

“O sentido do mundo, no terreno político-social, é para as soluções totalitárias. Não se compreendem mais as soluções para a esquerda e para a direita, sim para a frente. A liberal democracia agoniza.”

(Gustavo Barroso)

O regime tinha como meta modernizar o país e promover a integração nacional, seja no plano econômico, por meio da constituição de um mercado interno livre de barreiras, ou no âmbito político, promovendo a centralização do poder, em contraposição ao federalismo, que reforçava os potentados regionais. De forma complementar e indispensável, havia que intensificar os meios de legitimar simbolicamente a construção da nação.

A década de 1930 foi marcada pela ideia de construir a unidade nacional, como ilustra a preocupação do senador Gilberto Amado, em 1933, queixoso do que seria a fragmentação do país em decorrência da dispersão do poder, ao mesmo tempo em que conclama por solução de força:

Vejo processar-se (...) a desagregação do país, ou melhor, o enfraquecimento da esplêndida unidade nacional, mercê da hedionda prática de um regime superfederativo, em que a vida do país artificialmente se fragmenta em compartimentos estanques. Se um ditador fosse algum dia necessário, seria aquele que tivesse como programa recompor a **unidade nacional**, profundamente comprometida. Mas isso é hipótese impossível de verificar-se. Os ditadores vêm dos estados e preferem dominar em nome das suas convicções regionais. O problema da unidade nacional vai se apresentar. Era preciso que um homem de glória aparecesse com a força na mão, para o resolver (*apud* OLIVEIRA, 1982, p. 272).

Quase dez anos após esse pronunciamento, Fernando Azevedo publicou *A Cultura Brasileira*, obra concebida como texto introdutório ao Recenseamento Geral de 1940, em que apresenta o país sob a égide da "impetuosidade dessa vaga uniformizadora que tomou corpo e se alterou, sobretudo depois do golpe de Estado de 1937, com o regime instituído pela nova Constituição" (AZEVEDO, 1964, p.156). Para comprovar a ideia de unidade nacional, o autor enalteceu o desenvolvimento

das forças produtivas e a ação governamental, em diferentes âmbitos. Apresento uma longa citação, que considero justificável pela riqueza da descrição:

(...) encontramos, como elementos de apoio e de propulsão de todas as iniciativas uniformizadoras, as maiores facilidades de comunicação e de transportes, as linhas de navegação aérea, que já cortam o país em quase todas as direções, e os extraordinários progressos da radiação que permite levar, em frações de segundos, a voz do governo da União às regiões mais distantes e antes quase inteiramente isoladas, do território nacional. A ciência e a indústria, submetendo a natureza, dominando a obra de unificação política e espiritual, empreendida pelo governo em todos os setores; no campo da administração, pelo Departamento Administrativo do Serviço Público; no domínio estatístico, por iniciativa e sob a inspiração do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística e, no terreno pedagógico e cultural, pelos órgãos de orientação, de cultura e de pesquisa, do Ministério da Educação. (...) A campanha de unificação, fortemente apoiada pela introdução das técnicas modernas de indústria e de transportes, precedeu por essa forma e vem escoltando de perto a legislação; e, antes de entrar nas leis, que a favorecem, regulam e disciplinam, já havia penetrado nas consciências e nos costumes a ideia da unidade nacional (AZEVEDO, 1964, p. 756, 757).

No contexto mundial da emergência de regimes autoritários e de crise do liberalismo, o Estado Novo teve como principais argumentos a crítica à democracia liberal e a consequente proposição de um Estado forte e autoritário, com o objetivo de efetuar mudanças julgadas necessárias para promover o desenvolvimento do país²⁸. Sob o impacto da Primeira Guerra Mundial e do quadro tensionado pela esquerda revolucionária e a ascensão direitista, a crise internacional do liberalismo, na Europa e em outros países da América, é sintetizada por Hauser (1998, p. 958):

A história da década de trinta é a história de um período de crítica social, de realismo e ativismo, de radicalização de atitudes políticas de convicção cada vez mais generalizada de que só uma solução radical pode ter alguma utilidade; em outras palavras, que os partidos moderados tiveram seu tempo (...). De modo geral, a *intelligentsia* alinha-se do lado das formas autoritárias de governo exige ordem, disciplina, ditadura, (...).

Alguns dos principais protagonistas do cenário político e intelectual da década de 1930 estabelecem uma estreita ligação entre a Revolução de 1930 e a decretação do Estado Novo²⁹. Na análise de Francisco Campos, um dos ideólogos

²⁸ Quanto à crítica ao liberalismo, cabe o comentário de Gomes,(1982,p.152): “ Na verdade, o abandono do liberalismo já vinha sendo exercitado ao longo da primeira república, como ilustram os exemplos da política de valorização do café, da política imigratória e até mesmo da política tarifária.O liberalismo do estado no Brasil, desde o império, sempre fora sensível às pressões dos interesse privados pelo aumento da capacidade regulamentadora do poder público”.

²⁹ Pandolfi (2003, p. 35) afirma que o Estado Novo não foi decorrência “natural” da Revolução, mas um dos resultados possíveis dos enfrentamentos travados naqueles tumultuados anos. O Estado Novo também não foi um “corte radical” com o passado (FAUSTO, 1995, p. 78), pois muitas de suas instituições e práticas vinham-se definindo antes mesmo da Revolução, consolidando-se após 1937.

do novo regime: “O 11 de novembro foi o elo final de uma longa cadeia de experiências [...] a Revolução de 30 só se operou definitivamente em novembro de 1937” (GOMES, 1982, p. 112). A mesma ideia é expressa por Azevedo Amaral, um dos principais representantes do pensamento autoritário no Brasil, em texto publicado na revista “Cultura Política”, um dos canais de divulgação do Estado Novo:

A Revolução brasileira, que encerrou o primeiro ciclo republicano e abriu caminho ao movimento progressivo, cuja segunda etapa foi assinalada pela fundação do Estado Nacional, representa indiscutivelmente o acontecimento mais importante de nossa história (*apud* GOMES, 1982, p. 113).

Dentre a diversidade de análises sobre o alcance da ruptura política de 1930 e da intensidade de suas ligações com o Estado Novo, cabe destacar aspecto fundamental: a reestruturação do aparelho estatal. A ampliação de sua área de abrangência, a centralização política e administrativa e a ideia de integração são os ingredientes desse projeto, do qual partilhavam diferentes grupos da sociedade, a exemplo de intelectuais de diferentes matizes ideológicos (OLIVEIRA, 1980, p. 37). Esse projeto envolveu a participação de intelectuais vindos das mais diversas origens: “modernistas, integralistas, positivistas, católicos e socialistas são encontrados trabalhando lado a lado”. Dentre os distintos grupos, cabe destacar, para os objetivos desta tese, os intelectuais aliados ao pensamento autoritário, corrente que construiu amparos ideológicos para a reorganização do Estado Nacional. (OLIVEIRA, 1982, p. 11).

O amplo temário relacionado à organização do Estado e à construção da nação inspirou o debate entre distintos setores da intelectualidade brasileira, na década de 1930. A partir da proclamação da República, em escala crescente, a elite letrada debruçou-se sobre os possíveis rumos para o país. Favorecida pelas melhorias que ampliaram o campo editorial, foi elaborada vasta produção sobre a necessidade de se conhecer a realidade do país e de se fortalecer uma consciência nacional, incluindo, dentre os diversos aspectos abordados, a atração pelas ideias e soluções estrangeiras, a necessidade da modernização do aparelho estatal, o significado do papel do Estado, a conquista da cidadania (IANNI, 2004, p. 28). Afirmava Antônio José Azevedo Amaral, em *O Estado Autoritário e a Realidade Nacional* :

Emergidos da coletividade como expressões mais lúcidas do que ainda não se tornou perfeitamente consciente no espírito do povo os intelectuais são

investidos da função de retransmitir as massas, sob forma clara e compreensível, o que nelas é apenas uma ideia indecisa e uma aspiração mal definida. Assim, a elite cultural do país torna-se no Estado Novo um órgão necessariamente associado ao poder público como centro de elaboração ideológica e núcleo de irradiação do pensamento nacional que ela sublima e coordena. (Azevedo Amaral, 1981,p.158).

A década assinala, ainda, novas edições de escritos já conhecidos, que passam a ser analisados sob nova ótica, a exemplo de *O Problema Nacional Brasileiro*, de Alberto Torres, autor que exercerá profunda influência em intelectuais formuladores do ideário do pensamento autoritário naquela década. Oliveira Viana, que também republicara, no mesmo decênio, *Evolução do Povo Brasileiro*, e Azevedo Amaral foram seus principais seguidores. A reaproximação dos intelectuais em relação ao pensamento de Alberto Torres decorreu de sua ênfase na criação da nacionalidade e no estudo 'científico' da realidade brasileira.

As propostas para reorganização do Estado Nacional que iriam vicejar na década apoiaram-se no diagnóstico de desconhecimento do país. Essa foi tarefa da elite intelectual, a exemplo de engenheiros, médicos, militares de diferentes origens. Como afirma Ianni (2004, p. 35), ao Estado é conferido um papel civilizador, pois o povo é incapaz e despreparado do ponto de vista cultural e político:

Precisa ser tutelado, administrado por um poder estatal cada vez mais corporativo, dinâmico, modernizador. Essa interpretação ressoa bastante no pensamento brasileiro, em setores empresariais, políticos, militares, jornalísticos, universitários (IANNI, 2004, p. 232).

Nesse sentido, Otávio de Faria, em "Maquiavel e o Brasil", publicado inicialmente em 1931, afirma que o Brasil é como "uma criança fraca, mal-educada e impertinente, medíocre, em tudo, com traços bonitos, mas sem harmonia no corpo, já com vícios, ainda sem virtudes (...)" (*apud* OLIVEIRA, 1980, p. 165). Sobre a sociedade, argumenta que poucos sabem "alguma coisa" e "o resto não sabe nada, nem do universal, nem do que é apenas brasileiro" De outra parte, mais interessante seria "civilizar por cima os que estão em estado de compreender, em vez de pensar em obrigar à cultura uma massa ainda entregue a necessidades mais elementares que lhe tomam todo o tempo e lhe absorvem todo o interesse".

Uma interpretação não só muito evidente, mas nítida e recorrente, é a que se concentra na análise do Estado, da organização do poder estatal, tendo em conta ressaltar a missão do Estado como "demiurgo da sociedade e da história". É óbvio que há variações, entre os intérpretes que se colocam nessa linha de pensamento. Uns são abertamente autoritários, com inflexões fascistas; outros reconhecem o jogo das forças sociais

subalternas. Estes abrem-se a argumentos relativos a direitos políticos, à institucionalização das relações trabalho e capital, aos direitos dos assalariados, à criação de partidos políticos e sindicatos. No limite, no entanto, a sociedade civil parece um subproduto da atividade demiúrgica do Estado (IANNI, 2004, p. 43).

Octávio Ianni assinala que, ao longo dos séculos XIX e XX, foi recorrente, nas formas de organização do poder estatal e no pensamento brasileiro, a tese do Estado como demiurgo da sociedade, esta considerada "débil, pouco organizada, gelatinosa". " É óbvio que há variações, entre os intérpretes que se colocam nessa linha de pensamento. Uns são abertamente autoritários, com inflexões fascistas; outros reconhecem o jogo das forças sociais subalternas" (IANNI, 2004, p.43). Para alguns grupos, essa visão da realidade sociopolítica, econômica e cultural apoiou-se nas raízes coloniais e escravocratas da sociedade nacional; outros utilizaram o argumento do evolucionismo, o "darwinismo social, apelando para o racismo, o arianismo, uma europeização imaginária". Nesse grupo, podem ser incluídos pensadores como Alberto Torres, Oliveira Viana, Azevedo Amaral, Francisco Campos, Hélio Jaguaribe, entre outros. Ianni considera que, a partir de uma diversidade de argumentos, esse ideário toma de empréstimo escritos europeus como se fossem válidos para outras realidades e mesmo, em certos casos, idealizam o que os europeus também idealizam. Nesse sentido, vale destacar o depoimento de Menotti del Picchia (*apud* OLIVEIRA, 1980, p. XX), que apresenta a visão da elite dirigente sobre o país, "divorciada do hinterland":

O da alma da terra, exprimindo a inconsciente realidade brasileira, e o do cerebral ocidentalismo, que empolgou nossos políticos, diplomatas, escritores, etc. Criou-se o divórcio permanente, a incompreensão, e tivemos este paradoxo: governos artificiais, aleitados pelo mais pelo mais culto jurisdicismo, dirigindo governados de nível cultural inferior.

5.5 "Racionalizar a racionalização": a reorganização da máquina estatal

Naqueles anos, o Estado fez sentir sua presença em todos os campos. Para fazer chegar sua ação e sua mensagem aos mais longínquos lugarejos, o país já dispunha de certa capilaridade, pois, aos meios de comunicação então existentes, somaram-se, além da notável ampliação do mercado editorial – a Companhia Editora Nacional, por exemplo, aumentara sua tiragem de 350.000 para dois milhões de exemplares, entre 1931 e 1937 – as novidades do cinema, do disco e,

principalmente, da radiofonia. Constituiu-se uma potente estrutura de difusão ideológica, através da criação de instituições como o Departamento de Imprensa e Propaganda e a Rádio Nacional. Nesse sentido, são ilustrativas as palavras de Getúlio Vargas, comentando a capacidade de difusão do cinema³⁰, que se coaduna com alguns atributos da arquitetura: “Para a massa dos analfabetos, será a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressiva” (*apud* CAPELATO, 2003, p. 127).

Os mecanismos de centralização, objetivando a limitação da autonomia dos estados, em contraposição ao federalismo da Primeira República, foram precocemente implementados, como o sistema de interventorias, em 1931, cujos representantes reproduziam nos estados a política determinada pelo governo federal. No campo econômico, houve a criação de sistema tributário padronizado, o controle dos orçamentos dos estados e a abolição de impostos interestaduais, concorrendo para a organização de um mercado nacional (SKIDMORE, 1976, p. 57). A integração desse mercado interno, mediante a abolição dos impostos interestaduais, foi uma das principais inovações da constituição de 1937. Um exemplo significativo desse objetivo de controle e concentração de poder foi a restrição imposta aos estados quanto aos gastos com as polícias estaduais, em detrimento do fortalecimento do Exército. Além de nacionalizar as Forças Armadas – objetivo estratégico para reestruturação do Estado nacional – tratava-se de tentar minar a autoridade dos potentados locais: “Para diminuir o poder das oligarquias regionais era necessário diminuir o seu poder de fogo” (CAPELATO, 2003, p. 19).

Thomas Skidmore (1976) analisa aspectos políticos e administrativos desse processo de centralização, destacando, inicialmente, a transferência, para o âmbito federal, de funções que, até então, eram de responsabilidade quase exclusiva dos governos estaduais e municipais, a exemplo das áreas de educação e trabalho, que se destacaram com a criação de dois novos ministérios. A atividade administrativa federal também absorveu novas áreas. A criação de órgãos federais com funções de planejamento e controle da economia, o surgimento de empresas estatais como ferrovias e empresas de navegação, a atuação nas áreas da previdência social e organização dos sindicatos trabalhistas ilustram a ampliação da esfera do Estado.

³⁰ A construção de cinemas ou pequenas salas de projeção, disseminadas por todo o país, em grandes cidades ou pequenas cidades, atesta as possibilidades do novo meio de comunicação.

Na nova estrutura burocrática, foi instituído o órgão estratégico para afirmação do projeto estadonovista: o Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, responsável por supervisionar todos os instrumentos de comunicação de massa e pela produção e divulgação do noticiário oficial. O DIP produzia o programa radiofônico "Hora do Brasil", criado em 1935, irradiado por emissoras de todo o país, atingindo as regiões mais distantes da capital federal, o que ilustra a capilaridade desse projeto de divulgação. A função do DIP era construir a legitimação do poder e garantir "o máximo de colaboração dos cidadãos", conforme documento oficial, em que se lê:

À proporção que vai crescendo a responsabilidade da Administração, à medida que as necessidades do Estado vão impondo restrições e alargando a esfera do Executivo, mais este depende do apoio direto da opinião pública. O apoio unânime da Nação é a primeira condição do êxito. Se a experiência assim o tem demonstrado, nos regimes de força, que têm colocado a propaganda como uma das principais armas de ação, maior razão assiste aos regimes de caráter democrático para esclarecer fielmente a opinião pública sobre os rumos que vão dando ao Estado os homens colocados à sua frente (*apud* SCHWARTZMAN, 1983, p. 61).

Em outros âmbitos da organização social, foram criados órgãos como o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (1936) e o Instituto do Patrimônio Artístico Nacional IPHAN (1937), instituições que se integravam ao objetivo de conhecimento e sistematização dos mais diversos aspectos da realidade nacional³¹. Fato relevante foi a racionalização do quadro territorial brasileiro, estabelecida, mediante decreto, em 1938, determinando, dentre outras medidas a serem aplicadas aos municípios e distritos: a obrigatoriedade de definição de limites, a superposição dos quadros administrativos e judiciários, a sistematização da nomenclatura, a caracterização urbanística quanto à fixação de efetivo predial mínimo e a obrigatoriedade da representação cartográfica das circunscrições e suas sedes. Entretanto, a distância entre os objetivos de controle da base territorial e a realidade pode ser percebida no comentário de Faria (1995, p. 35): "Exigia-se por lei algo que efetivamente não existia, o que levou a discrepâncias entre a soma dos

³¹ A crença na eficiência e racionalidade no trato com a coisa pública, em contraposição à chamada República Velha, pode ser percebida em documento datado de 1945, intitulado "Capítulo IV: Estatística e Recenseamento": "Se ainda seria possível descurar das investigações estatísticas nos regimes viciados pelas velhas concepções, em que o Estado aparece como entidade inoperante e alheia aos conflitos e obrigações da iniciativa privada, já não caberia de nenhum modo essa atitude nos regimes em que a máquina governamental se converte num instrumento vivo e atuante de renovação" (SCHWARTZMAN, 1983, p. 163).

mapas dos municípios de um Estado e o do próprio Estado, porque tanto um quanto o outro eram ficções".

O período assinalou também o reordenamento das relações entre Estado e sociedade, com a implementação de uma estrutura corporativa de representação de interesses, consagrando o princípio da assessoria técnica. Foram criados diversos organismos com funções de planejamento e controle, a exemplo de Institutos agrícolas como o Conselho Nacional do Café (1931), o primeiro de uma longa lista de institutos, conselhos e comissões surgidos naquela década, como também o Conselho Nacional do Petróleo, em 1938, a Comissão do Plano Siderúrgico Nacional, em 1942, a Comissão do Plano Rodoviário Nacional, entre outros.

Em consonância com a pretendida organização racional do Estado e com o pensamento de intelectuais como Oliveira Viana e Azevedo Amaral, que preconizavam o caráter intervencionista do Estado, foi privilegiado o papel da tecnocracia, enfatizando o saber especializado em detrimento de uma abordagem política dos problemas, concretizada na criação daqueles órgãos técnicos³². Ampliando as bases de sustentação do Estado, tais instituições tiveram seu papel reforçado a partir do Estado Novo, quando desapareceu a representação via Congresso. Por meio dos Conselhos Técnicos, as elites econômicas poderiam ter legitimada sua influência no processo político.

A estrutura centralizada da máquina do Estado, do planejamento econômico e da ação política, instaurada com a Revolução de 1930, foi confirmada com o Estado Novo, em 1937. A nova abrangência dos instrumentos de intervenção do Estado teve como consequência a ampliação da máquina burocrática, impondo a reformulação da esfera administrativa. A criação, em 1938, do Departamento de Administração do Serviço Público (DASP), órgão de importância estratégica na nova conjuntura, buscou implantar os princípios de uma pretensa administração "científica e racional" (SCHWARTZMAN, 1983). Com o objetivo de afirmar a superioridade da

³² A predominância da técnica e da especialização será um dos postulados de eminentes intelectuais da Ação Integralista Brasileira, surgida no período de indefinições políticas que caracterizou o país nos anos seguintes à Revolução, favorecendo a emergência de movimentos radicais. No que se refere à defesa de uma estrutura corporativa para o país, é expressivo o pensamento de Olbiano de Melo, em obra significativamente denominada "Levanta-te, Brasil!", afirmando a emergência de uma era eminentemente econômica e do Estado corporativo, com o predomínio da técnica. A mesma proposta de "Estados fortes de arquitetura corporativista" defendia Gustavo Barroso (OLIVEIRA, 1980, p. 239, 273).

padronização sobre a diversidade, o DASP atuou no sentido da integração administrativa entre os âmbitos municipal, estadual e federal. A pretendida racionalização pode ser ilustrada no discurso proferido por Gustavo Capanema, em 1937, por ocasião da do lançamento da pedra fundamental do Edifício do Ministério da Educação e Saúde (apud Lissovsky, 1996, p.149):

“Emprego esta palavra – racionalização, com certo constrangimento. Tal palavra tomou um ar de pedantismo e de complicação que repugna ao bom senso. Por toda parte, e todo propósito, se tem procurado racionalizar, isto é, introduzir no funcionamento da vida os processos que a ciência e a técnica mostraram ser de rendimento maior. Mas essa generalização, essa desmesurada preocupação racionalizadora, invadindo domínios que não lhe são próprios ou adotando soluções apressadas e violentas, veio de certo modo comprometer o princípio. Na Alemanha se chegou a falar em ‘racionalizar a racionalização’. E, por esta forma, perdeu a palavra a riqueza de conteúdo que poderia ter. Digamos, todavia, a palavra e salientamos o fato de que, de 1930 até agora, tem sido realizada pelo governo da República com segurança e método a racionalização do serviço público.”

No que se refere ao funcionalismo público, em consonância com as metas de centralização e com os critérios de eficiência, economia e racionalidade, próprios do ideário modernizador, tentou-se estabelecer a carreira baseada no mérito e a consequente criação de uma elite burocrática. Entretanto, mantiveram-se relações clientelistas: a criação da categoria de servidores públicos extranumerários, destinada às posições intermediárias ou de menor importância no serviço público, possibilitou recrutamento de pessoal com conexões políticas ou pessoais (FAUSTO, 1995, p. 179). Os propósitos de ingresso e promoção no serviço público a partir de regras formais, que atendessem aos objetivos de eficiência e racionalidade, não foram, assim, amplamente contemplados, revelando as dificuldades e contradições da meta de transformar a administração pública em agente de modernização.

Diretamente ligado à presidência da República e com funções de assessoramento dos interventores no âmbito dos estados, ao DASP foram atribuídas tarefas que abarcavam desde a regulamentação do ingresso no serviço público ao planejamento dos edifícios que abrigariam o servidor. Em 1940, com a criação, em sua estrutura organizacional, do Serviço de Obras, a reorganização da máquina administrativa abrangia, de forma sistemática, os projetos de edifícios destinados aos serviços públicos (SCHWARTZMAN, 1983). O programa já havia sido iniciado em 1930, mas, com a criação do DASP, foi inserido no plano geral de reajustamento e racionalização da máquina administrativa, resultando em ambicioso programa de

construções para abrigar as mais diversas funções. O reordenamento do aparelho de Estado materializava-se em cada escola, hospital, penitenciária, quartel. Tratava-se de dar concretude e permanência à imagem do Estado Nacional, objetivos que se inseriam no projeto modernizante, apoiado nas ideias de racionalidade e integração, conforme as palavras de Getúlio Vargas:

Na época em que os fins sociais são preponderantemente econômicos, em que se organiza de maneira científica a produção e o pragmatismo industrial é elevado a índices extremos, assinala-se a função do Estado, antes e acima de tudo, como elemento coordenador desses múltiplos esforços, devendo sofrer, por isso, modificações decisivas. (...) No domínio da administração, apontando o caminho das sistematizações, afastemo-nos, para sempre, das soluções de emergência e dos paliativos de efeitos apenas protelatórios (*apud* SCHWARTZMAN, 1983, p. 49).

Entretanto, ao ideário de eficiência e racionalidade contrapunha-se outra realidade, que duas imagens traduzem com fidelidade. A primeira mostra um dos tantos edifícios construídos para a burocracia administrativa de Goiânia – nova capital do Estado de Goiás construída a partir de 1933 e oficializada em 1937, cujo núcleo histórico abriga significativo acervo arquitetônico do *art déco*, tombado pelo IPHAN, em 2003 (Figura 36). A fotografia apresenta, ao fundo, a modernidade *déco*, e, em primeiro plano, uma junta de bois, que, à falta de estradas apropriadas para o tráfego de caminhões, conduzia material para as obras. Na segunda, captada cerca de duas décadas depois, revela-se o mesmo contraste. As linhas modernizantes daquele mesmo estilo estão presentes Grupo Escolar Menezes Pimentel, construído em Pacoti, cidade serrana do Ceará, em contraste com o homem a cavalo – imagem ancestral (Figura 37). Pode-se sugerir que essas fotografias são metáforas do "moderno" e do "arcaico" que a arquitetura traduzia. Como será visto, alguns estudiosos qualificam o estilo *art déco* como "ambíguo", "estilo de transição".

A preocupação com eficiência administrativa coadunava-se com os objetivos do campo da construção civil, sobretudo na ideia de padronização, que permeou o discurso do poder público e do setor privado na década de 1930. Programas de normalização de projetos não eram novidade, pois já tinham ocorrido na década de 1920, com a construção de escolas, mercados, estações ferroviárias. O que deve ser assinalado são a escala e a sistematização do novo empreendimento, no referido contexto de construção nacional.

Figura 36 - Carro de bois em frente a prédio em construção em Goiânia-GO.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil- CPDOC.

Figura 37 - Grupo Escolar Menezes Pimentel, em Pacoti - CE.



Fonte: IBGE

O tema da estandardização, que já vinha sendo debatido na Europa, teve acolhida no Brasil a partir de 1920, ensejando, na década seguinte, intensos debates nas revistas especializadas. Os objetivos centralizadores e unificadores da reforma do estado foram, assim, materializados em obras públicas, independentemente de

terem sido projetados por órgãos governamentais ou fora do âmbito do serviço público, conforme Segawa (2006, p. 66)³³:

Nos anos de 1930, conceitos como funcionalidade, eficiência e economia na arquitetura – termos próprios das equações racionalistas – tiveram firme aplicação em obras públicas. Boa parte delas, projetos e obras de repartições oficiais de engenharia e arquitetura.

A preocupação com edificações adequadas à plena realização das funções do Estado apontava para o relacionamento entre trabalho e elevada produtividade. Além dos aspectos de racionalidade construtiva e de funcionalidade dos espaços, os requisitos de salubridade também compunham as preocupações de engenheiros e arquitetos desde a segunda década do século XX. Os princípios da renovação permanente do ar, proporcionada por boa ventilação, e a insolação como profilaxia foram os elementos que prevaleceram no discurso higienista daqueles profissionais, em consonância com a defesa de uma arquitetura mais adequada "às condições mesológicas" do país.³⁴

Essa política governamental pode ser analisada sob aspectos distintos, que ganham coerência no contexto de então: as relações que se estabelecem entre trabalho e riqueza e trabalho e cidadania (GOMES, 1982, p. 151). Por um lado, refere-se ao objetivo de racionalidade administrativa, à organização e eficiência do trabalho, como como ser percebido no discurso de Getúlio Vargas (2011, p.464), em 1943, por ocasião da inauguração do edifício do Ministério da Fazenda::

“Cumpra ao Estado dar o bom exemplo das instalações higiênicas e confortáveis onde o trabalho não seja desagradável ganha-pão, mas exercício adequado das energias humanas. É de esperar que as empresas privadas, em franca prosperidade, adotem idêntica orientação, que resulta ao mesmo tempo em vantagens de ordem geral e em acréscimo de rendimento das atividades industriais.”

³³ Hugo Segawa refere-se à ação de Roberto Simonsen, um dos empresários de maior expressão no processo de industrialização do país e sócio da construtora responsável pela construção de 26 quartéis de grande porte em nove Estados brasileiros, na década de 1920 (SEGAWA, 2002, p. 55). Erguidos em tempo reduzido e em condições muitas vezes adversas, as obras seguiram normalização de procedimentos administrativos e construtivos, em consonância com os princípios tayloristas defendidos, pioneiramente, pelo engenheiro, no Brasil, no livro “O Trabalho Moderno”, publicado em 1919.

³⁴ “Os engenheiros e arquitetos compartilham a prática salubrista e colaboravam na vulgarização da chamada ‘questão de higiene pública e privada moderna’ derivada dos poderes bactericidas da osculação solar como norteadora dos códigos sanitários e de obra, impondo orientações para edifícios, aberturas de janelas e tempos mínimos de insolação, caminhando para questões mais amplas como orientação e dimensionamento de ruas e quarteirões, afastamentos mínimos, alturas de prédios” (SEGAWA, 2003, p.41).

Outro aspecto está vinculado ao mundo do servidor público, à estratégia de racionalizar o trabalho. Assim, o princípio de dotar tais edificações de condições adequadas de conforto e salubridade deve ser cotejado com o discurso governamental no que se refere a emprestar valorização ao trabalho e reconhecimento de seus direitos. Documento datado de 1943 atesta o pensamento então vigente:

É no local de trabalho que os elementos pessoal e material se reúnem, no sentido de produzir utilidades sociais. Para que o trabalho renda, é necessário que seja produzido em ambiente propício. Por outro lado, a assistência social ao trabalhador começa a tornar-se efetiva pelas condições de higiene e de conforto nos locais de trabalho (*apud* SCHWARTZMAN, 1983, p. 62).

Nesse sentido, é implantado, na década de 1930, um vasto programa de medicina social, contemplando “toda uma dimensão sanitária que buscava a proteção do corpo e da mente do trabalhador”, organizada seja na ação dos Institutos de Previdência e Assistência Social, seja na implementação de políticas mais amplas, que visavam melhorar as condições de vida e favorecer a capacidade de trabalho, a exemplo das áreas da alimentação, habitação e educação (GOMES, 1982, p. 157). Essa preocupação do governo revelou-se precocemente, com a criação do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio e do Ministério da Educação e Saúde, no mês seguinte à Revolução de 1930, anunciando duas frentes importantes, que entrelaçavam trabalho, produtividade, ordem e cidadania: ao primeiro, caberia a tarefa de “superintender’ a questão social’, que deixava de ser matéria afeita apenas à ‘ordem pública’”; ao segundo, conforme depoimento de Gustavo Capanema, caberia “melhorar o homem, na sua saúde, nas suas qualidades morais, nas suas aptidões intelectuais, para dele fazer um eficiente trabalhador”. (SCHWARTZMAN, BOMENY & COSTA, 1984, p. 58).

A ideia de racionalizar, uniformizar, disciplinar fica evidente no empreendimento intitulado *A Obra Getuliana*, concebido por Gustavo Capanema, em 1938, com o objetivo de mostrar a ação modernizadora do Estado na construção da nação. Do projeto, inacabado, restou um acervo de cerca de 600 imagens (Fig.38), elaboradas sob influência das vanguardas fotográficas europeias, que foram eloquentes em representar o papel do Estado, o *sublime estatal*, expresso no “triunfo da vontade que comanda, orchestra e organiza todos os brasileiros, impondo a produtividade e a disciplina”. (LISSOVSKY & JAGUARIBE, 2006, p. 91). A

perspectiva arregimentada do Estado, inovadora, "abstrata", uma "forma padronizada estatal", ao invés do argumento da tradição, intimamente ligado da nação, foi evidenciada. O enfoque, assim:

Oblitera a vida privada, cancela a religiosidade e as celebrações populares, renega o hibridismo cultural e racial, e estabelece a equivalência entre vida social e deveres cívicos. O que se vislumbra nas imagens da Getuliana é um projeto de modernidade disciplinada, arianizante e monumental, aplicado a uma nação trabalhadora e muito atenta ao que faz (LISSOVSKY & JAGUARIBE, 2006, p. 94).

Segundo os autores, o apuro formal da composição das fotografias idealizava "um futuro límpido, liberto do passado que entrava e do acaso que desagrega (...) passível de controle, factível e projetável". As imagens expressavam um projeto construtivo, um mundo que se ergueria sob a égide do trabalho, com um sentido de crescimento, de evolução, ascensional:

Não é à toa que, de todos os recursos fotogênicos, o mais recorrente é a verticalidade – as tomadas de baixo para a cima, tão ao gosto da Bauhaus – em que o fotógrafo deve se posicionar como se impulsionasse volumes e formas em direção ao céu. (...) projeta contra o céu, navios, canhões, chaminés, palmeiras, edifícios públicos e corpos de homens, mulheres e crianças. Não há nada para os fotógrafos da Getuliana que não seja passível de elevação: do soldado que dispara o seu morteiro ao agricultor da cana-de-açúcar. Não se trata apenas de produzir imagens "monumentais"; o gesto serve sobretudo como evidência de que há um olhar capaz, que tudo pode elevar – isto é, erguer e sustentar o erguido (LISSOVSKY & JAGUARIBE, 2006, p. 92, 97).

Nessa representação de um futuro forjado na ação disciplinar, laboriosa, o povo não está representado, "mas brasileiros, cada um deles ocupando um lugar específico na ordem social, cumprindo zelosamente com suas responsabilidades (...)" (LISSOVSKY & JAGUARIBE, 2006, p. 97). Da mesma forma, a natureza surge domada, produtiva, enquadrada. Qualquer cena ou coisa fotografada, na medida em que expressa o papel de comando do Estado, em seu papel de edificar a nação, surge ordenada, alinhada, "serializada": até mesmo uma fábrica de queijos é a apresentada ao modo de soldados perfilados: queijos, cebolas, atletas, soldados (Fig. 33).

Essa estética peculiar, de apurado rigor formal, apresenta-se, segundo os autores, nos gestos de descortinar, elevar, ordenar, serializar, examinar, "caminhos pelos quais o futuro se faz presente". Em seus gestos precisos, atentos, enérgicos,

disciplinados, funcionários, trabalhadores, militares, aprendizes e ginastas surgem como os protagonistas que forjam o futuro da nação.

Figura 38 - Exercício físico praticado por jovens estudantes. Ideário de uniformidade, disciplina, organização.



Fonte: CAVALCANTI, 2006.

5.6 Um eficiente trabalhador

Em 20 de março de 1919, em uma conferência intitulada “A Questão Social e Política no Brasil”, Rui Barbosa apregoava as virtudes do trabalho:

O trabalho não é o castigo; é a santificação das criaturas. Tudo o que nasce do trabalho, é bom. Tudo o que se amontoa pelo trabalho, é justo. Tudo o que assenta no trabalho, é útil. Por isso, a riqueza, por isso o capital, que emanam do trabalho, são, como ele, providenciais" (*apud* IANNI, 1992, p. 106)

O enobrecimento do trabalho defendido pelo jurista inscrevia-se em um quadro de crescente desenvolvimento do capitalismo e acirramento das lutas sociais no país, que remontavam ao final do século XIX. Convinha, pois, redefini-lo como atividade valorosa, necessária e produtiva. Estava em curso “um processo de beatificação do trabalho”, argumento que se coadunava com os interesses do desenvolvimento e diversificação do sistema econômico, exigindo que as relações de produção fossem institucionalizadas (IANNI, 1992, p.103).

Sobre a emergência da questão social no quadro do incremento das relações de produção, o historiador José Maria Belo, em seu texto “A Questão social e a solução brasileira”, publicado em 1936, afirma que a questão social é consequência intrínseca do desenvolvimento industrial, traduzida em “melhor distribuição das comodidades materiais da vida” (*apud* OLIVEIRA, 1980, p. 102). Para o projeto político que se implantava no país, o tema era de interesse estratégico, equacionando-se as reivindicações dos trabalhadores em consonância com os objetivos do progresso econômico. O discurso de Getúlio Vargas apresentou esses elementos:

(...) Sempre tive em vista, ao resolver o problema das relações do trabalho e do capital, unir, harmonizar e fortalecer todos os elementos dessas duas poderosas forças do progresso social (...) Numa sociedade onde os interesses particulares prevalecem sobre os interesses coletivos, a luta de classes pode surgir com o caráter de uma reação de consequências funestas, Por isso, as leis sociais, para serem boas e adaptáveis, devem exprimir o equilíbrio dos interesses da coletividade, eliminando os antagonismos, ajustando os fatores econômicos, transformando, enfim, o trabalho em denominador comum de todas as atividades úteis. (VARGAS,2011, p.411).

Vale assinalar que o processo de industrialização no país foi caracterizado pelo intervencionismo econômico do Estado (DINIZ, 1978, p.72). É

nessa direção que se apresenta a reflexão de Reinhard Bendix: “Um elemento essencial da construção da nação é a codificação dos direitos e deveres de todos os adultos que são classificados como cidadãos” (BENDIX, 1996, p.110). Considerando ser a nação “constituída com base na expectativa de convivência respeitosa e satisfatória entre seus membros” (DOMINGOS & MARTINS, 2006:108), os direitos sociais passam a ser “símbolo de igualdade de âmbito nacional” pela “incorporação cívica” dos setores menos privilegiados (BENDIX, 1996:135).

O processo de construção nacional precisava integrar todos os segmentos sociais do país: o reconhecimento de direitos se afigurava como uma condição fundamental. Tratava-se da incorporação dos problemas sociais ao mecanismo estatal e, de modo especial, o estabelecimento de uma disciplina social e jurídica do proletariado (FAORO, 2001, p. 806). Transcorridos pouco mais de duas décadas do pronunciamento de Rui Barbosa, Getúlio Vargas faria a mesma apologia do trabalho, enfatizando seu papel na construção da comunidade nacional:

O trabalho é, assim, o primeiro dever social. Tanto o operário como o industrial, o patrão como o empregado, realmente voltados às suas tarefas, não se diferenciam, perante a Nação, no esforço construtivo: são todos trabalhadores. (VARGAS, 2011, P.412)

Esse discurso ganhou efetiva concretude na década de 1930, no contexto político de construir o desenvolvimento do país dentro da ordem, como apregoavam as elites políticas e econômicas. Em que pesem as lutas e esforços anteriores, é a partir daquele decênio que se verifica um firme posicionamento do Estado frente à questão social, período que se intensificará o intervencionismo estatal na área de política social. É significativo que, em seu discurso de posse como titular do Ministério do Trabalho, em dezembro de 1931, Lindolfo Collor tenha afirmado que “é o Ministério do Trabalho, especificamente, o Ministério da Revolução” (*apud* PARANHOS, 1999, p. 67).

Ao enquadramento institucional do trabalho aliou-se a construção simbólica da imagem de Getúlio Vargas, com a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939. A construção do carisma do Presidente – o “Reformador”, “Pai dos Pobres”, “Apóstolo Nacional” – foi um dos maiores empreendimentos desse órgão, somando-se aos esforços de disciplina e adesão dos trabalhadores. Subordinado diretamente à Presidência, o DIP foi uma potente agência que, além da produção e divulgação do noticiário oficial, supervisionava,

mediante suas diversas seções, a propaganda, a radiodifusão, o cinema, o teatro, imprensa, dentre outros processos sociais de comunicação. Ao órgão, que também contava com a colaboração de eminentes intelectuais, coube, portanto, o controle dos "instrumentos necessários à construção e implementação de um projeto político-ideológico que se afirmasse como socialmente dominante" (GOMES, 1982, p.110).

À exceção da lei do salário mínimo, que seria decretada posteriormente, a maioria das leis trabalhistas teve sua formulação decidida e implementada no período entre 1931 e 1934 (GOMES, 1982, p.151). A autora evidencia a atenção e a urgência do governo Vargas para com o assunto, especificamente com a formalização das relações de produção e o disciplinamento do trabalho. O governo intervinha nos assuntos ligados ao trabalho, com os objetivos de conter o avanço do movimento dos trabalhadores (GOMES, 1982, p. 152).

A Consolidação das Leis do Trabalho – CLT, aprovada em 1943, representou o atendimento de reivindicações operárias que remontavam ao final do século XIX, objeto de intensas lutas da categoria por várias décadas. Fazia-se de fundamental importância a implementação de “uma política de ordenação do mercado de trabalho, materializada na legislação trabalhista, previdenciária, sindical e também na instituição da Justiça do Trabalho” (GOMES, 1982, p. 152). Com isso, ficavam os sindicatos subordinados à tutela do Estado. Entretanto, essa cidadania prometida tinha caráter restrito: os trabalhadores do campo permaneceriam fora dessa política, pois a legislação social só abrangia profissões reconhecidas e regulamentadas pelo Estado.

“Na sorte das populações rurais reside o aspecto mais sério da questão social”, avaliava Américo Palha em “A Ilusão Brasileira” (*apud* OLIVEIRA, 1980, p. 268). Com a diminuição das imigrações, grande parte do proletariado originava-se do campo: entrada do migrante na vida urbana poderia ampliar suas possibilidades de emprego, e, em consequência, a possibilidade de acesso às conquistas dos trabalhadores urbanos. Contando com o apoio político dos latifundiários, o Governo manteve intactas a grande propriedade rural e permaneceram as precárias condições de trabalho. Em 1940, 59,23% das terras pertenciam a 3% das famílias proprietárias do campo. Se, no processo de centralização política do período, diminuía o poder das oligarquias, essas mantiveram-se firmes nos estados e municípios, constituindo-se em forte esteio do regime, mediante a concessão de favores governamentais (ALENCAR, 1985, p.259 e 260).

Fato revelador da ação do Estado Novo no processo de valorização do trabalhador ocorre no samba carioca nas décadas de 1930 e 1940, evidenciando os contornos da política ideológica do governo. O elogio da malandragem sempre fora tema recorrente no samba: "O malandro do morro – 'o enquistamento urbano do êxodo das senzalas' – que repudiava o trabalho sempre era o herói do cancionista popular" (Gomes, 1982, p.159). Em 1933, o compositor Wilson Batista, na letra do samba "*Lenço no Pescoço*", expunha esse quadro:

Meu chapéu de lado,
 Tamanco arrastando,
 Lenço no pescoço,
 Navalha no bolso,
 Eu passo gingando,
 Provoco desafio,
 Eu tenho orgulho de ser vadio.
 Sei que eles falam desse meu proceder
 Eu vejo quem trabalha andar no miserê.
 Eu sou vadio porque tive inclinação.
 Quando era menino, tirava samba-canção.

Conforme Alencar (1985, p. 253), em 1929, moradores do bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, criaram a primeira escola de samba da cidade, a "Deixa Falar". Um ano após, surgia a "Estação Primeira de Mangueira", no morro homônimo. As autoridades governamentais começaram a perceber a importância e a capilaridade dessas organizações populares e passaram a se interessar por sua "organização". Verbas públicas eram distribuídas em troca do atendimento a algumas exigências feitas pelo governo municipal: adoção de denominações mais apropriadas e seleção de temas de caráter patriótico e ufanista ou de elogio ao trabalho.

Soihet (1998, p. 316) aborda esse esforço para domesticação de uma manifestação da cultura popular, citando o líder portelense Paulo da Portela: "Sambista, para fazer parte do nosso grupo, tem de usar gravata e sapato. Todo mundo de pés e pescoços ocupados". No ano seguinte, a "Escola de Samba Unidos da Tijuca" desfilava no carnaval com o enredo "*Natureza Bela do Meu Brasil*". O mesmo Wilson Batista, que pouco antes havia exaltado a "*malandragem*", lança, em 1940, o samba "*O Bonde São Januário*", de grande sucesso no carnaval carioca daquele ano:

Quem trabalha é que tem razão
 Eu digo e não tenho medo de errar

O bonde de São Januário
 Leva mais um operário:
 Sou eu que vou trabalhar

Antigamente eu não tinha juízo
 Mas resolvi garantir meu futuro
 Vejam vocês:
 Sou feliz, vivo muito bem
 A boêmia não dá camisa a ninguém
 É, digo bem.

Essa e outras canções refletem os efeitos da legislação que reconhecia o direito dos trabalhadores, sendo seus compositores estimulados pelo DIP. No ano seguinte, Ataulfo Alves e Felisberto Martins lançaram o samba “É Negócio Casar”, no qual também fazem a apologia do enquadramento do trabalhador, atentos, certamente, às oportunidades de sucesso com uma canção de forte apelo popular:

Veja só...
 A minha vida como está mudada
 Não sou mais aquele
 Que entrava em casa alta madrugada
 Faça o que eu fiz
 Porque a vida é do trabalhador
 Tenho um doce lar
 E sou feliz com meu amor

O Estado Novo
 Veio para nos orientar
 No Brasil não falta nada
 Mas precisa trabalhar
 Tem café, petróleo e ouro
 Ninguém pode duvidar
 E quem for pai de quatro filhos
 O presidente manda premiar...
 [breque] É negócio casar.

6 UMA EXPRESSÃO ESTÉTICA PARA O ESTADO NACIONAL

6.1. Arquiteturas *Art Déco* ou "Arquitetura Pragmática"

O *Art Déco* parece dar continuidade, no Brasil, à subserviência de segmentos conservadores em relação à cultura francesa, por meio de um fio que interliga a Escola Imperial de Belas Artes, a Missão Francesa e o ecletismo dos edifícios da Avenida Central. O depoimento do então Ministro das Relações Exteriores, Oswaldo Aranha, sobre o projeto da Associação Comercial do Rio de Janeiro, de autoria do arquiteto francês Henri Sajous, deixa entrever essa possibilidade. Referindo-se elogiosamente ao projeto, de inspiração acadêmica, em matéria publicada na revista *Rio Ilustrado*, em 1938, o ministro considera traço especial da cultura francesa "a inteligência, que determina a ordem, a razão, a clareza, o gosto". Seu comentário é eloquente:

Costuma-se dizer que todo indivíduo não francês tem duas pátrias: primeiro a sua, depois a França. A França irradia, por tal modo, os princípios universais do direito, impõe, com tanta graça de forma, sua literatura e seduziu, a tal ponto, o mundo com suas várias conquistas no terreno das idéias e no domínio da ciência, que ninguém, provido embora de pequena cultura universitária, deixa nos mais perdidos sítios onde floresce a civilização latina, de considerar-se mais francês.

As primeiras manifestações do *Art Déco* no Brasil ocorreram no final da década de 1920, quando então eram formuladas proposições sobre os rumos da arquitetura brasileira. Inserida no debate mais amplo acerca do moderno e do nacional no campo artístico, a discussão era fomentada tanto pelos defensores do Neocolonial, os quais propunham um resgate da arquitetura do Brasil-Colônia, quanto por arquitetos alinhados com o pensamento das vanguardas europeias referenciadas em uma estética identificada com o mundo industrial. Na década seguinte, essas correntes nutriram a produção arquitetônica no Brasil, tendo à frente as proposições conceituais de Lúcio Costa.

Em meio à contenda pela definição dos princípios que irrigassem a formulação de uma arquitetura nacional, chegavam as notícias iniciais do *Art Déco*, expressando-se com maior ou menor fidelidade aos esquemas de seu código formal, compondo fachadas reformadas de novas e velhas construções ou sendo

incorporado às arquiteturas mais ou menos "cúbicas" e "futuristas" que começavam a ser ensaiadas, conforme Segawa:

São arquiteturas que também foram chamadas de 'modernas', 'cúbicas', 'futuristas', 'comunistas', 'judias', 'estilo 1925', 'estilo caixa d'água' e assim por diante. Hoje podem ser identificadas ainda como Déco e também como fascista (2002, p. 54).

Sem um corpo teórico sistematizado e, portanto, não considerado pelos críticos um movimento, a estética *Déco* teve a adesão da maioria dos arquitetos do período, sendo livremente apropriada pela arquitetura não erudita. A emergência daquela linguagem no país vinculou-se aos pioneiros empreendimentos imobiliários de vulto construídos nas grandes cidades, a exemplo do Edifício A Noite (1930), no Rio de Janeiro, e o Edifício Oceania (1930 - 1940), em Salvador (Figura 40), conforme Segawa:

Na década de 1930, a linguagem Art Déco estaria associada ao envoltório por excelência das grandes estruturas que romperiam os horizontes urbanos desenhados pelos homens, marcados sobretudo (ou apenas) pela verticalidade de torres sineiras de igrejas ou referências semelhantes (2002, p. 64).

Figura 39 - Elevador Lacerda, Salvador/BA – Roberto Prentice e Adalberto Szilard (1930).



Fonte: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b5/Elevador_Lacerda.jpg

Figura 40 – Edifício Oceania, Salvador.



Fonte: <http://www.salvador-antiga.com/barra/imagens/edificio-oceania.jpg>

Consagrado em uma exposição internacional, em 1925, na França, o *Art Déco* foi difundido por diversos meios, a exemplo das artes gráficas, da propaganda, do mobiliário, de objetos utilitários, de peças decorativas, da moda, dentre outros suportes, concretizando-se em uma série de referências vinculadas ao cotidiano e ao consumo. Por outro lado, essa mesma estética – caracterizada pela amplitude de suas diversas manifestações, oscilando entre formas de grande apelo decorativo e outras de hirta fisionomia – foi utilizada na arquitetura de caráter público, no Brasil, em obras nacionalmente expressivas, em grande parte projetadas por repartições oficiais de engenharia e arquitetura (SEGAWA, 2002, p. 66). O autor destaca programa construtivo escolar, no Rio de Janeiro e em São Paulo, que passaram a incorporar uma rígida geometria e a racionalização construtiva em seu traçado arquitetônico. Entretanto, como será visto, a racionalização do governo de Getúlio mostrou-se mais evidente no ambicioso projeto nacional de normalização arquitetônica no Departamento de Correios e Telégrafos. A administração varguista determinou a construção de sedes dos Correios nas principais capitais e cidades brasileiras³⁵, erguendo 141 delas em todo o país entre 1930 e 1940

³⁵ Aracaju, Belém, Belo Horizonte, Curitiba, Florianópolis, Fortaleza, Maceió, Natal, Recife, Salvador, São Luís, Teresina e Vitória; Alagoinhas, Feira de Santana, Ilhéus e Juazeiro (BA); Cachoeiro do Itapemirim e Colatina (ES); Cambuquira, Caxambu, Juiz de Fora, Lambari, e Poços de Caldas (MG); Campo Grande (MT); Friburgo e Teresópolis (RJ); Alegrete, Caçapava, Caxias do Sul, Piratini, São Borja, Taquari e Uruguaiana (RS).

(SCHWARTZMAN, *apud* SEGAWA, 2002, p. 70), várias ainda em pleno funcionamento.

Outras obras públicas de destaque mantiveram sua condição icônica, tais como o Monumento do Cristo Redentor, as sedes do Ministério da Guerra³⁶ e a Central do Brasil, no Rio de Janeiro, e o Elevador Lacerda (Figura 39), em Salvador. Entretanto, cabe destacar que, por todo o país, no período varguista, um grande volume de obras públicas, além daquelas anteriormente mencionadas, com diversidade de funções a cumprir – hospitais, sedes e postos de atendimento de órgãos municipais, estaduais e federais, estações ferroviárias, prédios militares, monumentos, ministérios – incorporou gradações do estilo *Art Déco*, disseminando essa face da modernidade arquitetônica nos mais longínquos lugarejos do Brasil. (Flg. a, b, c, d, e)

Cumprindo trajetória semelhante à que desenvolveu em outros países europeus, a arquitetura do *Art Déco*, no Brasil, a partir do início dos anos de 1940, caminhou na direção de uma arquitetura de caráter monumental, segundo tendências então difundidas na Europa. Essa arquitetura será analisada neste capítulo, uma tendência que se alinhava a regimes totalitários, que evocavam, no campo artístico, a legitimação por meio da "ilusão de valores absolutos, sólidos e indiscutíveis" (HAUSER, 1998, p. 958).

Retomo a discussão sobre a grande dificuldade de alguns respeitáveis teóricos de arquitetura brasileiros em definir exatamente o que seria o *Art Déco* no seu nascedouro. Alguns, como Lemos, lamentam a falta de qualidade da arquitetura nacional nos anos de 1930:

Mas, em termos práticos, a década seguinte dos anos trinta não foi quantitativamente muito rica em manifestações de modernidade de arquitetura. Foi o período áureo da arquitetura 'art déco', que chegou a ter certa popularidade e, devido a compreensíveis confusões dentro do povo mal informado, era, na maioria das vezes, chamada de 'futurista', apelido que já haviam dado à 'casa modernista' de Warchavchick, exposta ao público em 1928 (LEMOS, 1979, p.134).

Sem entrar no mérito de denominar o estilo de "projeto moderno", como o pretendiam seus defensores, ou "academismo modernista", seus críticos, a exemplo dos arquitetos Elisiário Bahiana e Luís Saia, Liberal de Castro considera a filiação acadêmica do estilo, afirmando que suas soluções "não se insurgiam contra as

³⁶ Atualmente denominado Palácio Duque de Caxias, sede do Comando Militar do Leste.

velhas soluções de fundo classicizante ou acadêmicas, quer dizer, aceitavam as soluções de cunho eclético, dos partidos simétricos e das volumetrias tradicionais, cultivando a ornamentação, embora geometrizada” (CASTRO, 1991, p. 48).

Lúcio Costa, que havia criticado o movimento Neocolonial como “feira de cenários arquitetônicos improvisados em que se pretendeu invocar o artificioso revivescimento formal do nosso próprio passado”, denominou o *Art Déco* “um pseudomodernismo, que se foi juntar à ciranda dos demais ‘estilos’” (1987, p. 87). O arquiteto ainda denomina essa expressão arquitetônica como manifestação “pseudoclássica-modernizadora”, “vã pretensão estilística ainda baseada no apego à técnica de compor acadêmica e à comodulação convencional, mas de aparência hirta, porque despojada da molduração e dos ornatos integrantes do organismo original” (COSTA, 1987, p. 93).

Conforme expliquei na introdução desta tese, escolhi utilizar a denominação *Art Déco* para designar a expressão arquitetônica aqui analisada em razão da amplitude de seu significado, ainda que considere que se refere a manifestações tão distintas e, por vezes, de difícil classificação. Diante das fachadas coloridas de Miami, da austeridade do “gênero Perret” e da ambiguidade do “clássico modernizado”, e ciente das diversas correntes da polissemia imbricada no termo, preferi, pois, empregar o nome corrente dessa difusa manifestação. Neste texto, considera-se, portanto, *Art Déco* as expressões arquitetônicas de traço modernizante, identificada com uma linguagem aproximada da estética industrial, havidas entre a partir do final da década de 1920 à segunda metade dos anos 1940, não alinhadas às vanguardas modernas europeias.

Para os objetivos da tese, impõe-se, sobretudo, destacar o registro do intenso uso dessa vertente estilística no país em obras públicas, no período enfocado, quando a produção da arquitetura inscrevia-se no contexto de embates, no campo intelectual, pela legitimidade do conceito de uma arte “nacional”. Conforme referido, vicejou, na década de 1920, uma intensa discussão do nacional no campo político e cultural, impulsionando a arte na busca por novas expressões. Em alguns países, como México, Chile³⁷, Uruguai e Brasil, o *Art Déco* utilizou elementos decorativos baseados em correntes nativistas que buscavam uma

³⁷ Como lustração, pode ser lembrado o comentário de Diaz (1997, p.56): “outra característica fundamental do *Art Déco* no Chile é que, juntamente com o neocolonial ou o neo-hispânico, se constituirá no veículo de expressões das correntes *criollistas* que buscavam ansiosamente um estilo para a identidade nacional.

expressão local na arquitetura. Entretanto, as referências a aludidas tradições nacionais nunca passou de mera roupagem colada ao corpo do edifício. Um bom exemplo pode ser esclarecedor. Nesse sentido, detalhada descrição que Curtis elaborou do Chrysler Building, em Nova York (Figuras 41 e 42), é didaticamente ilustrativa:

Nos cantos do 40º andar, logo abaixo da base do fuste principal, ficavam quatro gigantescas tampas de radiadores de metal com asas da Chrysler. Próximo a elas um friso de rodas de automóvel abstratas com imensas protuberâncias prateadas servindo de calotas, circundavam o edifício. O logotipo em V da Chrysler ocorria na alvenaria em vários pavimentos; No topo, dentro do coroamento com forma de raios solares e abaixo da flecha, originalmente ficava uma vitrine contendo o primeiro estojo de ferramentas de Walter Chrysler (que, conta-se, foi fechada no dia em que o Empire State superou o Edifício Chrysler em altura). Ao redor da base do coroamento, projetando-se como gárgulas em direção ao horizonte, ficavam colossais águias norte-americanas (CURTIS, 2008, p. 224).

Figura 41 – Chrysler Building, Nova York.



Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/0d/Chrysler_Building_3.jpg/400px-Chrysler_Building_3.jpg

Figura 42 – Detalhe da ornamentação, Chrysler Building, Nova York.



Fonte: http://www.urbanremainschicago.com/wordpress/wp-content/uploads/2015/04/2177752816_cee29cbb43_b.jpg

A detalhada descrição de Curtis alude a elementos decorativos aplicados à estrutura do edifício, em detrimento dos aspectos essenciais determinantes da concepção arquitetônica, tais como o espaço interno e a correspondente forma volumétrica. A estética Art Déco era nutrida, em grande parte, pela parede envoltória e pelos elementos decorativos. As eventuais referências a tradições nacionais faziam-se como mera roupagem, uma insígnia, qual uma pintura ou painel escultórico em uma parede. Apagada a tinta, removido o painel, retirado o enfeite, restariam a forma volumétrica e o espaço arquitetônico em seu sentido intrínseco.

O destacado exemplo, no Brasil, de um "verniz nativista", foi o "Estilo Marajoara", ou "*Art Déco Marajoara*" (Figura 43), uma estilização dos motivos da arte ceramista da ilha homônima, essencialmente decorativo. Como assevera a pesquisadora Aracy Amaral, o "nacional" seria interpretado de forma superficial, um modismo, e não uma investigação da história e da cultura em profundidade, em suas matrizes, em tradições a serem reinterpretadas e traduzidas em novas formas:

Quanto à Rêgo Monteiro, em sua pintura falsa escultura, como já a denominamos, é perfeitamente fiel aos relevos Art déco (...) evasivo em seu anonimato de tendência e desprovido de maior singularidade. Aliás, a característica não telúrica da presença indígena nas pinturas de Rêgo Monteiro, referências estilizadas de um mundo exótico, nunca seria aceita pelo artista, que se advogava o pioneirismo da antropofagia, por entender que, primeiro que Tarsila, havia retratado os frutos da terra, sem atentar para o fato de que sua utilização do indígena refletisse antes um modismo que uma característica própria" (AMARAL, 1997, p. 79).

Figura 43 – Estudos de arquitetura com motivos da arte marajoara, de autoria de August Herboth.



Fonte: ROITER, 2015

6.1.1 A difusão do estilo

Ao contrário da revolucionária proposta racionalista das vanguardas modernas, a estética Déco, apresentada como novidade em 1925, na Exposição de Artes Decorativas de Paris, caracterizava-se por preservar uma concepção ainda baseada em princípios acadêmicos, a exemplo do uso da simetria como princípio compositivo. Na mostra, enquanto Vladimir Tatlin apresentava seu Monumento à Terceira Internacional, no qual fazia a apologia da indústria e da tecnologia soviéticas, Le Corbusier e Amedée Ozenfant exibiam o Plan Voisin para Paris³⁸ no pavilhão do L'Esprit Nouveau³⁹. Essas duas propostas, entretanto, não tiveram acolhida no âmbito popular:

(...) Os projetos de ambos artistas eram microcosmos curiosos de visões de mundo mais amplas se esforçando por um verdadeiro escape social; eles

³⁸ Proposta urbanística elaborada por Le Corbusier para uma cidade contemporânea ou uma cidade para três milhões de habitantes, contendo a separação entre usos, altas densidades, grandes áreas livres, unidades de vizinhança, distinção entre as áreas reservadas para veículos e pedestres, dentre outras ideias.

³⁹ Revista criada pelos dois artistas como veículo para suas ideias, que objetivavam a renovação radical das artes, da arquitetura e do urbanismo.

permaneceram como fragmentos utópicos ao lado das expressões sofisticadas, mas superficiais, do gosto comercial da classe média exoticamente inundado pelas novas possibilidades de expressão reveladas pelo Art Déco (CURTIS, 2008, p. 207).

O *Art Déco* desenvolveu-se paralelamente às obras dos outros movimentos de vanguarda. Esse estilo "e as várias formas de Expressionismo teriam aparecido como movimentos paralelos à arquitetura moderna, ocasionalmente divergindo e ocasionalmente se sobrepondo às convenções visuais do 'Estilo Internacional'" (CURTIS, 2008, p. 149). Até anos recentes, apesar da extensão de seus desenvolvimentos, o Art Déco permanecia ignorado pelos historiadores e teóricos de arquitetura, conforme Dennis Sharp:

A partir de La Exposición de Artes Decorativas celebrada en París el año 1925, se había desarrollado outra rama del modernismo que creció paralela a la obra de los arquitectos de vanguardia. Tenía poca relación com los trabajos de los arquitectos radicales, pero reflejaba ciertas características propias de los modernistas más firmes. Este estilo paralelo recibe actualmente los nombres de "Art Déco", "Moderno" o "Jazz Age Modern"; sus similitudes superficiales com la arquitectura funcional internacional son desconcertantes e ilustrativas a la vez. Aunque los historiadores de la arquitectura prácticamente lo han ignorado por carecer de un programa y um estilo de diseño coherentes, tuvo una vigencia mundial y bastante êxito popular (SHARP, 1972, p. 116).

A ideia de modernidade, compreendida numa perspectiva industrialista, nutrida pelos avanços tecnológicos das primeiras décadas do século XX, aproximou a gênese do Art Déco de outros movimentos no campo da arquitetura que então emergiam⁴⁰. Entretanto, de um ponto de origem comum, partiram caminhos distintos. A proposta Déco afastava-se do engajado conteúdo social de outros programas, comprometidos com graves problemas habitacionais e urbanos de países da Europa do entre guerras. Se os referenciais estéticos – busca de uma linguagem que expressasse simbolicamente a civilização industrial – e a utilização de novos materiais e recursos o faziam próximo das iniciativas pioneiras do modernismo europeu, as soluções acadêmicas e o caráter decorativo deste o distanciavam. Curtis comenta os desdobramentos do estilo nos Estados Unidos:

Essa combinação vaga de tendências exóticas e muito decorativas estava em desacordo com o fundamentalismo e o rigoroso tom moralista da nova arquitetura, (...) A atitude por trás de tais formas estava realmente distante dos ideais de desmaterialização, 'honestidade' e puritanismo que eram inerentes às superfícies planas, brancas e suaves e às superfícies rígidas

⁴⁰Conforme referido, *Arts & Crafts*, o *Art Nouveau*, a *Werkbund*, o Futurismo, o Expressionismo alemão, o Neoplasticismo e a *Bauhaus* foram algumas dessa experiências.

do Estilo Internacional (...) O estilo era empregado com frequência e ostensivamente ao serviço da propaganda comercial - para atrair, deleitar e persuadir (...) O Art Déco serviu como uma ponte *pseudo-intelectual* entre o modernismo e o consumismo" (CURTIS, 2008, p. 290 e 291).

A ampla utilização de seu repertório formal em meios diversos, a exemplo de objetos e novidades que então surgiam – transatlânticos, arranha-céus, rádio, cinema, cenários cinematográficos – foi favorecida pelo caráter eminentemente decorativo daquela linguagem, associando a tradição do ornamento a formas geométricas e a temas ligados à era da máquina. Assim, em sua origem francesa e difusão europeia, aquela estética foi perpassada por um certo espírito de otimismo e frivolidade que se coadunava com o clima otimista dos anos 1920; ao migrar para os Estados Unidos, "alimentou os sonhos de uma afluyente sociedade norte-americana, que tomou emprestado e multiplicou os artifícios decorativos do lado próspero da cultura europeia - artifícios que, décadas depois, convencionou-se chamar *Art Déco*" (SEGAWA, 2002, p. 54). Naquele país, já então se impondo internacionalmente como força política e econômica, o efeito dos movimentos artísticos europeus de vanguarda teve impacto reduzido, em favor da estética Déco:

Os temas das vanguardas (...) européias tiveram pouca ressonância nos EUA. (...) Seja como denominemos essa fase do projeto norte-americano – 'moderna', 'Arte Déco' ou 'estilo jazz moderno' –, ele foi de encontro ao puritanismo do movimento modernista europeu em sua obsessão por ornamentos, composições axiais, policromia espalhafatosa e uma espécie de teatralidade consumista (CURTIS, 2008, p. 233).

Nesse sentido, Lúcio Costa elaborou dura crítica à experiência estadunidense do arranha-céu *Déco*. Assim como os formidáveis construtores romanos, que se destacaram por construções de apurado rigor, mas que se perdiam em desnecessários apliques decorativos, os projetistas americanos buscavam a legitimidade de sua arquitetura em roupagem aposta à estrutura, mascarando, desnecessariamente a audácia técnica de suas descobertas:

Enquanto os engenheiros americanos elevam a uma altura nunca antes atingida as impressionantes afirmações metálicas da nova técnica, os arquitetos americanos (...) embarcam tranquilamente para a Europa, onde se abastecem das mais falsas e incríveis estilizações modernas, dos mais variados e estranhos documentos arqueológicos, para grudá-los (...) aos arcabouços impassíveis, conferindo-lhes assim a desejada porcentagem de dignidade (COSTA, 1987, p. 53).

Se, em um contexto mundial de intensificação das comunicações e ampliação de trocas, é possível generalizar alguns aspectos comuns sobre as

múltiplas manifestações da modernidade arquitetônica em diferentes países, há outras tantas peculiaridades matizadas pelas especificidades de cada lugar. Suas diferentes versões foram redefinidas a partir do tecido social, político e cultural pré-existente em que se arrimaram. Além desse aspecto, é preciso considerar que, ao migrar para um contexto diferente, foram tomadas de empréstimo ideias, conceitos e teorias originários de outras configurações sócio-históricas, o que requer que se estabeleçam novas perspectivas de análise.

O *Art Déco* teve ampla e rápida difusão na América Latina e são distintos os significados que assumiu quer em sua matriz europeia, nos Estados Unidos, ou em outros contextos tão diversos. Para analisar a realidade latino-americana é necessário que se estabeleçam novos parâmetros e se façam aflorar particularidades, conforme assinala Segre:

A apreensão de arquiteturas e cidades, transcritas pelos historiadores canônicos, êmulos dos paradigmas metropolitanos, deve ser reescrita em nossa região para que possa expressar em toda a sua magnitude as convergências e divergências dos processos sociais, econômicos, políticos e culturais que as determinam, muito mais a partir das interpretações literárias que das parciais vistas d'olhos em correntes, tendências ou estilos (SEGRE, 1997, p. 37).

Conforme referido, no Brasil, o *Art Déco* conviveu com outras correntes arquitetônicas na década de 1930, conforme atesta Segawa (2002, p. 58): “Em duas revistas surgidas nessa época (...) havia uma convivência pacífica entre circunspetadas obras tradicionalistas, exóticas casas neocoloniais e geométricas construções modernizantes em suas ecléticas páginas”. Entretanto, a produção Déco foi hegemônica. Há aspectos de caráter construtivo e semiológico que concorrem para explicar sua ampla aceitação. A partir de seu caráter essencialmente decorativo, a simples reforma de uma fachada, raspando-se a ornamentação anterior e, qual um palimpsesto, reescrevendo novo texto, integrava um antigo edifício à nova estética. A simplicidade de execução da geometrizada ornamentação Déco dispensava a excelência artesanal imposta pelos estilos anteriores, a exemplo do ecletismo ou do Art Nouveau, o que possibilitava aos profissionais menos qualificados o domínio daquele código formal. Por outro lado, a arquitetura de caráter racionalista da vertente corbusiana impunha maiores dificuldades de ordem técnica para sua

consecução⁴¹. Para os objetivos da tese, impõe-se destacar o registro do intenso uso dessa vertente estilística no país em obras públicas, no período enfocado.

6.2 Empreendimentos notáveis

De fato, numa civilização nova como a brasileira, que planeja e constrói cidades em situação de tabula rasa desde o século XVI, o potencial falante e pedagógico dos edifícios no sentido de construir e consolidar os laços sociais se explicitara e vinha sendo manipulado desde as missões jesuíticas. Exemplos do papel retórico de edifícios isolados ou de cenários urbanos podiam ser apontados em todos os momentos de redirecionamento político e econômico da história colonial, imperial e republicana.

(Margareth da Silva Pereira)

A conjunção entre modernização técnica e caráter simbólico teve, em programas de padronização de edifícios públicos, no quadro dos processos de sistematizações do período, um exemplo eloquente, especialmente pela nova escala e rigor: o projeto implementado pelo então Departamento dos Correios e Telégrafos, que construiu aproximadamente cento e cinquenta edificações entre 1930 e 1940, baseadas em conceitos de eficiência e funcionalidade. Muitos prédios, a maioria talvez, adotavam aquela arquitetura “futurista”, com intenso uso de estilemas *art déco* e, com sua forte presença urbana, faziam a marca do Estado chegar aos lugares mais distantes.

Os Correios e Telégrafos eram instituição de primordial importância para o ideário de unificação nacional. A ação do Estado, em conjunto com a iniciativa privada, amalgamou o papel desempenhado pelos Correios que, ao longo da segunda metade do século XIX, interligou regiões distantes e de difícil acesso, contribuindo para o conhecimento e a integração do país. O comentário de Pereira, por sua riqueza, basta-se:

⁴¹ Deve-se considerar, entretanto, que já havia experiências exitosas da utilização dos princípios racionais da arquitetura moderna, mesmo distante dos maiores centros. A experiência inovadora do arquiteto Luis Nunes, em Pernambuco, em meados da década de 1930, é prova incontestante.

Por suas atribuições, os correios haviam reunido, em um século, informações específicas sobre todo o território brasileiro, desde os grandes centros, até os pequenos núcleos populacionais do interior e “o serviço estava organizado para servir indistintamente a todos os pontos habitados do país” (...) Olhando as cartas geográficas postais de várias regiões do país, viam-se desenhar com detalhes não apenas as linhas de correios terrestres, marítimos, ferroviários e fluviais. Na verdade, essas linhas “imaginárias” feitas de objetos e principalmente da ação de centenas de homens, ligavam os pontos de milhares de estações postais, “semelhando estrelas em um vasto firmamento”. Mais do que qualquer brasão insistentemente incrustado em cada edifício, eram essas fontes de luz e de progresso que a primeira república deixava como saldo (PEREIRA, 1999, p.97).

A Revolução de 1930 impôs, como uma de suas primeiras marcas na administração do país, uma reformulação da natureza e da função dos serviços públicos. Se o governo federal pretendia ampliar sua ação em escala nacional, seria fundamental, como dizia Vargas, operar o "reajustamento social e econômico de todos os rumos até então seguidos" em um esforço de "reconstrução do país". A transformação das atividades do Ministério da Viação e das Obras Públicas, pela via da fusão dos quadros do funcionalismo público, prevista já no discurso de posse do novo presidente, foi importante passo nessa direção. O novo perfil proposto para essa importante instância federal resultaria na redefinição dos serviços postais e telegráficos, até então separados, e, a partir de 1931, reunidos numa única repartição chamada Departamento dos Correios e Telégrafos - DCT.

A integração nacional por intermédio das comunicações se constituía em ingente desafio. Efetuadas pela iniciativa privada desde a passagem do século XIX para o XX, majoritariamente por empresas estrangeiras⁴², as ações de infraestrutura urbana (transportes, eletricidade, gás e esgoto) seguiam dinâmica do mercado. À época, os serviços postais constituíam monopólio federal, enquanto os telegráficos eram explorados em parceria com agentes privados, principalmente nas principais capitais do país.

A partir de 1931, a atuação firme do Estado foi evidenciada na construção de grandes agências postais nas principais cidades brasileiras. O governo de Getúlio Vargas pretendia impor rígido controle na política de concessões dos serviços de comunicação às empresas privadas, regulamentando a telegrafia no território nacional. Segundo Pereira (1999, p. 100),

⁴² Operavam nesse período no Brasil, dentre outras, empresas estrangeiras tais como Amazon Telegraph Company, Western Telegraph Company, Compagnie des Cables Sud-Americains e Rio de Janeiro e São Paulo Telephone Company,

Buscava-se, ainda, centralizar sob o controle do governo federal a ação de prefeitos, governadores, companhias ferroviárias e de comunicação que, tendo instalado redes telegráficas ou cabos submarinos para uso próprio, começavam a atender às demandas de particulares e vinham operando sem que houvesse um registro exato de seu número ou de suas instalações.

No início da década de 1930, começaram a ter o seu funcionamento interrompido todas as estações particulares de telegrafia que operavam sem regulamentação federal. O país contava, então, com uma rede de 4.664 postos e agências territorialmente desequilibradas, concentrados no Sudeste e no Sul. Para alcançar seu intento, o programa de monopólio dos serviços públicos na área das comunicações previa também o apoio dos novos meios de transporte aéreo da aviação civil e militar, de forma a amenizar a fragilidade apresentada pela débil infraestrutura rodoviária e ferroviária. A partir de 1931, o DCT iniciou a construção de "uma série de edifícios-tipo, "de feição moderna, apropriados para agências postais e telegráficas", de acordo com a importância do município" (PEREIRA, 1999, p. 103) (Figuras 44, 45, 46 e 47). O desenho arquitetônico das agências, dito "funcional", correspondia a um novo programa de necessidades relacionado ao desempenho de funções conjuntas e baseadas em novos meios técnicos:

Talvez a primeira e mais importante tenha sido a adoção de uma lógica de funcionamento claramente "industrial", pautada na rigorosa hierarquização das regiões e municípios, que definia o perfil, as dimensões, e a categoria de cada agência num sistema operacional mais amplo. Pode-se dizer que a idéia de padronização das agências segundo sua natureza ou classe ganhou forma e visibilidade em decorrência dessa nova lógica operacional. A tradução dessa diretriz política de prestação de um serviço e, ao mesmo tempo, de equipamento de cidades e regiões de maneira sistêmica e hierarquizada, gerou, em termos espaciais, arquitetônicos urbanos, a consolidação de uma verdadeira "arquitetura postal" (PEREIRA, 1999, p. 103).

Figura 44 – Agência dos Correios de Fortaleza/CE (1935)



Fonte: PEREIRA, 1999.

Figura 45 – Agência dos Correios de Curitiba/PR (1935)



Fonte: PEREIRA, 1999.

Figura 46 – Agência dos Correios de Sobral/CE



Fonte: PEREIRA, 1999.

Figura 47 – Agência dos Correios de Lambari/MG



Fonte: PEREIRA, 1999.

O termo "industrial" referia-se à intenção manifestada pelo DCT de construir equipamentos postais padronizados, sobretudo naqueles locais onde a rede se apresentava débil. Tratava-se de implantar, em todas as capitais do país e nos principais polos regionais, equipamentos do DCT segundo a escala dessas aglomerações urbanas, bem como de "introduzir uma arquitetura padronizada"⁴³ no centro de cada cidade, como imagem de um serviço público colocado ao alcance do maior número de cidadãos" (PEREIRA, 1999, p. 103).

⁴³ Em 1932, a Seção de Edifícios do DCT elaborou 92 projetos de obra nova ou estudos de reforma e adaptação de sedes e repartições, de mecanização ou construção de equipamentos postais na região Nordeste e de agências especiais ou sedes de diretorias regionais nos estados. As obras se iniciaram no Nordeste, organizadas em prédios do Tipo I, Tipo II, Tipo III e especial (PEREIRA, 1999, p. 103).

A cada novo edifício que se instalava, abrangendo desde postos de pequenas cidades interioranas a sedes regionais, geralmente em posição de destaque na malha urbana – em uma esquina, defronte a uma praça – “a modernização do país tornava-se concreta e se confundia com a presença do poder público” (PEREIRA, 1997, p. 104). A padronização dos edifícios, classificados por tipos segundo a capacidade operativa da agência, homogeneizava a face daquela instituição. À sua natureza de instituição destinada a encurtar distâncias, fundia-se uma nova linguagem arquitetônica que contribuía para aproximar simbolicamente diferentes lugares do território nacional. O mesmo modelo seria, por exemplo, encontrado em Mossoró, no Rio Grande do Norte, e em Vassouras, no Rio de Janeiro. As agências de Curitiba e Fortaleza, maiores e mais complexas, são idênticas, a despeito das disparidades climáticas. A arquitetura levou, precocemente, a mensagem do Estado que se organizava segundo princípios de eficiência e padronização.

Na tessitura daquele contexto de sistematizações e centralização, um fio interligava todos os processos. A ação governamental no sentido de estabelecer uma certa uniformização e homogeneidade impregnava todos os campos, seja a administração pública ou amplos territórios da cultura. Como já visto, a arquitetura, na sua condição de um produto cultural, integra o universo semiótico. Compondo o cenário da vida cotidiana, com a imposição de sua presença, a arquitetura patrocinada pelo Estado participou daquele processo de uniformização e sistematizações. Na sua condição de arte pública, num contexto em que aproximadamente 60% da população acima de quinze anos era analfabeta, caberia a hipótese dos edifícios públicos terem cumprido o papel de um texto não escrito, a veicular a mensagem de um Estado que se estruturava e estendia suas ramificações a todos os poros do país, construindo uma imagem integrativa, tal como ilustra o exemplo do Departamento dos Correios e Telégrafos, que se constituiu em extenso acervo da estética *Art Déco*.

Outro empreendimento deve ser registrado. Trata-se da construção da cidade de Goiânia, que reuniu um conjunto de edifícios segundo o estilo. Situado na região do Brasil Central e com extremidades tocando a floresta amazônica ao norte e o centro geográfico do país ao sul, Goiás só tinha como referência de ocupação sustentável o seu trecho mediano, garantido pela exploração aurífera no século XVIII e, posteriormente, pela agricultura extensiva. A antiga capital, Goiás, era instalada

na principal zona de extração de ouro, de difícil acesso. A proposta de criação de uma nova capital, Goiânia, concentraria as funções de administração pública e de mercado distribuidor para os demais municípios do Estado. Presidiu o gesto de implantação da nova sede político-administrativa o pragmatismo de seus promotores:

A posição escolhida, (...), foi assim ditada por considerações práticas imediatas, sem que surgisse qualquer traço da vontade de unificar um território díspar; a parte norte, sem meios de comunicação, ficou mais do que nunca abandonada à própria sorte miserável e a transferência para o sudeste acentuou ainda mais o caráter excêntrico da chefia do Estado (BRUAND, 1981, p. 349).

Em 1934, os trabalhos de construção foram iniciados. Getúlio Vargas nomeou, como interventor no Estado, Pedro Ludovico⁴⁴, que se aproveitou da momentânea suspensão das garantias constitucionais para dar plena marcha à ereção da cidade. “Quereis a capital aqui? Pois bem! Com a lei ou sem a lei, pela força do direito ou pelo direito da força, tê-la-eis aqui muito em breve” (*apud* DINIZ, 2007, p. 27). Em relatório encaminhado em 1933 a Getúlio Vargas, o interventor defendia a urgente construção de Goiânia:

Entre inverter os recursos do povo na remodelação impossível de uma cidade velha e inafeiçãoável às conquistas e às utilidades da vida moderna e aplicá-los na construção de uma capital nova, que seja a verdadeira metrópole do seu progresso – a lógica, o senso das realidades, o interesse comum e o futuro do próprio Estado gritam ao administrador bem intencionado qual a resolução que lhe cumpre adotar. Aí cabe nenhuma hesitação (*apud* DINIZ, 2007, p. 29).

Para a elaboração do projeto urbanístico foi encarregado o arquiteto carioca Atílio Corrêa Lima⁴⁵, um dos raros especialistas em urbanismo daquele período. O plano urbanístico de Corrêa Lima destacava aspectos espaciais e simbólicos, concebidos segundo premissas acadêmicas, a exemplo de efeitos de perspectiva, fazendo convergir um feixe de avenidas que desembocava na principal praça da cidade, segundo concepção clássica barroca, que remontava a Versalhes e, posteriormente, Washington (BRUAND, 1981, p. 350) (Figura 48). Conforme o autor, há franca inspiração historicista em seu traçado, apesar de terem sido

⁴⁴ Pedro Ludovico Teixeira era formado em Medicina e foi um dos líderes da Revolução de 1930 em Goiás, tendo atuado como interventor federal no estado (1930 – 1933) e governador (1935 – 1937).

⁴⁵ Atílio Corrêa Lima (1901-1943,) foi arquiteto, formando-se pela Escola Nacional de Belas Artes em 1925. Tem como um de seus principais projetos, além do plano de Goiânia, a sede da Estação de Hidroaviões no Rio de Janeiro (1937).

considerados certos princípios como a disciplina do trânsito de veículos e o zoneamento funcional.

Figura 48 – Plano urbanístico de Goiânia – Atílio Corrêa Lima (1934).
Manutenção do urbanismo “Beaux Arts”.



Fonte: <http://portalarquitetonico.com.br/wp-content/uploads/projeto1.jpg>

Goiânia pode, então, ser chamada, como qualifica Eugênio Rezende Carvalho, “filha direta da Revolução de 1930 em Goiás” (apud DINIZ, 2007, p. 32). Quanto aos edifícios públicos, os primeiros – palácio do governo, prefeitura e hotel – foram projetos do mesmo autor do plano urbanístico, em traço *Art Déco*, aos quais Bruand referiu-se como “edifícios construídos com economia, cuja austeridade medíocre fazia às vezes de modernismo sob exteriores mais ou menos classicizantes” (1981, p. 352). Tal ponto de vista foi compartilhado por outro visitante estrangeiro, o antropólogo Claude Lévy-Strauss, que esteve na cidade em seu

nascedouro, elaborando comentário sobre um dos seus principais prédios, o Grande Hotel⁴⁶, ainda isolado em uma vastidão urbana por ocupar (Figura 49):

Figura 49 – Grande Hotel, Goiânia/GO – Atílio Corrêa Lima (1934)



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil- CPDOC.

Visitei Goiânia em 1937. Uma planície sem fim, que tinha algo de terreno baldio e campo de batalha, erigida de postes eléctricos e estacas de agrimensor, deixava entrever uma centena de casas novas dispersas pelos quatro cantos do horizonte. A mais importante de todas é o hotel, um paralelepípedo de cimento que fazia lembrar, no meio daquela planície, uma aerogare ou um forte; de boa vontade lhe chamaríamos de “bastião da civilização”, expressão utilizada já não num sentido figurativo, mas directo que adquiria assim um valor singularmente irônico. Pois nada podia ser tão bárbaro, tão desumano, como essa iniciativa no deserto. Aquele edifício sem graciosidade era o contrário de Goiás; não havia história, duração ou hábito que lhe saturasse o seu vazio ou adoçasse a sua rigidez; sentíamos ali sempre como passageiros e nunca como residentes, como numa estação ou num hospital. Só o receio dum cataclismo podia justificar aquela casamata (*apud* DINIZ, 2007, p.178).

O acervo Déco de Goiânia foi tombado pelo IPHAN em 2003. Em passado recente, sua linguagem arquitetônica jamais fora sequer considerada relevante pelos técnicos da instituição, evidenciando as transformações conceituais sofridas quanto à consideração do acervo de bens culturais nacionais.

⁴⁶O risco original do edifício foi alterado após o afastamento de Atílio Corrêa Lima da direção das obras, substituído pelos irmãos Abelardo e Jerônimo Coimbra Bueno, sobrinhos do interventor Pedro Ludovico.

6.3 Apropriação popular

A Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, editada pelo IBGE, entre 1957 e 1964, apresenta, dentre seu vastíssimo material iconográfico, fotografias dos municípios de Pirajuí (SP), Crateús (CE), Itabaiana(SE) ou Quirinópolis (GO), mostrando conjuntos de casinhas de porta e janela, com fachadas compostas segundo simplificados elementos do estilo *Art Déco*. Decoração semelhante ainda pode ser vista em isoladas casas sertanejas⁴⁷, no casario de centenas de vilarejos ou de grandes cidades, construídos ou reformados nas décadas de 1930 e 1940, em todas as regiões do país (Figuras 50, 51 e 52). O sucesso desse estilo na arquitetura de cunho popular impressiona por ter se dado em um tempo sem escolas, sem estradas, com meios precários de comunicação e transportes. Quais os possíveis significados da intensa apropriação daquele código estético nessas arquiteturas, em todos os quadrantes do país? Em que medida é possível uma interpretação que não se restrinja às razões intrínsecas ao campo arquitetônico ou de natureza construtiva ou estilística?

A rápida disseminação dessa linguagem pode ser ilustrada em uma coincidência cronológica: em 1929, inaugurava-se, em Nova York, o Chrysler Building, símbolo das potentes corporações americanas, e, como visto, ícone da torre Déco; na capital do Ceará, erguia-se o monumento a José de Alencar, na Praça homônima, cuja base foi concebida segundo aquele estilo. Apenas quatro anos haviam decorrido de sua estreia oficial na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris. A celeridade dos novos meios de comunicação – rádio, cinema, aviação – explicam a ampla difusão do *Art Déco*, que, entretanto, assumia significados distintos em cada contexto.

⁴⁷ A adoção de aspectos de uma fisionomia urbana em pleno sertão não constituía novidade, pois casas de fazenda com arcos ogivais à moda neo-gótica ou guarnecidas com platibandas, elemento este próprio de tipologias tipicamente citadinas, são, algumas vezes, encontrados na zona rural. O que importa, entretanto, é destacar a celeridade e a extensão da acolhida do *art déco* no quadro da reorganização da burocracia estatal.

Figura 50 – Reinterpretação popular do Art Déco.



Fonte: MARIANI, 1997.

Figura 51 – Reinterpretação popular do Art Déco.



Fonte: MARIANI, 1997.

Figura 52 – Reinterpretação popular do Art Déco.



Fonte: MARIANI, 1997.

Por sua natureza eminentemente decorativa, a simples reforma da fachada de uma edificação era condição suficiente para integrá-la ao estilo, com uma grande liberdade de reinterpretações por parte dos arquitetos populares. Conforme referido, essa facilidade construtiva permitia ao mais humilde pedreiro, a partir de singelos meios – argamassa, uma régua e uma colher de pedreiro –, participar da elaboração do desenho de uma fisionomia modernizada⁴⁸. Essa apropriação de modismos arquitetônicos, entretanto, não foi exclusividade do estilo *Art Déco*. Os elementos decorativos do ecletismo arquitetônico, entre o final do século XIX e as três décadas iniciais do século XX, já haviam sido apropriados com grande amplitude sobre as fachadas de imóveis antigos, preservando a original base fundiária, conforme Lemos e Weimer:

Pelo século XIX afora, até o começo do seguinte, vemos casas de mesma planta, de mesmo número de janelas numa mesma simetria, em qualquer cidade, serem tachadas de ‘coloniais’, ou de neoclássicas, ou de ecléticas, devido tão-somente à origem de suas ornamentações apostas à estrutura comum (LEMOS, 1979, p.11).

Os arquitetos populares deram asas à imaginação e passaram a criar versões triviais das formas eruditas, que frequentemente têm sido indevidamente qualificados de art déco. Decorativismos formais, formalismos abarrocados, pilastras de inspiração clássica, composições geométricas e todo tipo de abstracionismos deram motivos a uma infinidade de variantes, associadas a audaciosos contrastes cromáticos que, em geral, são tanto mais pitorescos quanto mais afastadas as construções se encontram dos centros mais desenvolvidos (WEIMER, 1985, p.288).

Os significados da disseminação do *Art Déco* são múltiplos: as interpretações dependem da perspectiva com que se aborda o fenômeno. Como foi visto, a mensagem da modernidade promovida pelo Estado chegou a distantes localidades do país, corporificada, dentre outras manifestações, pela arquitetura dos edifícios públicos, que levavam a promessa de serviços essenciais à população (Figuras 53 e 54), além de sedes de Prefeituras, fóruns municipais, dentre outros. (Figuras 55, 56, 57 e 58) Dificilmente seria possível comprovar a hipótese de que a apropriação da linguagem Déco, pelas massas populares, teria sido, sobretudo, decorrente do grande número de agências dos Correios e Telégrafos, de escolas, de postos de saúde, de núcleos de puericultura, de delegacias de polícia, dentre outros

⁴⁸ Em 1947, em um texto intitulado “A Renovação da Arquitetura Brasileira”, Lourival Gomes Machado (In Xavier, 1987) referia-se aos frentistas, profissionais da construção cuja atribuição consistia em reformar fachadas, redesenhando elementos decorativos sobre a mesma parede fronteira; para além da parede externa, o imóvel permanecia o mesmo.

vários equipamentos públicos construídos durante o governo varguista em todo o país, consoante aquela linguagem.

Figura 53 – Aspectos da fachada do Sanatório do Recife, entre out de 1939 e 1945 (Data certa).



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil- CPDOC.

Figura 54 - Mercado Livre de Porto Alegre, entre 1938 e 1945.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação de História

Figura 55- Prefeitura Municipal de Pontal/SP



Fonte: IBGE

Figura 56- Prefeitura Municipal de Estrela/RS



Fonte: IBGE

Figura 57 - Prefeitura Municipal de Araripina/PE



Fonte: IBGE

Figura 58 - Prefeitura Municipal de Oliveira dos Brejinhos/BA



Fonte: IBGE

A profusão de meios que serviam de suporte à divulgação do *Art Déco* – arquitetura, escultura, cinema, objetos decorativos e/ou utilitários, artes gráficas, moda etc – seja no âmbito do setor público ou do setor privado, tornava essa estética familiar, inserida no cotidiano. As salas de projeção de cinema (Figura 59), construídas nos grandes centros ou em pequenas cidades, ou as estações de rádio, programas recentes de largo alcance popular, então associados às novidades tecnológicas vindas do estrangeiro, garantiam o fascínio daquela estética pela afinidade entre continente e conteúdo. Outros tantos edifícios produzidos para o comércio, como torres de escritórios ou magazines, ou mesmo templos religiosos (Figura 60) também adotavam o estilo.

Figura 59 – Sala de Projeção do Cinema São Luiz, Fortaleza-CE.



Fonte: Secretaria de Cultura do Estado do Ceará-SECULT.

Figura 60 – Colégio Dom Bosco, Anápolis/GO, entre 1934 e 1945 (Data certa).



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil- CPDOC.

Entretanto, cabe registrar aquela hipótese. Em que medida é possível relacionar essa massiva apropriação popular do estilo ao quadro do alargamento da abrangência da ação do Estado, que fez uso intenso daquela estética em edifícios construídos para as mais diversas funções? Talvez haja outras explicações que transcendam à passividade e ao mero mimetismo atribuído, por alguns estudiosos, às reinterpretações populares, a exemplo das afirmações de Lemos:

Daí, também, a uniformidade da arquitetura popular que, sempre, bem ou mal, acompanhou, dentro das possibilidades, os modismos da arquitetura erudita (LEMOS, 1979, p.14).

Era o Art Déco assumindo sua posição majoritária, logo se transformando quase na linguagem geral e se identificando com as grandes estruturas e empreendimentos de envergadura, dando margem a mil e uma interpretações e estilizações popularescas (LEMOS, 1979, p.14).

A grande liberdade com que os segmentos populares reinterpretaram, subverteram, coloriram e enriqueceram a geometrizada ornamentação Déco e as formas dessa expressão artística, que remetiam ao mundo industrial, sugerem outra perspectiva, que pode ser entrevista entre o desejo de adesão ao projeto de modernidade que se anunciava e as grandes restrições ao seu efetivo alcance. A hipótese foge ao escopo desta tese, que privilegiou a ação do Estado. Vale, entretanto, registrá-la pelo lirismo dos depoimentos que podem inspirar tal perspectiva. Comentando vasto acervo fotográfico de casas populares construídas na amplidão dos estados de Alagoas, Bahia, Ceará, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe⁴⁹, Ariano Suassuna e a arquiteta Lina Bo Bardi sentenciaram:

Esta documentação não é Folklore, arquitetura espontânea, ou arte popular. É mais a documentação de uma “aspiração”, de uma tentativa de rejeitar “O NADA DA MISÉRIA” (BO BARDI, *apud* MARIANI, 1996, p.45).

(...) As fachadas das pobres casas populares eram, como as roupas vestidas pelos negros-dançarinos, protestos contra a miséria, a cinzente, a feiúra, a rotina e a monotonia de suas vidas. Vi pela primeira vez que, coloridas como eram (...) aquelas casas, em sua maioria feitas de taipa rebocada e pintada, eram também jóias em ponto grande como as que eu sonhava, jóias que, em dados momentos, também rebrilhavam ao sol de modo a que Deus as avistasse com alegria(...) Elas eram como fortalezas, marcos, redutos e bastiões que o indomável espírito do nosso povo colocava ao mesmo tempo diante da vida monótona, cinzenta e sem atrativos do seu dia-a dia (...) (SUASSUNA *apud* MARIANI, 1996, p.47).

6.4 Persistência da academia: notas sobre os três principais protagonistas

No rico ambiente político e cultural à época de Vargas, agrupamentos os mais diversos, em um amplo leque ideológico, incluindo intelectuais, políticos e militares, mantinham-se muito próximos ao governo ou atuavam em sua própria estrutura burocrática ampliada. No segmento profissional da arquitetura era intensa

⁴⁹ Entre os anos de 1976 e 1987, a fotógrafa Anna Mariani Bittencourt percorreu aqueles estados, resultando na publicação "Pinturas e Platinbandas".

também a movimentação, apesar das tendências políticas não assumirem claramente posições estéticas quanto às correntes arquitetônicas então em voga:

A extrema direita, que abrigava as figuras de Christiano Stockler das Neves, Archimedes Memória e José Marianno, entre outros, apoiava tanto o resgate nacionalista do Neocolonial quanto o monumentalismo acadêmico que se expandiu pela Europa e nos Estados Unidos, posteriormente à grande crise de 1929 (SEGRE, 2014, p. 103).

A disputa pela obtenção de encomendas de projetos e obras junto às autoridades, nessa quadra da vida brasileira, era acirrada, empreendida por um considerável número de profissionais de reconhecida competência profissional, em que pesem as distintas orientações estéticas que defendiam:

O ambiente profissional da engenharia e da arquitetura no Rio de Janeiro, especialmente durante a década de 1930, foi intenso e se compunha por destacados profissionais como os próprios autores Adalberto Szilard e José de Oliveira Reis, além de Armando de Godoy, Henrique de Novaes, Ângelo Bruhns, Lúcio Costa, Archimedes Memória, Francisco Baptista de Oliveira, José Octacílio Saboya Ribeiro, Carmem Portinho, Affonso Eduardo Reidy, Edison Passos, Paulo de Frontin, Attílio Corrêa Lima entre muitos outros (FARIA & RESENDE, *apud* SZILARD, 1950, p. 68).

Alguns arquitetos e engenheiros detentores de grande respeitabilidade profissional, costumeiramente encarregados dos grandes trabalhos públicos e privados à época, manifestavam seu apreço por obras monumentais estrangeiras ligadas à expressão artística então majoritária:

Saturnino de Brito e Adalberto Szilard admiravam o Palácio das Nações de Genebra (...), assim como alguns exemplos da Alemanha hitleriana (...). Enquanto isso, Gerson Pompeu Pinheiro elogiava a atitude do Duce Benito Mussolini, que supostamente apoiava a arquitetura moderna italiana, desconhecendo a marginalização que os racionalistas sofriam nas grandes obras encarregadas pelo estado (SEGRE, 2014, p. 105).

São emblemáticas as palavras de Saturnino de Brito⁵⁰ em seu parecer relativo à primeira proposta arquitetônica que o grupo modernista, liderado por Lúcio Costa, elaborou para o Ministério da Educação e Saúde Pública. Em oposição a esse projeto, Brito defendia que "a arquitetura dos edifícios públicos conserva, através das idades, certos caracteres que são imperativos do que se chama arte cívica" (*apud* LISSOVSKY, 1996, p. 69). É extensa a lista de obras estatais construídas, nas décadas de 1930 e 1940, seguindo a vertente "clássica modernizada", ou termos mais amplos, Art Déco, vertente hegemônica no período, que poderia ser

⁵⁰ Francisco Saturnino Rodrigues de Brito (1864 – 1929) foi um notável engenheiro sanitarista, sendo considerado o pioneiro da engenharia sanitária e ambiental no Brasil.

identificada como uma "arquitetura da burocracia". O Saturnino elencava, entre suas referências arquitetônicas, orientações contrárias ao projeto em exame, a exemplo da penitenciária departamental de São Francisco e o Hospital Geral de Los Angeles, nos Estados Unidos, dentre outras obras monumentais de inspiração acadêmica. Segundo afirmava o arquiteto, tais obras "oferecem requisitos onde dominam os cânones eternos da beleza" (*apud* LISSOVSKY, 1996, p. 72), sendo esta "uma vantagem dos edifícios que possuem as relações da beleza: serem eternamente admirados, quer formem um templo grego ou egípcio, uma construção gótica, ou um edifício moderno" (*apud* LISSOVSKY, 1996, p. 74) (Figuras 61 e 62)

Figura 61 - Los Angeles City Hall, Los Angeles/EUA – Allied Architects Association (1931).



Fonte: <http://pcad.lib.washington.edu/media/pcad-images/318.jpg>

Figura 62 – Hospital Geral de Los Angeles, Los Angeles/EUA – Allied Architects Association (1932).



Fonte: http://waterandpower.org/Historical%20Photos%204/County_Hospital.jpg

Para melhor compreensão desse complexo quadro, apresento, em rápida abordagem, aspectos do ideário e da obra de três arquitetos influentes no período, que podem ser considerados baluartes do pensamento conservador modernizante na arquitetura brasileira de então: Archimedes Memória, Christiano Stockler das Neves e Elisiário Bahiana.

Nascido no Ceará, em 1893, Archimedes Memória cursou Arquitetura na Escola nacional de Belas Artes – ENBA, angariando vários prêmios acadêmicos. A partir de 1920, Memória assumiu a direção do Escritório Técnico Heitor de Mello, em parceria com o arquiteto franco-suíço Francisque Couchet, transformando-o no maior estabelecimento do gênero na cidade, condição esta que se manteve até 1935. Passaram por sua prancheta os projetos de alguns dos mais relevantes edifícios cariocas construídos no período.

Memória atuou como professor na ENBA, substituindo Lúcio Costa, afastado pelo grupo conservador daquela instituição. Sócio fundador do Instituto de Arquitetos do Brasil, atuou também na Ação integralista Brasileira e na Câmara dos Quarenta, de que foi Coordenador de Artes Plásticas. Dentre os inúmeros trabalhos de vulto realizados por Memória, destacam-se aqueles realizados para o poder público: o plano urbanístico da Exposição do Centenário da Independência do Brasil, executado no Calabouço, no Rio de Janeiro, em 1922, e os projetos arquitetônicos elaborados para as sedes da Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro (Palácio Pedro Ernesto, 1923), do Hipódromo da Gávea (1924) e do Palácio das Indústrias (atual Museu Histórico Nacional).

Fato notório de sua trajetória profissional foi o primeiro lugar obtido no concurso público de projetos de arquitetura, ocorrido em 1935, para a nova sede do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, com uma proposta acadêmica, segundo a orientação de sua obra. Entretanto, como será visto, foi outro o projeto construído, que ficou ao encargo de equipe liderada pelo arquiteto Lúcio Costa, defensor da linguagem racionalizada e de um caráter nacional ancorado na arquitetura tradicional do Brasil Colônia. Tal divergência de orientações é reveladora do embate que se travava no campo arquitetônico, naquela década.

Autor de diversos projetos de residências de luxo, o arquiteto, entretanto, teve no Palácio Tiradentes (1926), obra de feições ecléticas e idealizada com seu parceiro Francisque Couchet, seu mais relevante trabalho, projetado para abrigar a Câmara dos Deputados (Figura 63). Na década de 1930, já tendo rompido a

sociedade com Couchet, Memória aderiu à estilística *Déco*, realizando pelo menos um trabalho de grande escala, a agência dos Correios e Telégrafos de Belém do Pará. Da mesma forma que seus colegas contemporâneos, Memória considerou-se "moderno", apesar da filiação acadêmica de sua obra:

Infelizmente no momento actual, existem duas correntes distintas: uma que considera o architecto exclusivamente um artista, um idealizador; outra, que julga ser ele um tecnico. A meu ver, o architecto deve ser as duas coisas, ao mesmo tempo (...) O architecto moderno não pode deixar de conhecer os systemas geraes de construcção (...) bem como não pode ignorar a economia política, na parte que regula a relação do homem com as coisas e os bens (*apud* ALENCAR, 2011, p. 6).

Figura 63 – Palácio Tiradentes Rio de Janeiro



Fonte: <http://www2.camara.leg.br/documentos-e-pesquisa/biblarq/imagens/Tiradentes3.jpg>

Christiano Stockler das Neves iniciou seus estudos em arquitetura e engenharia no ano de 1907, na Escola Politécnica de São Paulo, de onde transferiu-se para os Estados Unidos, admitido no Instituto de Belas Artes da Universidade da Pensilvânia. Sua escolha pelo curso norte-americano já revelava uma orientação diversa daquela costumeiramente feita pelos seus contemporâneos, que tinham a Europa como referência cultural. Stockler via nos Estados Unidos, além da oportunidade de obter uma excelente formação técnica, uma grande chance para conhecer o desenvolvimento da arquitetura como profissão.

Na volta, em 1912, passou a trabalhar no escritório do pai⁵¹, Samuel das Neves, um dos mais importantes de São Paulo. Na sequência, integrou os quadros

⁵¹ Escritório Técnico de Construções.

docentes da Escola de Engenharia da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Em 1916, por seu intermédio, criou-se um departamento de arquitetura no âmbito da Escola de Engenharia e, em 1917, oficialmente, o Mackenzie contava com um curso de engenharia e arquitetura, com Stockler como seu primeiro diretor. Divididas as áreas em 1947, foi criada a Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie⁵², a primeira do gênero em São Paulo.

O interesse de Stockler em abrir uma instituição de ensino exclusivamente voltada à arquitetura prendia-se ao seu interesse pelas Belas Artes, influenciado pela *École des Beaux-Arts* de Paris, com ênfase nos assuntos artísticos e históricos, colocando em segundo plano as matérias técnicas e científicas, modelo para quase todas as escolas do gênero no mundo, durante a transição do século XIX para o XX. Nesse sentido, empregou largamente a expressão “estilo Luís XVI modernizado” na elaboração dos seus projetos entre 1912 e 1940, tendo travado tenso debate nos diversos artigos incendiários que publicou em revistas especializadas (*Architectura e Construções*) e em jornais (*O Correio Paulistano*, *O Estado de São Paulo* e *O Diário*, este publicado no Rio de Janeiro). Seu despreço pela arquitetura moderna pode ser ilustrado numa crítica ao concreto, que fez ao uso do concreto aparente, expressão, por excelência, da arquitetura moderna no Brasil:

As invenções e as descobertas científicas não exerceram influência alguma nos estilos da arquitetura, nem mesmo o cimento armado, que é um material inestético, feio em superfície, de aspecto frio e morto e que toma com o tempo "une sale patine", no dizer do professor Cloquet (NEVES, 1930, *apud* SEGAWA, 2002, p. 58).

Seus adversários colocavam-se em duas frentes distintas. Numa seara estavam Ricardo Severo (1869 – 1940) e José Marianno Filho (1881 - 1946), figuras máximas do Neocolonial e defensores de uma arte tradicional brasileira, o que Stockler amplamente desconsiderava, por entender a nossa arquitetura colonial como uma produção de pouco ou nenhum valor cultural. Em outra frente, encontravam-se os pioneiros modernistas, cujas obras francamente desprezava por sua forte ligação à utilidade, funcionalidade e padronização industrial da construção, não podendo ser, em seu ponto de vista, consideradas arquitetura com algum valor:

⁵² Seu funcionamento se baseava num documento elaborado pelo próprio Christiano Stockler das Neves, intitulado “Plano de Estudos Mínimos do Architecto nas Universidades da América”, apresentado por seu autor em 1927, em Buenos Aires, por ocasião da realização do III Congresso Pan-Americano de Arquitetos.

"Nós, arquitetos, achamos ótimo o 'estilo moderno', como tudo que é fantasia, unicamente para esses ambientes de alegria como caibraste, cinemas, teatrinhos, 'garçonnières', etc etc." (apud Segawa, 2002, p.60)

Stockler não só discutia acaloradamente com expoentes de outras artes ligadas ao mesmo movimento, tais como os escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade, como também com ex-alunos seus do Mackenzie, os quais, com o apoio dos professores e estudantes simpatizantes do Modernismo existentes na escola, conseguiram destituí-lo da direção desta em 1957. Sua crítica dirigia-se, também,

Por um breve período, de março a agosto de 1947, Chistiano Stockler das Neves exerceu o cargo de Prefeito da cidade de São Paulo. Além de marcante passagem nos órgãos de representação de sua categoria profissional, o arquiteto foi recebeu premiações importantes, a exemplo medalha de ouro pelo conjunto de sua obra, recebida por ocasião da realização do 4º Congresso Pan-Americano de Arquitetura no Rio de Janeiro, e do Prêmio de Honra no 3º Congresso Pan-Americano de Arquitetura, realizado em Buenos Aires, pelo projeto da Estação de Ferro Sorocabana (atual Estação Júlio Prestes e Sala São Paulo) , construída entre 1922 e 1938⁵³. Seu trabalho mais destacado foi o Ministério da Guerra, elaborado no período varguista, que será analisado mais à frente.

Elisiário Antônio da Cunha Bahiana foi, certamente, o arquiteto brasileiro mais ligado à estética *Art Déco*. Em 1908, inicia seus estudos na Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, onde ensinavam seu pai e seu tio, os arquitetos Henrique Oscar da Cunha Bahiana e Gastão Bahiana.. Graduado em 1920, trabalhou até 1927 no prestigioso escritório dos arquitetos Enoch da Rocha Lima, Mário dos Santos Maia e Joseph Gire e com a Sociedade Comercial Construtora Ltda, que lhe permitiria realizar trabalhos em São Paulo. Mudou-se definitivamente para a capital paulista em 1930, onde atuou intensamente até sua aposentadoria.

Bahiana deu início à sua atividade docente em 1943, como professor da Escola de Engenharia da Universidade Presbiteriana Mackenzie, onde permaneceu até 1970. O arquiteto foi autor de importantes obras que marcaram a paisagem urbana paulistana, destacando-se o Viaduto do Chá (1934 1938) e os edifícios

⁵³ Cujá autoria mais tarde renegará, assim como fez com o Ministério da Guerra, por motivo das alterações realizadas por terceiros no projeto.

Saldanha Marinho (1929 – 1933)⁵⁴ (Figura 64) e João Brícola (1936 – 1939), marcos de uma produção arquitetônica assinalada pelo emprego de novas tecnologias construtivas, notadamente a do concreto armado, e a composição geométrica abstrata, praticamente destituída de decoração, identificada com a vertente mais racionjalizada do *Art Déco*.

Figura 64 – Edifício Saldanha Marinho.



Fonte: <http://www2.camara.leg.br/documentos-e-pesquisa/biblarq/imagens/Tiradentes3.jpg>

Na cidade do Rio de Janeiro, em 1927, Bahiana projetara, em parceria com o arquiteto Joseph Gire⁵⁵, o edifício “A Noite” (1927 – 1930) (Figura 65). Implantado na Praça Mauá e sede do jornal homônimo, foi, por muitos anos, considerado um dos mais altos edifícios da América Latina. Apesar de utilizar o concreto armado como material favorito, Bahiana não o empregou segundo os ditames modernistas corbusianos, mas sim, como aplicado discípulo de Auguste

⁵⁴ Tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo – CONDEPHAAT/SP em 1986. Destinava-se originalmente a ser a sede do Automóvel Club de São Paulo.

⁵⁵ Francês (1872 – 1933), autor dos projetos arquitetônicos dos famosos hotéis Copacabana Palace e Glória e do Palácio Laranjeiras, todos no Rio de Janeiro. Teve também destacada atuação profissional na França e na Argentina.

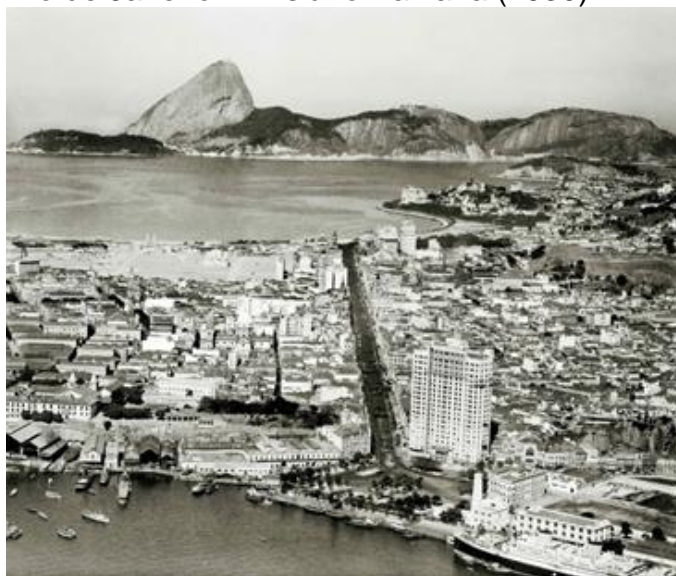
Perret, na consecução de volumes de gabarito elevado, construídos conforme os dogmas acadêmicos que aprendera na Escola Nacional de Belas Artes.

Esse importante edifício recebeu referência especial dos arquitetos Lúcio Costa e Jorge Czakowski:

(...) O edifício de A Noite pode ser considerado o marco que delimita a fase experimental das estruturas adaptadas a uma “arquitetura” avulsa, da fase arquitetônica da elaboração consciente de projetos já integrados à estrutura e que teria, depois, como símbolo definitivo, o edifício do Ministério da Educação e Saúde (COSTA *apud* SEGAWA, 2002, p. 63).

Primeiro verdadeiro arranha-céu da cidade, o edifício se destaca pela imensa massa vertical de vinte e dois pavimentos. Construído com a nova tecnologia do concreto armado, é um grande corpo sólido(...) Percebe-se, contudo, uma discreta ornamentação que enfatiza o eixo central do volume, bem como frisos horizontais entre o décimo-quarto e o décimo-sétimo pavimentos. (CZAJKOWSKI, 2000, p. 29).

Figura 65 – Em primeiro plano, Edifício A Noite, Rio de Janeiro – Elisiário Bahiana (1930).



Fonte: http://4.bp.blogspot.com/-sMEI_C4y5Vc/UbZG7F-0xzI/AAAAAAAAATGY/ljiNu7fNN8M/s1600/Edificio-A-Noite1.jpg

Tombado como monumento nacional pelo IPHAN, em 2013, o edifício de “A Noite” mereceu curiosa abordagem por parte dessa instituição. Seu processo de proteção, iniciado em 1988, foi sumariamente arquivado em 2010, em razão da fragilidade do argumento utilizado no pedido de proteção, qual seja o fato de ter abrigado a Rádio Nacional em seu 22º andar. A reabertura do processo em 2012, pelo mesmo órgão, teve como motivação, além da “grande evolução ocorrida nos

últimos anos no campo conceitual do patrimônio cultural, particularmente no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional”, o fato de o edifício reunir “valores históricos, arquitetônicos e paisagísticos suficientes e inquestionáveis para o devido reconhecimento como patrimônio nacional”⁵⁶.

Bahiana é considerado por críticos e historiadores de arquitetura um "arquiteto de transição", situado entre as Belas Artes e o Modernismo⁵⁷, pelo esmero conferido à estrutura e ao despojamento formal de seus edifícios, ainda que revelando permanência de certos preceitos acadêmicos, especialmente aqueles ligados à composição plástica. Ao contrário de Memória e Stockler, o arquiteto guardou distância das polêmicas e debates acalorados do período.

6.5 Sedes Ministeriais: correntes arquitetônicas em disputa

“O processo de sístole e diástole entre academia e vanguarda perdurou ao longo da história dos anos de 1930.”

(Roberto Segre)

Se o Ecletismo pode ser interpretado como linguagem arquitetônica para expressar a Primeira República, foi a via do *Art Déco*, que, de forma amplamente predominante, conformou a fisionomia dos edifícios erguidos no período do primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945). O marco inicial da mudança pode ser considerada a proposta do primeiro plano diretor elaborado para a cidade do Rio de Janeiro, que teve na Avenida Presidente Vargas o seu ponto de maior destaque (Fig. 63), com a contratação do urbanista Donat Alfred Agache (1875 – 1959), de origem francesa e orientação Beaux-Arts, desenvolvido entre os anos de 1927 e 1930.

Segre (2014, p. 65) destaca como suas premissas teóricas o resgate dos "valores estéticos perdidos dos bairros da zona norte" objetivo pelo qual se construiu

⁵⁶ Citações retiradas do parecer de tombamento elaborado para o edifício em 2013 pelo Arq. Andrey Rosenthal Schlee, Diretor do Departamento de Patrimônio Material e Fiscalização do IPHAN.

⁵⁷ Segundo Fischer (*apud* SCHLEE, 2013, p. 32), “é provável que tenha sido através de Joseph Gire que Elisiário Bahiana começou a adotar o Art Déco, estilo que então se divulgava, graças ao sucesso da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada em Paris em 1925 (...) e que caracterizaria quase todos os seus projetos”.

aquela avenida. As propostas de Agache consistiam em "elemento de transição entre a cultura acadêmica e a renovação modernista, cujas ideias, aceitas ou questionadas, serviram de base para a formação dos protagonistas da vanguarda" (SEGRE, 2014, p. 65), a exemplo dos arquitetos Affonso Reidy e Atílio Corrêa Lima, que participaram do referido plano. Esses arquitetos foram os autores, respectivamente, dos projetos do Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, e da cidade de Goiânia, capital do estado de Goiás.

O embate entre essas duas abordagens da cidade e da arquitetura acirrou-se durante a gestão do prefeito Henrique Dodsworth (1937 – 1945). Para a construção daquela monumental via, com seus 80 metros de largura e dois quilômetros de extensão, mais de 500 edifícios foram demolidos, dentre eles alguns relevantes exemplares da arquitetura do período colonial carioca. Essa diretriz, contrária à natureza e à cultura da cidade, revelava o caráter autoritário da monumental intervenção, posição oposta a dos arquitetos adeptos do ideário modernista no enfrentamento dos problemas urbanos, que defendiam soluções flexíveis que não descaracterizassem a geografia da cidade.

O projeto da Avenida Getúlio Vargas constava da exposição comemorativa do primeiro aniversário do Estado Novo, inaugurada em 1938, com o objetivo de divulgar didaticamente suas realizações e futuros empreendimentos. Nos diversos setores em que se organizou a mostra, era notória a ênfase atribuída aos edifícios projetados por repartições públicas, especialmente aos de natureza escolar ou hospitalar, a exemplo de postos de puericultura padrão e de hospitais para o tratamento da tuberculose.

Como registra seu catálogo, procurou-se expor "ao alcance do homem da rua", uma "síntese da vida brasileira" e das realizações do Governo Vargas desde 1930 (CAVALCANTI, 2006, p. 19). Um dos destaques da mostra era a apresentação de um conjunto de maquetes e desenhos dos edifícios monumentais que a administração federal estava construindo no Rio de Janeiro, com o objetivo de valorizar, conforme afirmava a Revista do Serviço Público, em sua edição de outubro de 1938, o "programa de construção de grandes prédios públicos destinados a centralizar as diferentes repartições de cada departamento de Estado" (*apud* CAVALCANTI, 2006, p. 19). O autor destaca o evidente objetivo governamental de imprimir uma marca estética na capital federal através de realizações monumentais de arquitetura, segundo texto do mencionado periódico:

Incumbido como é o Governo de auxiliar, fomentar e ampliar, com seu concurso, o patrimônio da arte do país, justo é que se inclua entre outras obrigações a de espalhar pela cidade palácios e monumentos que, pelas características arquitetônicas e artísticas, pelo aspecto grandioso que possam apresentar, venham a servir de exemplo às iniciativas particulares, atestem o grau de cultura do povo e estejam, enfim, à altura do renome que tenham adquirido nossas cidades como centros de civilização, de progresso e riqueza (*apud* CAVALCANTI, 2006, p. 19).

Constavam da exposição das realizações estatais os projetos das sedes dos Ministérios do Trabalho (1936/1938), Ministério da Educação e Saúde (1936/1943), Ministério da Fazenda (1938/1943) (Fig. 52), Ministério da Marinha (1934/1938) e Ministério da Guerra (1938/1942) (Fig. 53). Estavam expostas também as novas propostas arquitetônicas para a Central do Brasil (1936/1940), a Alfândega (1939/1941), o Entreposto de Pesca (1936/1939) e o Palácio do Jornalista (sede da Associação Brasileira de Imprensa – ABI) (1936/1938)⁵⁸. Cavalcanti (2006, p. 20), recorrendo a Yves Bruand, afirmou: "estava sendo criado um 'mercado de obras públicas', distinto daquele da República Velha, restrito a teatros, bibliotecas e palácios". Com a regulamentação da profissão de arquiteto, em 1933, houve expansão das atividades nesse campo oficialmente recém-formado e, conseqüentemente, o acirramento dos debates, "envolvendo, em uma primeira instância, ecléticos versus neocoloniais e, logo a seguir, os últimos contra os modernos" (CAVALCANTI, 2006, p. 21).

Com o objetivo de dar corpo, Getúlio Vargas planejou construir quatro edificações monumentais. Era a face mais visível do desejo de integração do país ao panorama internacional da modernidade, seja do ponto de vista da eficácia administrativa ou da expressão estética. Dentre os edifícios construídos para dar corpo à máquina do Estado, destacaram-se quatro edificações monumentais, expressão estética da pretendida modernidade. A ideia de moderno, no entanto, não era unívoca e tinha na arquitetura sua expressão semiológica. Conforme Domingos & Martins (2007, p. 109): "A nação persegue sistematicamente a construção de marcas capazes de distingui-la como entidade única, mas revela extraordinária capacidade de admitir a diversidade em seu seio". O Ministério da Fazenda foi concebido em versão "clássica"; as sedes dos ministérios do Trabalho e da Guerra partilharam o mesmo estilo, o *Art Déco*, ainda que em gradações diferentes; o Ministério da Educação e Saúde (1943) teve orientação diversa e seria, nas décadas

⁵⁸ Embora se constituindo na sede de um órgão de classe, portanto de natureza privada, a construção da ABI foi toda ela financiada com recursos provenientes do Governo Federal.

seguintes, considerado o grande marco da vertente que se consagrou como arquitetura moderna brasileira. Esses edifícios correspondiam a objetivos idealizados:

Impulsionar a educação, a saúde e o esporte como base de formação do "homem novo" brasileiro para o desenvolvimento do progresso nacional: Ministério da Educação e Saúde Pública; elaborar um sistema de leis trabalhistas que regulasse os deveres e direitos dos trabalhadores urbanos e rurais e fomentar o processo de industrialização do país: Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio; organizar o sistema administrativo do Estado e regular suas finanças: Ministério da Fazenda; fortalecer o poder militar num período convulso da história do mundo: Ministério da Guerra (SEGRE, 2014, p. 76).

Cada um dos ministros responsáveis pelos ministérios, com suas particulares personalidades, gostos e afinidades políticas, influenciou diretamente na expressão estética de cada uma das obras:

Em uma nova dinâmica autoritária do governo, assumiram maior importância política as figuras dos ministros relacionados com as prioridades funcionais do Estado (...) A longa persistência no cargo de alguns deles – Gustavo Capanema na educação e Eurico Gaspar Dutra no Exército – facilitou a execução de projetos relacionados com o caráter, a cultura e a orientação ideológica que os identificava, o que explica as tendências estéticas divergentes dos edifícios construídos quase contemporaneamente (SEGRE, 2014, p. 76).

É fundamental analisar as relações estabelecidas entre os matizes políticos-ideológicos do Estado Novo e a arquitetura dos ministérios, o que, por certo, revelaria a luta dos principais arquitetos brasileiros do período por oportunidades de trabalho prestigiosas no seio da máquina estatal.

6.5.1. O Ministério do "homem novo"

Em 1935, o governo federal, com o Ministro Gustavo Capanema à frente da iniciativa, decidiu construir o edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública – MES, no Rio de Janeiro. Para tanto, realizou um concurso de projetos arquitetônicos em âmbito nacional, por recomendação do Instituto Central de Arquitetos, valorizado pela inscrição de um grande número de profissionais de arquitetura. Vencedor do certame, com a proposta de um edifício de cunho acadêmico, (Figura 66), o cearense Archimedes Memória, apesar de ter recebido o pagamento pelo prêmio de primeiro colocado no certame, teve seu projeto recusado

pelo gabinete ministerial. Capanema, tendo à sua volta um grupo de intelectuais modernistas majoritariamente conterrâneos mineiros e simpatizantes do Partido Comunista Brasileiro⁵⁹, tinha outros planos para o MES, distintos da orientação artística que até então marcava a produção dos edifícios públicos varguistas.

Figura 66 – Proposta de Archimedes Memória para o Edifício do Ministério da Educação e Saúde.



Fonte: https://revistamdc.files.wordpress.com/2012/03/03-03-amedoria-mes-projeto-pax_p-17-b-facposterior.jpg

Como analisam Silva Neto (1999), Segre (20014) e Cavalcanti (2006), Capanema manteve-se em tenso equilíbrio entre vertentes culturais opostas, comportamento que lhe rendeu longa permanência no cargo. O fato mais visível dessa postura conciliatória foi o convite, formulado quase simultaneamente, dirigido aos arquitetos Marcello Piacentinni, o preferido de Mussolini, defensor de uma arquitetura de feição classicizante monumental, e Le Corbusier, arauto do racionalismo modernista de vertente francesa, a fim de que apresentassem propostas para o projeto da Universidade do Brasil.

A decisiva incumbência do arquiteto franco-suíço Le Corbusier foi assessorar a elaboração do projeto do MES, mediante gestões de Lúcio Costa, então mentor de toda uma geração de arquitetos dissidentes das orientações conservadoras da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA e líder da revolução “modernista” empreendida no ensino desta escola em 1930⁶⁰. Uma equipe foi

⁵⁹ Dentre outros, destacavam-se Carlos Drummond de Andrade (Itabira – MG, 1902 – Rio de Janeiro – RJ, 1987) e Rodrigo Melo Franco de Andrade (Belo Horizonte – MG, 1898 – Rio de Janeiro – RJ, 1969), este primeiro presidente (1937 – 1967) do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, criado por Getúlio Vargas em 1937.

⁶⁰ Professor da cadeira de Grandes Composições na ENBA, Archimedes Memória enfrentou radicalmente Lúcio Costa e, junto com José Marianno Filho (1881 – 1946), conseguiu afastá-lo da Escola, substituindo-lhe no cargo (SEGRE, 2014, p. 82).

composta com alguns nomes dessa nova geração de arquitetos, dentre eles Affonso Eduardo Reidy, Jorge Moreira e Oscar Niemeyer. O grupo de arquitetos cariocas, por fim, sob o comando de Lúcio Costa, assumiu integralmente a direção do trabalho, produzindo uma obra que é considerada o marco inicial do Movimento Moderno no Brasil, concluída em 1947(Figura 67). Para Santos, o episódio produziu ferimentos profundos em ambos os lados da contenda:

Essa iniciativa não podia deixar de magoar Memória, gerando surdas revoltas e desarmonias que foram motivo para que não participassem do ensino oficial da Escola, com grande prejuízo para a formação das novas gerações, arquitetos como Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Jorge Moreira, Reidy, Marcelo Roberto e muitos outros que logicamente deveriam ser dos primeiros a lá ingressar (SANTOS, 1981, p. 109).

Figura 67 – Sede do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro/RJ – Lúcio Costa e equipe (1943).



Fonte:http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/arid_9/22da_005-01-1.jpg

A orientação modernista que presidiu as diretrizes projetuais do grupo liderado por Lúcio Costa acabou por se tornar solitária no conjunto dos edifícios ministeriais. A primeira ilustração, entre dezenas de outras, que figura na publicação

“Brasil 1943-1944”, organizada pelo Ministério das Relações Exteriores, apresenta as sedes dos Ministérios, algumas delas obras recém inauguradas (Figura 68). Era a face mais visível da tradução estética da pretendida eficácia. As sedes dos ministérios do Trabalho (1938), da Guerra (1942), e da Fazenda(1943) partilham o mesmo estilo, o *Art Déco*, ainda que em gradações diferentes; o Ministério da Educação e Saúde(1943), com orientação diversa, e será, nas décadas seguintes, considerado o grande marco da vertente que se consagrou como arquitetura moderna brasileira.

O monumentalismo arquitetônico emanado dos governos totalitários europeus teve significativa repercussão em muitos países, acabando por "se impor hegemonicamente no resto do bloco capitalista, para não dizer que, inclusive, transcendeu estes limites" (WEIMER, 1998, p. 130), tendo significativa influência no Brasil. Essa foi a orientação da proposta de Marcelo Piacentini, para a Universidade do Brasil (Figura 69), obra jamais executada, que consistia na implantação, no Parque da Quinta da Boa Vista, de um grande complexo universitário multifuncional ligado ao centro do Rio de Janeiro por um sistema de vias. No seu desenho, destacava-se a Avenida das Palmeiras, que se estendia da Praça da República, na recém-inaugurada Avenida Presidente Vargas, até o pórtico de entrada para a praça da Reitoria, principal núcleo do arranjo urbanístico, uma composição acadêmica, de caráter monumental.

É fundamental salientar, pois, como o faz Roberto Segre, que nunca houve determinação expressa de um "estilo oficial", da forma como existiu em outros países:

É justo afirmar que, apesar da identificação patente com as manifestações acadêmicas por parte dos funcionários do governo Vargas (como demonstrado na Exposição do Estado Novo de 1938), nunca se produziu um documento oficial estabelecendo os parâmetros obrigatórios de uma arquitetura de Estado, como já havia sido rigidamente definida na Alemanha de Hitler ou na Itália de Mussolini (2014, p. 105).

Figura 68 – A primeira ilustração, entre dezenas de outras, que figura na publicação “Brasil 1943-1944”, organizada pelo Ministério das Relações Exteriores, apresenta as sedes dos Ministérios, algumas delas obras recém inauguradas.



EDIFÍCIOS PÚBLICOS — RIO DE JANEIRO

1 — Ministério da Educação e Saúde. 2 — Palácio da Justiça (Projetado). 3 — Ministério do Trabalho. 4 — Ministério da Fazenda. 5 — Ministério da Agricultura. 6 — Divisão de Caça e Pesca. 7 — Ministério da Guerra. 8 — Arquivo Nacional (Projetado). 9 — Ministério da Marinha.

Fonte: MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1944.

Figura 69 – Sede da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro/RJ – Marcelo Piacentini e Vittorio Mopurgo (1936).



Fonte:<http://www.schwartzman.org.br/simon/capanema/quadro32.jpg>

6.5.2 "Argumentos irrespondíveis em cimento e ferro"

"Ao inaugurar este sólido e imponente edifício, sede condigna do Ministério da Fazenda, (...) podeis verificar, através desses argumentos irrespondíveis em cimento e ferro, como a administração progride e quanto se interessa pelos programas de organização técnica dos serviços, da eficiência e bem estar do funcionalismo."

(Getúlio Vargas)

Em 1936, o ministro da Fazenda, Artur da Souza Costa, promoveu um concurso de arquitetura para a escolha do projeto da sede ministerial. Foi ganhadora a dupla formada pelos arquitetos Wladimir Alves de Souza e Enéas Silva com um projeto de franca inspiração modernista, mesma orientação da proposta que ficou em segunda colocação, dos arquitetos Jorge Moreira e Oscar Niemeyer, membros

do grupo que havia elaborado o projeto do Ministério da Educação e Saúde. O projeto neoclássico de Raphael Galvão ficou na terceira colocação. Insatisfeito com o resultado, desejoso de uma edificação que transmitisse sua imponência através de uma feição "clássica", o ministro recusou a proposta vencedora, comunicando, autoritariamente, sua decisão em entrevista concedida no dia 18 de novembro de 1937, poucos dias após a decretação do Estado Novo:

Um projeto da Câmara havia determinado que o novo Ministério fosse feito no local do antigo. Era lei que devia se cumprir (...) Mas, agora, no novo regime, o governo está à vontade para atender melhor ao interesse público. Aquela lei não será mais cumprida (apud CAVALCANTI, 2006, p. 71).

Foi, então, definida uma nova implantação na Esplanada do Morro do Castelo, na vizinhança do Tesouro Nacional, e encomendado o projeto ao arquiteto Luiz Eduardo Frias de Moura e ao engenheiro Ary Fontoura de Azambuja. O pesado edifício, de linhas francamente acadêmicas, foi inaugurado em 1943 (Figura 70). O autoritarismo do ministro, no que se refere às suas preferências estéticas, chegou a incomodar os autores da proposta arquitetônica, conforme depoimento do arquiteto Alcides da Rocha Miranda:

Ele [Luiz Eduardo Frias de Moura] estava bastante aborrecido, pois havia, junto com toda a equipe, passado noites insones para concluir os desenhos. Quando estava quase tudo pronto, chegou o ministro ao escritório, retirando do seu paletó uma foto de uma construção neoclássica italiana, dizendo: "é assim que eu quero a fachada". Toda a fachada teve que ser refeita para atender aos anseios ministeriais (apud CAVALCANTI, 2006, p. 76).

Como as construções do período, a referência aos estilos históricos não observava os rigorosos padrões de proporção de seus modelos, operando muito mais no plano da imagem e do signo do que no da obediência estilística e, no caso específico, adotando uma espécie de classicismo "livre", uma miscelânea estilística, segundo a descrição de Cavalcanti (2006, p. 82):

O prédio é eclético no sentido etimológico do termo (...) múltiplos "investimentos" aliados a erros grosseiros de escala e composição, traduzem a pouca segurança estilística dos seus autores. Os elementos externos, de visão mais ampla, são, de fato, predominantemente neoclássicos, e a sua pesada volumetria carrega influência da arquitetura praticada na Itália fascista. (...).

6.5.3. "Trabalhadores do Brasil!"

A sede do Ministério do Trabalho foi projetada pelo arquiteto Mário dos Santos Maia⁶¹, sem a realização de concurso público. Mais antiga dentre as sedes ministeriais, construída entre 1936 e 1938, é também a de aspecto mais modesto, "realizado no estilo monumental moderno de ascendência norte-americana" (SEGRE, 2014, p. 77), ou, como dizia o autor do seu projeto arquitetônico, no "estilo Manhattan", correntemente classificado como *Art Déco*. Empreendeu-o Waldemar Falcão⁶², então Ministro do Trabalho, que se entusiasmou com a proposta de Maia (Figura 70).

Figura70 – Ministério do Trabalho (1938) e Ministério da Fazenda (1943), Rio de Janeiro/RJ. Potentes marcos urbanos da burocracia estatal.



Fonte: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil- CPDOC.

⁶¹ Mário dos Santos Maia era funcionário do Ministério do Trabalho e tinha um dos escritórios de arquitetura mais ativos do Rio de Janeiro à época. Formou-se na Escola Nacional de Belas Artes, tendo trabalhado por dois anos nos Estados Unidos.

⁶² Waldemar Cromwell do Rego Falcão (1895 – 1946), cearense de Baturité, foi Ministro do Trabalho de Getúlio Vargas entre os anos de 1937 e 1941.

Sua inauguração ocorreu em meio a um concorrido desfile de associações sindicais. Em seu discurso, o Ministro Falcão fez comparações entre as formas do edifício e a visão estatal de concessão de direitos trabalhistas, obliterando as lutas dos trabalhadores, diluindo-as nos atributos de harmonia e sobriedade:

(...) A imagem concreta, nas linhas severas de sua construção, de como se implantou, cresceu e frutificou no Brasil a legislação social (...) na feição monumental deste edifício, logo se traduz o significado eloqüente que brota desse conjunto arquitetônico, harmonioso e sóbrio: a vitória de todos quantos se empenharam em seu esforço patriótico no admirável aparelhamento de leis trabalhistas, que são a melhor couraça a premunir o Brasil contra os delírios extremistas de todos os matizes (FALCÃO *apud* CAVALCANTI, 2006, p. 88).

É possível estabelecer o cotejamento entre o projeto de uma ordem social e política e uma expressão arquitetônica correspondente. A meio caminho entre as manifestações artísticas da época, fortemente comprometido com o pragmatismo funcional, "parte moderno, parte acadêmico, objeto não completamente identificado por nenhuma das correntes, o 'Palácio do Trabalho' chega, até os dias de hoje, praticamente anônimo do ponto de vista arquitetônico" (CAVALCANTI, 2006, p. 93). A neutralidade, imparcialidade, *sine ira et studio* de toda burocracia tinha expressão na "arquitetura pragmática" do edifício.

Nesse sentido, Lissovsky (1996, p. XV) arrisca uma aproximação entre esse edifício e a sede do Ministério da Educação a ideias-força distintas. Para esse autor, a concepção "pragmática" do edifício do Ministério do Trabalho remeteria à ideia das contingências do presente; ao outro edifício, ícone da modernidade arquitetônica no Brasil, Lissovsky consigna o sentido de um futuro idealizado:

O Ministério da Educação e Saúde Pública representa, ao lado do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, a novidade que aporta ao Estado. Distinguem-se os dois ministérios pela natureza do olhar que estendem sobre a Nação. Enquanto no trabalho predomina o olho do presente, na educação importa agir segundo uma visão do futuro da nacionalidade. (LISSOVSKY, 1996, p. XV).

6.5.4 O Braço Armado do Estado

Eurico Gaspar Dutra, Ministro do Exército por todo o governo de Vargas e a quem sucedeu em 1950, encarregou o arquiteto paulista Christiano Stockler das

Neves do projeto do Ministério da Guerra, implantado em terreno lindeiro à futura Avenida Presidente Vargas. O resultado foi uma pesada e monumental edificação maciça .

O prédio do Ministério da Guerra (Figura 71) teve a sua construção iniciada em 1937, sendo inaugurado em 1941, o que resultou na demolição de parte do antigo Quartel do Campo de Santana (Figura 72). Stockler das Neves, já famoso à época, colecionava prêmios em concursos e granjeava simpatias e inimizades devido à sua polêmica posição contrária aos princípios da arquitetura modernista.

Desenhado sob a égide *Déco*, em sua vertente claramente classicizante e monumental, ao prédio do Ministério da Guerra não bastava ser bem resolvido em termos de uso e praticidade; era necessário que a sua presença se impusesse no espaço urbano à sua volta, como símbolo de poder de um governo que tinha no Exército um de seus mais fortes esteios. A composição de sua fachada principal, qual uma muralha gigantesca que se estende por toda a extensão de uma das faces da quadra (mais de cento e cinquenta metros), com composição hierarquizada e estática, é interpretada por Lima (1990, p. 64):

A ala principal do Ministério da Guerra transmite ao fruidor um intenso significado de poder pela imponência da massa arquitetural de grande comprimento e altura, acentuada pela torre central. Emerge, da qualidade perene dos materiais utilizados e da estaticidade que caracteriza a obra, uma aura de imutabilidade. Sua escala monumental intimida e impõe disciplina.

Figura 71 Ministério da Guerra, atual Palácio Duque de Caxias.



Fonte: http://mlb-s1-p.mlstatic.com/postal-antigo-1949-rio-de-janeiro-ministerio-da-guerra-14526-MLB4011010691_032013-F.jpg

Figura 72 – Central do Brasil e Ministério da Guerra, com o antigo quartel do Exército à frente, antes de sua demolição.



Fonte: https://c1.staticflickr.com/1/64/193483731_1adf8dcd0f.jpg

Esta mesma autora, analisando a obra à luz da semiótica, informa sobre a possibilidade do autor do projeto do edifício ter sido influenciado pelas ideias do arquiteto norte-americano Hugh Ferriss, à época às voltas com propostas de verdadeiros *zigurates* para Manhattan, as quais ilustravam sua publicação "*The Metropolis of Tomorrow*". Reporta-se ainda a possíveis influências da arquitetura nazista, bem como ao caráter inercial configurador do peso e do silêncio austero e atemporal da arquitetura egípcia. Lima (1990, p. 81) define sinteticamente o propósito da edificação:

Vista sob o prisma do espaço construído – espaço não construído, a poética dessa obra transmite ao fruidor uma sensação de esmagamento diante do monumental. Ela atemoriza quem se aproxima. Não oferece um convite ao acesso espontâneo. Uma relação de medo ocorre entre o transeunte e a arquitetura, caso ele se ache próximo e no espaço exterior. O mesmo não acontece quando a contemplamos de longe, pois não tememos o seu impacto. Em relação à extensão e à imensa largura da Avenida Presidente Vargas, a obra não assusta, mas a sua maciça estrutura, simetria e alta torre central são, num primeiro momento, apenas signos de poder.

6.6. O Campo Arquitetônico

O caso do Ministério da Fazenda, envolvendo a rejeição do Ministro Souza Costa ao projeto vencedor do concurso para a sede ministerial, elaborado pelos arquitetos Alves de Souza e Enéas Silva, é bastante revelador dos bastidores das disputas estabelecidas entre os principais arquitetos cariocas de então, fundadas no desejo de sua institucionalização, em sua busca por prestígio profissional e no seu interesse em estar o mais próximo possível do poder para conseguir encomendas de vulto. Apesar de ter sido pago o valor referente ao prêmio, obtido pela primeira colocação no certame, eles sofreram outra forma de repúdio, analisada de forma aguda por Cavalcanti:

A [indiferença] do grupo moderno, que, ao contrário do caso do MES [Ministério da Educação e Saúde], não fez qualquer movimento em sua defesa. Para entendimento mais abrangente desse silêncio, talvez não bastem as gafes conservadoras do projeto. É importante relacionar tais “ruídos estilísticos” à análise sociológica das condições de pertencimento ao grupo moderno: acredito, baseado nas altíssimas posições ocupadas pelas famílias de Costa, Nieneyer, Reidy, Moreira e Leão, que, para integrar o grupo moderno, seria bem mais do que livres escolhas estético-estilísticas (CAVALCANTI, 2006, p. 71).

Subjaz aqui, portanto, o conceito de campo, da forma como foi abordado por Pierre Bourdieu (1989), fundamental para uma compreensão do cenário de atuação dos profissionais de arquitetura à época e de suas relações com o Estado. Um campo de interações sociais é conformado por um espaço de posições e por um conjunto de trajetórias, determinando relações interpessoais construídas segundo regras e convenções consensuais e tacitamente compartilhadas. Nessa teia relacional, os indivíduos movem-se empregando seu capital simbólico, determinados precisamente pela posição que ocupam na hierarquia social. Segundo esse argumento, nos anos de 1930, os arquitetos cariocas, divididos entre duas tendências, a saber, “o moderno dentro do espírito clássico e o moderno revolucionário, preconizado por Le Corbusier” (CAVALCANTI, 2006, p. 69), pareciam estar também separados por divisões de classe social e origem:

A alta origem social não era privilégio único do grupo moderno, mas da maioria dos alunos de arquitetura da ENBA (...). As famílias dos modernos talvez se diferenciasssem das dos líderes acadêmicos e neoclássicos por

estarem no Rio de Janeiro há pelo menos uma geração, possuindo grandes capitais econômicos e, sobretudo, sociais e culturais. A Gustavo Barroso, Archimedes Memória, Alves de Souza e José Marianno não faltava capital econômico, pois pertenciam a abastadas famílias da “província” – Ceará, os dois primeiros, Pará e Pernambuco, respectivamente; havendo se mudado jovens para o Rio, possuíam, nesse sentido, menores capitais sociais e culturais do que Costa, Niemeyer, Moreira e Reidy (CAVALCANTI, 2006, p. 75).

É necessário assinalar, portanto, que o reconhecimento dos arquitetos que conformavam esse campo arrimava-se, também, em fatos distintos do conhecimento, das habilidades e das qualificações educacionais. Outro aspecto refere-se ao fato de que a defesa de argumentos legitimadores de formas simbólicas comporta interesses que extrapolam a crença que sustenta o campo específico – as correntes arquitetônicas em disputa. Nesse caso, o acesso a obras que pudessem conferir prestígio.

Na mesma linha, deve-se atentar para os modos de operação da ideologia, definida por Bourdieu como o emprego de formas simbólicas para fundamentar relações de dominação, assimétricas, desiguais ou opressoras, estabelecidas e fortalecidas por estratégias e práticas, tantas vezes repetidas e naturalizadas em suas regras, que seus próprios agentes não se dão conta do seu potencial opressor. Por meio dessa reflexão, podem-se analisar as implicações de poder e os conflitos subjacentes aos sujeitos, o que se mostra de modo mais ou menos evidente em suas ações. Quanto ao universo em que se movimentam os atores, afirma Bourdieu (1998, p. 69):

Compreender a gênese social de um campo e aprender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não-motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas e não, como geralmente se julga, reduzir ou destruir.

Diferentes correntes de concepção de modernidade irrigavam o campo arquitetônico na afirmação do Estado Nacional. Como signos desse processo, os prédios dos Ministérios assumiram caráter paradigmático. Na contraposição ou mesmo no entrelaçamento entre eles talvez possam ser vislumbradas as faces de uma mesma moeda, sugeridas na aludida definição de Febvre (1998, p.54), que polariza os conceitos de nação e Estado, segundo diversos argumentos legitimadores, a exemplo de cultura, tradição, civilização, eficiência, funcionalidade, monumentalidade. Conforme Menezes (1988, p. 19):

Do ponto de vista semiótico, tudo se passa como se o regime se permitisse certas ousadias inovadoras no plano da cultura (superestrutura), desde que fossem claramente definidas as bases do seu poder econômico e político. Como quer que seja, boa parte da arquitetura pública desse período seguiria o padrão de relação entre arquitetura e sistema político não democrático.

O academicismo, tão ao gosto da maioria dos ministros, foi preponderante na construção dos novos edifícios administrativos. Conforme referido, a atitude de Vargas, por meio da ação de seus ministros, foi ambígua no campo da cultura. Em quinze anos à frente do governo, contou com o apoio de intelectuais de diferentes matizes ideológicos. "Como se explica essa contradição?", indaga Segre (2014, p. 338). O autor destaca que Vargas, apesar "de assumir elementos repressivos do modelo [fascista] e identificar-se com a arte clássica", nunca impôs uma linha estética em particular, admitindo expressões da academia e da vanguarda. Nesse sentido, Faoro (2001, p. 829) esclarece que "em geral, o regime autoritário se satisfaz com o controle político do Estado sem pretender dominar a totalidade da vida socioeconômica da comunidade, ou determinar sua atitude espiritual de acordo com sua imagem".

A ideia de moderno nutriu diferentes expressões e movimentos arquitetônicos. Destaco, contudo, dois edifícios: O Ministério da Educação e Saúde e o Ministério do Trabalho. De um lado, o modernismo defendido por Lúcio Costa propunha uma síntese do racionalismo da vanguarda europeia com as "legítimas" raízes brasileiras. No período colonial, estariam as mais autênticas produções nacionais, e recorrer ao cerne dessa genuína arquitetura – a honestidade construtiva, a singeleza das formas, o equilíbrio – justificaria o atributo de nacional. Essa perspectiva que se legitimava a partir de uma interpretação das raízes nacionais, na memória coletiva, na busca de uma veracidade ancestral, aproxima essa corrente da ideia de nação, em seu conteúdo semântico mais arraigado, ou seja, em seus componentes de uma longínqua origem legitimadora: "o passado ao qual a nova arquitetura vinculava-se era o dos valores 'eternos', característicos da tradição mediterrânea de gregos e latinos (...) a tradição da arquitetura moderna não seria a das formas, mas a do 'espírito' e das 'leis'". (LISSOVSKY & SÁ, 1996, p. XXI).

Na outra face, o projeto de Mário dos Santos Maia, afinado com os princípios compositivos acadêmicos do *Art Déco racionalizado*, despojado de

ornamentos, não se apoiava no argumento da brasilidade. Como visto, a obra não despertou polêmicas e buscava sobretudo atender aos requisitos de funcionalidade às amplas funções que efetivamente abrigou. Distante da preocupação com uma expressão local, o moderno impresso nas formas do Ministério do Trabalho expressava certo caráter conservador, um pouco moderno, um pouco acadêmico: um continente mais adequado aos conteúdos no novo modelo de Estado que se organizava, conforme Segre e Cavalcanti:

Algumas dessas iniciativas abandonaram os códigos arquitetônicos historicistas e assumiram os princípios econômicos, funcionais e formais do movimento moderno, coincidente com o uso de concreto armado e os componentes normalizados da construção. Não se tratava de edificar monumentos, e sim infra-estruturas elementares distribuídas por todo o território nacional, que expressassem a orientação popular do novo governo e ao mesmo tempo contemplassem a estética da modernidade (SEGRE, 2014, p. 109).

(...) O prédio - apesar de pretender filiações mais amenas – ficou associado ao que se convencionou chamar de arquitetura do Estado Novo. (...) Anterior aos ministérios da Guerra e da Fazenda, não é improvável que, ainda que almejasse apenas parecer cosmopolitamente norte-americano, tenha auxiliado a fixar cânones estéticos utilizados na implantação de prédios governamentais do período ditatorial de Getúlio Vargas (CAVALCANTI, 2006, p. 94).

A expressão estética do Ministério do Trabalho, a meio caminho da vanguarda do Ministério da Educação, e a grandiloquência do Ministério da Fazenda remetem à afirmação de Faoro, que ilumina as relações entre ideologia e expressão estética:

O perfil autoritário do sistema, que dispensa a participação popular, não logra dominar a sociedade, situando-se mais como árbitro de dissídios do que diretor de opinião. Por isso, não conseguiu oficializar nenhuma ideologia, disfarçando-se o poder sob a ditadura pessoal. (FAORO, 2001, p. 792).

Se o edifício do Ministério do Trabalho permaneceu praticamente desconhecido, "anônimo" na referida apreciação de Cavalcanti(2006, p. 93), o *Art Déco racionalizado* que preside sua concepção teve expressiva visibilidade em outra obra, que ainda preserva seu caráter icônico, metamorfoseado em outros significados: o edifício sede da Central do Brasil, que será analisado, de forma pormenorizada, no próximo capítulo.

7 A CENTRAL DO BRASIL: ARQUITETURA DO ESTADO NACIONAL

7.1 Justificativas para uma nova estação

"A tudo que acabo de dizer convém acrescentar a maneira de dar ordens e de fazer com que sejam executadas. Há ocasiões e acampamentos em que a maior parte de teus homens não poderá te ver nem te ouvir. Os tambores, os estandartes e as bandeiras podem substituir tua presença."

(SUN Tzu)

A Estação Ferroviária Central do Brasil é um monumento nacional, condição que lhe foi conferida, em 2005, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. No processo de tombamento do órgão federal, o majestoso prédio foi identificado por extensa designação: "imóvel situado à Praça Cristiano Ottoni, no Rio de Janeiro, denominado Edifício D. Pedro II Estação D. Pedro II, mais conhecido por Central do Brasil, Rio de Janeiro, RJ". Considerou-se como fundamentação do valor histórico do complexo ferroviário "a importância da antiga Central e de suas estações no centro da cidade do Rio de Janeiro, em um dos lados do antigo Campo de Santana." (REIS FILHO, 2005, p. 01), enfatizando-se, ainda, sua relevância no âmbito do histórico das ferrovias no país, em especial da capital federal. Entretanto, o ponto mais significativo para a predicação do complexo ferroviário como bem patrimonial de valor nacional foi o que diz respeito "ao papel destacado conferido à obra, como afirmação de modernidade e, simultaneamente, de símbolo da importância do Estado, durante o período do Estado Novo." (REIS FILHO, 2005, p. 01).

O objetivo deste capítulo é analisar o Edifício da Central do Brasil como expressão estética do Estado nacional, no contexto político de meados da década de 1930, caracterizado pelo crescente processo de centralização administrativa e autoritarismo político, que se evidenciaria claramente em 1937. Para tanto, é necessário remontar a 1935, ano em que foi aprovado, por meio de decreto

presidencial⁶³, o projeto arquitetônico do novo edifício sede da estação. Como ensina Elvan Silva, no caso da arquitetura erudita, o projeto reveste-se de papel hermenêutico do quadro sócio-histórico de onde emerge:

A arquitetura é a matéria, configurada pela idéia, que define a forma (...). A arquitetura constitui, por um lado, uma força ordenadora da realidade social e individual. Ela é um artefato, um instrumento de manipulação da realidade. Mas, ao mesmo tempo, visualiza essa realidade da cultura e da dominação, mostra-a como representação espacial, põe-na em evidência como valor simbólico (1994,p. 173 e181).

É na acepção de monumento intencional ou volível, erigido a fim de rememorar um determinado momento histórico, conforme a definição de Riegl (2014), que será analisado o novo edifício da Central. Prática que deita raízes em sociedades ancestrais, "a criação e a conservação dos monumentos ditos 'volíveis' que podemos encontrar e apontar nas épocas mais remotas da cultura humana, não cessou, de forma alguma em nossos dias" (RIEGL, 2014, p. 31). O edifício, em especial a alteração no projeto original, inscrevia-se, portanto, no contexto da pretendida (re) fundação do Estado Nacional, como propunha Azevedo Amaral, um dos formuladores de uma doutrina para o Estado Novo. "O novo início resultante do movimento revolucionário precisa ser preservado, venerado mesmo, para que se mantenham interligados a fundação, o aumento e a conservação do novo Estado"(apud OLIVEIRA,1982,p.54). A mesma ideia de refundação estava presente no discurso de Getúlio Vargas:

O Estado nacional **surgiu** [grifo nosso] da constituição de 1937, consagrando os princípios básicos da Revolução de 1930 em forma adaptada à sociedade civil brasileira e às exigências da época que atravessamos. (VARGAS, 2011, p. 406).

Seja no âmbito do aparelho de Estado – por via do Ministério de Viação e Obras Públicas, órgão responsável pela obra –, das decisões dos arquitetos

⁶³ Decreto nº 363, de 4 de Outubro de 1935. "Art. 1º Fica aprovada a planta que a este acompanha, rubricada pelo director geral do Expediente da Secretaria de Estado do Ministerio da Viação e Obras Publicas, para a execução do plano geral das obras destinadas á nova estação D. Pedro II, da Estrada de Ferro Central do Brasil, nos termos e para os fins do disposto no art. 8º do decreto numero 4.956, de 9 setembro de 1903. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-363-4-outubro-1935-526532-publicacaooriginal-1-pe.html>.

responsáveis pelo projeto ou das formulações de outros atores próximos ao poder, a exemplo de políticos ou intelectuais, um processo interpretativo do imponente marco urbano pode contribuir para decifrar como se materializam, em potentes símbolos, práticas ou objetivos idealizados. Nesse sentido, é contundente o seguinte trecho de matéria da Revista Novas Diretrizes⁶⁴, publicada na edição de abril de 1940, que, pelo estilo e teor, apresenta fortes evidências de ser de autoria do seu diretor, o jornalista Azevedo Amaral, um dos ideólogos do Estado Novo:

Os monumentos arquitetônicos se, por um lado refletem a alma de um povo e o espírito de uma época, representam igualmente [sic] elementos educativos, por meio dos quais o pensamento das élites culturais condensado ao genio creador do arquiteto infiltra-se nas massas em um efeito profundo e irresistível de plasmagem do psiquismo popular.

A importância conferida à Central do Brasil, pelos seus idealizadores, pode ser percebida no texto do parecer sobre as instalações elétricas da nova estação, publicado no Diário Oficial do dia 27 de abril de 1937, ano em que seria decretado o Estado Novo, fortalecendo a validade de uma interpretação desse edifício, no contexto de sua concepção e alterações ao projeto original, como símbolo do modelo de Estado que então emergia:

A Estação D. Pedro II, verdadeiro monumento da nossa Capital, pela imponência de suas proporções e fim a que se destina, de nossa maior estação terminal, requer um projeto, especificações e execução das suas instalações do valor técnico eficiente para atender não só aos atuais problemas, como também às necessidades futuras da vida pelo menos secular deste grande edifício.

Equipamento primordial para o escoamento da economia cafeeira, a Estação D. Pedro II foi inaugurada em 1858, passando a ter, após a Proclamação da República, a atual denominação de Estação Ferroviária Central do Brasil. Com a intensificação da produção e do comércio cafeeiros, já nas primeiras décadas do século XX, a estação experimentou uma maior movimentação no seu uso, exigindo uma nova edificação mais adequada às suas diversas necessidades. Em 1922, foi

⁶⁴ Sobre essa publicação, comentou Azevedo Amaral: "Esta revista, que será o veículo para difusão de idéias, cuja propaganda foi embaraçada e contraditada em outra publicação periódica, aparece exatamente poucos dias antes do primeiro aniversário do Estado Novo. Há talvez uma dessas curiosas e inexplicáveis rimas das coisas na coincidência do surto de Novas Diretrizes com o encerramento do primeiro ciclo solar da organização nacional, emergida da iniciativa corajosa do Presidente Getúlio Vargas, ao realizar a revolução construtiva de 10 de novembro de 1937".
Fonte: <http://bndigital.bn.br/artigos/novas-diretrizes/Acesso> em 20 de setembro de 2014

elaborado projeto de autoria do arquiteto Christiano Stockler das Neves⁶⁵ para tal fim. Entretanto, a proposta, caracterizada pelo seu gosto eclético e pela escala grandiosa, não foi executada.

A proposta de construção de uma nova estação vinculava-se estreitamente ao projeto de eletrificação da Estrada de Ferro Central do Brasil, sendo iniciadas, em 1936, conjuntamente, as duas obras⁶⁶. Tratava-se de antigo pleito, defendido enfaticamente por Getúlio ao chegar à presidência, tendo custado, à época, cerca de 15 milhões de dólares aos cofres públicos. Conforme Fernandes(2012), a eletrificação de parte do mais importante sistema ferroviário do país era um imperativo para garantir o funcionamento desta via terrestre "nacionalmente estratégica", até então dependente, em grande parte, do carvão importado.

Por outro lado, havia a necessidade de atender à crescente população dos subúrbios da cidade do Rio e Janeiro. O alto custo, as exigências tecnológicas, as implicações econômicas, industriais, políticas, sociais, espaciais e o fato de tal experiência ter sido executada pelo governo federal de modo resolutivo mostra a prioridade política de que gozava o assunto na época. O edifício da Central do Brasil foi pensado em suas grandes dimensões para atender a um grande fluxo de passageiros que seria possibilitado pela eletrificação das linhas ferroviárias. Quatorze plataformas serviam à operação de treze linhas, dez delas reservadas para o serviço suburbano e três para os trens de longo percurso.

A preocupação de Getúlio Vargas com o tema e com o novo papel que a ferrovia poderia vir a desempenhar na economia do país pode ser ilustrada por anotações em seu diário, onde se encontram várias referências a estes dois assuntos. Nos dias 22 e 23 de junho de 1933, por exemplo, convalescente de grave acidente automobilístico que sofrera e em meio a preocupações com a nomeação do interventor de São Paulo, transcorrido um ano da Revolução Constitucionalista, Getúlio redige a seguinte anotação: "Nestes dias, o que trato de mais importante em matéria de administração é a eletrificação da Central do Brasil e a modificação na política do café" (VARGAS,1995, p.220). Era, portanto, indispensável construir uma nova estação, para garantir as condições de pleno funcionamento do papel que

⁶⁵ O mesmo autor do Ministério da Guerra.

⁶⁶ Para se ter uma ideia da dimensão e relevância do investimento na infraestrutura ferroviária, os custos de construção da Usina Siderúrgica Nacional de Volta Redonda importaram em 20 milhões de dólares. (Fernandes, 2012).

então se projetava para o transporte ferroviário. Nesse sentido, é significativo um conjunto de fotografias, montadas em um painel sob o título "Transportes e Comunicações", que ilustra publicação do Ministério das Relações Exteriores, apresentando realizações governamentais entre os anos de 1943 e 1945 (Figura 73). Constam, nessa página, imagens de realizações de vulto, a que se sobrepõe, no centro da página, em imagem recortada, com evidente primazia sobre as demais, o edifício da Central do Brasil.

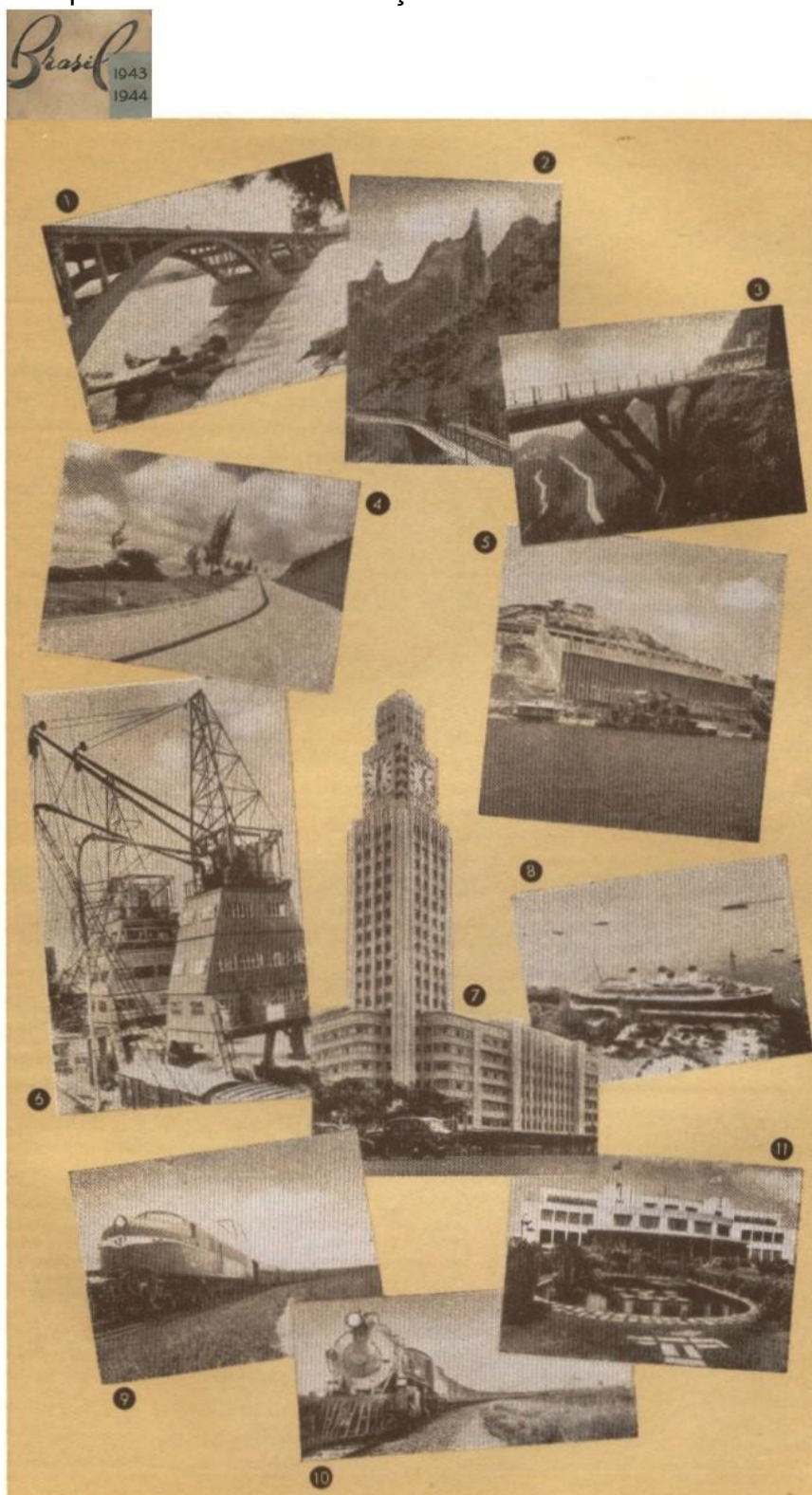
À frente das decisões, estava o Coronel João de Mendonça Lima, então diretor da Central (LIMA, 2006, p.151). Vale destacar a posição de alto prestígio de que usufruía o diretor da estação, em um contexto de fortíssima presença militar no governo, conforme referido. Esse fato pode ser percebido na referência elogiosa que lhe faz Getúlio Vargas em discurso proferido em 1943, abordando o processo de estudos para a siderúrgica (VARGAS, 2011, p.460):

O exame do assunto passou a ser feito, em 1938, pela Comissão Técnica do Ministério da Fazenda (...). Nessa fase de estudo e apreciação do problema é de justiça salientar a competente e dedicada atuação do ministro Mendonça Lima.

Como lembra Lewis Mumford (1998), na consolidação dos modernos Estados nacionais, o capitalismo conjuga-se à técnica e à guerra. Nesse sentido, em discurso proferido em data anterior, no ano de 1938, Getúlio Vargas havia se manifestado sobre as prioridades para o país, referindo-se à necessidade de fortalecimento das forças armadas e à reestruturação dos meios de transporte, a que se conjugava o papel a ser desempenhado pela ferrovia (Figura 78):

O Estado Novo, pelas imposições da sua própria instituição, exige uma concentração de atividade fora do comum, para tornar possível a solução de problemas fundamentais que o regime anterior vinha protelando indefinidamente (...) O momento não comporta dispersão de energias. Assim, tudo que não entrar nos objetivos imediatos dos planos do Governo é secundário e adiável. As necessidades mais prementes, que, por si só, justificariam medidas excepcionais, são: o aparelhamento material das forças armadas e a reorganização dos meios de transporte. (VARGAS, 2011, p.412).

Figura 73 – Sugestiva ilustração da publicação "Brasil 1943 - 1944", editada pelo Ministério das Relações Exteriores.



TRANSPORTES E COMUNICAÇÕES

- 1 — Rodovia Rio-Bahia. 2 — E. F. Rio-Teresópolis. 3 — Rodovia Rio-Petrópolis.
 4 — Rodovia Itaipava-Teresópolis. 5 — Silo de minério — Pôrto de Vitória. 6 — Pôrto de Santos. 7 — E. F. Central do Brasil. 8 — Pôrto do Rio. 9 — Companhia Paulista — Composição de aço. 10 — Companhia Paulista — Composição de gado.
 11 — Aeroporto da Panair — Rio.

Fonte: MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES, 1944.

7.2 As Ferrovias e o ideal de unificação nacional

"[A locomotiva] é a pioneira da civilização, mensageira do espírito da unidade nacional, portadora dos sentimentos de carinho aos povoados pobres e escassamente habitados, que por meio dela subirão um dia ao nível de uma grande civilização".

(REVISTA NOVAS DIRETRIZES, 1942)

Iniciada na Inglaterra, em 1825, a estrada de ferro foi uma inovação que teve enorme impacto nas cidades e na vida das pessoas em todo o mundo. Tão logo foi implantada a primeira linha, o transporte ferroviário se espalhou pelos países europeus e, posteriormente, pelos das Américas, com uma impressionante rapidez. Além da possibilidade de conexão das diversas regiões de um mesmo país, a ferrovia contribuía, por meio de um maior intercâmbio, para maior integração das economias. As notícias passaram a ser mais rapidamente difundidas, a comunicação postal tornou-se mais célere e os produtos mais facilmente distribuídos, com consideráveis desdobramentos em campos diversos, a exemplo da arquitetura. Nesse sentido, surge uma nova tipologia, a da estação de trem, substituindo, de certa forma, em termos de sociabilidade, as praças da cidade como local de encontro.

A expansão das ferrovias favoreceu a aceleração da industrialização no século XIX, de que também desta dependia, já que a escala do seu funcionamento implicava a qualificação de uma força de trabalho grande e móvel, na usinagem de aço para a montagem de trilhos destinados ao transporte de cargas pesadas e na padronização de ferramentas e máquinas, elementos típicos da economia industrial, que gerou empregos para milhões de pessoas. A ferrovia tornou possível também a ampliação da superfície das cidades, com a criação dos subúrbios modernos e a concentração de negócios nas áreas centrais, o que contribuiu para a elevação dos edifícios de escritório nesses setores, resultando na especialização de funções urbanas no território das urbes.

Analisando o papel de eficientes meios de transportes e de comunicações, sobretudo o telégrafo e os correios, para a centralização burocrática característica do Estado moderno⁶⁷, Weber (1974, p. 248) observa que o incremento e a complexidade de trocas comerciais, propiciados pela ferrovia, foram também fatores determinantes:

As estradas de ferro, por sua vez, estão intimamente ligadas ao desenvolvimento de um tráfico interlocal de mercadorias em massa. Esse tráfico é um dos fatores causais da formação do Estado moderno (1974, p. 248).

No âmbito desta tese, entretanto, no que se refere ao sistema ferroviário, interessa, sobretudo, ressaltar os objetivos idealizados quanto às funções que poderiam desempenhar as ferrovias no Brasil, em detrimento de uma análise sobre as efetivas realizações, em que pese seu papel na economia de vastas regiões do país, posteriormente substituído, em grande parte, pelas rodovias. Nesse sentido, vale destacar um pronunciamento de Getúlio que reforça o aludido discurso de 1938. Em 1942, ano anterior à inauguração do novo edifício da Central do Brasil, defendendo o projeto da siderúrgica nacional, o presidente enfatiza o papel das ferrovias, associando-as à produção e à defesa nacional:

Mas, quando se trata da indústria de ferro, com a qual havemos de forjar toda a aparelhagem dos nossos transportes e da nossa defesa; do aproveitamento das quedas d'água, transformadas na energia que nos ilumina e alimenta as indústrias da paz e da guerra; das redes ferroviárias de comunicação interna, por onde se escoam a produção e se movimentam, em casos extremos, os nossos exércitos; quando se trata – repito – da exploração de serviços de tal natureza, de maneira tão íntima ligados ao amplo e complexo problema da defesa nacional, não podemos aliená-los, concedendo-os a estranhos, e cumpre-nos, previdentemente, manter sobre eles o direito de propriedade e de domínio.(VARGAS apud Faoro, 2001, p. 802).

Há outro aspecto referente às ferrovias que não deve ser descurado. Trata-se da fortíssima imagem construída no imaginário popular, por qualquer lugar por onde tenha passado um trem em alta velocidade, em seu papel "civilizador", desbravando regiões inexploradas, como possibilidade de encurtar distâncias, de promover uma nova percepção do espaço. Há uma bela descrição de Hobsbawm

⁶⁷ O autor faz analogia entre meios de comunicação modernos e o de antigas civilizações; "(...) Os meios de comunicação contemporâneos desempenham, com frequência, um papel semelhante ao dos canais da Mesopotâmia e a regulamentação do Egito no Oriente antigo. As proporções em que os meios de comunicação se desenvolveram é uma condição de importância decisiva para a possibilidade de administração burocrática (...)". (1974, p. 248)

que enfatiza a celeridade de disseminação do novo meio de transporte, a sensação de tempo acelerado (DOMINGOS NETO, 2005) e a técnica:

Nenhuma outra inovação da revolução industrial incendiou tanto a imaginação quanto a ferrovia, como testemunha o fato de ter sido o único produto da industrialização do século XIX totalmente absorvido pela imagística da poesia erudita e popular. Mal tinham as ferrovias provado ser tecnicamente viáveis e lucrativas na Inglaterra (por volta de 1825-30) e planos para sua construção já eram feitos na maioria dos países do mundo ocidental, embora sua execução fosse geralmente retardada. (...) Indubitavelmente, a razão é que nenhuma outra invenção revelava para o leigo de forma tão cabal o poder e a velocidade da nova era; a revelação fez-se ainda mais surpreendente pela incomparável maturidade técnica mesmo das primeiras ferrovias. (...) A estrada de ferro, arrastando sua enorme serpente emplumada de fumaça, à velocidade do vento, através de países e continentes, com suas obras de engenharia, estações e pontes formando um conjunto de construções que fazia as pirâmides do Egito e os aquedutos romanos e até mesmo a Grande Muralha da China empalidecerem de provincianismo, era o próprio símbolo do triunfo do homem pela tecnologia. (HOBSBAWN, 2007, p. 72).

No Brasil, a existência de uma arquitetura ferroviária, conformada por singelas ou grandes estações, em lugarejos distantes dos grandes centros ou nas capitais da província, herança da segunda metade do século XIX, é capítulo importante da construção imagística do trem, relacionada ao progresso. Em outros campos, como o cinema, o trem era imagem frequente, difundida por meio das centenas de salas de projeção construídas, nas décadas de 1930 e 1940, por todo o país. Dentre outros tantos exemplos, pode ser referida, no início daquele decênio, a composição "Trenzinho Caipira", de Villa Lobos, que traduziu poeticamente o ritmo do trem nas entranhas do Brasil. Com teor bem diverso, invocando razões de Estado, sentenciava Getúlio Vargas em discurso proferido em 10 de novembro de 1942, quinto aniversário da decretação do Estado Novo:

Problema fundamental para a nossa expansão interna e externa, o dos transportes e comunicações constitui preocupação diária do Governo. Se não lhe imprimirmos o ritmo das realizações rápidas, o nosso progresso sofrerá, a cada passo, interrupções desalentadoras, que importam em perda de energia, desânimo e timidez nas iniciativas.

7.3 A história do projeto da Central: dados preliminares

A pedra fundamental da nova estação da Central do Brasil foi lançada no dia 28 de março de 1936. Em seu diário, Getúlio Vargas não fez, nessa data, registro do fato, mas, sim, anotou preocupação de outra ordem: "Reunião ministerial para

examinar as medidas que deveriam ser tomadas para a repressão ao comunismo" (VARGAS, 1995, p.492). Anunciava-se, no complexo quadro político, o regime de força de 1937, que terá ressonâncias significativas no projeto da nova estação.

Conforme relato de Lima (2006, p. 151), foi encarregado da elaboração do projeto arquitetônico o engenheiro-arquiteto Roberto Magno de Carvalho, funcionário da Estrada de Ferro Central do Brasil desde 1919. A autora assinala que o arquiteto foi laureado com vários prêmios e menções honrosas, além de ter tido uma marcante atuação no campo profissional: "Fez parte de inúmeros conselhos, foi membro de júri de diversos concursos, presidente do Instituto dos Arquitetos e professor da cadeira de Construção Civil e Arquitetura na Escola Politécnica". Deve ser destacado que Roberto Magno já demonstrava familiaridade com os princípios da arquitetura moderna.

O ano de início da obra foi o mesmo das construções do Ministério do Trabalho e do Ministério da Educação e Saúde, ambos, conforme referido, objeto de concurso público de arquitetura, modalidade defendida pelo Instituto de Arquitetos⁶⁸. É importante assinalar que essas edificações correspondiam a recentes órgãos instituídos pelo novo governo, situação diversa da Central do Brasil. A designação de um arquiteto do quadro da instituição ferroviária, em que pese sua reconhecida competência profissional, sugere que o objetivo de solucionar, do ponto de vista técnico e funcional, as novas demandas decorrentes da eletrificação da ferrovia teve, de início, absoluta primazia em relação a eventuais conteúdos simbólicos, situação que iria mudar com o regime autoritário, que se avizinhava.

Como será visto, Roberto Magno elaborou duas propostas, em 1935 e 1936, sendo a primeira em coautoria com o arquiteto Décio Carvalho. Em novembro de 1937, significativamente o mês da decretação do Estado Novo, foram efetuadas modificações no projeto original (Figuras 74, 75 e 76). Não foi possível, a esta pesquisa, ter acesso a qualquer documentação que explicasse as razões pelas quais as modificações ao projeto original foram efetuadas ainda naquele mês, quando as obras já estavam iniciadas, sem a participação de Roberto Magno de Carvalho. A ausência de qualquer referência induz a pensar no falecimento do arquiteto.

⁶⁸ O arquiteto Roberto Magno de Carvalho foi presidente do Instituto de Arquitetos no biênio 1933 – 1934.

Figura 74 – Primeira versão do projeto arquitetônico da Central do Brasil, Rio de Janeiro/RJ – Roberto Magno de Carvalho (1936).



Fonte: LIMA, 2006.

Figura 75 – Segunda versão do projeto arquitetônico da Central do Brasil, Rio de Janeiro/RJ – Roberto Magno de Carvalho (1936).



Fonte: LIMA, 2006.

Figura 76 – Central do Brasil com aumento da Torre após intervenção. Geza Heller e Adalberto Szilard(1943).



Fonte: <http://www.pictus.com.br/produtos/303.jpg>

Reis Filho (2005, p. 04) destaca, na segunda versão do projeto, a influência exercida pela obra do arquiteto Erich Mendelsohn, um dos maiores nomes do Expressionismo alemão, uma das correntes que nutriu a modernidade arquitetônica. As alterações foram conduzidas pelos arquitetos húngaros Adalberto e Géza Heller. O pesquisador avalia que a ação dos dois profissionais estrangeiros deu-se mais no sentido de acentuar os elementos formais já propostos pelos brasileiros, a torre do relógio, de modo especial, estrutura monumental pela qual o edifício é inequivocamente reconhecido.

7.3.1 Arquitetos Estrangeiros

Inúmeros arquitetos estrangeiros de origem europeia, notadamente germânicos atuaram no Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, durante essa época. A grande quantidade de obras públicas e privadas fazia da capital federal um promissor mercado de trabalho para arquitetos imigrantes, em sua maioria profissionais de sólida formação técnica. Esse fato justificava o interesse das grandes empresas de construção e dos renomados escritórios de arquitetura em tê-los como sócios ou colaboradores próximos. Entretanto, a trajetória de muitos desses profissionais permanece obscura, em boa medida pelo fato de a historiografia oficial da arquitetura brasileira tê-los relegado a plano inferior por motivo de não se enquadrarem perfeitamente no rótulo "modernistas". Conforme Segawa (2002, p. 57), "aos alemães e seus descendentes, o Brasil deve uma avaliação ainda não totalmente conhecida como contribuintes na introdução de linguagens modernas na arquitetura do sul do país":

São os passos iniciais para a articulação de uma cartografia da arquitetura moderna que se afasta das interpretações ortodoxas da historiografia tradicional (...), e que, ao se promover sua articulação com as manifestações modernizantes das demais regiões do Brasil (...) permitirá uma visão mais insuspeita do alcance e significado de uma arquitetura que ainda não está satisfatoriamente contemplada em livros. (*apud* WEIMER, 1998, p. 10).

Weimer (1998), em sua pioneira pesquisa sobre o assunto, reporta-se a arquitetos alemães que atuaram no Rio Grande do Sul, em Santa Catarina e no Paraná na passagem do século XIX para o XX. Moreira (2005, p. 38) destaca uma

série de nomes bastante atuantes, particularmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, entre os quais cita os profissionais que trabalharam na Central do Brasil:

Pouco ainda se sabe sobre uma série de arquitetos de língua alemã que trabalharam nos anos 30 no Brasil, (...). O mesmo se refere a, por exemplo, húngaros como Adalbert Szilard e Geza Heller, e a [outros] descendentes de imigrantes(...). Uma das razões foi certamente a classificação de vários deles, por historiadores, como representantes do Art Déco, e sua consequente exclusão dos estudos sobre o Modernismo. Ao contrário do Expressionismo, o Art Déco foi uma tendência com pouca ressonância nos países de língua alemã, e acaba sendo adotado por vários desses arquitetos no Brasil por conveniência de mercado. (MOREIRA, 2005, p. 57).

O húngaro Adalberto Szilard formou-se arquiteto em 1923, na prestigiada Escola de Belas Artes de Viena. Dois anos depois, chegava ao Brasil, onde permaneceu até sua morte, em 1955. Entre os anos de 1926 a 1939, trabalhou na firma do arquiteto Roberto Prentice. (LIMA, 2006, p. 152). De sólida formação técnica, destaca-se, dentre suas inúmeras obras, o Elevador Lacerda, em Salvador, e as sedes de importantes cinemas do Rio de Janeiro, um novo programa de lazer em franca expansão. A partir da década de 1940, passou a atuar na área acadêmica, tendo lecionado na Faculdade Nacional de Arquitetura, na Escola Nacional de Belas Artes e na Escola de Engenharia. Escreveu, em parceria com o engenheiro José de Oliveira Reis, o livro "Urbanismo no Rio de Janeiro", um compêndio de artigos sobre problemas e intervenções urbanísticas realizados na capital carioca. Sua contribuição para o ensino deve ser destacada por ter sido um dos responsáveis pela fundação do curso de Urbanismo na Faculdade Nacional de Arquitetura. Entretanto, no campo das proposições arquitetônicas, é correto afirmar que o arquiteto encontrava-se muito mais distanciado da arquitetura funcionalista, de caráter mais democrático, do que seu colega brasileiro, autor do primeiro risco do novo edifício da Central.

Géza Heller, também de nacionalidade húngara, foi pintor e arquiteto, formado na Escola Superior de Arquitetura de Budapeste em 1921. Chegou ao Brasil em 1925, ingressando, também, na empresa do arquiteto Roberto Prentice, no Rio de Janeiro. Foi aluno de Alberto Guignard, juntamente com Iberê Camargo. Lima (2006, p. 153) atribui-lhe a autoria da reforma que aumentou a torre e o relógio, "com o objetivo de conferir à obra maior grandiosidade e deixá-la mais ao gosto de um governo autoritário como foi o do Estado Novo". Entretanto, como será visto, em minucioso relato elaborado em "Urbanismo no Rio de Janeiro", seu colega húngaro

afirmou ter sido ele o autor da mudança dos icônicos elementos que identificam a Central do Brasil.

7.3.2 De edifício funcionalista ao Art Déco monumental

A primeira proposta de Roberto Magno de Carvalho para a nova estação consistia em um edifício de dimensões modestas, segundo uma linguagem que Dennis Sharp (1972, p. 67) classificaria como "Funcionalismo Pragmático". Lima (2006:251) considera ainda uma maior aproximação em relação ao racionalismo europeu, ao afirmar que a linha arquitetônica adotada "já estava sendo desenvolvida por alguns arquitetos da ala mais progressista". Abandonada a primeira proposição, Roberto Carvalho prepara uma segunda, mais ampla, com número maior de pavimentos, com uma feição de maior monumentalidade, próxima, em linhas gerais, da proposta que seria efetivamente executada. O projeto já apresentava a torre como evidente motivo dominante, mais condizente, entretanto, com a volumetria do edifício, atendendo ao imperativo, próprio de uma estação ferroviária, de comunicar a hora ao alcance da vista de prováveis passageiros. Quanto à dinâmica volumetria dos pavimentos destinados à administração, a construção definitiva resultou muito assemelhada a essa segunda proposta.

Segundo informa a pioneira análise de Evelyn Furquim Werneck Lima (2006), no final do ano de 1937, já no período autoritário, foi contratada a empresa Cumplido & Santiago para os acabamentos do prédio. A empresa convidou o escritório do arquiteto Roberto Prentice⁶⁹ para assessorar mudanças a serem operadas no projeto. Na sequência, decidiu-se pela formação de uma comissão técnica para oficializar a alteração do segundo projeto de Roberto Magno de Carvalho e dar andamento às obras, formada pelos arquitetos Adalberto Szilard e Géza Heller. A essa altura, a construção, iniciada no ano anterior, já estava em etapa adiantada – parte da estrutura em concreto e alvenaria externa –, evidenciando os contornos de suas formas.

Para esclarecer alguns fatos relativos às alterações promovidas, o texto mais indicado é de autoria do arquiteto Adalberto Szilard, que consiste em um dos capítulos de "Urbanismo no Rio de Janeiro". Em seu detalhado relato, o arquiteto

⁶⁹ Roberto Prentice (Fife/Escócia, 1883 – Eastbourne/Inglaterra, 1960) foi um arquiteto escocês, autor de inúmeras obras no Rio de Janeiro e em São Paulo.

explica sua participação na alteração do desenho da gare – o amplo saguão de embarque e desembarque – e outros detalhes. O depoimento do arquiteto é inequívoco: "O autor destas linhas é o responsável pela modificação geral da planta e pelas determinações gerais da torre" (SZILARD, 1950, p.164).

7.4 Os indícios, o cenário e um diálogo com ideias autoritárias

"A ideia da torre maior foi concebida no dia 15 de janeiro de 1938."

(Adalberto Szilard)

Recorro, mais uma vez, ao "modelo indiciário" proposto por Carlo Ginzburg (1990) para realçar duas datas significativas. A primeira refere-se à informação, fornecida por Adalbert Szilard, sobre a data de aprovação da planta, assinada pelo diretor da Central, que mostra alterações na segunda proposta do arquiteto Roberto Magno: "Com as principais modificações sugeridas, tem-se a planta do dia 29 de novembro de 1937." (SZILARD, 1950, p. 168). Tratava-se, sobretudo, como afirma o arquiteto, de "certos detalhes" de natureza essencialmente técnica⁷⁰. Quanto à segunda data, está destacada na epígrafe que abre este item: o cuidado que o arquiteto teve em informação tão precisa não deve ser descurado. A menos de dois meses da aprovação das primeiras grandes alterações ao projeto, seria efetuado novo ajuste, o que aumentaria, significativamente, as dimensões da torre, em largura e altura. O registro de Szilard fornece informações sobre essas alterações:

Tudo ia bem, até que em novembro de 1937, faltaram certos detalhes. Para esse ano, havia dinheiro de sobra e era urgente empregá-lo (...) A princípio, não tive intenção de modificar coisa alguma do projeto acabado. Mas as circunstâncias obrigaram-me a conceber ideias que depois foram incorporadas à planta do edifício.(...) A ideia da torre maior foi concebida no dia 15 de janeiro de 1938. Estávamos reunidos, no escritório da obra, os Drs, Justa, Fanor Cumplido, Rogelio Santiago e eu, discutindo a questão da fachada. Observei que, se havia alguma objeção a fazer a respeito da fachada existente, é que ela possuía dois motivos dominantes: a parte central e a torre, ambos de igual valor, nenhum dominando o outro. A Comissão entusiasmou-se então pela ideia de fazer da torre o motivo dominante. (SZILARD, 1950, 166,167,170).

⁷⁰ Como exemplo, a quantidade de elevadores, detalhes da cobertura, implantação da gare em posição perpendicular às linhas de chegada dos trens, entre outros de menor importância.

Duas informações presentes no depoimento do arquiteto são relevantes para esta análise. Como já referi, a nova estação constituiu-se em obra prioritária no governo de Getúlio Vargas, contemporânea dos edifícios dos ministérios anteriormente referidos, todos inaugurados em um intervalo de cinco anos, entre 1938 e 1943. Portanto, a informação sobre a dotação extraordinária de verbas, enfatizada em seu depoimento, e entrevista no emprego das melhores técnicas disponíveis para a construção do edifício, é dado que corrobora o depoimento. Entretanto, destaco a afirmação que é especialmente importante para meus objetivos: o fato de que não havia prévia intenção, por parte de Szilard, de promover mudanças ao projeto.

Vale ressaltar que seu longo relato sobre as alterações de natureza técnica é descrito em minúcias, o que se contrapõe à forma evasiva com que se refere às condições que o obrigaram a efetuar alteração na torre, com seu relógio imenso, elemento de maior expressividade do edifício da Central. Szilard (2012) não faz qualquer referência às circunstâncias que o conduziram à mudança de tanta relevância na volumetria do edifício. Entretanto, para um arquiteto já experiente naquela ocasião, é significativa a afirmação de que foi *obrigado* a efetuar as alterações, quando pouco mais de dois meses haviam transcorrido desde a decretação do Estado Novo.

7.4.1 Um cenário apropriado: a Av. Getúlio Vargas

Antes de seguir em frente na análise do edifício, devo mencionar o cenário adequado à grande obra, considerando o contexto da permanência, como ilustra o projeto de Goiânia, dos princípios compositivos do urbanismo *Beaux-arts*, tão caro a regimes autoritários. Há estreita relação entre os dois empreendimentos: "O edifício da estação teve suas obras iniciadas em 1936 e inauguradas em março de 1943. A construção da avenida foi decidida em 1938; as obras foram iniciadas em 1941 e inauguradas a 07 de setembro de 1944"(2005, p.3),.

A construção da Avenida Presidente Getúlio Vargas, produto de ampla renovação urbana efetuada no início da década de 1940, no setor central da cidade do Rio de Janeiro, compreendeu a transformação de vasta área urbana que remontava ao século XVII, quando se definiu o Caminho para a Candelária, então uma diminuta e rústica ermida. Entre 1926 e 1930, Alfred Agache abordou a

proposta de abertura da avenida em seu plano intitulado “A Cidade do Rio de Janeiro – Remodelação, Extensão e Embelezamento”, adaptado, em 1938, pelo Serviço Técnico do Plano da Cidade, com destaque para o projeto da Avenida Dez de Novembro, denominação significativa, pois alusiva à data de implantação do Estado Novo.

Naquele contexto, o investimento em terra urbana nas áreas centrais das principais cidades brasileiras poderia se constituir em uma boa alternativa de aplicação de recursos financeiros, a ser efetuada pelos agentes públicos e privados de maior expressão. Apoiada por Vargas, não enfrentou a administração municipal qualquer obstáculo para a implantação da avenida. Lima analisa ainda a grandiosa obra (Figura 77), a partir do seu viés político:

Atribuímos à característica intervencionista do Estado Novo, centralizado e autoritário, a possibilidade da execução da drástica cirurgia nos moldes de um urbanismo monumental, concebido segundo as normas de outros governos totalitários da época. Estabeleceu-se uma plataforma de poder centralizado com a acumulação de funções legislativas pelo executivo. O governo, sediado no Rio de Janeiro, aqui exerceu seu poder sobre o espaço, mais do que em qualquer outra época da história do urbanismo carioca. (LIMA, 1990, p. 33).

As obras, iniciadas em abril de 1941, tiveram seu primeiro trecho inaugurado em novembro do mesmo ano. Nessa ocasião, o Prefeito Henrique Dodsworth fez pronunciamento, destacando "operários de todas as categorias e ofícios desta obra, que enaltece o valor da engenharia brasileira e do trabalhador nacional. Exceção feita da maquinaria, tudo aqui que nos rodeia é brasileiro." (*apud* LIMA, 1990, p. 34). O discurso do Prefeito, conferindo à obra um caráter de conquista coletiva, obliterava os conflitos e o caráter discricionário da obra, conforme Lima⁷¹:

Pode-se admitir que a abertura da Avenida Presidente Vargas, a derrubada de significativos marcos religiosos e a imposição causada a um segmento das camadas sociais mais baixas da população – que perdeu seu habitat – não foi mais que uma violência, devidamente camuflada pelos supostos

⁷¹ Localizada nas imediações do Morro da Providência, também conhecido como Morro da Favela, por abrigar a população desalojada pelas radicais reformas urbanísticas empreendidas no começo do século XX, pelo Prefeito Pereira Passos, a Praça Onze logo se tornou o reduto dos sambistas do Rio de Janeiro. Durante muitos anos, foi o palco dos desfiles das escolas de samba cariocas, até o advento da construção da Av. Presidente Vargas, que lhe imporia considerável restrição de área. Quando se construía a avenida e eram erguidas as potentes estruturas da Central e do Ministério da Guerra, o compositor Herivelto Martins lançou, em 1941, o samba "Praça Onze", no qual protestava contra o fim do logradouro: "Vão acabar com a Praça Onze/ Não vai mais haver escola de samba, não vai.

benefícios que a atitude tomada traria a essa mesma população (LIMA, 1990, p.114).

A existência de monumentais avenidas – amplas em largura e extensão – tem raízes nas ancestrais cidades mesopotâmicas, aperfeiçoadas com o urbanismo helenístico, difundidas no modelo de cidades novas criadas pelo império romano e consagradas na magnificência das vias barrocas. Como esclarece Lewis Mumford (1998), foram cenários apropriados à exaltação de poder, como cortejos e paradas militares, em que a demonstração de força coadunava-se com a lei e a ordem urbana.

Figura 77 – Avenida Presidente Getúlio Vargas (1944), Rio de Janeiro /RJ. Em primeiro plano, a Igreja da Candelária. Na parte central da imagem, o espaço alarga-se: o Campo de Santana de frente ao conjunto conformado pelo Ministério da Guerra e a Central do Brasil. Arquitetura e urbanismo em escala monumental.



Fonte: <http://og.infg.com.br/in/14630569-d42-43e/FT1086A/Avenida-Presidente-Vargas-em-1945.jpg>

O trecho final da avenida foi o de maior complexidade construtiva, em consequência da demolição de marcos importantes do contexto urbano-arquitetônico carioca, a exemplo das igrejas de São Domingos, do Bom Jesus e de Nossa Senhora da Conceição, além do Paço Municipal, da Escola Benjamin Constant e de 958 prédios residenciais e comerciais. Deve ser destacada a demolição da Igreja São Pedro dos Clérigos, que havia sido tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, fato que denota o autoritarismo implícito no

empreendimento e as ambiguidades no âmbito das decisões governamentais⁷². O Campo de Santana teve o seu comprimento encurtado. e a Praça Onze desapareceu parcialmente. A avenida foi inaugurada oficialmente em 1944. Lewis Mumford, com sua densa e arguta interpretação, sugere, com base na história das aglomerações humanas, os reais propósitos de instalações urbanas semelhantes, que remontam às antigas cidades:

Das cidades maias e incas, temos agora provas independentes a mostrar que as ruas largas e mesmo as estradas não constituem mero subproduto dos carros e carruagens de roda. Os cortejos e as paradas militares também dela necessitam (...) Será que essa ordem estética, que encontramos inicialmente nas vias processionais no templo do antigo Egito e que encontramos de novo na Europa do século XVII, começou a existir ao lado da monarquia absoluta e da supervisão burocrática em larga escala (MUMFORD, 1998, p. 214 , 218).

O edifício da Central do Brasil transformou-se em notável referência urbana na avenida. Sua arquitetura recortada e contraposta ao morro da Providência, com destaque para a torre que se alteia sobre a volumetria maciça e monumental do Ministério da Guerra, reforça sua condição de marco urbano dotado de potente imagem (Figura 66).

O prédio se agigantava ante o vazio, ampliado visualmente pela Praça da República, um espaço livre à frente. Nesse sentido, vale destacar que, em 1943, Adalberto Szilard (2012, p. 175) elaborou um memorial apresentando recomendações urbanísticas para a Avenida Getúlio Vargas e, mais especificamente, para as quadras próximas à estação, considerando a valorização fundiária que poderia ocorrer na região. Entre outras sugestões, há a proposta de que os edifícios comerciais que viessem a ser construídos tivessem, no máximo, doze pavimentos (FIGHHH). O arquiteto não apresenta argumentos para o estabelecimento do número de andares. Em que pesem razões técnicas, tal propositura resultaria em evidente destaque para a torre da Central, cuja visão não ficaria impedida por outra edificação. Tal fato remete aos arquitetos egípcios, que erguiam as pirâmides nas fímbrias do deserto: os imensos volumes tornavam-se, assim, no imaginário dos homens, ainda mais formidáveis, pelo contraste entre o enorme volume e o deserto.

⁷² O IPHAN foi fundado em 1937.

Importa destacar que Adalberto Szilard projetava segundo preceitos acadêmicos, como ilustra sua alusão às "regras que os antigos empregavam na construção de suas cidades, as regras da arte cívica de dispor o conjunto das edificações e monumentos de maneira a produzir a máxima sensação de beleza no espectador." (SZILARD, 1950, p.21). O arquiteto húngaro refere-se aos "novos edifícios de Viena, que em si são obras boas, mas que sem a necessária 'entourage' não produzem efeito". (SZILARD, 1950, p. 22, 26). Nesse sentido, cabe, ainda, destacar a sugestão de, por meio da ereção de uma longa edificação, encobrir o Morro da Providência, situado nas proximidades da estação : "No pé do morro, previ um edifício maior, porque, no caso presente, achei melhor encobrir uma parte do morro muito prejudicada em seu aspecto pelas pedreiras". Apesar do arquiteto não explicitar motivações de ordem estética, nos moldes de uma abordagem *Beaux-arts*, os princípios da formação acadêmica de Adalbert Szilard coadunam com o objetivo de construir uma adequada "entourage".

O relato de Szilard(1950), atesta o firme propósito, por parte da alta cúpula da Estrada de Ferro Central do Brasil da utilização dos melhores recursos disponíveis para a construção do edifício:

Encarregou-se da direção das obras o mais enérgico e dinâmico dos engenheiros de estrada, o Dr. José Maurício da Justa (...) A betoneira, a balança para pesar os agregados de concreto, os hidrômetros automáticos para medir a quantidade de água no concreto, a bomba para transportar o concreto, conveyors, escavadeiras e bombas especiais para esgotamento das fundações constituíram a instalação mais perfeita jamais usada na América do Sul (SZILARD, 1950, p. 168).

Lima (2006, p.155) também informa que o saguão, espaço de uso público da gare "foi ricamente decorado com paredes revestidas em mármore e piso em placas cerâmicas de alta resistência". Esse empenho evidencia a ideia de que as construções estatais precisam passar a mensagem de coisa sólida, construídas para a permanência, tal qual a arquitetura monumental em seu nascedouro, nas cidades dos vales dos grandes rios ou na Roma imperial, erguidas para desafiar o tempo e a transitoriedade dos governos. Tal é a conotação do discurso de Getúlio Vargas, ao inaugurar, em 1938, o edifício do Ministério do Trabalho, quando se erguia, no canteiro de obras, o prédio da Central: "(...) tenho a impressão de ver tomar forma definitiva, com a solidez arquitetônica das construções destinadas a desafiar o tempo, a obra de integração social iniciada com a Revolução de 1930." (VARGAS, 2011, p. 387).

7.4.2 O discurso autoritário e as metáforas arquitetônicas

A metáfora arquitetônica utilizada pelo presidente era, também, muito cara ao jornalista Azevedo Amaral, um dos baluartes do pensamento autoritário no Brasil, corrente que aglutinava grupo dos mais conservadores na estrutura do poder. Suas formulações tinham inspiração no pensamento de Alberto Torres, autor de "A Organização Nacional" e "O Problema Nacional Brasileiro", que propunha um modelo corporativista para o país, à luz de uma doutrina nacionalista. Conforme explicitado por Azevedo Amaral (*apud* OLIVEIRA, 1982, p. 68), a ideia de um "corpo em equilíbrio", de harmonia entre as formas organizacionais e a realidade (OLIVEIRA, 1982, p. 51), pressupõe, entretanto um comando diretivo, o Estado demiurgo, encarnado na figura do governante:

"O segredo do estadista consiste exatamente em estabelecer uma espécie de *modus-vivendi* entre o seu pensamento e os objetivos e as tendências da coletividade, de modo que esta se encaminhe no sentido por ele desejado, sem excessivo constrangimento e identificando-se tanto com a idéia do governante, que acaba por julgá-la originada na sua própria consciência coletiva".

"O Estado Autoritário e a Realidade Nacional" (1938) e "Getúlio Vargas, Estadista" (1941), redigidos por Azevedo Amaral durante a vigência do Estado Novo, objetivaram a construção uma doutrina para o novo regime que foi imposto ao país (OLIVEIRA, 1982), centrada no discurso de engrandecimento nacional e na centralização do poder. São evidentes, nos argumentos de Getúlio, ao dirigir-se à imprensa, em abril de 1938, transcorridos seis meses do início do novo regime, as ideias do eminente intelectual, nomeadamente a noção do Estado Nacional como um organismo:

"Pela exigência do novo regime, a coordenação administrativa tornou-se um imperativo constitucional. A Nação reintegrou-se nos seus poderes definitivos sob a direção da vida econômica e política das regiões em que se divide o território do país, ajustando-as, organicamente, como membros de um só corpo a serviço do ideal de engrandecimento comum" (VARGAS, 2011, p. 170).

Eli Diniz destaca, dentre as formulações de Azevedo Amaral, a ênfase nas forças econômicas, na contraposição do novo regime às fracassadas experiências democrático-liberais no país e em sua perspectiva industrialista "sugerindo mesmo a ineficácia da aristocracia rural como classe dirigente" (1978,

p.93). A autora destaca que a ideia de nacionalismo de Azevedo Amaral está associada, antes de tudo à afirmação econômica da Nação. Oliveira (1982, p. 50) compartilha o mesmo ponto de vista, argumentando que a "alusão às forças econômicas, bem como o peso a elas atribuído, o difere da maioria dos pensadores de sua época, onde a questão dos valores ocupa o lugar central".

A ideia de "salvação nacional", nutria, sob pontos de vista diversos, o debate da elite intelectual. No caso de Azevedo Amaral, a legitimação do novo estaria fundada no próprio ato de sua fundação. Sua preocupação seria, então, a fundamentação de uma nova autoridade: "a legitimidade do regime de 1937 seria decorrente do próprio ato de fundação, que obedeceria a razões de Estado, tendo como objetivo organizar a sociedade brasileira" (OLIVEIRA, 1982, p. 53, 54 e 55). Em seus argumentos, o autoritarismo justifica-se por ser inerente à organização estatal, identificada com os atributos de hierarquia, solidez e eficácia:

A submissão dócil à autoridade do Estado não repugna, nem pode repugnar aos indivíduos normais, que intuitivamente compreendem que um povo, para se transformar em uma nacionalidade, precisa organizar-se em uma estrutura hierárquica, cuja solidez e funcionamento eficiente exigem a atuação de uma autoridade capaz de tornar-se a força coordenadora e orientadora dos elementos que se justapõem na sociedade (AMARAL, 1981, p. 96).

Tal enunciado, reforçando noções como *hierarquia* e *solidez*, remete ao aludido apreço do autor pelas analogias construtivas, que se coadunam com a ideia de organização, corpo, materialidade, aspecto que se confirma, de forma eloquente, nas páginas iniciais de "O Estado Autoritário e a Realidade Nacional":

Estruturas exóticas e estilos de arquitetura sociológica e política importados de outros meios dificilmente se ajustam aos alicerces em que têm de se apoiar, sob pena de darem à sociedade e às suas instituições uma instabilidade, que torna precária toda a obra realizada (AMARAL, 1981, p. 13).

Ao longo daquele texto, são frequentes expressões de mesma natureza: "erguer depois uma nova construção sobre ruínas" (p. 57), "colunas mestras do edifício político" (p. 64), ou de forma mais explícita, quando se refere diretamente ao novo regime, enaltecendo o aspecto de fundação, de um ato inaugural: "O golpe de Estado de 10 de Novembro foi a nossa primeira revolução construtiva. Por enquanto estão aí apenas os alicerces da nova estrutura nacional. A obra a ser realizada é evidentemente imensa" (AMARAL, 1981, p.165).

As metáforas arquitetônicas não são apanágio de políticos ou intelectuais. Menezes (1988, p. 7) alude a muitos exemplos, como a bíblica Torre de Babel, o sugestivo nome de "Casa Grande e Senzala" com que Gilberto Freyre sintetizou sua interpretação acerca do Brasil colonial ou a famosa comparação entre o trabalho da abelha e o do homem, que Marx elaborou em "O Capital". Entretanto, Azevedo Amaral demonstrou interesse pela arquitetura em uma dimensão que transcendia o uso da terminologia própria ao campo para tecer sua análise da sociedade:

Mas a arquitetura não é apenas uma arte de expressão. Ao lado da função representativa do espírito da sociedade que lhe traça as diretrizes artísticas, ela exerce a mais alta e inconfundível missão educativa. Sem dúvida, em todas as formas de expressão artística é sempre possível reconhecer essa mútua intercessão do creador [sic] de valores estéticos com o meio donde emerge e do qual assimila energia, mas sobre que também atua em retorno, impondo ideias e imprimindo o sentido das suas atividades. No caso da arquitetura, porém, o fato assume proporções incomparavelmente mais acentuadas que quando se trata de outras artes (Revista Novas Diretrizes, 1940, p. 29)

Não tenho elementos que possam comprovar ser esse texto de autoria de Azevedo Amaral, pois o mesmo aparece apócrifo no aludido periódico Novas Diretrizes. Entretanto, esse não é dado desprezível, considerando-se que, nas demais contribuições figuram os autores, além do fato do jornalista ser, na ocasião, o diretor da referida publicação. Além desses dados, a natureza das formulações e o estilo da escrita tem semelhanças incontestáveis. Esse enunciado sugere autor com familiaridade no assunto. O potencial persuasivo da arquitetura – "a inconfundível missão educativa" evocada por Amaral – já foi referido em outro ponto deste texto. O aspecto relevante que o comentário apresenta é a conotação autoritária conferida pelo autor ao signo arquitetônico, "impondo ideias e imprimindo o sentido das suas atividades", em consonância com suas formulações para legitimar o apelo à autoridade:

No Estado autoritário, que é um Estado nacional em que todos os indivíduos e todos os grupos, sociais, sejam quais forem o credo e as opiniões que professem, estão identificados com ele (...) A Nação e a organização estatal formam um todo indissolúvel e (...) o Estado é o órgão de expressão da consciência e da vontade do corpo nacional (...) (AMARAL, 1981, p. 114 e 116)

No intuito de diferenciar o Estado Novo dos regimes totalitários, o autor defende "órbita muito ampla de liberdade de iniciativa (...) particularmente extensa no tocante à elaboração das ideias e à manifestação das expressões do

pensamento em qualquer plano de atividade intelectual" (1981:114). Neste ponto, retorno, mais uma vez, ao aludido texto da revista "Novas Diretrizes". Assumo, portanto, os riscos de consignar ao intelectual trechos da matéria jornalística em análise, que aborda a pertinência de liberdade criativa dos artistas no seio do regime autoritário. Cabe destacar o julgamento apresentado acerca dos arquitetos e suas proposições estéticas. À liberdade que admitiria mesmo "extravagâncias" em outras artes, contrapõe-se a defesa de rígido controle das proposições arquitetônicas. Esse enunciado, entretanto, demonstra a diversidade de pontos de vista no campo intelectual, pois, conforme análise anterior, a convivência de diferentes oposições estéticas presidiu os projetos das sedes dos ministérios, com a prevalência, entretanto, da correntes conservadora:

"Assim, as tendências predominantes nos mestres da arquitetura em uma dada época, além do valor decorrente do reflexo do psiquismo ambiente que concretizam, apresentam incalculável relevância sob o ponto de vista da orientação espiritual, intelectual e social da coletividade. Dai a questão de primacial relevância do caráter eminentemente social da arquitetura. Uma sociedade que pode ser tolerante, abrindo aos artistas que laboram em outros setores campo livre para a expansão do seu gênio, permitindo-lhes mesmo a liberdade da extravagância, tem por outro lado imperiosa necessidade de fiscalizar as atividades do arquiteto. É que a ação deste repercute de modo tão direto, tão profundo e tão irremediável sobre o espírito coletivo, que se a sua obra não se conformar com o ritmo do autêntico pensamento nacional, pode vir a tornar-se um dos mais poderosos fatores de desvirtuamento do sentimento político e dos rumos culturais e até morais de uma nação"(Revista Novas Diretrizes, 1940, p. 29)

7.5 Interpretando as formas do edifício ou a "aventura sociológica"

Na vida associada, as conotações "simbólicas" do objeto útil não são menos "úteis" do que suas denotações "funcionais". E fique claro que entendemos as conotações simbólicas como funcionais não só no sentido metafórico, mas enquanto comunicam uma *utilizabilidade* social do objeto que não se identifica imediatamente com a "função" no sentido estrito.

(Umberto Eco)

Ao contrário de muitas edificações distinguidas com a condição de monumento, cujo uso original foi substituído, passando a abrigar novas atividades, a

Central do Brasil permanece, em sua essência, a desempenhar a função para a qual foi concebida, estando inserida no cotidiano de centenas de milhares de pessoas, sejam aquelas que utilizam diretamente seus serviços ou as que se apropriam visualmente da torre e do relógio descomunais (Figura 78) Certamente, novos significados foram sendo atribuídos ao edifício, diversos daqueles que existiam no contexto do qual emergiu a obra. Essa é uma condição inerente à arquitetura: seus conteúdos não são revelados pela imposição de sua presença; é necessário um esforço de distanciamento para compreendê-los (COLIN, 2006, p. 28).

Figura 78 – Central do Brasil e Ministério da Guerra contra o perfil do Morro da Providência.



Fonte: http://i250.photobucket.com/albums/gg246/Sussudio_2008/20-14.jpg

Para uma leitura das formas do edifício da Central, à luz dos objetivos deste estudo, vou concentrar a atenção em sua forma volumétrica, em detrimento do seu espaço interior. O volume, a aparência externa do edifício em sua totalidade, é a dimensão mais importante quando se trata de marcos arquitetônicos, como edifícios institucionais, monumentos, memoriais, pelo seu alto valor representativo (COLIN, 2000, p. 55). Analisarei, em especial, dois elementos: a torre e o relógio. O texto de autoria de Lima (2006, p. 150 a 158), primorosa análise simbólico-espacial da Central do Brasil, foi o ponto de partida para a tentativa de interpretação que ora elaboro, conduzida com o instrumental conceitual da sociologia. Recorro, mais uma vez, ao argumento de Thompson quando analisa o significado de formas simbólicas

como produto de um processo de produção cultural-ideológico (1995). Para os objetivos deste estudo, é necessário abordar o edifício a partir do ponto de vista da ação do Estado, emissor dos conteúdos que as formas da Central do Brasil encerram.

O edifício da estação foi concebida segundo a estética *Art Déco*, considerada no sentido mais amplo do termo, conforme análise desenvolvida nos capítulos anteriores, não se alinhando, portanto, à arquitetura de vanguarda, utilizada no edifício do Ministério da Educação. De todo o conjunto, o corpo mais baixo, conformado por sete pavimentos, preservou elementos das propostas anteriores do arquiteto Roberto Magno de Carvalho, apresentando formas mais dinâmicas, as quais refletiam "maravilhosamente a proposta de um meio de transporte rápido, que do prédio sairia" (LIMA, 2006, p. 157). Após a intervenção dos arquitetos europeus, que mantiveram a volumetria dos pavimentos iniciais, "a arquitetura manifestou-se mais tradicional e o funcionalismo de Carvalho perdeu-se no revivalismo de Geller e Szilard. O prédio denota a tensão entre vanguarda e tradição" (LIMA 2006, p. 153).

7.5.1 A Torre da Central

É muito provável que os profissionais húngaros, que conheciam e praticavam uma arquitetura de filiação mais conservadora⁷³, tivessem conhecimento de edifícios que estavam sendo erguidos, na Europa e nos Estados Unidos, e que tinham como elemento dominante uma torre descomunal (Figuras 79, 80 e 81). Entretanto, a leitura das formas de um edifício, independente de apresentar semelhanças com outros erguidos na mesma época, deve ser necessariamente referenciada às circunstâncias de onde surgiu. Um simples mimetismo não seria argumento suficiente, ainda que se possa admitir influências e aproximações.

⁷³ Reafirmo que, para efeitos práticos, denominei todas as vertentes não identificadas com o funcionalismo arquitetônico como *Art Déco*, ainda que considere que essa estética desdobra-se em diferentes ramos.

Figura 79 – Boerentoren,
Anvers/Bélgica – Jan van Hoenacker,
Jos Smolderen, Emiel van Averbek
(1932).



Fonte: http://www.lemoniteur.fr/media/IMAGE/2009/07/10/IMAGE_2009_07_10_572489.jpg

Figura 80 – Torre residencial,
Grenoble/França – Auguste Perret
(1925).



Fonte: http://www.lemoniteur.fr/media/IMAGE/2009/07/17/IMAGE_2009_07_17_573291.jpg

Figura 81 – Capitólio, Nebraska/EUA – Bertram Goodhue
(1932).



Fonte: http://www.shorpy.com/files/images/SHORPY_5a02217u1.jpg

Elemento metonímico, a torre destaca-se da composição volumétrica: o desmesurado menir identifica o próprio edifício da Central (Figuras 76 e 82) erguendo-se por sobre a descomunal massa volumétrica do vizinho Ministério da Guerra, atual Palácio Duque de Caxias. Depois da referida alteração no projeto, efetuada em janeiro de 1937, a torre foi alçada a uma altura de 135 metros. "Uma torre não muito elevada e de pequena seção quadrada [5 metros de lado] conotaria muito pouca imponência para uma obra estatal" (LIMA, 2006, p. 153). Com o aumento da torre, em todas as dimensões, o relógio passou a ter nove metros, imenso, com ponteiros medindo 7,5 m e 5,35 m, instalado nas faces das quatro fachadas, entre o 21º e o 26º pavimentos, destinados originalmente aos órgãos da administração da ferrovia. Conforme a autora, a necessidade de abrigar estes serviços, antes dispersos, foi o argumento utilizado pela direção da Central para justificar o aumento da torre (LIMA, 2006, p. 153).

Figura 82 – Torre da Central do Brasil.
Marco urbano e presença do Estado. A torre
como motivo dominante.



Fonte: ROITER, 2011.

Como ensina Elvan Silva, "circunstâncias há em que a forma vem a ser uma função, ou seja, passa a se constituir num propósito programático" (1985, p. 40). Interessa, pois, tentar perceber, no contexto do qual emergiu, a mensagem contida na agigantada estrutura. A torre da Central foi construída segundo um princípio compositivo de hierarquia volumétrica:

Apresenta-se escalonada em três diferentes patamares, estendendo-se o primeiro patamar do térreo até o 19º pavimento; o segundo, do 20º pavimento até o 25º; o terceiro do 26º ao 29º. No terraço da cobertura existe um mastro para o hasteamento do pavilhão nacional (LIMA, 2006, p.157).

"A essência da arquitetura hierárquica é reforçar visualmente as estruturas políticas, também hierárquicas", afirma Robert Goodman (*apud* LIMA, 2006, p.155). Ao explicar as razões do golpe de Estado, em seu pronunciamento, Vargas critica a democracia de partidos, sob o argumento de que "subverte a hierarquia, ameaça a unidade pátria e põe em perigo a existência da nação (2011, p. 359). A torre da Central, seja em seu conteúdo ou em seu continente, apontava para uma ideia de comando "pelo alto", característica essencial da burocracia, conforme Weber:

O funcionário recebe tarefas especializadas e normalmente o mecanismo não pode ser posto em movimento ou retido por ele, iniciativa essa que tem que partir do alto. O burocrata individual está, assim, ligado à comunidade de todos os funcionários integrantes do mecanismo (1974, p. 265).

De forma complementar, outra característica inerente à burocracia é "a regularidade abstrata da execução da autoridade" (WEBER, 1974, p. 260), "um *cosmos* de regras abstratas (WEBER, 1991, p. 142), mecanismo concebido para funcionar de forma "neutra", em qualquer sociedade, sem individualização do comando. Esse princípio de funcionamento de forma impessoal subjaz, também, ao panóptico, "aparelho arquitetural (...) máquina de criar e sustentar uma relação de poder independentemente daquele que o exerce (...) um dispositivo importante [que] automatiza e desindividualiza o poder (FOUCAULT, 1987, p. 166 e 167).

"O governo continua vigilante na repressão do extremismo e vai segregá-lo, em presídios e colônias agrícolas, todos os elementos perturbadores" (VARGAS, 2011, p. 372). Materializava-se um símbolo da atuação disciplinadora e coercitiva do Estado. O ancestral torreão que guarnecia muralhas da cidade antiga parecia voltar revigorado, possível signo da pretendida eficiência burocrática que se reestruturava ou das estruturas repressoras que se fortaleceram com a decretação do Estado

Novo: "O aparelho disciplinar perfeito capacitaria um único olhar tudo ver permanentemente. (...) olho perfeito a que nada escapa e centro em direção ao qual todos os olhares convergem" (FOULCAULT, 1987, p. 146).

Segundo Alleau, "o símbolo tem como característica nunca ser completamente arbitrário; não é vazio, há um rudimento de laço natural entre o significante e o significado" (2001:19). A mensagem persuasiva da torre altaneira sugeria estreitos vínculos com a ideia de centralização política e fortalecimento do dirigente, princípios do regime que a erigiu, principal argumento da doutrina esboçada por Azevedo Amaral, sempre presente no discurso de Vargas:

O Estado, segundo a ordem nova, é a nação, e deve prescindir, por isso, dos intermediários políticos para manter contato com o povo e consultar as suas aspirações e necessidades" (VARGAS, 2011, p. 369).

O Estado, sendo a expressão orgânica da Nação, está investido de autoridade absoluta para coordenar, ajustar e equilibrar as correntes de qualquer natureza que se justaponham no jogo do dinamismo social" (AMARAL, 1981, p.120).

Certamente, o "prisma totêmico" (LIMA, 2006, p. 156), inflacionado pelas possibilidades da técnica – o elevador, o concreto armado, as estruturas metálicas – espalhava-se pelo mundo como representação institucional, a exemplo do Capitólio de Nebraska (Fig. 81) ou do capitalismo triunfante, do qual o edifício *Empire State*, em Nova York, é signo maior ao final da década de 1920. Entretanto, conforme assinalado, qualquer forma simbólica deve ser compreendida a partir do quadro de referência que lhe deu origem, à luz das possíveis intenções dos agentes responsáveis por sua criação, disseminação e apropriação (THOMPSON, 1995).

Concentrando os significados essenciais da arquitetura no menir, na caverna e na cabana – metáforas da arte, do abrigo e da racionalidade construtiva – Pereira (2010, p. 33) identifica no monólito excepcional a "arquitetura como símbolo, como signo, como significação; uma arquitetura não habitável, mas com capacidade comunicativa intrínseca". Tal enunciado sugere uma analogia da torre da Central com o sentido intocável do Estado, em sua onipotência, construído para a permanência, em oposição à transitoriedade dos governos:

"A direção vertical é resultado da relação do plano horizontal com a abóbada celeste: ou seja, da realidade com o infinito. (...) A diretriz vertical também faz parte do início da arquitetura, podendo-se dizer que esta se origina com um plano horizontal real, funcional, e uma diretriz vertical que não perde seu caráter simbólico" (PEREIRA, 2010:33).

Corro o risco, inerente a toda tentativa de interpretação, de consignar à torre da Central a ideia de um ato inaugural com a construção de um formidável menir –. distante no tempo, embora muito próximo, em seus propósitos, daquele erguido pelo vitorioso caçador, que, provavelmente, o erigiu para comemorar caçada prodigiosa ou feito semelhante. Torre ou menir ou lança cravada no solo, num gesto de quem se apropria de um território.

7.5.2 O Relógio da Torre da Central: "Patrão, o trem atrasou"

Norbert Elias relaciona uma percepção ou atitude perante o tempo "onipresente e sempre vígil" como sinal de um processo de civilização, *habitus* social que se evidencia em contraste com o de homens que viviam em sociedades de estrutura menos complexa (1998, p. 23). Ao longo da história, a determinação do tempo sempre consistiu em instrumento de poder, a exemplo da determinação do calendário estabelecido, em sociedades ancestrais, pelos sacerdotes. No Estado moderno, essa função, a determinação oficial do tempo, passou a ser, também, objeto de seu monopólio.

Entre os séculos XIV e XV, os relógios começaram a aparecer nas torres das prefeituras municipais de muitas cidades europeias, indicando que "o tempo (ou mais exatamente a hora) se torna a medida do trabalho" (RICOEUR, 1983, p. 280). Impõe-se um novo sentido do tempo, outrora modulado organicamente pelos processos da natureza. Criação dos claustros monásticos para anunciar as horas dos ofícios religiosos, a máquina chave da moderna idade industrial (MUMFORD, 1992, p.31) foi transposta à comuna urbana:

"O centro de controle da violência, e também o do controle do tempo, tenderam cada vez mais a emigrar (...) para o nível representado por Estados providos de um aparelho governamental, administrativo, jurídico e militar especializado e permanente" (ELIAS, 1998, p.130).

O avanço do capitalismo e a complexidade burocrática impuseram sistemas unificados de mensuração do tempo e a conseqüente sincronização dos mais diversos processos relacionados ao trabalho: fazer funcionar uma "rede de referências (...) era uma das tarefas da autoridade central" (ELIAS, 1998, p. 46). O controle do tempo, portanto, vincula-se estreitamente ao desenvolvimento da organização burocrática e à centralização política. Os atributos inerentes à

burocracia – repetição, precisão, previsibilidade, disciplina – descritos por Weber tem sua representação por excelência no relógio, máquina representativa da burocracia (1991,p.145). Tempo mecânico, ordem abstrata, rigidez, movimentos repetitivos. Uma máquina que faz outras máquinas funcionarem. A formulação de Mumford (1992,p.16) aponta nessa direção:

Pero ahora teníamos una especie de máquina, en la que la fuente de energía y la transmisión eran de tal naturaleza que aseguraban el flujo regular de la energía en los trabajos y hacían posible la producción regular y productos estandarizados. (MUMFORD,1992, p.16)

O relógio justaposto à torre panóptica é a justificativa primordial de sua existência. Qual outro motivo poderia existir para alçar a torre a uma altura não referenciada a qualquer propósito estritamente funcional? A administração da ferrovia, que passou a ocupar os cinco andares correspondentes ao relógio tem forte conotação simbólica no contexto de reorganização da burocracia do Estado. A máquina, entretanto, não é elemento conformador da arquitetura, como um pilar, uma parede ou uma janela; é um adereço, uma insígnia, uma representação. Retirada das quatro paredes que lhe foram destinadas, a monumental insígnia, iluminada em *neon*, não alteraria o volume ou o espaço, e, ainda que nem um só tijolo lhe fosse subtraído, a torre quase desapareceria da vista, destituída de sua mensagem persuasiva. No entanto, a pertinência dessa interpretação impõe sua inserção no âmbito do Estado centralizador e regulador da acumulação do capital, que enquadrava o trabalho e incorporava as conquistas dos trabalhadores como suas, como uma dádiva. Os discursos de Vargas, pronunciados em 1931 e 1940, respectivamente, aludem a esses aspectos complementares, quais sejam uma disciplina da máquina e a obliteração dos conflitos:

O programa da revolução reflete o espírito que a inspirou e traça o caminho para o ressurgimento do Brasil: (...); estabelece a organização do trabalho(...); exige a moralidade administrativa, (...) ; assegura a transformação do capital humano como máquina, aperfeiçoando-o para produzir mais e melhor(...) (VARGAS, 2011, p.313 e 314)

Mestres e discípulos, a minha presença nesta casa de trabalho [Instituto Profissional Masculino de São Paulo] é uma homenagem a todos vós. Dou-lhe esta significação porque sei que, entre as vossas máquinas e os vossos teares, sois obreiros modestos, conscientes e tenazes do progresso e do engrandecimento da pátria (VARGAS, 2011, p.393)

Volto à Torre da Central e o seu formidável relógio. O sentido da máquina gigante foi pressentido no cancionero popular, quando o perfil da torre já se delineava. Em 1940, os compositores Artur Vilarinho, Estanislau Silva e Paquito compuseram o samba "*O Trem Atrasou*". Os trens de subúrbio da capital federal sempre tiveram sua imagem associada a atraso, como ilustra a expressão "refúgio dos infelizes", usada pelo escritor Lima Barreto para designar os arrabaldes do Rio de Janeiro, local de moradia dos usuários do transporte ferroviário (BARRETO *apud* Fernandes, 2012). Na letra do samba, que viria a se tornar amplamente conhecida, a menção ao bilhete da Central denota o enquadramento do trabalho, a disciplina do bom trabalhador, da qual o agigantado relógio se tornaria símbolo.:

Patrão, o trem atrasou
 Por isso estou chegando agora
 Trago aqui o memorando da Central
 O trem atrasou meia-hora
 O senhor não tem razão
 Pra me mandar embora.

O senhor tenha paciência
 É preciso compreender
 Sempre fui obediente
 Reconheço o meu dever
 Um atraso é muito justo
 Quando há explicação
 Sou um chefe de família
 Preciso ganhar o pão
 Não, não me diga que não...

Quatro anos após a inauguração da Central do Brasil, em 1947, encerrado o Estado Novo, o samba canção "O Relógio da Central", de Benedito Lacerda e Eratóstenes Frazão, interpretada por Nelson Gonçalves, reverenciava o principal elemento da estação, conferindo conotação mística à torre, dilatando seu alcance e absorvendo, simbolicamente, outros sentidos :

O relógio da Central
 (Meu companheiro!)
 É um grande guia
 Ele marca o horário
 Deste humilde operário
 Que vai trabalhar todo dia

Quando a tarde
 Nos envolve com seu véu
 Levanta para o céu
 O braço protetor
 Transmitindo a Virgem

Com fervor
A prece do trabalhador.

7.5.3 Sentinelas da Hora

Coluna da hora, torre do relógio, coluna do relógio, relógio da praça, monumento do relógio, relógio municipal: essas estruturas, a um só tempo arquitetônicas e escultóricas, foram construídas às dezenas nas cidades brasileiras, de grandes capitais a pequenas sedes municipais, a partir da década de 1930, estendendo-se por todo o decênio seguinte (Figuras 83, 84, 85, 86, 87 e 88). O espaço interno praticamente inexistia. Seus projetos privilegiam o aspecto marcante do exterior e a verticalidade, esta não raro em contraste com a pequena altura do casario circundante, premissas fundamentais para o realce do relógio, colocado no ponto mais elevado da composição. Olhando para as colunas de pequenas cidades do interior dos estados, a exemplo de Massapê, no Ceará, ou de São João do Rio do Peixe, na Paraíba, lembro as palavras de Landes (1998, p. 197), ao afirmar que: "nada testemunha tanto como a sensibilidade ao tempo para a "urbanização" da sociedade rural".

Figura 83 – Torre do relógio da antiga estação ferroviária de Goiânia/GO



Fonte: <http://castrospark.com.br/wp-content/uploads/2015/07/Goiania-estacao-ferroviaria.jpg>

Figura 84 – Coluna da Hora de Três Lagoas/MS



Fonte: <http://static.panoramio.com/photos/large/15828802.jpg>

Figura 85 – Coluna da Hora
Fortaleza/CE



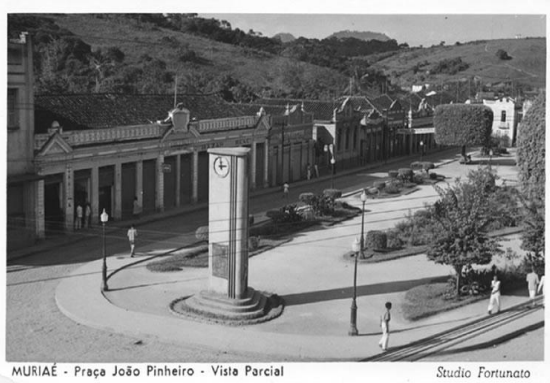
Fonte: <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/fotografias/GEBIS%20-%20RJ/CE10462.jpg>

Figura 86 – Coluna da Hora de
Coreaú/CE



Fonte: <http://mw2.google.com/mw-panoramio/photos/medium/9517024.jpg>

Figura 87 – Coluna da Hora de
Muriaé/MG



Fonte: <http://www.guiamuriae.com.br/wp-content/uploads/2012/04/Praca-Joao-Pinheiro-5.jpg>

Figura 88– Coluna da Hora de
Campina Grande /PB



Fonte: <http://www.poppb.rnp.br/galeria/colecao3/pracadorelogio.jpg>

Numa livre interpretação, poderia qualificá-las como "cristalizações" de processos sociais ainda não claramente evidenciados. Estou, todavia, ancorada em fatos que apresentei neste texto, nomeadamente a ideia do Estado centralizador, que almejava uma administração racionalizada, presente em todo o território nacional, a exemplo da referida exigência de mapas de todos os municípios brasileiros, norma instituída pelo então novo IBGE. Algumas dessas colunas foram erguidas antes sequer da existência do projeto referente à Central do Brasil. Seriam antecipações? Outras, a exemplo daquela construída na cidade de Pombal, na Paraíba, apresentada no capítulo quatro, exageravam nas colunas agigantadas: incorporavam a ideia e a faziam ainda mais espetacular, ou, na linguagem corrente, tornavam-na "mais realista do que o rei".

A observação inicial da presença desse marco urbano ocorreu enquanto folheava a Enciclopédia dos Municípios Brasileiros, editada pelo IBGE, no ano de 1959. Posteriormente, fiz uma pesquisa na Internet, a partir daquelas palavras que designam o monumento, associando-as ao nome de um Estado, de uma capital ou de uma cidade. Como ocorre habitualmente numa pesquisa informal e um tanto errática, as informações apareciam, algumas vezes, de forma inesperada. Não foi meu objetivo um mapeamento ou inventário preciso. Entretanto, observei que várias dessas estruturas são encontradas em diferentes regiões do país. Implantadas em logradouros relevantes das cidades, tais como a Praça da Matriz, muitas vezes competiam em altura com a torre sineira. Observei, também, a presença do relógio nas torres das igrejas, sedes de prefeituras, agências dos Correios, edifícios privados. Aqui e ali, como reforço à sua mensagem, em algumas daquelas colunas, associavam-se a figura do Cristo Redentor, que as encimava. Em praticamente todas, o gosto estético *Déco* prevalece.

Nessa despreziosa listagem que elaborei com objetivo ilustrativo, encontrei uma concentração dessas no Estado da Paraíba, que teve intensa participação na Revolução de 1930. O Ceará apresenta, também, quantidade expressiva desses elementos, talvez por via de imitação da A Coluna da Hora da capital, Fortaleza, implantada na Praça do Ferreira, concebida consoante o *Art Déco*, que viria a se tornar o mais importante ícone da cidade. Sua inauguração fora simbolicamente anunciada para a meia-noite do dia 31 de dezembro de 1933. “Vestiram-na masculinamente”, comenta uma matéria do Jornal “O Povo”. Na edição do dia 22 de dezembro, uma nota sugeria, significativamente, ter sido a obra “erguida para eternizar a *figura do revolucionário desconhecido*” (grifo meu). Demolida em 1967 para a construção da nova Praça do Ferreira, foi evocada em uma estrutura nova, de aço, sugerindo os mesmos estilemas *Déco*, no novo projeto elaborado para o logradouro, executado em 1991. Fato assemelhado, denunciador da marca simbólica desse elemento, ocorreu em cidade do norte do mesmo estado, Sobral. Essas austeras, ascensionais e impositivas estruturas sugerem a ideia de sentinelas do território nacional, que o Estado, ampliado em suas funções, almejava alcançar.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Volto à questão primordial: interpretar o *Art Déco* como expressão estética do Estado Nacional. A história ilumina alguns fatos. O legado cultural da Grécia clássica, a Grécia continental, foi posteriormente apropriado de diversas formas, traindo o modelo original: migrou a forma, esvaziada do seu conteúdo original. A invenção helênica estendeu milenarmente suas ramificações, chegando ao século XX, na roupagem de edifícios estatais de regimes totalitários ou democráticos, ressoando mesmo em construções de data recente, como adereço, ornamentação, refinamento estético, a exemplo das antigas pilastras – falsas colunas – que adornavam as potentes paredes do Coliseu romano, sem função estrutural ou nenhuma outra, senão a de conferir "dignidade" àquela aquela majestosa arena. (MUMFORD, 1998, p.254).

O *Art Déco* inseriu-se nessa antiga tradição: não abandonou o ornamento distintivo. É inegável a modernização técnica que os edifícios concebidos consoante o estilo apresentaram, no Brasil e em outros países, a exemplo do aperfeiçoamento em suas estruturas de concreto armado. Entretanto, as possibilidades dos novos materiais ficavam escondidas sob a máscara *déco*. Ainda que não tenha se utilizado do vocabulário greco-romano, permaneceu a ornamentação, transmutada em diversidade de formas geometrizadas, escalonadas, aplicadas ao envoltório dos edifícios, concebidos segundo preceitos de composição acadêmica, aprisionando o espaço em uma carapaça formal, exemplificados na regra da simetria ou na recomendação de que um edifício deva ser concebido segundo uma base, um corpo e um coroamento, segundo os ditames das escolas de belas artes.

Como foi visto, as arquiteturas não referenciadas às vanguardas foram, em larga medida, preponderantes, nas décadas de 1930 e 1940, em muitos países da Europa e nos Estados Unidos, independentemente de coloração ideológica. Formas "neutras", a que se poderiam aplicar uma fina camada distintiva, um painel escultórico, uma pintura, qualquer figura representativa. Formas adesivas, cujo referente é imediato, como as insígnias militares. Pode-se afirmar, numa alusão ao argumento de Argan (1992, p.271), que essas formas também "comunicavam a ordem hierárquica imposta de cima à sociedade; em outras palavras, a comunicação era preceito, norma, ordem". Entrevejo, nesse aspecto, a adequação do estilo *Art Déco* à burocracia do Estado Nacional: uma arquitetura não referenciada a tradições

lentamente tecidas, baseada, sim, no arranjo de algumas formas padronizadas, um cânone. Nesse sentido, Hauser (1998, p. 959) alude a características da máquina estatal, que se apresentaram seja sob o fascismo ou bolchevismo:

"(...)Tecnocracia desumana e implacável o denominador comum a que podem ser reduzidas suas formas de organização e governo [concebidas] como meras "técnicas", ou seja, como a província do *expert* (...), do administrador (...), do administrador político, do engenheiro da máquina social (...). Existe, sem dúvida, uma certa analogia entre as diferentes formas de regulamentação social

A burocracia é um "aparelhamento neutro" (FAORO, 2001, p.825) e deve funcionar, qual uma máquina, mediante preceitos, normas, regras, procedimentos, padrões. "Pois uma vez que a administração burocrática é, por toda parte (...) a mais racional do ponto de vista técnico-formal, ela é pura e simplesmente inevitável para as necessidades da administração de massas"(WEBER, 1991, p.146). Como adverte Thompson (1995, p. 380), um processo interpretativo não objetiva uma explicação definitiva, mas compreender o sentido, "um dentre muitos significados possíveis que podem divergir ou conflitar com outros" (THOMPSON,1995, p.380). Arrisco-me a estabelecer analogias entre as características da burocracia e os princípios da arquitetura *Art Déco*, nomeadamente em sua versão mais racionalizada, "arquitetura pragmática", que parece ser uma tradução estética adequada para representar a máquina burocrática do Estado Nacional.

Como foi assinalado, não existiu um "estilo oficial" no governo getulista, período que se notabilizou pela expressiva quantidade de edifícios para abrigar serviços vinculados à máquina estatal. No campo estrito da arquitetura, parecia ressoar a afirmação do jornalista Azevedo Amaral(1981, p.87), ideólogo do Estado Novo:

Assim, as garantias asseguradas ao indivíduo em matéria de independência intelectual e de livre expansão das suas tendências culturais são amplas e excluem qualquer receio razoável da autoridade estatal vir a tornar-se um instrumento de compressão do espírito e um obstáculo às manifestações espontâneas de todas as expressões da cultura.

De qualquer forma, a arquitetura *Art Déco* foi amplamente majoritária. Neste estudo, símbolo e contexto são indissociáveis. Escolhi para análise o mais imponente edifício construído no país segundo o estilo *Art Déco*, o edifício da Central do Brasil. Como foi visto, esse estilo, seja em sua versão mais racionalizada ou em sua vertente monumentalista, foi predominante na arquitetura estatal. No

contexto político do Estado Novo, a retórica conotativa de um conjunto de escritórios sobranceiro à cidade, ocupando justamente os andares correspondentes ao monumental relógio, reforçava simbolicamente, qual dedo em riste, o autoritarismo e centralização política e administrativa. Uma sugestiva fotografia, que apresenta a torre da Central e um homem circunspecto, relógio e guarda-chuva no braço, é ilustrativa dessa interpretação (Figura 89). O argumento de Faoro remete a possíveis intenções dos idealizadores da alteração na torre agigantada: "o quadro administrativo domina a cúpula, com forças nacionais e não regionais, capaz de vencer veleidades localistas" (FAORO, 2001, p. 815). Esvaído de seu conteúdo original, o monumento nacional tombado pelo IPHAN segue incorporando novos sentidos, destino inexorável da arquitetura que permanece, quando já desapareceu o contexto que lhe deu origem.

Figura 89 – "O relógio da Central/Meu companheiro!/É um grande guia" (Nelson Gonçalves).



Fonte: <http://og.infg.com.br/in/7413070-e07-617/FT1086A/006.jpg>

REFERÊNCIAS

- ABREU, Capistrano de. **Capítulos de História Colonial**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1982.
- ABREU, Maurício de Almeida. **A Evolução Urbana do Rio de Janeiro**. 4ª ed. Rio de Janeiro: IPP, 2006.
- ALLEAU, René. **A Ciência dos Símbolos**. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ALANIS, Enrique X. Anda. A Arquitetura *Déco* no México: uma Proposta de Vanguarda em Tempos de Modernidade. In CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO. **Art Déco na América Latina: 1º Seminário Internacional**. Rio de Janeiro, Prefeitura do Estado do Rio de Janeiro: SMU, Solar Grandjean de Montigny – PUC/RJ, 1997
- ALENCAR, Aurélia Tâmisia Silvestre de. **Archimedes Memória: o futuro ancorado no passado**. In Anais do 9º Seminário Documento Brasil. Brasília, junho de 2011.
- ALENCAR, Francisco. **História da Sociedade Brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1985.
- ALONSO PEREIRA, José Ramón. **Introdução à História da Arquitetura, das origens ao século XXI**. Tradução de Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- AMARAL, Aracy A. **Arte e Meio Artístico: entre a Feijoada e o X-burger**. São Paulo: Nobel, 1985.
- _____. Modernistas e Art Déco. In CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO. **Art Déco na América Latina: 1º Seminário Internacional**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Estado do Rio de Janeiro/ SMU, Solar Grandjean de Montigny – PUC/RJ, 1997.
- AMARAL, Azevedo. **O Estado Autoritário e a Realidade Nacional**. Brasília: Câmara dos Deputados, Universidade de Brasília, 1981.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a Origem e a Expansão do Nacionalismo**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- ARANA, Mariano; MAZZINI, Andrés; PONTE, Cecília & SCHELOTTO, Salvador. **Arquitectura y Diseño: Art Déco en el Uruguay**. Montevideu: Faculdade de Arquitectura Editoria Dos Puntos, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo, 1009-1992. **Arte Moderna**. Tradução de Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AZEVEDO, Fernando de. **A Cultura Brasileira: Introdução ao Estudo da Cultura no Brasil**. 4ª ed. Revista e atualizada. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1964.

- BARATA, Mario. *Arquitetura, Tradição e Realidade Brasileira*. . In XAVIER, Aberto (org.). **Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração**. São Paulo: Editora Pini; Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987.
- BARRIOS, Sônia. *A Produção do Espaço*. In Souza, Maria Adélia A. & Santos, Milton (org.). **A Construção do Espaço**. São Paulo: Nobel, 1986.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. 6ª ed. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 1964.
- BAUER, Otto. *A Nação*. In BALAKRISHNAN, Gopal (org). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BAYER, Patrícia. **Art Déco Architecture: Design, Decoration and Detail from the Twenties and Thirties**. Londres: Thames and Hudson, 1992.
- BALAKRISHNAN, Gopal (org). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BECKER, Alfredo Ernesto. **Novas Tendências da Architectura Monumental Europea**. In: Revista Acrópole, nº1, maio de 1938. São Paulo: Edições Acrópole, 1938.
- BENDIX, Reinhard. **Construção Nacional e Cidadania**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- BILAC, Olavo & BONFIM, Manuel. **Através do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BIBLIOTECA DIGITAL DA CÂMARA DOS DEPUTADOS. Centro de Documentação e Informação Coordenação de Biblioteca. Discursos de Getúlio Vargas. Disponível em: <http://bd.camara.gov.br>. Acesso maio de 2014.
- BOBBIO, Norberto. **Os Intelectuais e o Poder: Dúvidas e Opções dos Homens de Cultura na Sociedade Contemporânea**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista - UNESP, 1997.
- _____. **Dicionário de Política**. Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- _____. **Estado, Governo e Sociedade: para uma Teoria Geral da Política**. Tradução de Marco Aurélio Nogueira, 15ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- BOMENY, Helena. *Novos Talentos, Vícios Antigos: os Renovadores e a Política Educacional*. In **Revista Estudo Históricos**. Rio de Janeiro: vol.6, n.11, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. **A Economia das Trocas Simbólicas**. São Paulo; Editora Perspectiva, 2004.

BRADBURY, Malcolm & McFarlane, James. **Modernismo: Guia Geral**. São Paulo: Companhia da Letras, 1999.

BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

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

CAMPOS NETO, Candido Malta. **Rumos da Cidade – Urbanismo e Modernização em São Paulo**. São Paulo: Senac, 2002.

_____.; SARQUIS, Giovanni Balco. **Redescobrimo o Art Déco e o Racionalismo Clássico na Arquitetura Belenense**. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp167.asp>

CAPELATO, Maria Helena. O Estado Novo: o que trouxe de novo? In: **O Tempo do Nacional-Estatismo: do Início da Década de 1930 ao Apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARONE, Edgard. **O Estado Novo (1937-1945)**. Rio de Janeiro: Difel, 1976.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas: o Imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **O Motivo Edênico no Imaginário Social Brasileiro**. In Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo: vol. 13, n.38, 1998. Disponível em: <<http://www.scielo.br>.

CARVALHO, Gilmar de. **Madeira Matriz: Cultura e Memória**. São Paulo: Annablume, 1998.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

CASTRO, José Liberal de. Discurso de Posse. In **Revista do Instituto no Ceará**, Fortaleza: Instituto do Ceará, 1991.

_____. Hipótese de uma Semiologia Arquitetônica. In **Revista do Instituto do Ceará**. Fortaleza: Instituto do Ceará, 1993.

_____. Ceará sua Arquitetura e seus Arquitetos. In **Panorama da Arquitetura Cearense**. Cadernos Brasileiros de Arquitetura, vol. 1. DE LEON, Delberg Ponce e NEVES, Nelson Serra e (orgs.). São Paulo: Projeto Editores Associados, 1982.

- CATROGA, Fernando. **Nação, Mito e Rito: Religião Civil e Comemoracionismo**. Fortaleza: Edições NUDOC/Museu do Cará, 2005.
- CAVALCANTI, Lauro Pereira. **Moderno e Brasileiro: a História de uma Nova Linguagem na Arquitetura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.
- CEZWINSKE, Laura; KAMINSKY, David. **Tropical Déco: The Architecture and Design of Old Miami Beach**. Nova York: Rizzoli, 1981.
- CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Unesp, 2001.
- CLAVAL, Paul. **Espaço e Poder**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Zahar Editores, 1979.
- COHN, Gabriel (org.). **Sociologia: para ler os clássicos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007
- COLIN, Silvio. **Uma Introdução à Arquitetura**. Rio de Janeiro: Uapê, 2000.
- COLLINS, Peter. **Los Ideales de La arquitectura Moderna; su Evolución (1750-1950)**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1965.
- COMUNICAÇÃO & POLÍTICA/Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos. Vol. 1 n.1 (1983) – V.II, n. 22-25 (1993): Nova Série v.I, n.1(ago/nov. 1994 – maio/ago.2004): v.22, n.3 (set./dez. 2004-) Rio de Janeiro: CEBELA 1983.
- COSTA, Angela Marques da. & SCHWARCZ, Lilia Moritz. **1890-1914: No Tempo das Certezas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- COSTA, Lúcio. Depoimento de um Arquiteto Carioca. In XAVIER, Aberto (org.). **Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração**. São Paulo: Editora Pini; Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987.
- _____. Razões da Nova Arquitetura. In XAVIER, Aberto (org.). **Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração**. São Paulo: Editora Pini; Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987.
- COULANGES, Fustel de. **A Cidade Antiga**. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Editora Martin Claret, 2006. (Coleção a obra-prima de cada autor).
- COUTINHO, Evaldo. **O Espaço da Arquitetura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- CREIGHTON, Thomas H. **The architecture of Monuments. The Franklin Delano Roosevelt Memorial Competition**. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1962
- CURTIS, Willian J.R. **Arquitetura Moderna desde 1900**. Porto Alegre: Bookman, 2008.

- CZAJKOWSKI, Jorge (org). **Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra e Prefeitura do Rio de Janeiro, 2000.
- DEL BRENNA, Giovanna Rosso. **Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)**. In Ecletismo na Arquitetura Brasileira. Anna Teresa Fabris (org.). São Paulo: Nobel/EDUSP, 1987.
- DE NICOLA, José. **Literatura Brasileira: das Origens aos nossos Dias**. São Paulo: Scipione, 2003.
- DERENJI, Jussara da Silveira. **Arquitetura Eclética no Pará - No período Correspondente ao Ciclo Econômico da Borracha: 1870 - 1912**. In: **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**, Annateresa Fabris, org. São Paulo: Nobel, 1987.
- DINIZ, Anamaria. **Goiânia de Atílio Corrêa Lima (1932-1935): Ideal Estético e Realidade Política**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UNB, 2007.
- DINIZ, Eil. **Empresário, Estado e Capitalismo no Brasil: 1930-1945**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. **A Progressiva Subordinação das Oligarquias Regionais ao Governo Federal**. In Szmrecsányi, Tomás & Granziera, Rui G (org). **Getúlio Vargas e a Economia Contemporânea**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo, Sp: Editora Hucitec, 2004.
- DIAZ, Humberto Eliash. **O Art Déco no Chile: Último Estilo Acadêmico e o Primeiro Estilo Moderno**. In CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO. **Art Déco na América Latina: 1º Seminário Internacional**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Estado do Rio de Janeiro/ SMU, Solar Grandjean de Montigny – PUC/RJ, 1997.
- DICIONÁRIO DO PENSAMENTO SOCIAL DO SÉCULO XX**. Ed. Por William Outhwaite, Tom Bottomore; com a consultoria de Ernest Gellner, Robert Nisbet, Alan Touraine; Editoria da versão brasileira, Renato Lessa, Wanderley Guilherme dos Santos; Trad. Eduardo Francisco Alves, Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996.
- DOMINGOS NETO, Manuel. **O Militar e a Civilização**. In **Tensões Mundiais: Revista do Observatório das Nacionalidades**, vol. 1, nº1. Fortaleza: Observatório das Nacionalidades, 2005.
- DOMINGOS NETO, Manuel & MARTINS, Mônica. **Significados do Nacionalismo e do Internacionalismo**. In **Tensões Mundiais: Revista do Observatório das Nacionalidades**, vol. 2, nº1. Fortaleza: Observatório das Nacionalidades, 2006.
- DOMINGOS NETO, Manuel & MOREIRA, Luis Gustavo Goldoni. **Tecnologia Militar no Estado Novo**. In DOMINGOS NETO, Manuel (org). **O Militar e a Ciência no Brasil**. Rio de Janeiro: Gramma, 2010.
- DROSTE, Magdalena. **Bauhaus**. Berlim: Taschen, 2006.

- DURAND, Gilbert. **A Imaginação Simbólica**. São Paulo: Cultrix /EDUSP, 1998.
- ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente: Introdução à Pesquisa Semiológica**. 3ª Ed. Tradução: Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o Simbolismo Mágico Religioso**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: uma História dos Costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.
- _____. **Os Alemães: a Luta pelo Poder e a Evolução do Habitus nos Séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ED, 1997.
- _____. **Sobre o Tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- EPSTEIN, Isaac. **Gramática do Poder**. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- FABRIS, Annateresa. **Portinari, Pintor Social**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.
- _____. (org.). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- FAORO, Raymundo. **Os Donos do Poder: Formação do Patronato Político Brasileiro**. 3ª Ed. rev. São Paulo: Globo, 2001.
- FARIA, Luiz de Castro. Nacionalismo, Nacionalismos - Dualidade e Polimorfia: à Guisa de Depoimento e Reflexão. In: MINISTÉRIO DA CULTURA. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Departamento de Promoção. **A Invenção do Patrimônio: Continuidade e Ruptura na Constituição de uma Política Oficial de Preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1995.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995.
- FEBVRE, Lucien. **Honra e Pátria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- FERNANDES, Nelson da Nóbrega. Eletrificação do Sistema Suburbano da Estrada de Ferro Central do Brasil e a Política Urbana no Rio de Janeiro. In **Anais Simpósio Internacional Globalización, Innovación y Construcción de Redes Técnicas Urbanas en América y Europa, 1890 - 1930**. Universidad de Barcelona: Facultad de Geografía e Historia, 2012.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. Do mundo como imagem à imagem do mundo. In SANTOS, Milton, SILVEIRA, Maria Laura & SOUZA, Maria Adélia (org). **Território, Globalização e Fragmentação**. São Paulo: Editora Hucitec; Anpur, 1994.

- _____. **Leitura sem Palavras**. 4ª ed. Séries Princípios. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- FERREIRA, Jorge & Delgado, Lucilia A. N. (org.). **O Tempo do Nacional-Estatismo. A Estratégia dos Signos: do início da Década de 1930 ao Apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FICHER, Sylvia. **Antonio Garcia Moya, um Arquiteto da Semana de 22**. MDC: Mínimo Denominador Comum, Belo Horizonte; Brasília, v. 1, p. 1-13, 2012. Disponível em: <http://mdc.arq.br/?s=Antonio+Garcia+Moya%2C+um+arquiteto+da+Sema+a+de+22>>. Acesso em: 22/02/2013.
- FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Tradução de Raquel Ramalhe. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FUSCO, Renato de. **Arquitectura como “Mass Medium”: Notas para uma Semiologia Arquitectónica**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1970.
- GELLNER, Ernest. O Advento do Nacionalismo e sua Interpretação: os Mitos da Nação e da Classe. In BALAKRISHNAN, Gopal (org). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara Koogan, 1989.
- _____. **O Saber Local**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- _____. **Sociologia**. Tradução de Ronaldo Cataldo Costa. Revisão técnica de Fernando Coutinho Cotanda. 6ª ed. Porto Alegre: Penso, 2012.
- GIEDION, Sigfried, 1888-1968. **Espaço, Tempo e Arquitetura: o Desenvolvimento de uma Nova Tradição**. Tradução: Alvamar Lamparelli; revisão técnica e tradução Ana Luíza Nobre e Denise Chini Solot. São Paulo: Martins Fontes, 2004 – (Coleção a). p. 03 a 54
- GINZBURG, Carlos. **Mitos, Emblemas, Sinais – Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GODELIER, Maurice. **O Enigma do Dom**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- GOMES, Angela de Castro. O Redescobrimento do Brasil In VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria Castro. **Estado Novo: Ideologia e Poder**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

GRAEFF, Edgar. **Edifício**. São Paulo: Editora Projeto, 1980.

HABERMAS, Jürgen. Realizações e Limites do Estado Nacional Europeu. In BALAKRISHNAN, Gopal (org). **Um Mapa da Questão Nacional**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Editora Vértice, 1990.

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HELENA, Lúcia. **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. 3ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 1996. (Séries Princípios).

HOBBSBAWN, Eric J. **A Era das Revoluções: Europa 1789-1846**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

_____. **A Era dos Extremos: o Breve Século XX: 1914 -1921**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Nações e Nacionalismos desde 1780: Programa, Mito e Realidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

IANNI, Octavio. **A Formação do Estado Populista na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. Nação: Província da Sociedade Global? In SANTOS, Milton, SILVEIRA, Maria Laura & SOUZA, Maria Adélia (org). **Território, Globalização e Fragmentação**. São Paulo: Editora Hucitec; Anpur, 1994.

_____. A Sociologia e o Mundo Moderno. **Tempo Social**; Ver. Sociol. USP, São Paulo 1(1): 7-27, 1sem. São Paulo: EDUSP, 1989.

_____. **A Idéia de Brasil Moderno**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. **Enigmas da Modernidade-Mundo**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Pensamento Social no Brasil**. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Enciclopédia dos Municípios Brasileiros**. Rio de Janeiro: IBGE, 1959.

LANDES, David S. **Riqueza e Pobreza das Nações: por que são algumas tão ricas e outras tão pobres**. Rio de Janeiro: Elsevier, 1998.

LE Corbusier, 1887-1965. **A Arte Decorativa de Hoje**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

- LEMOS, Carlos A.C. **Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Ed. Melhoramentos: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1979.
- _____. Arquitetura Contemporânea. In Zanini, Walter (org). **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Sales, vol. 2, 1983.
- _____. **A Casa Brasileira**. São Paulo: Editora Contexto, 1989.
- LEVINE, Robert M. **Pai dos Pobres?: o Brasil e a Era Vargas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Avenida Presidente Vargas: uma Drástica Cirurgia**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1990.
- _____. **Das Vanguardas à Tradição: Arquitetura, Teatro e Espaço Urbano**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- LIMA, Nísia Trindade e HOCHMAN, Gilberto. **Pouca saúde, muita saúva, os males do Brasil são... Discurso Médico-Sanitário e Interpretação do País**. In Revista da Fundação Oswaldo Cruz, 5(2): 313-332, 2000.
- LISSOVSKY, Mauricio; SÁ, Paulo Sergio Moraes de. **Colunas da Educação - A Construção do Ministério de Educação e Saúde (1935-1945)**. Rio de Janeiro: MINC/ IPHAN, Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, 1996.
- LISSOVSKY, Maurício & Jaguaribe. **A invenção do olhar moderno na Era Vargas**. In ECO-PÓS-v.9,n.2,agosto-dezembro2006,pp.88-109.Disponível: http://www.revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/viewFile/1084/1024.
- LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- LUCIA HELENA. **Modernismo Brasileiro e Vanguarda**. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- MACHADO, Lourival Gomes. A Renovação da Arquitetura Brasileira. In XAVIER, Aberto (org.). **Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração**. São Paulo: Editora Pini; Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987.
- MAENZ, P. **Art Déco: 1920-1940**. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- MAIA, Luciano. **As Cidades Míticas: Novos Poemas da Latinidade**. 1.ed. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora e Academia Cearense de Letras, 2012.
- MANN, Michael. Estados Nacionais na Europa e noutros Continentes: Diversificar, Desenvolver, Não Morrer. In **Um Mapa da Questão Nacional**, Gopal Balakrishnan, org. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- MANSO, Celina Fernandes Almeida. **Goiânia Art Déco: Acervo Arquitetônico e Urbanístico – Dossiê de Tombamento**. Goiânia: Seplan, 2004.

- MARIANI, Anna. **Pinturas e Platibandas: Fachadas Populares do Nordeste Brasileiro**. São Paulo: Mundo Cultural, 1997.
- MENEZES, E. Diatahy B. de. **A Historiografia Tradicional de Canudos**. In Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, nº 422, 2004.
- _____. **Arquitetura, Expressão Simbólica do Poder**. Fortaleza: UFC/NEPS, 1988.
- _____. **A Cultura Brasileira 'descobre' o Brasil, ou 'Que País é Este?'- uma pergunta à cata de resposta**. Revista USP, São Paulo - SP, v. 12, p. 76-93, São Paulo: EDUSP, 1992.
- _____. **EXISTE O NORDESTE? (Gênese de sua Invenção como Região) In Revista do Instituto do Ceará**. v. 119. Fortaleza: Instituto do Ceará, 2005.
- _____. **Notas de Aula: Novas Perspectivas em Ciências Humanas**. Fortaleza, 2004.
- _____. **Notas sobre Arquitetura como Comunicação de Massa**. In Comunicação de massa, o impasse brasileiro. Organizadrol; R.A. Amaral Vieira. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1978.
- MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. **Brasil 1943 – 1944: Recursos Possibilidades**. Rio de Janeiro: 1944.
- MOREIRA, Pedro. **A Cultura Arquitetônica dos países de língua alemã e seus reflexos no desenvolvimento da arquitetura moderna no Brasil: 1880-1945**. <http://www.nedelykov-moreira.com/sites/default/files/0509-pm-stadeninstitut-sp-jahrbuch52.pdf>. 2005. Acesso em agosto de 2014.
- MOTA, Lourenço Dantas (org). **Introdução ao Brasil**. Um Banquete no Trópico. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- MUMFORD, Lewis. **A Cidade na História**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. **Arte e Técnica**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- MUMFORD, Lewis. **Técnica y Civilización**. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- NAZARETH, Elizabeth T. A. **Governo Pereira Passos e a Modernização da Estrada de Ferro Central do Brasil (Séculos XIX/XX. Latinidade Revista do Núcleo de Estudos das Américas Volume 4 • Número 2 • Julho-Dezembro 2012 (Acessado em outubro 2014)**.
- OLIVEIRA, Lúcia Lippi (coord.); GOMES, Eduardo Rodrigues; WHATELY, Maria Celina. **Elite Intelectual e Debate Político nos Anos 30: uma Bibliografia Comentada da Década de 1930**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Brasília, INL, 1980.

- _____. VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria Castro. **Estado Novo: Ideologia e Poder**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- _____. As Raízes da Ordem: os intelectuais, a cultura e o Estado. In **A Revolução de 1930: Seminário Realizado Pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea da Fundação Getúlio Vargas**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1983.
- _____. Sinais da Modernidade na Era Vargas: Vida Literária, Cinema e Rádio. In FERREIRA, Jorge & Delgado, Lucília A. N. (org.). **O Tempo do Nacional-Estatismo: do Início da Década de 1930 ao Apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. **A Questão Nacional na Primeira República**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- PAIVA, Ana Carolina do Rego Barros. **A Dinâmica da Palavra na Dramaturgia de Joaquim Cardozo: Inter-relações entre o Espaço da Escrita e o Espaço da Cena**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Rio de Janeiro: 2009.
- PANDOLFI, Dulce Chaves. Os Anos 1939: as incertezas do Regime. In FERREIRA, Jorge & Delgado, Lucília A. N. (org.). **O Tempo do Nacional-Estatismo: do Início da Década de 1930 ao Apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- PARANHOS, Adalberto. **O Roubo da Fala: Origens da Ideologia do Trabalhismo no Brasil**. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.
- PATETTA, Luciano. **Considerações sobre o Eclétismo na Europa**. In Eclétismo na Arquitetura Brasileira, Anna Teresa Fabris. Org. São Paulo: Nobel/EDUSP, 1987.
- _____. **Historia de La Arquitectura: Antologia Crítica**. Madri: Celeste Ediciones, 1997.
- PECAULT, Daniel. **Os Intelectuais e a Política no Brasil: entre o Povo e a Nação**. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- PEIXOTO, Gustavo Rocha. **Reflexos das Luzes na Terra do Sol**. São Paulo: Pro Editores, 2000.
- PENA, Joyce Carolina M. Kurrels. **Parecer sobre o processo de tombamento nº1285-T-89 Edifício D. Pedro II e Estação D. Pedro II, no Município do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: 01 de Julho de 2003.
- PEREIRA, José Ramón Alonso. **Introdução à História da Arquitetura: das Origens ao Século XXI**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

PEREIRA, Margareth da Silva. In *Discurso técnico versus estética: cosmopolitismo e regionalismo nos planos de Agache e Le Corbusier para o Rio*. In CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO. **Art Déco na América Latina: 1º Seminário Internacional**. Rio de Janeiro, Prefeitura do Estado do Rio de Janeiro/ SMU: Solar Grandjean de Montigny – PUC/RJ, 1997.

_____. **Os Correios e Telégrafos no Brasil: um Patrimônio Histórico e Arquitetônico**. São Paulo: MSP/ Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, 1999.

PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação**. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

_____. **Semiótica da Arte e da Arquitetura**. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

RAMOS, Jorge. *Buenos Aires Déco: a Outra Modernidade*. In CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO. **Art Déco na América Latina: 1º Seminário Internacional**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Estado do Rio de Janeiro/ SMU, Solar Grandjean de Montigny – PUC/RJ, 1997.

REIS, Elisa P. O Estado Nacional como Ideologia: o Caso Brasileiro. In **Revista Estudos Históricos**, Vol.1, nº2. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1988.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Parecer sobre o processo de tombamento nº1285-T-89 Edifício D.Pedro II e Estação D. Pedro II, no Município do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 07 de novembro 2005.

_____. Algumas Experiências Urbanísticas no Início da República (1890 - 1920). In **Cadernos de Pesquisa do LAP**, vol. 1, Série Urbanização e Urbanismo. São Paulo: Edições FAUUSP, 1994.

_____. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.

RENAN, Ernest. O que é uma Nação? In ROUANET, Maria Helena (org). In: **Nacionalidade em Questão**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1997.

Repensando o Estado Novo. Organizadora: Dulce Pandolfi. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999. 345 p.

REVISTA NOVAS DIRETRIZES. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, ano III, vol.18, maio de 1940. Hemeroteca digital. Disponível: <http://hemerotecadigital.bn.br/artigos/novas-diretrizes>.

RIBEIRO, Darcy. **Aos Trancos e Barrancos**. Como o Brasil deu no que deu. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.

RIBEIRO, Luiz Cesar de Queiroz & PECHMAN, Robert (orgs.). **Cidade, Povo e Nação. Gênese do Urbanismo Moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

- RICOEUR, Paul. **Interpretação e Ideologias**. Org., tradução e apresentação de Hilton Japiassu. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- RIEGL, Alöis. **O Culto Moderno dos Monumentos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.
- RODRÍGUEZ, José María, Rossi, Clelia; Salgarelli, Silvio; Zimbone, Giuseppe. **Arquitetura como Semiótica**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1971.
- ROITER, Márcio. **Rio de Janeiro Art Decó**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- SAIA, Luís. A fase heróica da arquitetura contemporânea brasileira já foi esgotada há alguns anos. In XAVIER, Aberto (org.). **Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração**. São Paulo: Editora Pini; Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987.
- SAMPAIO, Maria Ruth Amaral. Christiano Stockler das Neves: o opositor do “Futurismo” em São Paulo. In RIBEIRO, L.C. de Q., PECHMAN, R. (orgs.). **Cidade, Povo e Nação. Gênese do Urbanismo Moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- SANTAELLA, Lúcia. **O Que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- SANTOS, Claudefranklin M. & OLIVA, Terezinha A. As Múltiplas Faces de “Através do Brasil”. In **Revista Brasileira de História**, vol. 24 nº48. São Paulo, 2004.
- SANTOS, Luiz Antônio de Castro. **O Pensamento Sanitarista na Primeira República: uma Ideologia de Construção da Nacionalidade**. In *Revista Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, v.28, p.193-210, 1985.
- SANTOS, Milton. **Espaço e Método**. São Paulo: Nobel, 1985.
- _____. O Retorno do Território. In SANTOS, Milton, SILVEIRA, Maria Laura & SOUZA, Maria Adélia (org). **Território, Globalização e Fragmentação**. São Paulo, Editora Hucitec: Anpur, 1994.
- _____. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- _____. **Da Totalidade ao Lugar**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- SANTOS, Paulo F. **Quatro Séculos de Arquitetura**. Rio de Janeiro: IAB, 1981. (Coleção IAB- vol. 1).
- SCHELLOTO, Salvador. Uma abordagem do *art déco* no Uruguai. In CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO. **Art Déco na América Latina: 1º Seminário Internacional**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Estado do Rio de Janeiro/ SMU, Solar Grandjean de Montigny – PUC/RJ, 1997.

SCHWARTZ, Jorge. **Da Antropofagia a Brasília - Brasil 1920 – 1950**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**. São Paulo: Editora 34, 2000.

SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bosquet, COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

SCHWARTZMAN, Simon. **Estado Novo, um Auto-retrato**. Brasília: CPDOC/ Fundação Getúlio Vargas; Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. **Parecer Tombamento Edifício "A Noite"**. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012.

SCLUCHTER, Henrich & Off. **Weber e o Projeto da Modernidade**. In Cohn, Gabriel. Sociologia: para ler os clássicos (org). Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. Clave de Sol: notas sobre a história do conforto ambiental. **AMBIENTE CONSTRUÍDO**. Vol.3 n. 2 pp. 37-43. Jun de 2003
<http://seer.ufrgs.br/index.php/ambienteconstruido/article/view/3449/1865>

_____. **Elisiário Bahiana e a Arquitetura Art Déco**. In Revista Projeto, Nº 67, setembro de 1984. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1984.

SEGRE, Roberto. **América Latina, Fim de Milênio: Raízes e Perspectivas de sua Arquitetura**. São Paulo: Studio Nobel, 1991.

_____. Havana déco: alquimia urbana da primeira modernidade. In CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO. **Art Déco na América Latina: 1º Seminário Internacional**. Rio de Janeiro: Prefeitura do Estado do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandjean de Montigny – PUC/RJ, 1997.

_____. **Ministério da Educação e Saúde: Ícone Urbano da Modernidade Brasileira**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2014.

SHARP, Dennis. et all. **Form and function: a source book for the History of architecture and design 1890-1939**. Universidade da Califórnia. Edição ilustrada. Califórnia: Crosby Lockwood Staples, 1975

_____. **Historia en Imagenes de la Arquitectura del Siglo XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

SILVA, Elvan. **Arquitetura e Semiologia: Notas sobre a Interpretação Lingüística do Fenômeno Arquitetônico**. Porto Alegre: Sulina, 1985.

- _____. **Matéria, Idéia e Forma: uma Definição de Arquitetura.** Porto Alegre: Ed Universidade UFRGS, 1994.
- SILVA, Geraldo Gomes da. **Arquitetura Eclética em Pernambuco.** In **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**, Annateresa Fabris, org. São Paulo: Nobel, 1987.
- SILVA NETO, Napoleão Ferreira. **O Palácio da Cultura – Poder e Arquitetura.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora Ltda, 1999.
- _____. **Lúcio Costa e a Nação: a Construção da Nacionalidade Brasileira através da Arquitetura.** Tese de doutorado. Programa de Pós Graduação em Sociologia da UFC, Fortaleza, 2009.
- SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio a Castelo Branco (1930-1964).** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de História da Cultura Brasileira.** 16ª ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.
- SOIHET, Rachel. O povo na rua: manifestações culturais como expressão de cidadania. In FERREIRA, Jorge & Delgado, Lucília A. N. (org.). **O Tempo do Nacional-Estatismo: do Início da Década de 1930 ao Apogeu do Estado Novo.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- SUNZI, Século VI a.C. **A Arte da Guerra.** Sun Tzu: traduzido do chinês para o francês pelo Padre Amiot em 1772, traduzido do francês por Sueli Barros Cassal, ilustrações de Gilmar Fraga. 2ª ed. Porto Alegre: RS:L&PM, 2012. (Coleção L&PM POCKET, v.207)
- SZILARD, Adalberto. **Urbanismo no Rio de Janeiro.** Adalberto Szilard e José de Oliveira Reis; Rodrigo de Faria e Vera Rezende, organizadores. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, [2012]. 178 p.: il. Fac-sim. da: 1. ed. Rio de Janeiro : O Construtor, 1950.
- SZMRECSÁNYI, Tamás & GRANZIERA, Rui G. (orgs.). 2ª ed. rev. e ampliada. **Getúlio Vargas e a Economia Contemporânea.** Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo, SP: Editora HUCITEC, 2004.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna: Teoria Social Crítica na Era dos Meios de Comunicação de Massa.** 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.
- TINEM, Nelci. **O Alvo do Olhar Estrangeiro: o Brasil na Historiografia da Arquitetura Moderna.** João Pessoa: Ed. Manufatura, 2002.
- TOGNON, Marcos. **Arquitetura Fascista e o Estado Novo: Marcelo Piacentini e a tradição monumental no Rio de Janeiro.** In Queiroz Ribeiro, Luis César & Pechman, Robert (org.). **Cidade, Povo e Nação.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

- _____. **Arquitetura Italiana no Brasil: a Obra de Marcello Piacentini**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.
- TORRES, Alberto. **O Problema Nacional Brasileiro: Introdução a um Programa de Organização Nacional**. 4ª ed. São Paulo: Companhia da Editora Nacional, Editora da Universidade de Brasília, 1982. (Coleção Temas Brasileiros).
- UNESCO. **As Culturas e o Tempo**. Estudos reunidos pela UNESCO. Tradução: Gentil Tilton, Orlando dos Reis e Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes; São Paulo: Edusp, 1975
- UNES, Wolney. **Identidade Art Déco de Goiânia**. São Paulo: Ateliê Editorial; Goiânia: Editora da UFG, 2002.
- VARGAS, Getúlio; D'ARAÚJO, M.C. (Org.). **Getúlio Vargas**. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições da Câmara, 2011. 793p. (Série Perfis Parlamentares). Disponível em: <<http://www.bd.camara.gov.br>>. Acesso: 08.03.2012.
- _____. **Diário**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1995.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. A Brasilidade Verde-Amarela: Nacionalismo e Regionalismo Paulista. In **Revista Estudos Históricos**. Vol. 6, nº11. Rio de Janeiro: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, 1993.
- _____. Os Intelectuais e a Política Cultural do Estado Novo. In FERREIRA, Jorge & Delgado, Lucília A. N. (org.). **O Tempo do Nacional-Estatismo: do Início da Década de 1930 ao Apogeu do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- WEBER, Max. **Ensaio de Sociologia**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974.
- _____. **Economia e Sociedade: Fundamentos da Sociologia Compreensiva**. 3ª ed. Brasília-DF: Editora da Universidade de Brasília, 1990.
- _____. **Sociologia**. Gabriel Cohn (org.). 5ª ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- _____. Objetividade do conhecimento na ciência e na política. In WEBER, Max. **Metodologia das Ciências Sociais**. São Paulo: Editora Cortez, 1993.
- WEIMER, Günter. **Arquitetura Popular Brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **Arquitetura Modernista em Porto Alegre entre 1930 e 1945**. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1998.
- _____. A Fase Historicista da Arquitetura no Rio Grande do Sul. In **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**, Annateresa Fabris, org. São Paulo: Nobel, 1987.
- MILLS, C. Wright. **A Imaginação Sociológica**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1982.

XAVIER, Aberto (org.). **Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração.** São Paulo: Editora Pini; Associação Brasileira de Ensino de Arquitetura; Fundação Vilanova Artigas, 1987.

ZEVI, Bruno. **História da Arquitetura Moderna.** São Paulo: Editora Arcádia, 1970.