

Marcelo Saldanha Sutil

Beirais e platibandas

A arquitetura de Curitiba na primeira metade do século 20

Curitiba
2003

Marcelo Saldanha Sutil

Beirais e platibandas

A arquitetura de Curitiba na primeira metade do século 20

Tese apresentada ao Curso de Pós-graduação em História do Departamento de História da Universidade Federal do Paraná, para a obtenção do grau de Doutor, sob a orientação do Prof. Dr. Magnus Roberto de Mello Pereira.

Curitiba
2003

AGRADECIMENTOS

Nos agradecimentos de minha dissertação de Mestrado, afirmei que trabalhos de pesquisa nunca são uma atividade solitária. Neste, de doutorado, a afirmação também não poderia ser outra. Ao longo de quatro anos, muitos foram os amigos, os familiares e os funcionários de instituições que direta ou indiretamente tiveram participação no resultado final da tese. Nesse meio tempo, muitas também foram as pessoas que vim a conhecer e vários foram os colegas que se transformaram em verdadeiros amigos.

Sou grato à orientação recebida do professor Magnus Roberto de Mello Pereira, co-orientador no meu trabalho de Mestrado e orientador no Doutorado. Do início de um curso ao término do outro, dez anos se passaram. Anos em que as conversas, as opiniões, as sugestões, os “puxões de orelha” e as dicas precisas contribuíram, frutificaram e tomaram forma. Esta tese é a prova.

A caminhada de quatro anos não seria possível sem o apoio dos amigos. No dia-a-dia do trabalho, Aparecida, Ozanam, Priscila, Denise, Roberson, Valéria, Adão e Maria Luiza (minha “vítima” nas leituras de rascunhos) sempre foram fiéis colaboradores, dando dicas de fontes, opiniões ou simplesmente ouvindo as queixas e lamúrias, comuns em qualquer doutorando. Prontos para todas as ocasiões, foram figuras fundamentais.

Boa parte das ilustrações de projetos de construções presentes no texto é originária dos microfilmes do arquivo da Prefeitura Municipal. E se elas aqui se encontram, é graças ao apoio das arquitetas Ana Lúcia e Maria Eliza do Serviço de Patrimônio do IPPUC. O tédio e o cansaço de passar horas diante de uma leitora de microfilmes foi minimizado pelas conversas e pela troca de idéias diante de milhares de projetos vistos. Às duas amigas e à equipe com a qual trabalham, os meus agradecimentos.

Os amigos André e Ieda digitalizaram muitas das ilustrações e depois agüentaram meu desespero diante de um computador cheio de imagens e sem saber o que fazer ou como resolver os problemas cotidianos da informática. Agradeço aos dois imensamente, e não sabem quanto. Ao lado deles, Nira, incentivador permanente deste trabalho desde o primeiro dia e sempre presente. Se houve alguém com paciência suficiente para as minhas crises de doutorando, ele foi essa pessoa.

Escrever uma tese ao mesmo tempo em que se exerce uma atividade profissional, não é fácil. Nesse ponto, sou grato à professora Cassiana Lúcia de Lacerda que, enquanto Diretora do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural da Fundação Cultural de Curitiba, sempre deu o apoio necessário para o aperfeiçoamento dos funcionários. Na reta final da redação da tese, Ana Maria Hladczuk, atual Diretora, também foi solidária.

Do exame de qualificação à redação final, boas sugestões foram incorporadas ao texto. Aos professores Antônio César de Almeida Santos e Key Imaguire Júnior, da banca de qualificação, agradeço as dicas.

Por último, mas não menos importante, à minha família, em especial à minha mãe, Anália. Num trabalho em que casas são fontes de estudo, o lar é mais que fundamental para a obtenção dos resultados.

A todos que colaboraram, o meu carinho e o meu muito obrigado.

SUMÁRIO

A OUTRA MODERNIDADE	01
PLATIBANDAS E FRONTÕES, FOI UMA VEZ O COLONIAL...	
1 <i>Promissoras sensações de progresso</i>	09
1.1 Nos ares oitocentistas	09
1.2 Sobre mestres e engenheiros, uma nova arquitetura para a cidade	18
2 <i>Enfim uma cortesã: representações de um novo tempo</i>	37
2.1 Nos trilhos do bonde	37
2.2 O Paço Municipal: altivez que incute respeito	54
2.3 Do mercado à Prefeitura: a semantização de um espaço	56
BEIRAIS E ALPENDRES, ERA UMA VEZ O NEOCOLONIAL...	
1 <i>Nas linhas barroquizantes do neocolonial</i>	68
1.1 Uma arte nossa e do nosso tempo	68
1.2 As vertentes hispano-americanas	87
2 <i>Do neocolonial ao paranismo: raízes em Curitiba</i>	89
2.1 O brilhante modelo do futuro estético	89
2.2 Profundas raízes no imaginário: o Paranismo	99
NA ÉPOCA DO CABELO CURTO E LISO	
1 Entreato de indefinições	111
1.1 Um sopro de modernidade	111
1.2 Arquitetura não é far-west	119
1.3 O homem mais bem vestido é o que chama menos a atenção	124
2 Uma outra modernidade	133
2.1 Déco & Cia Ltda.	133
2.2 À sombra de arvoredos verdejantes: as persistências estilísticas	161
UMA HISTÓRIA DE PROTAGONISTAS ANÔNIMOS	187
FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	192

A OUTRA MODERNIDADE

A cidade fala, produz linguagens, significados, propõe diariamente novos ângulos e visões diferentes. Calcifica em seu solo as transformações da passagem do tempo, numa trajetória ao sabor das marés dos urbanistas, dos governantes, dos arquitetos, dos sanitaristas – e da própria população. A cidade, portanto, também é talhada nos seus contrastes entre os espaços do passado e os do presente, numa linha sobre a qual se traçam histórias do urbano. A arquitetura é uma dessas histórias assentadas sobre essa linha.

O passado presentificado pela arquitetura é passível de leituras e, assim como o texto histórico, é reconhecido muito mais por suas representações, elaboradas no imaginário e transformadas em texto pelas mãos dos historiadores. Muito ainda se tem para contar sobre o signo urbano que é a arquitetura. Quando o tema trata de obras produzidas na primeira metade do século XX, em especial entre as duas guerras mundiais, diversas histórias estão por ser construídas.

Esse período, no qual obras arquitetônicas carregadas de simbologia e de apelo ao imaginário popular foram erguidas e transformaram a paisagem urbana, foi desqualificado pela própria historiografia da arquitetura brasileira. A crítica a essa historiografia, que renegou a importância de movimentos que não se enquadravam num padrão hegemônico e previamente estabelecido, sempre foi mais discursiva do que textual. Pouco se escreveu sobre o assunto e, nesse aspecto, o questionamento feito por Marcelo Puppi no livro “Por uma história não moderna da arquitetura” é um dos raros trabalhos conhecidos que se propõe a analisar mais profundamente o tema. Muito embora pretenda a refletir apenas sobre o período eclético no Rio de Janeiro, suas conclusões podem ser estendidas também às tendências posteriores, como o neocolonial e o *art-déco*.

Puppi considera que a historiografia da arquitetura brasileira concentrou-se exclusivamente nos momentos de exceção da arte no país, construindo uma interpretação nacionalista do conjunto da produção e tendo como principal objetivo a valorização das criações modernas locais. E conclui: “*As conseqüências mais profundas desta forma de escrever a história foram de um lado a exclusão, no passado artístico nacional, dos períodos que não se adequassem a tal construção teórica, e de outro o*

desestímulo à pesquisa, posto que nossa verdade histórica estaria assim de uma vez por todas estabelecida".¹

As razões pelas quais todo um período da história da arquitetura brasileira ficou relegado a um esquecimento propositado e com uma imagem distorcida, são o mote principal do livro, que analisa autores consagrados: Lúcio Costa, Paulo Santos, Yves Bruand, Carlos Lemos, Mário Barata e Giovanna del Brenna. Seis nomes conhecidos na historiografia da arquitetura e que, cada qual a seu modo, segundo Puppi, colaboraram para difundir uma imagem ainda hoje marcante do ecletismo, classificando-o apenas como um receituário, uma forma de projetar inadequada ao progresso e à modernidade material, ecletismo ao qual deveria opor-se uma nova arquitetura, esta, sim, alinhada aos novos tempos e capaz de expressá-lo.

O nó crucial desse problema seria justamente a primeira das contribuições ao tema, a de Lúcio Costa, base para as posteriores: *“Os escritos do arquiteto têm uma função claramente operativa, visando sempre e, sobretudo, de um lado, divulgar os princípios do movimento moderno no país e, de outro, fundar uma vertente local do movimento (...) Consequentemente o modernismo apresenta-se nos manifestos do autor como o ponto culminante de toda a história da arquitetura, seja no plano internacional, seja nacional, e, vice-versa, esta história é recontada como um processo evolutivo cujo fim último é o surgimento do modernismo”*.² O posicionamento do arquiteto num discurso para legitimar o modernismo é compreensível, uma vez que ele próprio sentiu na pele os impasses e as incertezas do mesmo no começo da década de 1930, quando esteve à frente da Escola Nacional de Belas Artes.

De Lucio Costa em diante, no entanto, ninguém teria historiado a arquitetura brasileira sem, de um modo ou de outro, tomá-lo como modelo. Puppi compara os autores e referencia a influência deles e o débito para com a obra de Costa e conclui que uma história da tendência eclética ainda precisa ser redigida, para que, sem preconceitos, se formulasse a hipótese de uma arquitetura então plenamente atual e afim com o progresso material e cultural do país.³

Na medida em que a crítica de Marcelo Puppi aponta para a consagração de um modelo evolutivo da história da arquitetura, cujo ápice seria o modernismo, seu questionamento é extensivo às décadas de 1930 e 1940, época em que as cidades, de

¹ PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira**. Campinas: Pontes Editores, 1998. p.09.

² Ibid, p.12.

³ Ibid, p.182.

modo geral, modernizavam-se sob a influência do *art-déco* e que inúmeras moradas ainda eram construídas sob o traço do neocolonial⁴ ou de pitorescos bangalôs e vilas normandas, como foi o caso de Curitiba. E se o ecletismo esteve em sintonia com o seu tempo, tanto o neocolonial quanto o *déco* também se revestem do mesmo caráter de representatividade, uma vez que a arquitetura pode ser compreendida como a organização do espaço nos tempos históricos. Esse período rico na história da cidade, no qual o nacionalismo do neocolonial conviveu com a nascente influência *déco*, é o contemplado no presente trabalho. Época de uma Curitiba em expansão, na qual importantes vias da cidade eram prolongadas e bairros, povoados. Nesse cenário em expansão, a arquitetura serviu para forjar uma das imagens representativas da cidade, uma vez que ela, arquitetura, é mais um dos pontos de vista a partir dos quais se deve olhar o meio urbano.⁵

Neste universo de representação proporcionado pela arquitetura, está a construção, no espaço, da proposta de uma determinada sociedade ou de uma escala de valores, ideologicamente marcados no tempo. Além de ser uma manifestação escultórica da cidade, a arquitetura, enquanto experiência, é um desafio ao homem que procura, nela, alternativas que satisfaçam suas necessidades de abrigo e de proteção. Esse conceito da arquitetura como organizadora dos espaços ao longo da história é trabalhado por Lucrécia D'Aléssio Ferrara em “Os Significados Urbanos”:

Da habitação à cidade, a arquitetura como experiência impõe, à sua manifestação artística, a ambigüidade de uma representação que, por meio de formas e materiais, é funcionalmente reconhecida. Um signo icônico/utilitário no qual forma e função compõem um binômio de forças, às vezes antagônicas com o qual o homem aprende a transformar seu comportamento a fim de encontrar, no espaço construído, as melhores alternativas para a vida cotidiana. Ao mesmo tempo arte e experiência, a arquitetura assinala, para a humanidade, as marcas culturais das transformações históricas. Marca artística no espaço e mudança de vida no fluxo do tempo.⁶

Para a autora, a dualidade forma/função, na arquitetura, ressalta um problema encontrado numa série de outros elementos relacionais, como arte/ciência, expressão/representação, imagem/significado ou imagem/imaginário. Esta dicotomia entre forma e função seria a tradução de outra dualidade referente aos significados do urbano: imagem e sentido ou, radicalizando, como Lucrécia mesmo prefere, entre forma e conteúdo. Ou seja, compreendemos uma imagem urbana descrevendo somente sua

⁴ O neocolonial foi contemplado por Marcelo Puppi, mas como uma extensão do ecletismo por também se tratar de um movimento historicista.

⁵ ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. P.164.

⁶ FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Edusp, 2000. p.157.

manifestação formal, que normalmente identifica a marca do poder político e institucionalmente reconhecido. Uma imagem que explora exatamente a dicotomia “*na medida em que concentra o apelo formal/visual da imagem para atender a uma função utilitariamente fixada*”.⁷ A arquitetura eclética é rica nesses exemplos: as fachadas pretensamente palacianas que muitos proprietários davam aos seus sobrados residenciais, espalhados pelos centros das cidades, também encobriam funções econômicas de local de trabalho que este mesmo espaço possuía, ou que, em muitos casos, acobertavam verdadeiras *pocilgas* utilizadas como moradia para inúmeras famílias abrigadas sob o mesmo teto.

É necessário que essa dimensão utilitária-funcional da imagem seja superada, para que se perceba a relação dinâmica e simultânea entre a imagem e o sentido. Assim, compreende-se a arquitetura como organização dos espaços nos tempos históricos, mutante como a própria cidade, e signo de uma relação que se processa entre o homem, o espaço e o tempo, adquirindo contornos e significados variáveis com o passar dos anos e percebendo-a como uma produtora de conhecimento daquele mesmo espaço. Dessa forma, a monumentalidade do edifício cede lugar ao entendimento de que o projeto arquitetônico é um elemento de “ressignificação” do espaço urbano e, por meio dele, a expressão dos valores culturais dos seus habitantes. Se este uso envelhece ou se degrada, é porque o espaço teve sua função ou qualificação transformada, como a própria cidade no transcorrer do tempo.⁸

Em Curitiba, um dos melhores exemplos de ressignificação do espaço ocorreu na Praça Generoso Marques com a construção do Paço Municipal, inaugurado em 1916 pelo Prefeito Cândido de Abreu. Com esse edifício, o Prefeito coroou o final do seu mandato numa expressiva cenografia urbana, que substituiu o velho mercado público e seu entorno sujo e mal cheiroso. A construção do Paço foi emblemática dentro do período eclético da cidade e significativa para ilustrar como a arquitetura é capaz de construir imagens e imaginários no meio urbano. De região depreciada, em pleno coração do município, a praça transformou-se no centro político-administrativo da capital.

Há obras que se constituem num acontecimento originário no meio urbano, como o exemplo do Paço Municipal, e são perenes e se caracterizam, no tempo, pela transformação ou mudança de suas funções primitivas. Para o arquiteto Aldo Rossi,

⁷ Ibid, p.157.

⁸ Ibid, p.158.

essas obras chegam a constituir um trecho da cidade, tanto que são consideradas mais do ponto de vista do urbano do que do ponto de vista da arquitetura. A antiga prefeitura da cidade, com a transferência da sede administrativa para outro endereço, perdeu parte de sua significância e com ela, a própria praça que a abriga também passou por transformações. A simbologia atribuída ao Paço foi tamanha, que ela foi além de suas paredes, estendeu-se por todo o entorno. Com a mudança da sede de Prefeitura, a própria praça teve seu imaginário alterado.

O período eclético na arquitetura da cidade, coroado pela construção do Paço Municipal, é brevemente revisto na primeira parte da tese: *Platibandas e frontões, foi uma vez o colonial*. Nela, as representações textuais da cidade apontam para o ufanismo do crescimento e da modernidade da passagem do século XIX para o XX. Curitiba, enfim, era uma cortesã e não mais uma caboclinha. Seguir então pelos trilhos do bonde elétrico era vislumbrar uma paisagem em que românticos chalés, pitorescas casas de madeira e vetustos palacetes se sobressaíam. Uma cidade cortesã não no sentido pejorativo do termo, mas simbolizando, enquanto signo, o progresso e a modernização, numa visão um tanto quanto pastoral, utilizando terminologia de Marshall Berman – mas modernidade e enraizada profundamente na mentalidade da época.

A força de representatividade da arquitetura, traduzindo os anseios e as transformações de determinado período, repetiu-se na década de 1920, quando o nacionalismo que tomou conta das mais variadas formas de manifestações artísticas também chegou à arquitetura. Nacionalismo e modernidade, nessa década, foram quase sinônimos. Na arquitetura esse foi o período do neocolonial, movimento iniciado em São Paulo e que teve no Rio de Janeiro um dos seus espaços mais privilegiados e, a partir dessas duas capitais, disseminou-se pela paisagem de inúmeras cidades Brasil afora. O neocolonial buscava uma arquitetura genuinamente nacional, inspirada em nosso passado luso-brasileiro. Esse momento de reviver origens arquitetônicas e de reafirmação de raízes não foi uma tendência apenas local, ocorreu simultaneamente em vários países do continente americano e também na Península Ibérica. Não por acaso, credita-se a Ricardo Severo, um português radicado no Brasil, o ponto de partida para a tendência no país.

O neocolonial e as vertentes hispânicas, originárias de outros países americanos, como os estilos missões, mediterrâneo e colonial mexicano, por exemplo, tiveram ampla aceitação popular e disseminaram-se rapidamente. Em Curitiba, a região central e bairros que na década de 1920 estavam em processo de expansão tiveram sua paisagem

marcada, tanto por versões mais eruditas da tendência, como pelas mais simplificadas, resultado de releituras de construtores e mestres-de-obras, muitas vezes um misto do luso-brasileiro com detalhes das versões hispanas. Embora o período mais importante do neocolonial tenha sido os anos 20, duas décadas depois ainda era comum a Prefeitura aprovar projetos de construção claramente inspirados na vertente.

A seção *Beirais e alpendres, era uma vez o neocolonial* traça um panorama do movimento em São Paulo e Rio de Janeiro, além de retratar toda a polêmica que esse renascimento luso-brasileiro gerou, na época, entre os próprios intelectuais. Uma das principais fontes de pesquisa para o tema foi o periódico de circulação nacional “A Casa: revista de engenharia, arquitetura e arte decorativa”, que, a cada edição, divulgava textos informativos sobre arquitetura, dicas de decoração, anúncios de profissionais e projetos de construção dos mais diversos estilos. Um dos exemplos mais significativos do alcance popular da revista foi um projeto aprovado pela Prefeitura de Curitiba para um sobrado neocolonial na Rua Visconde de Guarapuava, onde o construtor informava que, a pedido do cliente, copiara o desenho de um número da revista A Casa.

Na mesma época em que a busca de nossas raízes arquitetônicas grassava o país de Norte a Sul, aqui no Paraná outro movimento também em busca de uma identidade acontecia, o Paranismo. Poucas foram as construções tidas como genuinamente paranistas em Curitiba, mas, de certa forma, referências ao movimento são encontradas em detalhes de muitos imóveis, seja em colunas, desenhos de portas ou de platibandas. Pela proximidade do tema em relação ao neocolonial, ambos considerados como movimentos de busca de raízes e afirmação de uma identidade, as referências à arquitetura paranista também integram a segunda parte da tese.

A terceira parte do trabalho é a mais longa. Intitulada *Na época do cabelo curto e liso*, alusão à frase de um jornalista de São Paulo que comparou a arquitetura com a moda, essa parte da tese analisa os primeiros momentos do modernismo na arquitetura, ocorridos quase paralelamente ao auge do neocolonial na década de 1920. Antes, porém, de trabalhar o tema em Curitiba, um capítulo, *Entreato de indefinições*, mostra as dúvidas, as incertezas e os impasses sofridos pelo modernismo na passagem para os anos 30. Tempos em que os próprios participantes do movimento não definiam com precisão a nova arquitetura que propunham como moderna. O desconhecimento do que seria essa arquitetura levou alunos da Escola Nacional de Belas Artes a perguntar ao arquiteto americano Frank Lloyd Wright se um dos mais conhecidos projetos de Gregori Warchavchik, a Casa Nordchild, no Rio de Janeiro, era ou não moderna. Isso depois de

uma greve dos próprios estudantes, na instituição, em protesto contra o afastamento de Lúcio Costa da direção da ENBA, por ter ele tentado implantar um currículo contrário aos ideais acadêmicos e favorável ao modernismo.

Nesse momento de incertezas sobre o que seria ou não modernista na arquitetura, a modernidade veio nas linhas do *art-déco* e tomou conta das ruas das cidades. Sob a denominação *déco*, foram erguidas muitas obras de linhas mais retas e geometrizes ou aproveitando curvaturas de esquinas. O gosto *déco* difundiu-se nas residências, nos cinemas, nas fábricas e nas instituições públicas, o que acabou por identificá-lo com o governo de Getúlio Vargas durante o Estado Novo. Fato que vai ao encontro da definição da arquitetura como organizadora do espaço nos tempos históricos, e aumenta a importância do estilo para a história da arquitetura brasileira. Nessa época, os centros urbanos também cresceram em altura, e os primeiros edifícios, considerados verdadeiros arranha-céus, foram projetados.

Nesse capítulo referente ao *art-déco*, novamente a revista A Casa é fonte rica, profusa e representativa do gosto popular nas construções. Na época, a própria revista não tinha definição clara do moderno em arquitetura. Pelas suas páginas, o moderno estaria no neocolonial, no bangalô, nos *cottages*, nas vilas normandas, e, é claro, no próprio *déco* e em qualquer outra construção de linhas retas, sem ornamentos, algumas vezes definida como arquitetura tropical, exemplos semelhantes aos projetos aprovados pela Prefeitura de Curitiba entre as décadas de 1930 e 1940.

No período que coincide com a entrada da arquitetura *déco* em Curitiba, a cidade novamente passa por outro surto de ufanismo generalizado, como ocorrera no início do século. Escritores e jornalistas não se cansam de vangloriar e mencionar a Curitiba de ruas largas e compridas, eminentemente cosmopolita, com clubes, cinemas e moderníssimos edifícios, além das suas graciosas e encantadoras vivendas que emolduram as ruas de aprazíveis arrabaldes. Após uma época de crise nas construções, durante a década de 1930, agravada depois com a Segunda Guerra Mundial, a cidade encerrava os anos de 1940 vencendo as alturas com seus arranha-céus e ampliando o número de construções diariamente. Uma publicação oficial, em 1952, informava que na capital a média era de 8 residências construídas por dia.

Diante desse expressivo número de quase uma dezena de casas diariamente concluídas, cabe lembrar a importância que essas construções, em boa parte projetadas por anônimos profissionais para uma massa ainda mais anônima de moradores, têm na formação da paisagem urbana. Em 1945, Heitor Stockler de França fez uma precisa

descrição do cenário da cidade que se descortinava do centro para a periferia. Em importantes vias como a Avenida Batel, a Bispo Dom José, a Mateus Leme e a República Argentina, uma pitoresca visão de chalés, bangalôs e vilas, em meio a “*inspirados jardins*”, apresentava-se como a consagração de um representativo ideário de morada para parcela significativa dos curitibanos. A persistência estilística dessas tendências construtivas, aliadas ao neocolonial e às vertentes hispânicas, ainda expressivas no começo na década de 1950, fecha a terceira parte da tese.

Essa permanência de padrões construtivos durante décadas é um fator importante quando se leva conta a importância da preservação de uma paisagem histórica ou a delimitação do que é relevante documentar na história da arquitetura, pois na medida em que tanto a concepção quanto a distribuição do interior de uma casa só se modificam em tempos muitos longos, a morada e a moradia são um dos mais ricos exemplos para caracterizar os costumes, os usos e as representações do imaginário de uma população.

Às vésperas dos festejos comemorativos do Centenário da Emancipação Política do Estado, uma nova imagem da cidade se formou. A caboclinha que, no começo do século, fora elevada à condição de cortesã, transformara-se numa jovem rica e vestida à última moda, atenta aos novos tempos como a imprensa de então divulgava. Tempos de outra arquitetura, tida como a moderna, consagrada pela historiografia e encampada pelo próprio governo de Bento Munhoz da Rocha Neto como a imagem de progresso que o Paraná de ora em diante ostentaria. Uma arquitetura rica, consagrada, mas que por muitos anos encobriu a outra modernidade curitibana – uma modernidade de beirais, alpendres e cabelos curtos e lisos.

PLATIBANDAS E FRONTÕES, FOI UMA VEZ O COLONIAL...

1 – Promissoras sensações de progresso

1.1 Nos Ares Oitocentistas

Na primeira metade do século XIX, a paisagem curitibana, umas duas centenas de casas bordejando poucas ruas e uma praça central, passa a sensação de um vilarejo parado no tempo, alheio a qualquer manifestação de urbanidade que, porventura houvesse além do planalto. Poucas eram as ruas e as igrejas. Quando muito, uma capela assenhoreava-se do título de matriz; raros eram os largos e mais raros ainda os habitantes. Os sítios e as fazendas das regiões vizinhas abrigavam a quase totalidade da flutuante população urbana. Cidade, para muitos, somente nos fins de semana e nos festejos da padroeira. Nos demais dias, casas fechadas, ruas desertas e comércio parado. Estas breves linhas resumem grande parte das descrições e das impressões de viajantes que passaram pela cidade. São relatos que caracterizam uma vida social restrita, principalmente, às festas religiosas e às ocasiões em que visitantes ilustres, como os próprios viajantes, hospedavam-se na cidade.

O lugarejo, de poucas ruas que findavam em campos a perder de vista e de casas baixas, aparentava, nas primeiras décadas dos Oitocentos, em nada ter alterado a paisagem com a qual atravessou todo o século XVIII, sob as determinações e provimentos ditados pelo Ouvidor Rafael Pires Pardini, quando aqui esteve em 1721. O Ouvidor determinou normas para o dia-a-dia da Vila e dos curitibanos que adentraram o século seguinte, tanto que, quando se deram os debates na Câmara para a redação do primeiro Código de Posturas de Curitiba, em 1829, o seu texto foi usado como modelo, e a própria comissão encarregada da tarefa recebeu o nome de Comissão de Revisão dos Provimentos. Exatamente por isso, a urbanidade colonial idealizada por Pardini acabou sendo transposta para os Oitocentos. Ou seja, era ainda uma cidade que procurava se definir por oposição ao campo, pelas quadras em volumetria única e pela arquitetura luso-brasileira.⁹

A concepção de cidade determinada nos Provimentos previa a quadra retangular e adensada. A rua era demarcada por um conjunto de fachadas, e qualquer espaço livre

⁹ PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. **Semeando iras rumo ao progresso**. Curitiba: Editora da UFPR, 1996. p.98.

entre essas construções comprometeria o conjunto. Assim, evitar-se-ia a cidade "disforme", numa expressão do próprio Ouvidor, e a Vila estaria formalmente definida entre o rural e o urbano.¹⁰ Num tempo em que ruas calçadas eram raras em qualquer cidade brasileira, não se concebiam vias públicas sem construções; ruas não pavimentadas e sem edificações, demarcadas apenas por cercas, eram as estradas. Traço de união entre um conjunto de prédios, a rua era por eles definida.

O urbano, nesta concepção, contrapunha-se ao rural. Atividades como a agricultura de subsistência, por exemplo, prejudicariam o traçado adensado das ruas e não eram, também, ocupações apropriadas à vida citadina. A pouca vegetação nos espaços públicos foi um aspecto que marcou sobremaneira as cidades portuguesas e, por extensão, as de suas colônias. O curioso, neste caso, é que tanto a elite da Câmara Municipal (responsável pelo cumprimento desta legislação que separava cidade e campo), quanto comerciantes ou artesãos (profissionais tipicamente urbanos) também eram, com frequência, proprietários rurais. Foram cidades em que a economia agrária, na maior parte das vezes, também era a garantia sua existência.¹¹

Entretanto, dizer que Curitiba permaneceu estagnada ao longo de todo esse período não seria correto; mas muito pouco a cidade cresceu. Durante esse tempo, transformações ocorreram, e a preocupação com o urbano ou com as edificações, mais especificamente, constavam das determinações dos camaristas e das discussões na Casa da Câmara. Construções inadequadas ou ruas por pavimentar eram analisadas e relatadas nas sessões, contando com a presença dos envolvidos.

Em 1786, por exemplo, João da Costa Rosa foi intimado pela Câmara a concluir, em quatro meses, uma casa na Rua do Fogo (São Francisco) cuja construção fora iniciada havia muito tempo e achava-se então parada.¹² No mesmo ano, os camaristas também pediram aos moradores da Vila a realização do calçamento da testada e rua defronte suas casas: "*... e tudo acharam composto na forma por eles determinado na conformidade do edital e somente determinaram aos moradores que se fizessem as suas calçadas até o meio da rua e outra parte cada um a sua testada...*".¹³

Em determinadas ocasiões, a Câmara requeria a desapropriação, como o fez em agosto de 1787 com João Domingues Leitão. Morador da Travessa José Bonifácio, ele

¹⁰ PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. **Semeando iras...** p. 94.

¹¹ PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. De árvores e cidades, ou a difícil aceitação do verde nas cidades de tradição portuguesa. in: MATOS, Maria Izilda, SOLLER, Maria Angélica (orgs) **A cidade em debate**. São Paulo: Olho d'água, 1999. p. 11-47.

¹² BOLETIM DO ARQUIVO MUNICIPAL DE CURITIBA... (FICHA 48)

teve seu lanço de casa avaliado com o fim de ser desapropriado. As telhas e as madeiras foram calculadas em dezoito mil réis, o lote em oito mil. Se João Domingues ficasse com o material da demolição, receberia apenas a parte referente ao terreno; caso contrário, teria direito a toda a quantia estipulada pelos oficiais carpinteiros e os restos da referida casa iriam para a posse da igreja.¹⁴

Questões referentes ao calçamento, em especial, pautavam muitas das preocupações da Câmara e, certamente, também dos curitibanos. Eram estes os responsáveis pela realização da obra, e incorreriam em multas e penas na falta do cumprimento desta. A Rua do Fogo, em 1809, precisava de consertos no seu calçamento, e a Câmara notificou os moradores para que efetuassem por conta própria os melhoramentos, uma vez que o Conselho não poderia suprir tanta despesa; caso contrário, além das custas da obra, sofreriam uma pena de oito dias de prisão. Na mesma sessão da Câmara, mais uma vez os moradores eram convocados para contribuir. Desta vez com a mudança da Fonte da Carioca de cima para o Largo da Senhora do Terço (Largo Coronel Eneas), para assim *aformosear* o mesmo. Neste caso, multas e penas não seriam aplicadas, mas os proprietários de casas no Largo foram convidados a concorrer, cada um, com a quantia que fosse possível, a fim de evitar maiores gastos ao Conselho.¹⁵

Assim, entre pequenas obras de calçamento, demolições e pedidos de autorização para construir, os dias transcorriam. Sem dinheiro suficiente para realizar reformas e melhoramentos, a Câmara depositava nas mãos dos moradores muito da responsabilidade pela manutenção do meio urbano. Talvez isso explique a visão de abandono e desleixo que aos olhos de hoje se tem do meio urbano colonial. A população escassa e pobre, vivendo numa tênue linha de separação entre o urbano e o rural, pouco tinha de noções de urbanidade e conservação do meio.

Esse aparente descuido com o urbano gerou, em estudos posteriores, a idéia errônea de uma relação de desleixo e desprezo que os brasileiros teriam com as suas cidades. Falta de organização que poderia ser explicada se levarmos em conta que o meio urbano não era o local de residência fixa de parcela significativa da população. A vida da Colônia não estava calcada prioritariamente no urbano, mas sim nos engenhos e fazendas de gado. Mesmo assim, é comum encontrarmos solicitações de moradores de

¹³ Ibid, (ficha 51)

¹⁴ Ibid, (ficha 52)

¹⁵ Ibid, (ficha 28)

Curitiba para abertura de ruas ou até cobrando uma ação efetiva da Câmara para definir os alinhamentos prediais. Em 1837, por exemplo, um abaixo-assinado foi encaminhado aos camaristas requerendo que se arrumasse o alinhamento da Rua Carioca de Baixo (Marechal Deodoro), em virtude da demolição de duas casas ali existentes. O interessante, neste caso, é que o abaixo-assinado partiu, não de moradores da Carioca de Baixo, mas de curitibanos que residiam uma rua acima, a Rua das Flores.¹⁶

Criou-se, para muitos estudiosos do tema, a ilusão de que o urbanismo da Colônia estava calcado no temporário: "*o sentido do provisório e do fugaz que dominava os colonos revelava-se no desleixo da urbanização; até na falta de urbanização*", escreve o historiador Emanuel Araújo.¹⁷ O conceito de desleixo urbano aparece também no livro "Ordem médica e norma familiar". Nele, Jurandir Freire Costa cita, ao comentar o despejo de "*toda a sorte de dejetos*" nas ruas, infrações cometidas pelos habitantes das cidades e o desprezo que estes sentiam pelo meio urbano. Desprezo que, para o autor, seria traduzido num tratamento dado à rua como se esta fosse um confim da casa, "*como a senzala era o quarto de despejo da casa grande*".¹⁸ No entanto, semelhante generalização não é cabível, pois dejetos e lixos atirados na rua eram comuns até em capitais européias, como Paris¹⁹, não sendo um hábito apenas de senhores rurais brasileiros, que pouco freqüentavam as cidades. Haveria, provavelmente, uma falta de cultura urbana; urbanidade esta que, legislações, como os Provimentos e, posteriormente, as Posturas Municipais encarregavam-se de tentar implantar entre a população.

Esse desapego ao urbano, sentido principalmente nos senhores rurais, para Jurandir Freire Costa teria também influenciado a própria concepção das residências. Com o "desprezo" pela rua, as famílias morariam enclausuradas, transpondo para o urbano a reserva do viver rural, "*... donde a feição arquitetônica das casas. Entre os ricos rótulas e gelosias defendiam a família (...) entre os pobres as toscas urupemas...*"²⁰, - quando isso, no entanto, provinha da arquitetura portuguesa, por sua vez decorrente da influência moura.

A chegada do século XIX, portanto, em nada alterou a rotina e o dia-a-dia dos curitibanos; tanto que, cem anos depois da passagem de Rafael Pires Pardiniho, o

¹⁶ Ibid, (ficha 118)

¹⁷ ARAÚJO, Emanuel. **O teatro dos vícios**: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1993. p. 37.

¹⁸ COSTA, Jurandir Freire Costa. **Ordem médica e norma familiar**. Rio de Janeiro: Graal, 1989. p. 38.

¹⁹ Ver WEBER, Eugen. **França fin-de-siècle**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

viajante francês Auguste de Saint-Hilaire também encontrou um modesto cenário tal qual o Ouvidor: pouco mais de duas centenas de casas e uma cidade de esporádicos habitantes circulando pelas ruas. Fato ainda normal naquele começo dos Oitocentos para muitas vilas e cidades espalhadas Brasil afora pois, antes de passar por Curitiba, Saint-Hilaire também visitara cidades mineiras e goianas que, desertas durante os dias da semana, animavam-se somente quando a devoção obrigava os agricultores da vizinhança a assistir aos ofícios divinos nos domingos e nos dias santos. O mesmo foi afirmado pelo viajante sobre Curitiba e outras localidades paranaenses: "*Curitiba mostra-se tão deserta, no meio da semana, quanto a maioria das cidades do interior do Brasil. Ali, como em muitos outros lugares, quase todos os seus habitantes são agricultores, que vêm à cidade nos domingos e dias santos...*"²¹.

Quase quarenta anos depois, o médico alemão Avé-Lallement também presenciou a cidade se movimentar num dia santo, o da Virgem Maria, em 8 de setembro de 1858. E comentou: "*Parece ter chegado muita gente dos arredores [grifo meu]. A multidão que estava na praça verde da igreja [Praça Tiradentes], na maioria em cavalos ricamente ajaezados, dava uma bonita impressão...*"²².

Na mesma época da passagem de Saint-Hilaire pelo Brasil, o inglês Henry Koster encontrou situação semelhante à de Curitiba em paragens do interior do Nordeste, nas quais o senhor do engenho raramente deixava a sua propriedade. Sobre a cidade de Natal, o inglês comentou: "*...se lugares como esse são chamados de cidades, como seriam as vilas e aldeias?*", e prossegue relatando que o local consistia "*numa praça cercada de residências tendo apenas o pavimento térreo, as igrejas que são três, o Palácio, a Câmara e a prisão*".²³

As palavras do viajante inglês não diferem muito da famosa descrição de Saint-Hilaire sobre a Curitiba de 1820. De forma circular, a cidade tinha 220 casas, pequenas e cobertas de telhas, a maioria de um só pavimento e certo número delas erguidas em pedra. A taipa, ao que tudo indica, ainda seria utilizada como técnica construtiva por um bom tempo no século XIX. Na opinião do francês, as ruas eram largas e regulares, algumas pavimentadas por completo e outras, somente na frente das casas, uma vez que cabia ao morador o calçamento defronte sua residência.

²⁰ COSTA, Jurandir Freire... p. 38.

²¹ Ibid, **Viagem pela Comarca de Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995. (Coleção farol do Saber). p. 107.

²² AVÉ-LALLEMANT, Robert. **1858, viagem pelo Paraná**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995. (Coleção Farol do Saber). p. 62.

A praça pública, como ele chamou a atual Tiradentes, era grande, quadrada e coberta por um relvado. A igreja matriz, não centralizada e construída mais para um dos cantos do largo, prejudicava, segundo o olhar do viajante, "*a harmonia e a regularidade*" do cenário.²⁴ Entretanto, apesar de a vegetação rasteira servir de pasto para os animais, a lama das ruas em dias de chuva espantar os próprios membros da Casa de Câmara e as construções necessitarem de reparos, o Largo da Matriz representava o que de mais urbano poderia haver em Curitiba naquela época.

Poucos anos depois, nas Correições de 1828, o Ouvidor Geral Joaquim Teixeira Peixoto desejou dias melhores para a praça: "*... é o lugar que mais formoseia esta Vila, e que se achando presentemente os edifícios dele desbaratados e outros muito acanhados e mal construídos, que esta Câmara tenha o mais vigilante cuidado a que não se dê data de terrenos algum se não a pessoas que tenham posses para fazerem bons edifícios e que mesmo aos proprietários daqueles que ora se vêem demolidos e desbaratados, não consintam levantar senão pela maneira sobredita*".²⁵

O modesto meio urbano de edifícios acanhados e mal construídos encontrava similaridade no interior das próprias residências. Em Curitiba era pequeno o número de pessoas abastadas, Saint-Hilaire chega a afirmar que em outras cabeças de comarca não havia casas de famílias importantes tão pouco mobiliadas como as que aqui encontrou. Diz o viajante que "*as paredes eram simplesmente caiadas e o mobiliário das pequenas salas onde se recebia tinha apenas uma mesa e alguns bancos*".²⁶

Ocorre que, em princípios de 1820, Curitiba ainda era uma cidade carente de boas estradas e caminhos que fizessem ligação com outras partes da Colônia, provocando uma situação de grande isolamento. O próprio Saint-Hilaire menciona que ela era a única localidade no interior que, a partir de São Paulo, mantinha contato direto com o litoral, concluindo que não haveria "*a menor dúvida que ela se tornaria uma cidade muito florescente se a estrada que atravessa a serra de Paranaguá não fosse tão acidentada*".²⁷

As longas distâncias e a falta de contato com outros centros urbanos de importância eram um entrave para o florescimento da cidade. Ademais, a falta de mão-de-obra especializada para erguer bons edifícios também se fazia notar. Mas não

²³ KOSTER, Henry. Apud ARAÚJO, Emanuel. **O teatro dos vícios...** p. 40.

²⁴ SAINT-HILAIRE, Auguste... p. 106.

²⁵ BOLETIM DO ARQUIVO MUNICIPAL DE CURITIBA... (FICHA 36)

²⁶ SAINT-HILAIRE, Auguste... p.107.

²⁷ Ibid, p.108.

somente profissionais qualificados se faziam necessários, também o próprio material para as obras era uma carência na cidade. Em 1855, quando se providenciava a construção de um Paço da Assembléia para a recém-instaurada Província, o relatório do Vice-Presidente Theophilo Ribeiro de Rezende deixava claro que os andamentos dos trabalhos estavam sendo mais morosos do que o previsto, porque “... *não quis assim o mercado desta cidade, escassíssimo de materiais e de recursos que permitem acelerar a conclusão de uma obra a medida dos desejos de quem a promove...*”.²⁸

Em outro relatório, Zacarias de Goes e Vasconcellos anunciava o término das obras do Paço da Assembléia, não obstante alguns problemas e a ausência dos engenheiros da Província, envolvidos em outras missões importantes pelo interior. Na falta dos portadores do conhecimento técnico, a construção foi levada a efeito por um funcionário da Fazenda, o inspetor interino da Tesouraria. Certamente, tal fato gerou polêmicas, assim descritas:

Como primeira obra de vulto construída na nova Província, tornou-se alvo da ambição dos fornecedores de materiais, e dos trabalhadores, os quais queriam de uma vez enriquecer (...). Tornou-se também alvo das observações de arquitetos sem obra, e de administradores despeitados, para quem o edifício tinha o defeito imperdoável de subir ao ponto a que chegou sem a direção de suas ociosas capacidades, sendo preciso até que a polícia intervisse para não irem perturbar a marcha dos trabalhos. Mas enfim, o Paço está feito, e é sem dúvida um elegante edifício.²⁹

Curiosamente, apesar da ausência dos engenheiros e talvez para acelerar o andamento das obras, o conhecimento técnico destes foi dispensado neste caso. Os “arquitetos sem obra”, provavelmente mestres-de-obras da cidade ou engenheiros desligados do serviço para o governo, na ausência daqueles, pleitearam o posto ocupado pelo inspetor da Tesouraria. Querelas de um meio que ainda teria muito que se profissionalizar.³⁰

Enquanto as ruas do Rio de Janeiro, certamente graças à vinda da família real, recebiam os primeiros ares de uma arquitetura neoclássica, em muito influenciada pela vinda da Missão Francesa, as vielas e os becos de Curitiba ainda manteriam por algumas décadas o arrastado jeito de povoado interiorano, com suas casas baixas e

²⁸ RELATÓRIO da Província do Paraná apresentado ao Vice-Presidente Henrique de Beaurepaire Rohan pelo Vice-Presidente Theophilo Ribeiro de Rezende. Curitiba: Typ. Paranaense de Cândido Martins Lopes, 1855. p. 99.

²⁹ RELATÓRIO do Presidente da Província do Paraná por Zacarias de Goes e Vasconcellos, na abertura da Assembléia Legislativa Provincial em 8 de fevereiro de 1855. Curitiba: Typ. Paranaense de Cândido Martins Lopes. p. 44.

rústicas. Um povoado no qual o próprio Presidente da Província enfrentava problemas para erguer uma casa que servisse para a Assembléia. Entretanto, este não era um problema afeito apenas a Curitiba. Muito mais promissora politicamente, São Paulo também arrastou-se por anos a fio na paisagem colonial de suas construções de taipa. Nas lembranças de Ermelindo de Leão, sobre a Curitiba dos idos de 1878, a Rua 15 de Novembro ainda era dominada pelo casario baixo. E não era de estranhar o hábito de visitantes colocarem os chapéus sobre os telhados antes de adentrar às moradas.³¹

A famosa descrição da cidade feita pelo inglês Thomas Bigg-Wither em 1872 vem ao encontro das recordações de Ermelindo de Leão. Ao se afastar do núcleo central para participar de uma caçada, o viajante inglês observou a cidade do alto, e concluiu: *“A falta de altas agulhas de torres ou de edifícios altos ou mesmo das usuais chaminés dá a Curitiba, vista de longe, aspecto muito diferente do de uma cidade inglesa. Quase que se podia classificá-la de aglomerado de tendas e cabanas, formando o campo de um exército na expectativa de receber ordens de partir para outra localidade”*.³²

Muito embora fosse uma cidade de casas baixas, caiadas, dando para ruas angulosas e muitas vezes sem calçamento, Curitiba mantinha-se sob as determinações emanadas dos camaristas e a ação dos fiscais da Câmara, atentos às normas listadas nos Códigos de Posturas. Algumas vezes, a população também cobrava medidas municipais contra ruas desalinhadas e construções inacabadas. A cidade, que se assemelhava a um acampamento no entender de Bigg-Wither, passava naquele momento por transformações não somente na sua imagem, mas no próprio viver diário da população. Mesmo o viajante reconheceu o fato quando aqui retornou, um ano depois.

A consciência adquirida de viver em uma sociedade urbana, em parte, compreendia um lento processo que vinha desde a redação dos Provimentos do Ouvidor Pardinho. Noção de urbanidade que as posturas, com uma abrangência maior sobre o cotidiano, poderiam explorar. Não se pode deixar de ver as posturas municipais como um manual de civilidade urbana. A convivência de diferentes pessoas e costumes é própria do viver citadino, sendo, portanto, inevitável este contato no espaço público das cidades. Feiras e mercados, festas, questões de salubridade, trânsito de animais em ruas ou praças, enfim, qualquer assunto que extrapolasse o interior das casas era passível de

³⁰ Trabalhavam como engenheiros da Província nessa época Saturnino Francisco de Freitas Villalva, Pierre Taulois, Carlos Stopanni, Emílio Gengembre e Feliciano Nepomunceno Prates.

³¹ LEÃO, Ermelindo. In: ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA. Edição Comemorativa do Centenário de Emancipação Política do Paraná 1853-1953. Rio de Janeiro: O Malho. Ano XLIV, nº 224, dez de 1953.

discussão nas posturas, muito embora estas também regulassem jogos e certas festividades na vida privada.³³

As posturas disciplinavam os comportamentos urbanos aceitáveis, e eximiam-se de avançar porta adentro das casas. O respeito à inviolabilidade do lar era um dos privilégios do viver em cidade: "*Rua e casa, ou público e privado eram jurisdicionalmente coisas distintas*".³⁴

Dessa forma, a legislação não avançou além da testada das casas, não ultrapassou as fachadas, um espaço liminar por natureza, que pertence de maneira simultânea às esferas pública e privada. Portas, janelas, vãos e demais detalhes eram estabelecidos no teor das próprias posturas. No primeiro código de Curitiba, em 1829, regras de arquitetura ficaram estabelecidas. Apesar de o detalhamento não ser abrangente, algumas dimensões mínimas foram determinadas, e providências contra as ruínas ou a possível construção de choupanas foram inseridas no regulamento. Naqueles idos, os camaristas já se preocupavam-se com a elegância da cidade:

Artigo sexto: a nenhum indivíduo será permitido erigir choupanas nas principais ruas desta Vila, devendo guardar a regularidade e elegância que tiverem os edifícios daquela rua, ou praça em que a casa for construída: observando-se a mesma ordem com aqueles pardieiros que se houverem de reedificar.³⁵

É certo que pardieiros e choupanas não seriam eliminados do quadro urbano pela mera interdição de um código de posturas, mas conforme novas construções ou reformas eram requeridas, a Câmara viabilizava a sua proposta. O mesmo ocorria com o nivelamento das ruas: dava-se tempo ao tempo. Em 1837, a questão do alinhamento e as dimensões dos prédios foram mais detalhadas e assim estabelecidas:

Art. 1º - O alinhamento das casas será feito pela direção das extremidades da rua em que se houver de levantar algum edifício, o nivelamento das soleiras será tomado no meio do alicerce

³² BIGG-WITHER, Thomas P. **Novo caminho no Brasil meridional: a Província do Paraná**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001. [Coleção Brasil Diferente]. p. 79.

³³ Como exemplo, podemos citar um artigo de postura datado de 1831: "*Todo aquele que em sua casa ou qualquer outro lugar der tabulagem para jogos de azar, ou com cartas, ou com dados, ou consentir ajuntamento de dia, ou de noite de pessoas de qualquer qualidade, e principalmente de filhos de famílias, criados, ou escravos, quer receba disso lucro, ou não, será advertido pelo fiscal, para não continuar em tal procedimento, e não se abstendo será multado por cada vez que de um tal abuso for convencido em 4 a 8\$000 réis, e em 4 a 8 dias de prisão*". In: Posturas Municipais: Curitiba, Castro, Ponta Grossa. Décadas de 1820 a 1860. MONUMENTA. Curitiba: Aos 4 ventos. vol. 1, nº3, 1998. p. 46.

³⁴ PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. **Posturas municipais e civilidade urbana**. Departamento de História, UFPR. Texto apresentado para discussão com os alunos do curso de pós-graduação em História. 1999. p. 29.

³⁵ Código de Posturas de Curitiba de 1829. In: Posturas Municipais: Curitiba, Castro, Ponta Grossa. Décadas de 1820 a 1860. MONUMENTA. Curitiba: Aos 4 ventos. vol. 1, nº3, 1998. p.29

da frente, e terá um palmo acima da superfície da terra, servindo este nível de base para a dimensão da altura do edifício cuja altura na frente será de 17 palmos até o algeroz; do mesmo nível até o peitoril das janelas haverá 4 palmos e meio de altura; do peitoril á soleira superior 7 e meio. As janelas, bem como as portas, terão se o terreno o permitir sem detrimento da propriedade 5 palmos e meio de largura, e estas 12 palmos da soleira inferior à superior. Os transgressores incorrem em multa de 3 a 9\$000 réis demolida a obra a sua custa.³⁶

Fruto da ação de camaristas, fiscais e pilotos, o alinhamento das vias públicas e os parâmetros construtivos também passaram, já na segunda metade do século XIX, a ser objeto de análise de engenheiros. Esses novos personagens a circular pelas ruas da cidade inseriam o conhecimento técnico necessário para validar as medidas tomadas, fosse pelas câmaras municipais, fosse pelo governo provincial.

A rua não seria mais apenas aquela demarcada pelo arruador e conferida pelo fiscal. A linguagem técnica e o suporte do saber de um engenheiro norteariam ações: "*... seguindo-se no calçamento o nivelamento que, em vista do plano do engenheiro, for determinado pelo fiscal...*".³⁷

Os engenheiros e, posteriormente, os médicos, contribuíram sobremodo para as transformações sofridas pelas posturas ao longo dos Oitocentos e início do século XX. Enquanto o engenheiro cuidava do arruamento, das dimensões mínimas a serem adotadas nos edifícios e corrigia os projetos de construção apresentados, os médicos, por sua vez, forneciam medidas sanitaristas, determinando áreas necessárias à ventilação e insolação, implantando normas que auxiliaram a romper com o casario colado parede a parede, tão característico dos tempos coloniais. Timidamente, a cidade, amparada pela ação dos técnicos e por novas construções, começava a esboçar uma paisagem diferente da descrita por Saint-Hilaire.

1.2 Sobre mestres e engenheiros, outra arquitetura para a cidade

O engenheiro inglês Bigg-Wither foi um dos primeiros a descrever a transformação da cidade na segunda metade do século XIX. Ao retornar depois de um ano, intervalo em que esteve viajando pelo interior da Província, ele observou o crescimento de Curitiba e as mudanças na sua arquitetura. Ainda que em breves linhas, Bigg-Wither não deixou de notar o significativo aumento no número de construções locais e também o porte de um dos principais edifícios da época:

³⁶ Código de Posturas de Curitiba 1837. In: Posturas Municipais: Curitiba, Castro, Ponta Grossa. Décadas de 1820 a 1860. MONUMENTA. Curitiba: Aos 4 ventos. vol. 1, nº3, 1998. p 55.

Curitiba tinha saído inteiramente de minha lembrança nesse intervalo de quatorze meses. À direita e à esquerda da nova estrada que levava a Palmeira havia longas carreiras de casas, no mesmo lugar onde antes eu vira campo aberto. À direita, em construção, vi um gigantesco edifício, mais no moderno estilo de um hotel de Londres do que qualquer dos que vira no Rio e, em todos os lados, havia sinais inequívocos de progresso.³⁷

A moderna aparência de um hotel londrino se referia ao prédio da Santa Casa de Misericórdia. Centralizando uma vasta área, com dois pavimentos, mansarda e linhas que evocavam o neogótico em voga na Europa, o edifício certamente destacava-se na paisagem, quer por sua monumentalidade, quer por seu estilo, em tudo diferindo das usuais construções curitibanas.

Parte das mudanças descritas pelo inglês eram devidas, especialmente, aos mestres-de-obras e engenheiros alemães que aqui se estabeleceram a partir de 1829. Em Curitiba, a carência de profissionais habilitados para construir se fazia notar havia algum tempo. O próprio Saint-Hilaire surpreendeu-se de haver apenas um pedreiro na cidade ao lado de onze carpinteiros e tantos oficiais de outros labores. Concluiu, então, que eram os escravos os responsáveis pelas tarefas mais pesadas.

A necessidade de bons pedreiros levou os camaristas a solicitarem do governo provincial, em 1839, quatro alemães que trabalhavam em construção de estradas exatamente “*por serem estes pedreiros de profissão e haver aqui falta de tais artistas*”. Os profissionais requisitados: Jacó Leifeil, André Miguel, Guilherme Fulman e Pedro Selle.

A obra da Santa Casa, admirada por Bigg-Wither, era fruto do traço de um engenheiro alemão, Carl Gottlieb Wieland, que veio para a Província do Paraná contratado para dirigir a Colônia do Assungui. Nos anos em que permaneceu na colônia, Wieland foi responsável por erguer os primeiros silos que o Paraná teve. Posteriormente, trabalhou nas obras da Estrada da Graciosa, sob a direção do engenheiro Monteiro Tourinho e, ao retornar a Curitiba, dedicou-se à arquitetura.³⁹

Uma das primeiras obras de Wieland na capital foi o prédio da Farmácia Alemã, para Augusto Stellfeld, construído em 1863 na atual Praça Tiradentes. Stellfeld fazia questão de ter compatriotas na direção dos trabalhos justamente pelo domínio da técnica, e Wieland montou uma equipe composta em sua maioria por germânicos. Nessa

³⁷ Código de Posturas de Curitiba de 1861. In: Posturas Municipais: Curitiba, Castro, Ponta Grossa. Décadas de 1820 a 1860. MONUMENTA. Curitiba: Aos 4 ventos. vol. 1, nº3, 1998. p 107.

³⁸ BIGG-WITHER, Thomas. ... p. 355.

³⁹ CARNEIRO, Newton. **As artes e o artesanato no Paraná**. Curitiba: Velox Propagadora, 1955. p. 14.

obra, apenas as paredes foram executadas por um brasileiro, o mestre-de-obras José Moreira de Freitas; as plantas foram desenhadas por Wieland, os alicerces realizados por Frederico Warnecke e os minuciosos trabalhos de carpintaria ficaram a cargo de Christian Strobel e seu filho Gustav. Em suas memórias, Gustav afirma que não se encontrava na cidade um carpinteiro habilitado para realizar o trabalho ao gosto do engenheiro e do proprietário da farmácia. Foi então que Wieland convidou seu pai para assumir este encargo na construção do estabelecimento.

O relato de Gustav Strobel é rico em detalhes sobre o dia-a-dia de um carpinteiro na Curitiba de meados do século XIX e, em especial, de relatos que demonstram a surpresa dos brasileiros em presenciar técnicas ainda desconhecidas, como ajustar a armação do telhado no chão, em meio à praça, para somente depois de pronta montá-la no alto do prédio. Numa dessas passagens, ele comenta:

Durante nossos trabalhos tivemos sempre muita assistência, e eles não entendiam que trabalhando durante dias, ainda não tínhamos colocado um vigote na construção. O sistema nacional de construção era ainda bem simples. Em geral montava-se sobre quatro pilares de tijolos ou enterravam-se quatro pilares de madeira, sobre os quais era erguida a casa e pregadas as vigas. A madeira do telhado era feita de paus roliços, como vinham do mato. Eles não entendiam que pudesse ser tudo ajustado no chão e depois apenas montado no alto do prédio.⁴⁰

Os Strobel, ao lado do mestre Frederico Warnecke, também fizeram parte da equipe montada por Wieland para as obras da Santa Casa, que uma década mais tarde seria comparada a um hotel londrino. A comparação de Bigg-Wither, inclusive, demonstra quanto o engenheiro alemão, isolado numa longínqua província do Sul do Brasil, estava atualizado em relação ao que se fazia na Europa. É provável que Wieland tivesse trazido em sua bagagem, quando aqui chegou, ou recebesse por encomenda postal, livros de arquitetura publicados no continente europeu. A existência de exemplares, ainda nos dias de hoje, desses verdadeiros manuais onde se publicavam projetos desde igrejas até residências, comprova a sua circulação pela cidade.

Muitos dos construtores alemães que viveram em Curitiba e, posteriormente, dos italianos (também influentes na arquitetura local), eram engenheiros ou tinham formação em Arquitetura. Foram em sua maioria contratados por uma elite econômica em processo de europeização que encontrou nessa mão-de-obra imigrante a capacidade

⁴⁰ STROBEL, Gustav. **Relatos de um pioneiro da imigração alemã**. Curitiba: IHGEP, 1987. [Estante Paranista, vol. 27] p. 92. Ao longe deste livro, são relatados diversos trabalhos que os Strobel realizaram em Curitiba. Após os serviços para a Farmácia Alemã, muitas propostas de trabalho apareceram, entre elas até uma reforma no sobrado onde estava instalado o governo da Província. A primeira escada em caracol realizada no Paraná, feita em madeira, é atribuída a Christian Strobel.

técnica para atingir os seus anseios. Aqui, no entanto, nem todos esses profissionais obtiveram o reconhecimento dos seus títulos e acabaram atuando como meros mestres-de-obras, como foi o caso de Henrique Henning. Com estudos em Arquitetura na Alemanha, Henning veio para Curitiba a convite de Wieland, e atuou como responsável pela construção em muitas obras. Além de participar nas etapas finais do edifício da Santa Casa, trabalhou na construção do Teatro São Theodoro, da igreja Matriz e comandou serviços em diversos prédios particulares. O mais conhecido deles, um sobrado com linhas neogóticas, foi projetado pelo italiano Ernesto Guaita, para o comerciante português Manoel Cunha, na Rua 15 de Novembro. Este último é um exemplo interessante para demonstrar que o repertório eclético desses profissionais não tinha nenhum vínculo com a origem dos envolvidos: um italiano projetou um prédio neogótico, construído por um alemão para um lusitano⁴¹.

Outra obra de Henning que marcou presença na paisagem da Praça Carlos Gomes foi o conhecido *Chalé Verde*, propriedade do Dr. Victor Ferreira do Amaral. Construído na década de 1880, na região central de Curitiba, este chalé contrariava todas as determinações de lote urbano encontradas nas posturas municipais. Concebido no meio do lote, cercado por jardins e com muro e gradil de ferro circundando toda a esquina da praça com a atual Avenida Marechal Floriano, ele era uma exceção ao casario que bordejava o alinhamento predial, ainda arraigado aos hábitos coloniais.

Henrique Henning chegou a lecionar na cadeira de Desenho de Arquitetura na Escola de Artes e Ofícios, o que atesta o reconhecimento de sua atuação enquanto profissional. Não devemos esquecer que, embora nem sempre se considerasse sua formação em terra natal, esses mestres-de-obras não se comparavam aos profissionais brasileiros, muitos dos quais simples pedreiros cuja formação eram apenas os anos de labuta prática. Na segunda metade dos Oitocentos, o conhecimento técnico, como visto, ganhou incomensurável importância. Os engenheiros eram agentes de uma modernização nos moldes do Velho Mundo, responsáveis por uma racionalização na ocupação territorial num país de vastas regiões inexploradas e por uma urbanização adequada, segundo os novos parâmetros europeus que se espalhavam pelo mundo. O caráter do engenheiro não era dominada por paixões, mas sim pela racionalidade na busca de soluções científicas: “*o engenheiro civil era o responsável pela parte mais visível do conhecimento científico. As pontes, estradas e edifícios construídos sob o*

⁴¹ Localizado na esquina da Rua 15 com Monsenhor Celso, o prédio, atualmente, abriga uma agência bancária.

comando dessa nova personagem transformavam a ciência em algo palpável".⁴² Conhecimento técnico que, em 1855, já era anunciado no jornal local, *O Dezenove de Dezembro*, no qual um engenheiro oferecia seus préstimos para "*levantar com perfeição, elegância e prontidão a planta de qualquer propriedade*".⁴³ Os engenheiros, de certa maneira, representavam o progresso e tudo de novo que os tempos de então poderiam trazer de bom para a Província. Eram figuras respeitadas na sociedade local, algo que o inglês Bigg-Wither descobriu tão logo chegou a Antonina. Ao desembarcar no porto da cidade, ele e parte de sua equipe foram designados de "capitães" e "doutores" pelo simples fato de serem engenheiros.⁴⁴

Na segunda metade do século XIX, engenheiros da terra como Monteiro Tourinho, Francisco Dantas, Paulo de Freitas e os irmãos Rebouças (que receberam elogios de Bigg-Wither), atuaram em diversas obras para o governo provincial. Contudo, não se pode deixar de reconhecer que foram os estrangeiros que, naquela época, mais marcas deixaram na paisagem da cidade. Nomes como Gottlieb Wieland, Rodolfo Lange, Karl Neumann, entre tantos outros mestres-de-obras que aqui atuaram, deram uma nova conformação à configuração de Curitiba. Os construtores alemães eram um grupo coeso e, freqüentemente, optavam por trabalhar em equipes formadas por compatriotas.⁴⁵

O cronista Nestor Victor, em 1913, comentou as transformações que Curitiba passava nos idos de sua juventude, em 1885. Para ele, a capital daqueles tempos possuía importantes edificações, com ares mais civilizados do que as coloniais e quase todas à feição germânica, o que demonstra quanto a mão-de-obra imigrante fora aproveitada no ramo das construções, deixando patente o desejo de europeização dos curitibanos. Na mesma época, o jornalista francês Alfred Marc publicava em seu país um texto sobre o Brasil e comentava: "*De uns quinze anos para cá é o gosto alemão que predomina na*

⁴² PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. **Semeando iras...** p. 104.

⁴³ O DEZENOVE DE DEZEMBRO, 28, nov. 1855. p. 4.

⁴⁴ BIGG-WITHER, Thomas. ... p. 63.

⁴⁵ Gottlieb Wieland realizou inúmeros projetos em localidades do interior do Estado e projetou, na capital, além das obras já citadas, o Mercado Novo e a primeira igreja Luterana de Curitiba, toda em enxaimel, numa das raras manifestações desta técnica em terras curitibanas. Abalada pelo impacto de um raio em sua torre, a igreja acabou sendo demolida antes do findar do século; Rodolfo Lange foi responsável pela sede do Clube Concórdia, construído em 1885; Karl Neumann, em passagem pela cidade, deixou significativos projetos, embora se encontrem poucas referências a seu respeito, são de sua autoria o Palacete Hauer, na Praça Tiradentes, o Castelo Hauer, na Rua do Rosário, e a Casa Hoffmann, no Largo Coronel Eneas.

arquitetura das casas. É à presença do imigrante que Curitiba deve o seu desenvolvimento constante, seu caráter, sua fisionomia tão moderna...”.⁴⁶

A fisionomia *tão moderna* era creditada às transformações da arquitetura, especialmente a residencial. Foram-se os tempos dos largos beirais. Curitiba era tomada pelas platibandas e frontões elevados, estes uma das mais expressivas características do elemento germânico nas construções locais. É certo que novos adereços arquitetônicos não foram prontamente aceitos pela legislação vigente. Com efeito, em 1861, uma postura da capital proibia colunas e cunhais, além de um indecifrável “*etc*”, que muito provavelmente definiria qualquer inovação cujo nome os vereadores desconhecessem.⁴⁷

Nessa época, tanto os engenheiros e construtores que imigraram, quanto os profissionais da terra, formados, em boa parte, na Politécnica do Rio de Janeiro, já tinham tomado contato com o ecletismo em moda na Europa e atendiam à demanda de particulares ou do próprio governo. Colunas, arcadas e frontões constavam do vocabulário cotidiano de sua vida profissional e dos manuais de arquitetura que circulavam no meio especializado.

Assim sendo, novos padrões arquitetônicos foram, aos poucos, implantados na paisagem da cidade. Muito embora a Câmara ainda barrasse certas inovações que fugissem ao aspecto colonial vigente, a formação técnica e o contato dos construtores com o que se passava em outras províncias ou mesmo fora do país criaram nos curitibanos outra sensibilidade sobre as noções de morar. Ainda que presos aos parâmetros coloniais de edificações no alinhamento, a diferenciação da fachada residencial começou a imperar e muitos etecéteras foram incorporados ao casario das ruas centrais da capital. Algumas soluções mais ousadas, principalmente partindo de uma elite econômica, foram empreendidas nesse momento em regiões mais distantes do perímetro central. É nessa época que bairros como o Alto da Glória e o Batel apresentaram desenvolvimento mais acelerado, quando as antigas chácaras das tradicionais famílias da cidade são partilhadas em lotes para essa mesma elite construir seus palacetes.

Curiosamente, a mudança na legislação que, posteriormente, liberaria a cidade das amarras coloniais, partiu do interior e não da capital. Mais precisamente da cidade de Guarapuava, colonizada em parte pela burguesia agrária paranaense. Em 1862,

⁴⁶ MARC, Alfred apud CARNEIRO, Newton. ... p. 11.

⁴⁷ Código de Posturas de Curitiba de 1861. In: Posturas Municipais: Curitiba, Castro, Ponta Grossa. Décadas de 1820 a 1860. MONUMENTA. Curitiba: Aos 4 ventos. vol. 1, nº3, 1998. p 107.

portanto apenas um ano depois de os vereadores curitibanos interditar as colunas e cunhais acrescidos do indecifrável “etc”, a Câmara daquela cidade já previa a construção afastada do alinhamento e das divisas do lote, bem como o uso de muro ou gradil de ferro dando para a rua.⁴⁸

As mesmas liberações na legislação curitibana se fizeram sentir com mais detalhamento somente no Código de Posturas editado em 1895, o qual previa, por exemplo, a possibilidade de corredores laterais separando as construções, reforçando ainda mais a idéia do afastamento entre os vizinhos. Com medidas assim, janelas, jardins laterais, ar puro e luz solar - devidamente vistoriadas por médicos e engenheiros – finalmente adentraram aos lares curitibanos.

É proibido abrirem-se janelas nos oitões das casas ou construírem-se sóteas, cujo parapeito tenha menos de 1,5 metros de altura de modo a não poder devassar os prédios vizinhos. O infrator será multado em 50\$000, além de ser obrigado a inutilizar a obra à sua custa. **Ficam isentos desta pena aqueles, cujos prédios, forem separados dos vizinhos, por corredores abertos em terrenos de sua propriedade** [grifo meu].⁴⁹

Ainda que esboçado de forma simples, mencionando apenas corredores abertos, a lei estava tornado possível uma nova proposta de cidade para Curitiba. Com espaços vazios entre as residências, os proprietários poderiam fazer jardins e ampliar a área de iluminação de cômodos da casa. As prescrições da medicina sanitária, cobrando mais luz e ar puro para as moradas eram atendidas, ao mesmo tempo em que se transformava a paisagem urbana.

Nesse código, pela primeira vez mencionava-se a obrigatoriedade de apresentação de projeto para qualquer construção ou obra a ser executada no perímetro urbano, além de conferir a devida importância à figura do engenheiro responsável pelo cumprimento desta norma. Imbuído do cargo de Diretor de Obras da Prefeitura, ele seria o encarregado pela análise do projeto, podendo mesmo requerer a concepção de uma nova proposta caso encontrasse falhas no original apresentado.

Os proprietários teriam a oportunidade de recorrer ao Prefeito, caso se sentissem lesados nos seus direitos; no entanto, esta seria uma disputa entre o saber técnico-científico do engenheiro contra o autodidatismo da quase totalidade dos responsáveis

⁴⁸ PEREIRA, Magnus R. de M. **Semeando iras...** p. 127.

⁴⁹ Código de Posturas de Curitiba, 1895. Art. 123.

pelas obras. A punição também recairia sobre o mestre-de-obras no caso de um trabalho mal-executado.⁵⁰

Com relativo atraso em relação à pioneira Guarapuava, o código também mencionou os gradis ou muros, principalmente para os terrenos vazios. Como ocorria na cidade colonial, espaços não construídos eram mal vistos e, ao receber um terreno, o arrematante seria obrigado a fazer o gradil num prazo de seis meses e a edificar nos dois anos seguintes.⁵¹

O Código de Posturas de 1895 encontrou uma cidade em expansão. O bonde, ainda que a tração animal, transportava passageiros do Centro aos arrabaldes cada vez mais distantes, como o Portão, o Seminário ou a linha do Prado. A população, nessa década, teve um crescimento na casa dos 100%. Intensificaram-se os gostos e todo um imaginário de modernidade onde cafés, confeitarias, cassinos, bordéis, jornais e um ativo círculo cultural fizeram-se notar com mais frequência. Desde 1885, Curitiba contava com a Estação Ferroviária, signo maior destes novos tempos que, em pouco mais de uma década, contribuiu para formar um novo eixo de crescimento, a Rua da Liberdade (atual Barão do Rio Branco).

A obra da estação trouxe para Curitiba uma leva de operários, técnicos e, sobretudo, engenheiros e arquitetos que circularam pela cidade com propostas arquitetônicas consoantes ao que se fazia em outros centros urbanos. Inovações que não poderiam se fazer ausentes de Posturas que começaram a ser preparadas durante a breve gestão do prefeito Cândido de Abreu (1891-1892). Renomado engenheiro da capital, Abreu, além de possuir privilegiada visão dos problemas do urbano e suas necessidades, foi o autor de significativas construções no final dos Oitocentos e começo do século XIX.

A definição do local mais adequado para erguer o edifício da Estação, por si só, já é emblemática e traduz o momento em que Curitiba começou a ser pensada em termos mais amplos, muito embora em ações ainda pontuadas. A região escolhida pelos engenheiros italianos Antonio Ferrucci e Michelangelo Cuninberti era um vasto potreiro existente para além da Rua Leitner, o trecho inicial da atual Barão do Rio Branco e que mal transpunha os limites impostos pela Rua do Comércio (Marechal Deodoro). A partir desta, pouco havia de urbanidade, e instalar ali um prédio de importância parecia, a princípio, um ato isolado. Oitocentos metros separariam a Estação do centro da cidade e

⁵⁰ Ibid, art. 13/14.

⁵¹ Ibid, art. 95.

muitos curitibanos, provavelmente, conjecturaram sobre o tempo necessário para que o edifício estivesse totalmente integrado à malha urbana.

No entanto, vislumbrando um crescimento da capital que muitos habitantes não imaginavam, foi a própria Câmara Municipal que propôs dois lugares para o prédio da Estação: o primeiro, no chamado campo do Schmidling (local da atual Estação Rodoferroviária) e o outro, mais próximo e na mesma direção, provável continuação da Rua Leitner. A escolha do segundo local mostrou-se mais acertada para o momento, pois a localização do edifício, coroando simetricamente o final de uma ampla via que terminaria entre dois largos defronte à sua fachada, iria ao encontro da imagem de progresso que os curitibanos faziam de si próprios. Assim concebida, a Rua da Liberdade traria um pouco dos bulevares franceses para Curitiba.⁵²

Experientes, Ferrucci e Cuninberti estavam certos quanto à decisão. Ambos foram contratados pela *Compagnie Générale de Chemins de Fers*, a empresa detentora dos direitos de construção da estrada e representante, no Brasil, da belga *Société Anonyme de Travaux Dyle et Bacalan*. O grupo belga contratara Ferrucci justamente pela experiência do engenheiro que, formado em Pisa e professor do Liceo Militar de Florença, também atuara na construção da estrada de ferro Bolonha – Ancona – Roma e na de Port Said – Suez. Juntamente com Cuninberti, Ferrucci optara pela localização mais adequada pois, em pouco tempo, a Rua da Liberdade fora tomada por hotéis, casas comerciais e prédios públicos. Até então, toda a região não passava, nas palavras do cronista Nestor Victor, de um “*grande tremedal, que poucos se arriscavam a atravessar então*”.⁵³

No espaço que se abria até o prédio da futura estação, os curitibanos poderiam erguer com anseios e materiais de construção um cenário que correspondesse a todo um imaginário de modernidade, cujo ponto focal seria justamente uma estação ferroviária, símbolo da mobilidade que identificava a vida moderna. A ferrovia representaria não

⁵² A proposta inicial de Ferrucci previa que, ao terminar defronte ao prédio da Estação, a Rua da Liberdade seria ladeada por dois grandes largos ajardinados, embrião da atual Praça Eufrásio Correia. Ocorre que, com a especulação imobiliária que tomou conta daquela região da cidade, uma das partes do largo foi cedida para construções de hotéis que ali se instalaram na esteira do movimento proporcionado pela linha férrea.

⁵³ VICTOR, Nestor. **A terra do futuro (impressões sobre o Paraná)**. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996. p. 74. Neste trecho do livro, Nestor Victor comenta a cidade de 1885 e cita, entre outras ruas, a da Liberdade e toda uma futura malha viária composta pela 7 de Setembro, Silva Jardim, Visconde de Guarapuava, Iguaçu e Ivaí (atual Getúlio Vargas). Justamente a região que viria a se desenvolver no final daquele século graças, em parte, ao impulso proporcionado pela estrada de ferro e à construção do prédio da estação.

apenas deslocamento, mas também trânsito de riquezas circulando pela cidade, possibilitando o desenvolvimento industrial.

A construção do terminal ferroviário também despertou a atenção para um fato: a entrada de arquitetos e mestres-de-obras italianos que, segundo muitos contemporâneos, suplantaram em importância os alemães e contribuíram para transformar a arquitetura de Curitiba. Por se tratar de uma empresa estrangeira dirigindo a empreitada, muitos foram os técnicos italianos, alemães, poloneses, suecos e franceses enviados para trabalhar no Paraná. Contudo, foi a presença dos italianos – entre os muitos que aqui permaneceram com o término das obras – que mais se fez sentir no ramo das construções a partir de então. Entre a década final dos Oitocentos e as duas primeiras do século XX, muitos nomes marcaram presença na cidade, como Giovanni Lazzarinni, André Petrelli, José Muzzillo, João de Mio, Ângelo Vendramin, Baptista Casagrande e, principalmente, Ernesto Guaita.⁵⁴

Guaita, um ex-engenheiro do exército italiano, tornou-se conhecido em 1882, quando se desligou das obras da estrada de ferro e montou o primeiro escritório de arquitetura da cidade. Como engenheiro, também prestou serviços à Câmara Municipal, sendo o responsável pela proposta de malha viária na região próxima à Estação Ferroviária, região que ficaria conhecida como *Cidade Nova*. Mas Guaita é lembrado, sobretudo, por seus trabalhos em arquitetura, pública ou residencial, como a casa do ervateiro Manoel de Macedo (demolida) e o Palácio do Congresso, atual Câmara Municipal.⁵⁵

⁵⁴ Giovanni Lazzarini reformou o engenho Munhoz para abrigar a casa do ervateiro Francisco Fasce Fontana, que marcou a paisagem da Avenida João Gualberto e ficou conhecida como a Mansão das Rosas. Lazzarini também foi atuante nas obras da Catedral de Curitiba e do Passeio Público. De André Petrelli e João de Mio não são muitas as referências, mas sabe-se que o primeiro foi um empreiteiro muito atuante em Curitiba, tanto em obras de abertura de ruas e reformas urbanas, quanto na construção de residências particulares; João de Mio, autodidata, fez seu nome como construtor de igrejas, entre elas a de Campo Comprido e a de Santa Terezinha. A Ângelo Vendramin e Baptista Casagrande atribui-se o palacete do Barão do Serro Azul que, em meados da década de 1880, inovou com uma implantação que fugia ao habitual que se construía em Curitiba. José Muzzillo aqui chegou no começo do século XX, ainda jovem. Entre suas obras, destacam-se o reservatório do Alto São Francisco, a residência dos Presidentes de Estado Afonso Alves de Camargo e Munhoz da Rocha, além de participação na obra da Escola Normal, atual Instituto de Educação.

⁵⁵ A residência do ervateiro Manoel de Macedo ficava na esquina da Avenida Batel com Rua Buenos Aires e foi demolida há mais de duas décadas. Entre os demais projetos de Guaita, destacam-se: a Sociedade Giuseppe Garibaldi, o edifício da antiga Escola de Aprendizes e Artífices, na Praça Carlos Gomes, a residência de Guilherme Weiss, posteriormente adquirida pelo Estado para sede do governo e atualmente abrigando o Museu da Imagem e do Som; o sobrado onde funcionou por décadas a Casa Hertel, de instrumentos musicais e que hoje abriga o Shopping Center Mounif Tacla e o prédio para o comerciante português Manoel Cunha, na esquina das ruas 15 de Novembro com Monsenhor Celso, obra que foi dirigida pelo mestre-de-obras alemão Henrique Henning.

É nesse interstício de um a outro século, quando as linhas do ecletismo imperavam nas ruas da cidade que, freqüentemente, associa-se a maior influência dos profissionais italianos. Observação feita por Nestor Victor, em 1913: *“os prédios modernos já são mais leves, mais elegantes do que a quase totalidade dos que se faziam no meu tempo, por influência dos mestres-de-obras alemães. E isso concorre, não pouco, para desde logo desgermanizar a cidade, aos nossos olhos, de nós outros que anteriormente a conhecemos”*.⁵⁶

Para o autor, a preferência dos curitibanos pelos italianos advinha do fato de estes normalmente consistirem em engenheiros ou arquitetos, estes últimos raros na capital. A falta, principalmente de arquitetos, era notória e se fazia presente não só em Curitiba, mas também em centros mais desenvolvidos, como a própria cidade do Rio de Janeiro. Em 1883, o engenheiro e arquiteto alemão Luiz Schreiner, atuante no Rio, manifestava-se na Revista do Instituto Politécnico Brasileiro sobre a carência de arquitetos no país. Se o Brasil, através da Politécnica, já formava engenheiros que poderiam rivalizar com os melhores do velho mundo, na opinião de Schreiner *“a arquitetura ainda é pouco cultivada entre nós, achando-se a arte de construir metida na camisa de força chamada rotina, e tudo isso pelo fato de se entender que um arquiteto pode formar-se na Academia de Belas Artes”*.⁵⁷

A rotina, para o engenheiro alemão, resumia-se ainda em copiar os velhos ensinamentos trazidos ao Brasil pelo arquiteto francês Henri Victor Grandjean de Montigny, em 1816, quando um grupo de artistas franceses veio para a corte do Rio de Janeiro introduzir o gosto pelo neoclássico. Poucos anos mais tarde, em 1827, a Academia de Belas Artes começou a funcionar com regularidade, incluindo em seu currículo aulas de Arquitetura baseadas no curso organizado por Montigny. Aulas que se perpetuaram ao longo do século com poucas modificações, daí a crítica lançada por Luiz Schreiner e, possivelmente, o sucesso que arquitetos estrangeiros, constantemente reciclados pelas novidades européias, faziam em nosso meio.

Não obstante os italianos em Curitiba serem, num ou noutro caso, representados por estes profissionais, é difícil trilhar os mesmos caminhos percorridos pelos comentários de Nestor Victor no que se refere à primazia da arquitetura italiana na cidade. É certo que os italianos eram reconhecidos e atuantes e que nomes como Guaita,

⁵⁶ VICTOR, Nestor. ... p. 82.

⁵⁷ SCHREINER, Luiz. Apud SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil, 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 1999. p. 30.

Muzzillo ou Lazzarinni, entre outros, foram muito solicitados e deixaram obras significativas pelas ruas de Curitiba. Mas na virada do século os prédios mais leves e mais elegantes, como disse o literato, já haviam adotado todas as características de conciliação de estilos própria da tendência eclética. Introduzido na cidade via alemães, o eclético extrapolara as fronteiras étnicas. Não eram apenas alemães ou italianos que assim construía, mas também ingleses, franceses, poloneses, brasileiros..., bastando um mínimo de formação para transformar um papel em branco num projeto arquitetônico.⁵⁸

Todos construía sob a influência de um historicismo arquitetônico e, em grande parte, sob um ensinamento *beaux-arts* que os engenheiros de formação, indiretamente, transmitiam aos demais. A linguagem eclética estava ao alcance da população, era vendida em importadoras e armazéns que comercializavam artigos para construção. A Fábrica Floral, por exemplo, situada em Paranaguá e com filial em Curitiba, anunciava no Almanach do Paraná, em 1899, que executava “*por encomenda todo e qualquer trabalho de ornamentação em cimento e barro para a frente de casas, e de gesso para decorações internas*”; ou ainda, a Casa Helvétia, de Jacob Thommen, a qual, no início da década de 1920, também prometia, além da fabricação de ladrilhos, a realização de ornamentos de cimento e gesso calcinado.⁵⁹ Ou seja, qualquer construtor, habilitado ou não, conseguiria comprar todos os tipos de adereços que uma fachada pudesse conter.

Convém também lembrar as edições européias de manuais de construção que circulavam pela cidade, desde meados dos Oitocentos, com projetos de residências de autores alemães ou mesmo franceses. Nesses manuais, havia projetos de casas e igrejas no estilo bizantino e gótico, de autores alemães, e projetos de habitações modernas (*habitations modernes*) na mais perfeita tradução parisiense pós-Haussmann. Um dos autores, o arquiteto francês Cesar Daly, cuja obra foi editada em vários volumes, dedicava todo um livro apenas a detalhes de portas, janelas e demais elementos decorativos. O Museu Paranaense possui em seu acervo exemplares de livros de arquitetura publicados no século XIX. Foram localizados quatro desses manuais, dois

⁵⁸ A pesquisa realizada em projetos de construção apresentados à Prefeitura de Curitiba no início do século XX demonstra que nem todos os responsáveis pelo desenho tinham competência técnica para elaborar um desenho detalhado. Muitos projetos são verdadeiros rascunhos toscos, onde mal se divisavam as medidas do imóvel a ser levantado. Por outro lado, existem projetos apresentados em várias pranchas, com cotas, localização no lote urbano e desenhos aquarelados. Boa parte destes projetos não são assinados, normalmente a única assinatura obrigatória era a do proprietário da obra, razão da grande dificuldade em listar nomes de construtores, mestres-de-obras e engenheiros e arquitetos.

deles com assinatura ou carimbo do proprietário. O primeiro, "Bauentwuerfe im Byzantinischen Style", de Joh B. Kaura, pertenceu ao engenheiro Francisco Monteiro Tourinho; outro, também assinado, é "Habitations Modernes", de Viollet-le-Duc, com carimbo do mestre-de-obras Carlos Augusto Warnecke. Os demais foram: o livro de arquitetura de Cesar Daly (encontrado em folhas avulsas e sem referências) e o manual "Principes du Style Gothique", de Frederic Hoffstadt. O arquiteto paulista Carlos Lemos, no livro "Alvenaria Burguesa", cita Cesar Daly como autor de uma obra de nove volumes que teria sido freqüentemente consultada pelo engenheiro Ramos de Azevedo. Ao que tudo indica, a prática de consulta a estes manuais também foi muito recorrente em Curitiba. Não podemos nos esquecer de que o significado de tais manuais, para a época, era muito diferente do das revistas de projetos arquitetônicos largamente difundidas nos dias atuais. Tais obras possuíam um uso restrito, relegado apenas aos profissionais da área. Mas algumas vezes os projetos também poderiam vir prontos de uma ocasional viagem à Europa, como foi o caso de Francisco Klemtz que, no então distante arrabalde da Fazendinha, construiu sua residência, na última década do século XIX, sobre projeto trazido da França.⁶⁰

Naquele início de século (1900), a cidade crescia a olhos vistos. Diariamente novas construções preenchiam as ruas do centro, requintados palacetes eram erguidos, valorizando áreas de antigas chácaras, e loteamentos ampliavam os limites do quadro urbano. Nas palavras do próprio Nestor Victor, em 1913, Curitiba inteira se reconstruía para melhor, na concretização de um projeto previsto havia vinte anos. É por isso que, ao contrário dos alemães, que encontraram uma Curitiba de rústicas casas coloniais, os arquitetos e mestre-de-obras italianos se depararam com uma cidade, no final dos Oitocentos que recebia grandes levas de imigrantes e de influências estrangeiras, além dos próprios engenheiros locais, boa parte formados na Politécnica do Rio de Janeiro, onde a bibliografia francesa era muito consultada.⁶¹

As ruas da cidade foram então encampadas pelo ecletismo do início do século XX, aberto às mais diversas influências e ao peculiar gosto de cada morador.

⁵⁹ GUIA COMERCIAL. Curitiba, 1924/25.

⁶⁰ Francisco Klemtz foi o fundador da Cerâmica Klemtz, que entrou em funcionamento no bairro da Fazendinha no final dos Oitocentos. Foi uma das primeiras cerâmicas da cidade a comercializar telhas francesas que, em pouco tempo, viriam a substituir as chamadas telhas chatas, utilizadas pelos construtores de origem germânica e muito difundidas nas residências de Curitiba. A informação de que o projeto de sua residência foi trazido pronto da França veio do depoimento de sua filha, Maria Rose, concedido à Fundação Cultural de Curitiba no início da década de 1980.

Influências mouriscas, góticas, toscanas, inglesas, neoclássicas, com detalhes em *art-nouveau*, formaram a paisagem predominante do casario curitibano até fins da década de 1920, quando novas tendências arquitetônicas aqui chegaram. Época em que a cidade também foi tomada pelas características casas de madeira com frente em alvenaria e que seguir pelos trilhos do bonde era obrigatório para quem quisesse observar todas as faces ecléticas da cidade.

⁶¹ O primeiro curso de engenharia no Brasil foi o da Escola Politécnica do Rio de Janeiro, em 1874; depois, veio a Escola de Minas, em Ouro Preto (1876); a Politécnica de São Paulo (1894) e a Mackenzie College (1896), de origem norte americana, também em São Paulo.



Santa Casa de Misericórdia, projeto de Gottlieb Wieland. Construída na década de 1870.
Acervo: Casa da Memória/FCC



Farmácia Alemã, projetada por Wieland em 1863. Os serviços de carpintaria ficaram a cargo de Christian e Gustav Strobel. Foto de 1912. Acervo: Casa da Memória.



Prédio neogótico da Rua 15 de novembro, esquina com Monsenhor Celso. O projeto pertence ao italiano Ernesto Guaita, mas os trabalhos de mestre-de-obras ficaram a cargo do alemão Henrique Henning. Atualmente, o edifício abriga uma agência bancária.

Foto de 1905.

Acervo: Casa da Memória/FCC



Teatro São Theodoro na Alameda Dr. Muricy. Entre as ruas Cândido Lopes e 15 de Novembro. Um dos primeiros serviços de Henning em Curitiba. No local, atualmente, encontra-se uma agência bancária. Acervo: Casa da Memória/FCC



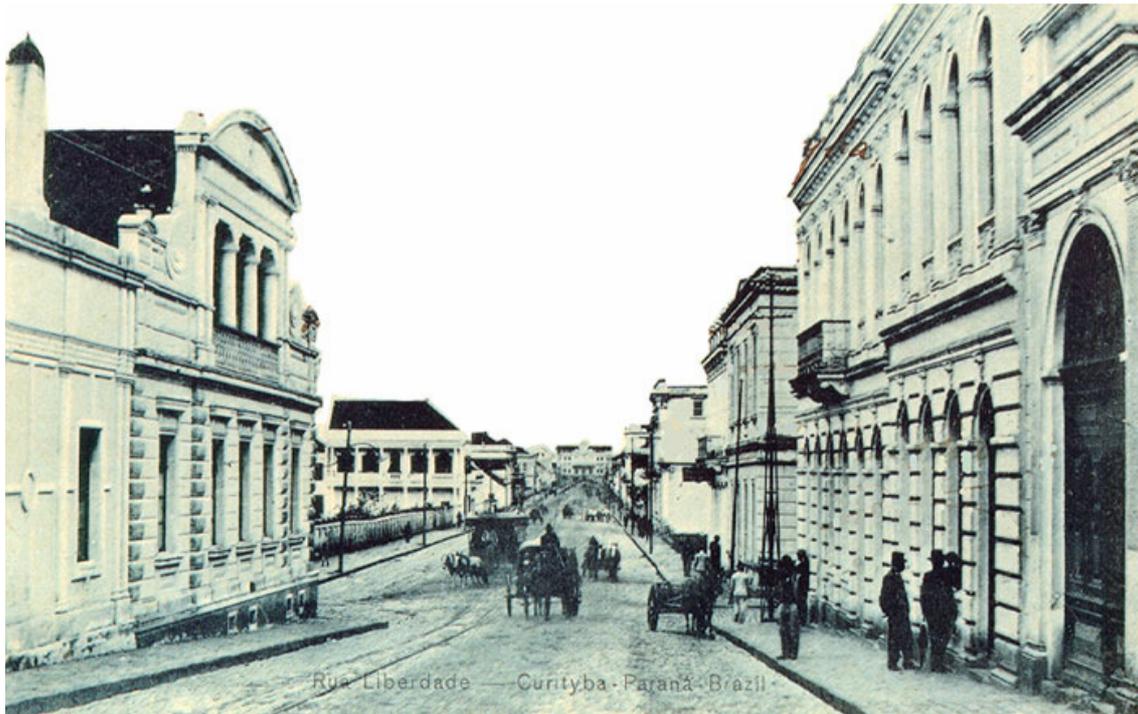
O frontão curvo é uma das marcas mais características da arquitetura alemã em Curitiba. Com o tempo, este modelo passou a ser utilizado indiscriminadamente por toda a cidade, independente da origem étnica.

Acervo: Casa da Memória/FCC



O prédio da antiga Estação Ferroviária representa, de certa maneira, um novo tempo para a cidade. Coroando simetricamente o final da Rua da Liberdade, ele delimitou um novo espaço de representação para a Curitiba de final do século XIX.

Acervo: Casa da Memória



A Rua da Liberdade vista da altura da Rua 15 de Novembro. Ao fundo, aparece o prédio da Estação Ferroviária. Os oitocentos metros que separavam a área da estação do centro urbano foram ocupados em poucos anos. Foto do início do século XX. Acervo: Casa da Memória/FCC



Prédio da atual Câmara Municipal, projetado por Ernesto Guaita no começo da década de 1890. Acervo: Casa da Memória/FCC



A Rua 15 de Novembro na segunda década do século XX. Os sobrados de linhas mais leves, com toda a riqueza de detalhes proporcionado pelo ecletismo, chamou a atenção do cronista Nestor Victor. Acervo: Casa da Memória/FCC



Vista de Curitiba nas décadas iniciais do século XX. Foto tirada da torre da Catedral em direção ao lado sul da cidade. A região descampada no canto superior direito é a atual Praça Rui Barbosa. Acervo: Casa da Memória/FCC

2 – Enfim, uma cortesã: representações de um novo tempo

2.1 Nos Trilhos do Bonde

O cronista Euclides Bandeira foi responsável por várias descrições das ruas de Curitiba nas primeiras décadas do século XX. Constante em seus escritos, o tema era sempre recorrente e, nele, a arquitetura ganhava destaque. Numa crônica publicada em 1907 na revista *O Olho da Rua*, ele discorreu sobre seus passeios noturnos, quando então tinha a sensação de possuir a rua, os sobrados, as árvores e mesmo as sarjetas. Lamentou, porém, a desoladora paisagem de casebres que às vezes se apresentava, formada pelas “*vielas de pardieiros acaçapados*”, para usar sua expressão. Detestava-as não por medo de “*um punhal rebrilhando na sombra*”, mas porque ali, em meio ao casario baixo e simples, o pensamento nivelava-se ao rés-do-chão. Os edifícios, concluiu o cronista, deveriam ser elevados, pois: “*obrigariam os transeuntes a erguer a cabeça e com ela as aspirações. Os gregos foram inigualáveis porque estavam habituados a olhar para o alto, para a folha de acanto dos capitéis coríntios*”.⁶²

Euclides Bandeira viveu num período de transição. Nas suas caminhadas noturnas vislumbrou a passagem da velha Curitiba oitocentista para uma nova cidade, esta sim mais alta, onde as colunas gregas efetivamente fizeram-se presentes na paisagem eclética. O desejo do literato de andar por ruas aprazíveis, emolduradas por belas fachadas, vinha ao encontro do projeto das autoridades municipais. Contra os “acaçapados pardieiros”, o Código de Posturas de 1895 determinava porões altos, dois ou três pavimentos de alvenaria e platibandas enfeitadas. O comércio local também dava sua parcela de contribuição, vendendo diversos ornamentos para acabar com a monotonia repetitiva e branca das antigas fachadas luso-brasileiras.

Curitiba, na opinião de outro cronista, era uma terra fadada às grandes reformas. Publicada no *Olho da Rua*, esta crônica, assinada somente com o pseudônimo Mário, criticava, de certa maneira, alguns senões aos quais a Prefeitura fechava os olhos, como animais pastando em praças centrais ou bueiros a “*tresandar podridões*”. Mas, como o autor mesmo afirmou, era bairrista e concordava que a roupa suja deveria ser lavada em casa, porque Roma fora feita num só dia e Curitiba iria, pouco a pouco...

No seu cortejo bizarro de coisas novas, conquistando a fama de ... prima *inter pares*. Sim, há de ser calçada (talvez a asfalto?...), há de ter (por que não?), empresa de saneamento, bondes elétricos da “light”, ruas varridas meticulosamente por uns cortesões *garçons* de importação direta; e como ilação lógica, a Higiene, leitores, que virá em breve com um Oswaldo Cruz e o seu luzido cortejo de cavalheiros da Cruz Vermelha (evitaremos a alcunha de mata-mosquito), deixar tudo por aqui a deslumbrar os nortistas e a nossa simpática vizinha que ficará com a *barriga verde* de contorções de inveja.⁶³

Irônico, o autor não deixou de valorizar o “cortejo bizarro” de coisas nova que lentamente a cidade conquistava. Todos aqueles, escritores ou não, que se dedicaram a analisar e a descrever a Curitiba da passagem dos Oitocentos para o século XX, referenciaram as transformações ocorridas ou a vontade de que elas efetivamente se realizassem. A nova arquitetura que, nas últimas três décadas transformava a cidade e as ações pontuadas de urbanização que vinham ocorrendo, era alvo de críticas ou elogios, muitas vezes em conjunto numa mesma matéria da imprensa. O próprio Euclides Bandeira, anos mais tarde (1911), publicou no *Olho da Rua* outra crônica referente na qual, exultante, concordava que a cidade sacudia, aos poucos, a apatia que a vitimava para marchar ao lado das capitais que avançavam; no entanto, poucas linhas adiante, chama a atenção para as ruas que, “*imundamente enlameadas*”, atolavam os transeuntes. No mesmo texto, a arquitetura mais uma vez ganha destaque como um símbolo da modernidade dos novos tempos:

O que nos faz experimentar promissoras sensações de progresso é o caminho que a arquitetura em Curitiba vai trilhar. Esta cidade, calçando sapatos e sendo rendilhada por casas feitas com arte, será uma cidade ideal.

A Associação Comercial, núcleo de homens progressistas, já deu o grito de alarme, começando as obras do seu prédio, prédio de belezas arquitetônicas e de conforto, o qual honrará sobremaneira a nossa capital.⁶⁴

Bandeira conclamou todos a que imitassem a Associação Comercial, pois, para ele, não seria ruim se os construtores se abeberassem na arquitetura daquele edifício, dando a Curitiba casas elegantes e sólidas, porque as que até então se construía, muitas vezes, não passavam de pardieiros sem gosto e sem arte. O antigo prédio da Associação Comercial, na esquina da Rua 15 com a atual Presidente Faria, contribuiu para compor o cenário que Nestor Victor descreveu como responsável pela desgermanização da arquitetura local, muito embora o autor do projeto fosse

⁶² BANDEIRA, Euclides. Na esquina. In: BERBERI, Elizabete, RODRIGUES, Marília M. **Crônicas de revistas do início do século em Curitiba. 1907 – 1914**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998. p. 25.

⁶³ MÁRIO (pseud.). A Reforma. In: *Ibid*, p. 34.

descendente de alemães. Pois, como outros exemplares existentes na cidade naquele início de século, a arquitetura deste edifício estava embebida de toda a influência eclética do momento, que absorvia, inclusive, linhas inspiradas no *art-nouveau*, além de mansarda e demais elementos decorativos sobre a fachada. Seu autor, o projetista Augusto Huebel, que na mesma Rua 15 mantinha seu escritório técnico, foi bastante atuante neste período em Curitiba.

Com uma produção tão eclética quanto os projetos que saíam de sua prancheta, Huebel desenhou sobrados, residências térreas, pequenas casas de madeira, atendendo desde clientes economicamente poderosos como a Associação Comercial ou a família Hauer, até simples proprietários de chalés com dois ou três cômodos no máximo. Seus desenhos aquarelados, normalmente tendendo para detalhes *art-nouveau* mesclados a outros apliques sobre as fachadas, traduziam, de certa forma, o grosso da produção dos mestres-de-obras do período.

Poucas informações restam sobre estes profissionais. Nomes como o de Augusto Huebel ou de Carlos Thaty – que também construiu muito em Curitiba nas duas primeiras décadas dos Novecentos – permanecem na memória pelo simples fato de estes autores assinarem seus projetos. Huebel tinha escritório próprio e costumava anunciar na imprensa, Thaty utilizava-se do carimbo de sua firma, a Empresa Construtora Curitiba. No entanto, na maior parte dos projetos do período ainda existentes, prevalece o anonimato de inúmeros autores que não tinham por hábito assinar seus desenhos, mas que muito provavelmente, em alguns casos, freqüentaram as aulas de Desenho Arquitetônico da Escola de Artes e Ofícios da capital. A maneira como se autodenominavam também costumava variar. Nos livros de impostos sobre profissões, era normal que nomes atuantes, como o próprio Augusto Huebel, se declarassem construtores num determinado ano, projetistas no outro e arquitetos no seguinte.

Mas foi esta massa de anônimos projetistas, influenciados por manuais de Arquitetura e pela tendência eclética do momento, que deram à cidade a imagem que tanto empolgou autores como Euclides Bandeira e Nestor Victor, quando este voltou a Curitiba em 1912. Desembarcando na Estação Ferroviária e atravessando uma Rua da Liberdade já tomada pelos sobrados comerciais, o escritor não pôde deixar de perceber quanto a cidade havia se transformado desde os anos de sua juventude, na década de 1880:

⁶⁴ BANDEIRA, Euclides. Crônica da rua. In: *Ibid*, p. 115.

Aquela Rua da Liberdade, que eu deixara ainda em grande parte por construir-se, já estava inteiramente compacta, e era importante, com a estação das estradas de ferro, com o Palácio do Congresso, mais o do Governo, logo de entrada, e tantos bons prédios depois. A Rua 15, que é a Rua do Ouvidor de Curitiba, essa perdera o açaçapado e a vulgaridade antiga de rua nimiamente provinciana. Larga e simpática, como sempre foi, ostentava hoje palácios bancários, tinha grandes, importantes armazéns, e, quando menos, quase que sem exceção, oferecia à vista sobrados já bem decentes agora.⁶⁵

Vias compactas e de sobrados decentes, como bem disse o cronista, as ruas 15 e da Liberdade, em conjunto com a Praça Tiradentes, possuíam, desde 1905, legislação especial que determinava a obrigatoriedade de se construírem sobrados de alvenaria com dois ou três pavimentos.⁶⁶

A cidade urbanizava-se dia a dia, o que para a época traduzia-se em mais construções no quadro urbano, ruas pavimentadas e praças e largos arborizados. Nestor Victor relatou que a cidade de então era um projeto que já se delineava havia duas décadas. Prédios como o da Santa Casa e o do Quartel de Artilharia, na Praça Rui Barbosa, antes solitários, já estavam no centro de uma “*densa população*”; e as ruas, largas e bonitas, outrora pantanosas e cobertas de mato, principalmente para os lados da Estação Ferroviária, estavam edificadas quase completamente. Nestor Victor também chama a atenção para o processo de parcelamento das antigas propriedades próximas ao centro da cidade: “*Aquelas pitorescas chácaras de outrora já perderam o seu caráter vivamente campestre, enfileiradas agora em ruas regulares com outros prédios, que lhes empobreceram a atmosfera e em muitos casos tiraram-lhes grande parte do terreno. Estão desaparecendo os leves chalés de madeira, e rarejam ainda mais as pobres casinhas encardidas, de telhas de tábuas, cujo aspecto, às vezes, era miserando*”.⁶⁷

A cidade espraiava-se, especialmente nas proximidades da Estação – como previra a Câmara Municipal ao sugerir para aqueles lados a construção do terminal ferroviário – e para a região sul, estendendo-se no sentido da colônia da Água Verde e do Portão. Os chalés de madeira, de certa forma, como quis crer o cronista, não desapareceram por completo, mas ganharam fachadas de alvenaria a fim de garantirem a própria permanência nos quadros urbanos da capital.

Curitiba deixara de ser uma rústica caboclinha para tornar-se uma altiva cortesã. Esta foi uma das mais marcantes imagens da cidade, revestida de metáforas sobre os

⁶⁵ VICTOR, Nestor. ... p. 82.

⁶⁶ PARANÁ, Estado do. Lei 149 de 1905.

novos tempos. Sob o pseudônimo de Higinio, o autor deste texto, publicado em 1910, conta de uma caboclinha de tez morena descoberta pelos homens da civilização. Ruborizada, a menina ganhou destes desbravadores as primeiras vestes grosseiras e com eles aprendeu as primeiras letras. Com o tempo, vieram os homens públicos que, tomados de um amor profundo que lhes queimava as entranhas, tiraram-lhe a inocência. Daquela noite em diante, Curitiba tornara-se outra: “já não era a mesma matutinha submissa; seu rosto, agora fino e aformoseado pelo uso constante de pomadas odorantes, tinha uns ares altivos e próprios das damas da sociedade; seu corpo, agora delgado, vestia finíssimos trajés de seda pura, e seus delicados pezinhos calçavam reluzentes botinhas de verniz”. Era uma cortesã do mundo.⁶⁸

Não por acaso, a idéia da cortesã e da prostituta compõem parte do imaginário da modernidade. O progresso da cidade traz consigo os vícios da civilização, sem os quais esta imagem não poderia ser completada. A urbanidade não se fazia apenas em largas avenidas e na velocidade dos transportes. Ela também se fez conhecer por figuras míticas como a da prostituta e do operário, o *flâneur* e os boêmios. A literatura do período difundiu estes personagens, encarados não como traços negativos dos novos tempos, mas como necessários à metrópole que se queria civilizada, em clara representação da modernidade. Os vícios e as transgressões distinguem a vila de outrora da capital moderna. “*Quem diria – pergunta um cronista – que esta pacata capital de há dez anos atrás, sem cinemas, sem tavolagens douradas e sem hotéis, havia de chegar dentro em pouco a esta perfeição...*”.⁶⁹

A perfeição referia-se ao Hotel Paris, um dos mais freqüentados bordéis de Curitiba, referência para a vida noturna da cidade e instalado na Rua Barão do Rio Branco, uma rua emblemática dos novos tempos. No Paris, as prostitutas eram arautas de costumes que, embora maculassem uma sociedade tradicional, estavam vinculados às grandes civilizações. Era uma idéia de progresso que não excluía, “*ia do prédio da prefeitura ao bordel, das redações de jornal ao Hotel Paris, do Ginásio ao botequim, do macadame recém colocado nas ruas ao cassino...*”.⁷⁰

São representações textuais de uma cidade em transformação. A mudança que rompe com o cotidiano é grande construtora de imagens e formadora de memórias.

⁶⁷ VICTOR, Nestor. ... p. 91.

⁶⁸ HIGINIO (pseud.) Curitiba. In: BERBERI, Elizabete, RODRIGUES, Marília M. ... p. 71.

⁶⁹ J. CAIOBÁ (pseud.) O Hotel. In: Ibid, p. 89.

⁷⁰ BERBERI, Elizabete, RODRIGUES, Marília M. **A urbs viciosa: a crônica está além da notícia.** In: Ibid, p. 15.

Curitiba crescia em duas décadas mais do que em duzentos anos de história. A esse crescimento veio juntar-se todo um imaginário modernizador que procurou se adaptar à realidade existente, modernidade em parte pastoral, para usar terminologia de Marshall Berman, mas concreta. Nestor Victor apontou um desses vetores de crescimento ao citar o empreendimento que a firma Villar & Cia encetava para o lado sul da cidade. A firma possuía ampla extensão de terras em direção à colônia da Água Verde e construía, por iniciativa particular, uma grande avenida com cerca de quatro quilômetros de comprimento que terminaria na Avenida Marechal Floriano e faria a ligação da cidade com o Portão. *“Pelas margens da nova avenida – escreveu Nestor Victor – passarão os bondes elétricos, já se venderam mais de 400 lotes. Esses lotes vão ser construídos e povoados sem perda de tempo. Assim criar-se-á um belíssimo arrabalde, dispondo-se de mais um elemento de expansão e desenvolvimento no município”*.⁷¹

A grande avenida aberta pela firma Villar & Cia era, provavelmente, um trecho da Iguazu, que em breve receberia os bondes elétricos, implantados pelo Prefeito Cândido de Abreu.⁷² Inaugurados em 1886, pouco tempo após a chegada da ferrovia a Curitiba, o bonde teve um papel importante como eixo de valorização de terras na capital. Ao longo dos trilhos, a expansão da cidade se fazia, e loteamentos, como o empreendido pela Villar & Cia, aconteciam. Provavelmente, ruas paralelas e perpendiculares às principais, pelas quais o bonde transitaria, também seriam povoadas com a valorização dos terrenos ali localizados. Nestor Victor escreveu seu livro em 1912, ano ainda marcado pelos bondinhos puxados à tração animal, o que, para ele, era um entrave para a valorização dos lotes mais afastados da região central. Por isso mesmo, salientou que, em pouco tempo, os elétricos passariam a circular em direção à Água Verde. Pois, *“... só com a esperança de termos agora dentro em pouco os bondes elétricos, os terrenos suburbanos estão subindo extraordinariamente de preço, e toda a gente que pode já fala em construir uma vivenda fora da cidade”*.⁷³

Desde o começo, o trajeto dos bondes e a conseqüente ocupação de áreas próxima, basearam-se em percursos já estabelecidos, normalmente encaminhando-se para regiões que abrigavam colônias. A primeira linha de bondes unia o Alto da Glória ao Batel, dois redutos da elite curitibana cujas chácaras eram então submetidas às

⁷¹ VICTOR, Nestor. p. 90.

⁷² Nestor Victor não mencionou em qual via de acesso ao Portão a empresa realizava os serviços, mas possivelmente tratava-se da Avenida Iguazu, considerando-se o percurso da linha de bondes Muricy – Portão, na década de 1910.

⁷³ VICTOR, Nestor. p. 92

primeiras subdivisões e recebiam os primeiros palacetes que, na virada do século, viriam a caracterizar as suas paisagens. Ambos eram bairros de passagem, para o litoral (Alto da Glória) e para o interior, através da Estrada do Mato Grosso, que cortava o Batel.

Estrategicamente, a garagem dos bondes ficava próxima ao prédio da Estação Ferroviária. Quando foi inaugurada, a Praça Eufrásio Correia ainda era um descampado e um matagal cobria parte da futura Rua da Liberdade. No entanto, os bondes ali localizados, juntamente com a ferrovia, tinham naquele espaço um ponto crucial para a dispersão de linhas. De lá partiam ramais que direcionavam o crescimento. Assim sendo, o longínquo arrabalde do Portão era ligado ao centro de Curitiba, bem como os também distantes Prado e Matadouro, passando pelo Asilo Nossa Senhora da Luz, o Juvevê, e de lá se encaminhava para o Bacacheri, além do Batel, a partir de onde o bonde seguia adiante sob a denominação de Seminário.

Qualquer que fosse o percurso escolhido, uma paisagem tomada pelo ecletismo de início de século se apresentaria aos olhos dos passageiros. O arquiteto Luciano Patetta afirmou, referindo-se à Europa, que as cidades do período eclético, apesar da riqueza e da mistura dos diferentes estilos históricos, eram contraditoriamente homogêneas.⁷⁴ Em Curitiba, processo semelhante pôde ser percebido: da morada comum ao palacete, passando pelos prédios públicos, a simplificação progressiva que, teoricamente, deveria ocorrer, não procedeu. A elite curitibana não evitou de colocar na fachada de suas próprias residências as mesmas ordens arquitetônicas destinadas aos edifícios públicos e, por sua vez, as camadas economicamente mais baixas da população não se furtaram à tentativa de representar, em suas casas, pequenos palacetes.

Com a possibilidade de conceber jardins laterais, sugeridos nas entrelinhas do Código de Posturas, uma nova fisionomia urbana se apresentava ao olhar de quem tomasse o bonde. Mesmo nos sítios mais distantes, tínhamos, ao lado de chalés de madeira, casas com fachadas em alvenaria, platibandas, ornamentos e porões altos.

A madeira, tolerada nas zonas mais distantes do quadro urbano, não o era nas áreas centrais; daí o aparecimento das fachadas em alvenaria. De menor custo, estas residências espalharam-se pela paisagem, o que de certo modo contrariava o projeto de uma cidade urbanizada pelo tijolo. No entanto, apesar dos limites anteriormente

⁷⁴ PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel, 1987. p. 23

impostos nas legislações, foi apenas a partir de 1919 que os Códigos de Posturas passaram a conter uma seção específica para as habitações de madeira.

Mesmo localizando-se fora das ruas e praças principais, por determinação, as construções em madeira deveriam estar afastadas do alinhamento. Pelo Código, esta distância deveria ser de dez metros e, entre a casa e as cercas laterais, ao menos dois. Metros preciosos numa cidade que se iniciava na especulação imobiliária. Em muitos casos, as normas eram burladas pela construção das residências com frente em alvenaria.

Tão conhecidas na paisagem curitibana, essas casas foram inicialmente construídas nas ruas da região central. O levantamento realizado nos projetos apresentados à Prefeitura, naquele período, permite um mapeamento dessas residências. Excetuando-se a Praça Tiradentes, a Rua 15 e a Barão do Rio Branco, dificilmente outros logradouros não teriam ao menos uma casa de madeira, ainda que só com a fachada de alvenaria⁷⁵, já que, segundo a lei, bastava que a face visível da residência fosse bela. A representação de uma imagem de cidade urbanizada, saneada e com todas as possibilidades então modernas do ecletismo, não ia além da rua.

Se o subterfúgio da fachada em alvenaria serviu para melhor aproveitar o lote e para atender à legislação, com o passar do tempo foi assimilado na própria idéia de representar outro estilo de morar. E aceito oficialmente, uma vez que nos próprios projetos liberados pelo engenheiro da Prefeitura, a referência à madeira se fazia explícita. Em 1913, por exemplo, Francisco Perry conseguiu fosse aprovada a construção de sua casa, na região central, com a seguinte informação no projeto: “*Planta de uma casa de madeira com frente de tijolos, que o senhor Francisco Perry quer construir na Rua Marechal Deodoro, 132*”. Como essa, muitas outras foram permitidas, apesar de o Código de Posturas não aceitar paredes externas que não fossem de alvenaria.

Exatamente por ter sido a madeira aceita no imaginário popular como uma construção barata, ligada às classes economicamente mais baixas e não condizente com a imagem de modernidade então difundida, a fachada de alvenaria tornou-se comum mesmo em regiões afastadas do centro da cidade, onde os lotes eram maiores e não havia a obrigatoriedade de edificar no alinhamento.⁷⁶

⁷⁵A Lei, entretanto, não impediu que, mesmo na Praça Tiradentes e nas ruas 15 e Barão do Rio Branco, as paredes internas fossem construídas, na maioria dos imóveis, em madeira.

⁷⁶ É certo que este imaginário não cercava a todos. No Batel, em 1913, foi construída, pela família Gomm, uma das mais belas residências em madeira da cidade. De origem inglesa, esta família,

O distanciamento maior entre as construções, possibilitando os jardins laterais, trouxe uma mudança significativa, não somente para a concepção interna da própria residência, mas também para a paisagem urbana. Dos bairros mais afastados até a região central, tornara-se presentes casas de porão alto, com a porta de entrada abrindo para pequenas varandas laterais, muitas vezes decoradas com lambrequins. Augusto Huebel, o autor do comentado prédio da Associação Comercial, que tanto encantou Euclides Bandeira, foi responsável por diversos exemplares assim concebidos. Fartas em detalhes *art-nouveau*, em ornamentos decorativos sobre as fachadas e platibandas, muitas vezes assemelhando-se a palacetes em miniatura, estas construções constaram em praticamente todas as principais ruas de Curitiba.

Processo semelhante ocorreu em diversas cidades do interior e em capitais maiores, como São Paulo e Rio de Janeiro. Esse foi o modelo mais comum de construção encontrado pelas ruas durante as duas primeiras décadas do século passado. Algumas vezes geminadas, com o característico porão dotado de gateiras para ventilação, foram habitações que, na medida em que tinham uma fachada personalizada, atendiam à demanda de toda uma camada média da população. No lugar da ampla escadaria, alguns degraus; na falta de uma longa seqüência de arcos e colunas da varanda, o pequeno alpendre anexo à porta de entrada. Porém, em vez da rusticidade, pequenas releituras de palacetes.

São construções que incorporaram a mesma tendência eclética assumida pela elite econômica. Uma tendência cosmopolita e sujeita às mais variadas leituras e influências comuns numa cidade que cresceu impulsionada por braços de diversas nacionalidades. A comercialização de ornamentos para fachadas e interiores deu acesso aos elementos de diferenciação residencial outrora destinados somente aos mais abastados. Essa conquista do sentimento de individualidade dos lares foi importante, pois descartava-se a cidade luso-brasileira de casas iguais e ao rés-do-chão.

Ainda que normalmente tendendo para a simplicidade, as construções recebiam alguma ornamentação, que, antes de atender a qualquer legislação, correspondia, talvez, a uma necessidade de diferenciação e afirmação do próprio morador perante as demais casas da vizinhança. A despeito da pouca extensão das fachadas e, em alguns casos, da

provavelmente, não compartilhava das mesmas concepções e preconceitos dos nossos camaristas, responsáveis pela legislação que não via com bons olhos a madeira. A residência da família Gomm, conhecida como Casa do Batel, foi cenário de festas, reuniões empresariais e políticas, onde esta mesma elite que legislava fazia questão de comparecer dada a importância social dos proprietários do imóvel.

repetição da mesma planta, previa-se uma personalização na qual muitos dos recursos externos de decoração também eram encontrados nos palacetes.

O arquiteto Carlos Lemos, ao estudar esta tipologia de residências na capital paulista, afirmou que a figura do arquiteto, ou do profissional que assim se apresentava, entrou muito lentamente nos redutos da classe média e que restou, principalmente aos inúmeros mestres e autores anônimos, a tarefa de interpretar os desejos desta camada da população:

Enquanto os grandes profissionais ficavam atrelados às classes altas, inclusive freqüentando salões elegantes, em tertúlias literárias e artísticas em geral, alguns raros arquitetos mais modestos, talvez nem formados fossem, dizendo-se diplomados na Itália ou na Alemanha, faziam réplicas miniaturizadas dos palacetes ricos para a sociedade ascendente. Mas sempre foram escassos. Coube, no entanto, aos mestres-de-obras e aos então "licenciados construtores", em muito maior número, passar a limpo os ideais arquitetônicos daquela classe.⁷⁷

Mas foram as aprazíveis ruas de bairros próximos ao Centro como o Batel ou o Alto da Glória, com seus palacetes, que fizeram o deleite dos construtores e arquitetos e contribuíram para a cobiça daqueles aos quais apenas o olhar era possível. Um olhar breve, na cadência do bonde que encaminhava aos rincões mais distantes. A construção destes palacetes fora do centro da cidade, em áreas de antigas chácaras familiares, permitiu mais liberdade aos construtores, livres de Posturas mais rigorosas. Outro fator também colaborou para a autonomia: a maior liberdade que os clientes permitiam aos arquitetos e engenheiros. Tendo maior contato com o que acontecia em outras capitais, brasileiras ou não, e dispendo de recursos financeiros para transformar em realidade as inovações lá presenciadas, a elite econômica (em Curitiba formada em maioria por comerciantes ou ervateiros) possibilitava aos autores contratados para os seus projetos ousar na mesma nota.

O castelo de Luís Guimarães, no Batel, é uma das mais expressivas corroborações. Erguido na década de 1920, é uma cópia de construções do Vale do Loire, na França. Em depoimento, Luís Guimarães revelou que suas freqüentes viagens à Europa avivaram sua predileção por tudo o que era *belo*, o que nele acalentou o desejo de possuir uma residência como as que lá conhecera: "... até que encontrei a pessoa que

Tombada pelo Estado do Paraná como Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural, a casa foi recentemente restaurada.

⁷⁷ LEMOS, Carlos. **Alvenaria burguesa**. São Paulo: Nobel, 1989. p. 17.

compreendeu, com perfeição, a minha aspiração: o amigo e inteligente arquiteto Eduardo Fernando Chaves, que projetou e dirigiu a construção daquela mansão...”.⁷⁸

Boa parte do material empregado nessa obra foi importado, e alguns membros da equipe vieram para o Brasil especialmente para empreendimento. Todas as pinturas, por exemplo, foram feitas por dois europeus, um suíço e um alemão, que trabalharam com ajudantes. Segundo o proprietário, a demora de quatro anos para a conclusão dos trabalhos, em parte, foi devida à falta de artesãos competentes disponíveis na cidade.

Próximo ao Castelo do Batel, outra residência com ares franceses também fora construída cerca de dez anos antes para Hildebrando de Araújo.⁷⁹ Ainda hoje restam exemplares pelas ruas de Curitiba, vestígios decorrentes desse modelo de construção, com telhados de alta inclinação, preferencialmente de ardósia ou em telhas *eternité*, com falsas pedras angulares nos cunhais, uma vez que aqui não se usava pedra lavrada como as existentes nas construções européias, evocando o *art-nouveau*, o barroco e linhas do renascimento francês foram comuns.

Muitos dos palacetes projetados nas décadas de 1910 e 1920, saíram do canteiro de obras da mesma construtora, a *Bortolo Bergonse & Cia – engenheiros, arquitetos, construtores e empreiteiros*. Fundada em 1912, além de inúmeros palacetes, ela foi responsável por obras de grande porte como o prédio da Universidade do Paraná, na Praça Santos Andrade, a primitiva sede do Clube Curitibano, na esquina das ruas 15 e Barão do Rio Branco, e o Palácio Avenida, na Luís Xavier.

Em 1928, quando a Prefeitura instituiu concurso para premiar as “vivendas enobrecedoras” da cidade, uma das obras da *Bortolo Bergonse* conquistou a segunda colocação. Foi uma residência com linhas normandas, construída para a família Leão na Rua João Gualberto, Alto da Glória. Projetada por Eduardo Krueger – nome bastante atuante na época – a obra ficou sob a responsabilidade da construtora.

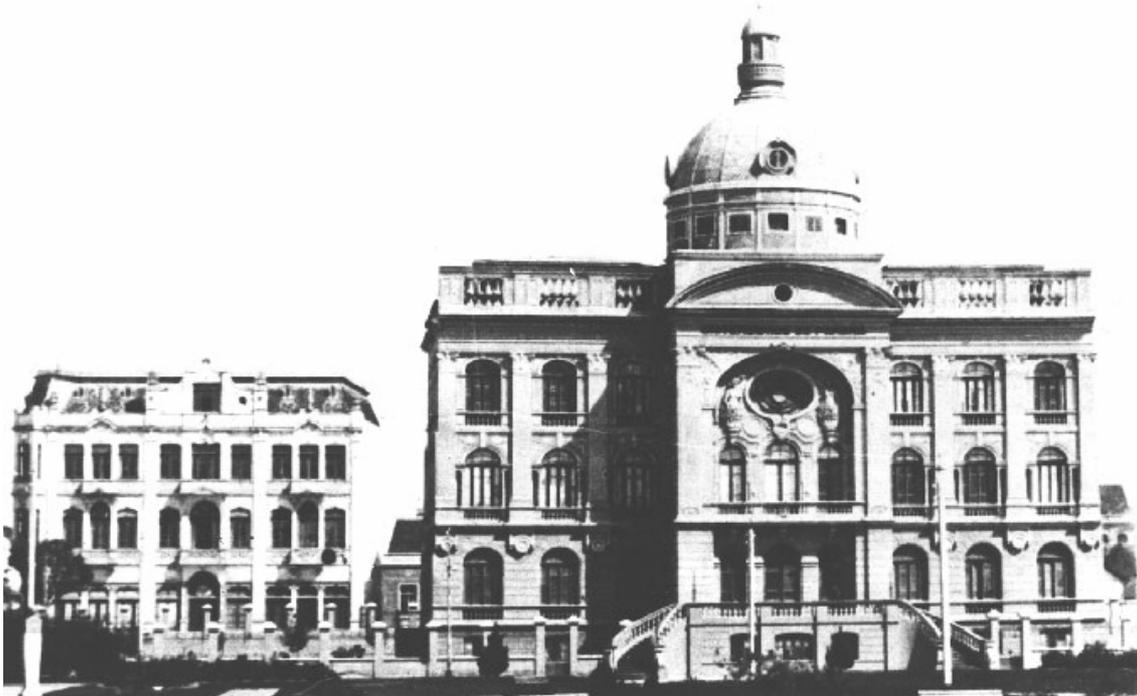
A realização desse concurso, amplamente divulgado pela imprensa e, particularmente, pela revista *Ilustração Paranaense*, acentua a importância conferida à arquitetura das ruas da cidade nas primeiras décadas do século passado. Aparentemente, o espaço urbano era sentido com mais intensidade pelos habitantes. A cidade era cotidianamente mais vivida pela população, que palmilhava suas ruas e praças, sentia os odores e os sons da urbe com uma sensibilidade raramente denotada nos dias atuais. Os

⁷⁸ Depoimento concedido à Fundação Cultural de Curitiba em 1989.

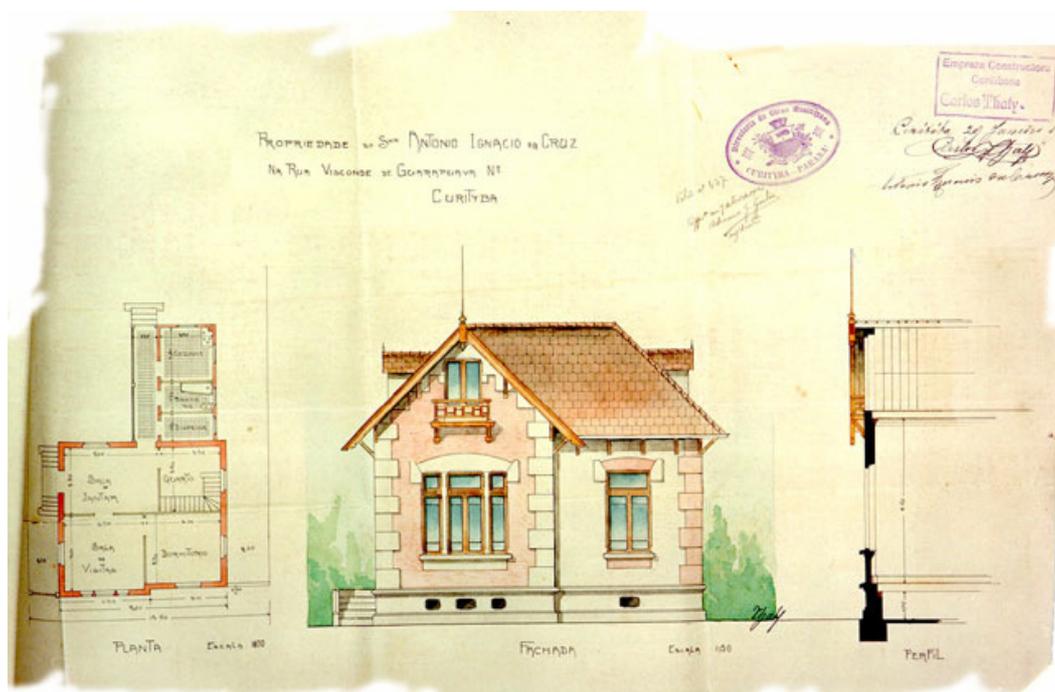
⁷⁹ Projetado pelo arquiteto René Sandresky e construído pela firma de Maurício Thá, o palacete foi erguido entre 1912 e 1914.

espaços, revestidos de uma forte carga simbólica, transmitiam ao cidadão que diariamente seguia pelo Paço, pelo mercado, que atravessava a Praça Tiradentes defronte a um templo que se sobressaía na escala do entorno ou caminhava ao longo da Rua 15, compactada pelos sobrados nivelados em dois ou três pavimentos, mensagens que iam ao encontro de todo um imaginário de novos tempos, de modernidade e de pertencimento ao que então se desenrolava.

Na época, uma das mais representativas transformações de uma área urbana, fortemente semantizada em duas ocasiões, num espaço-tempo de não mais de quatro décadas, aconteceu na Praça Generoso Marques. Inicialmente com a construção do Mercado Novo, num projeto do alemão Wieland e que simbolicamente, com suas linhas neoclássicas, traduzia a novidade que romperia com o casario luso-brasileiro; depois, com a obra do Paço Municipal, a primeira sede própria da Prefeitura de Curitiba, um empreendimento do engenheiro Cândido de Abreu, e que delimitou claramente o local como a sede do poder instituído e laico, voltando as costas para a igreja Matriz e consolidando a Rua Barão do Rio Branco como a *rua do poder*, alcunha que os curitibanos deram à primeira via pública deliberadamente planejada na cidade.



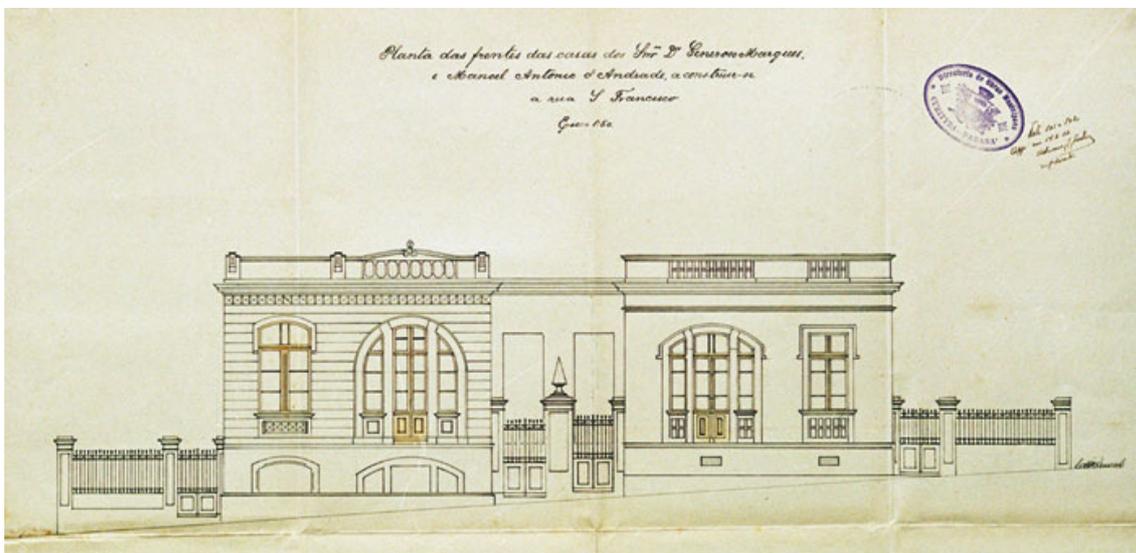
Fotografia tirada da Praça Santos Andrade na segunda década do século XX. Em primeiro plano, a Universidade do Paraná, projetada por Baeta de Faria e construída pela firma Bortolo Bergonse. Ao fundo, a Associação Comercial do Paraná, projetada por Augusto Huebel. Acervo: Casa da Memória/FCC



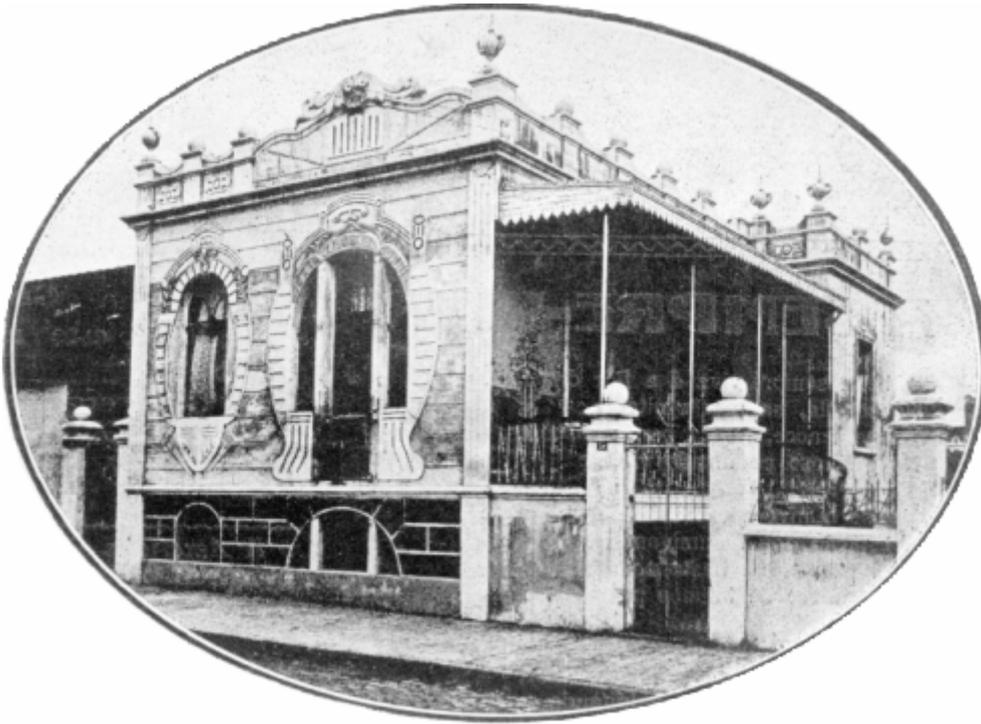
Chalé projetado por Carlo Thaly, na Rua Visconde de Guarapuava. No canto superior direito, o carimbo de sua firma, a Empresa Construtora Curitibana. 1912. Acervo: Casa da Memória



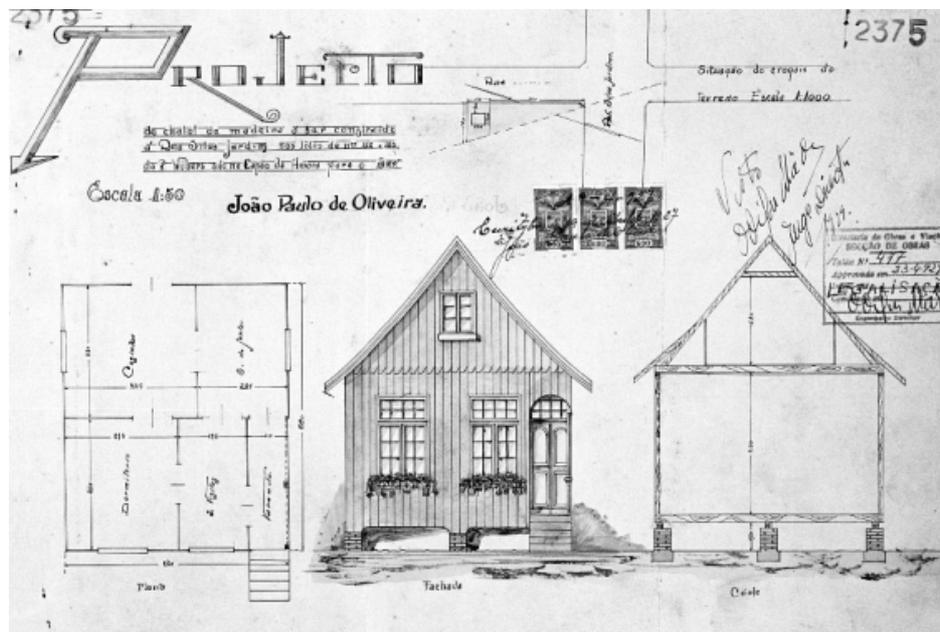
Rua Barão do Rio Branco esquina com Visconde de Guarapuava na segunda década do século XX. Os trilhos do bonde que aparecem em meio as obras de pavimentação estão saindo da garagem de bondes, ali localizada. Acervo: Casa da Memória/FCC



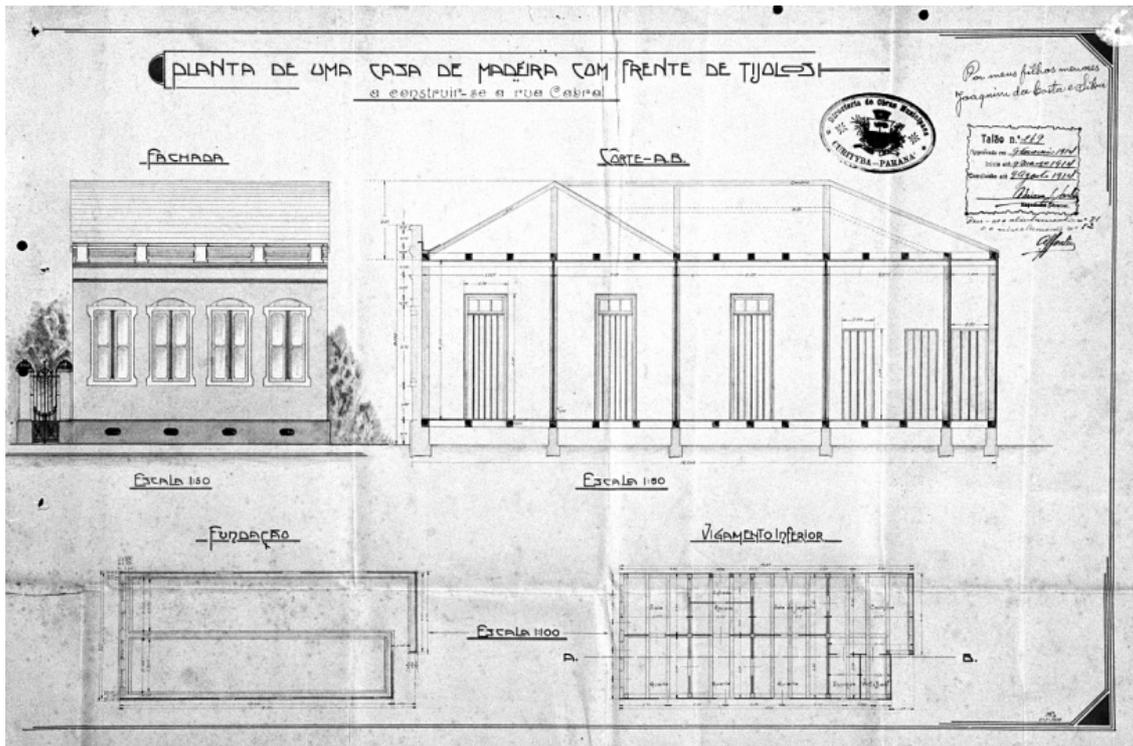
Residências típicas do período eclético: porão alto, entrada lateral, pequeno jardim para garantir mais entrada de luz e ar, platibandas decoradas e, provavelmente, a mesma planta. A diferenciação era dada pelos recursos ornamentais da fachada. Acervo: Casa da Memória/FCC



Residência característica do período eclético, com porão alto e entrada lateral. Construída na Rua Pedro Ivo, ainda existe, porém descaracterizada. Acervo: Casa da Memória/FCC



Chalé de madeira construído na década de 1920. Modelo semelhante foi comum pelos arrabaldes curitibanos. Acervo: Casa da Memória/FCC



Chalé de madeira com frente em alvenaria. O subterfúgio mais comum para se construir casas de madeira na região central. Acervo: Casa da Memória/FCC



Castelo de Luís Guimarães construído no Batel. Cópia de uma edificação do Vale do Loire na França. Projeto de Eduardo Fernando Chaves.



Palacete construído para Percy Withers pela firma Bortolo Bergonse no começo da década de 1920. Localizado na Avenida Batel, abriga, atualmente, uma agência bancária. Acervo: Casa da Memória/FCC



Palacete construído para o advogado Benjamin Lins, em 1918, pela firma Bortolo Bergonse. Atualmente, abriga a sede da União Paranaense dos Estudantes. Foto: Denise Zanini.

2.2 O Paço Municipal: altivez que incute respeito

Houve um tempo em que o belo edifício da antiga Prefeitura de Curitiba, com linhas inspiradas no *art-nouveau*, atraía mais os olhares. Época em que homens de casaca e mulheres aprumadas vagavam com mais cadência pelas ruas da capital. Um tempo de passos mais lentos, onde o simples ato de olhar para a cidade ao redor possuía uma dimensão não imaginada nos dias atuais. Tempos em que prevalecia a proteção da escala humana e o espaço se fazia notado e também mais utilizado. Para Lucrécia D'Aléssio Ferrara, o espaço da cidade se abria então para a apropriação conjunta. Ruas, avenidas e, sobretudo, praças e jardins, eram locais para a mescla de pessoas, de hábitos e de opiniões.⁸⁰

Imponente, centralizando a Praça Generoso Marques, a antiga sede do Executivo Municipal significava mais do que uma construção oficial: era a representação do Poder, expressa na alvenaria. Uma obra inspirada, fruto do talento e da visão do prefeito Cândido de Abreu, que, sensível a esta percepção do urbano, soube transpor para um espaço degradado pelo uso a riqueza dos detalhes e da simbologia permitida pela linguagem da Arquitetura.

Cândido de Abreu teve uma sólida formação de engenheiro: estudou no Rio de Janeiro, na Escola Politécnica, onde se formou em 1882. Concluído o curso, passou pelas obras da Estrada de Ferro Madeira – Mamoré, na Região Norte e, novamente, atuou no Rio. Retornou a Curitiba em 1887, a convite do presidente Alfredo D'Escragnolle Taunay, para assumir a direção de Obras Públicas da Província do Paraná. Sua primeira gestão na Prefeitura, cinco anos depois, apesar de breve (apenas onze meses), marcou iniciativas de urbanização que resultaram no Código de Posturas de 1895.

A própria atuação de Cândido de Abreu em cargos públicos e em obras realizadas em diferentes regiões, constituía-se em garantia de atualização da sua carreira de engenheiro. No entanto, a passagem pelas obras de Belo Horizonte e o contato com colegas de profissão com as mais diversas experiências na bagagem, certamente, trouxeram-lhe uma nova concepção e outro olhar sobre o espaço urbano construído. Seus mais significativos projetos arquitetônicos, como o Palacete Leão Júnior, as residências da família Miró e a sua própria, a Casa das Ferraduras, foram concebidos após essa experiência em Minas Gerais.

Por estes motivos, escrever sobre o edifício do Paço Municipal – o mais bem acabado projeto de Cândido de Abreu – requer mais do que simplesmente explanar sobre seu autor ou discorrer sobre o estilo que melhor o define. A função, a forma, o espaço e o momento em que se deu a obra expressam, antes de tudo, o papel da arquitetura na construção da imagem de um espaço outrora charco, depois mercado, por fim prefeitura.

A antiga prefeitura de Curitiba retrata, fielmente, a tessitura de uma nova carga semântica ao transformar o endereço, antes ocupado por um mercado popular, no centro do poder municipal. Seu próprio desenho carrega ornamentos que exprimem a importância então adquirida pelo logradouro, dotando-o de discursos não verbais, mas que assinalam o caráter de representação, “*ou seja, salientam, realçam a dimensão sîgnica de mediação pela qual a cidade se faz conhecida*”.⁸¹ Ou então, melhor expressando, reconhecida por aqueles que nela circulavam e identificavam, naquele espaço, a assinatura do poder instituído e que marcaria a passagem de Cândido de Abreu pelo executivo municipal.

Dessa forma, a *cidade-escrita*, construída diariamente nos seus diferentes espaços, produz texto no desenho das casas, dos monumentos, das ruas, das praças e das avenidas; contém experiências particulares daqueles que a construíram. Por isso a arquitetura pode ser lida, e o meio urbano se transforma num signo⁸² a ser apropriado e reelaborado. É uma linguagem que estrutura um conhecimento, signo da relação processada entre o espaço e o homem, seja este atuando sobre o projeto, como autor, seja no cotidiano, enquanto usuário. Portanto, a arquitetura é um signo complexo, que:

(...) se compõe da mistura de outros signos parciais que incidem sobre as relações sociais no espaço e no tempo e interferem na produção/criação da instabilidade dessas relações. Um signo polissensorial feito de ícones ou de índices utilitários pelos quais as relações e valores sociais se concretizam. Ícones e índices que estão presentes nas escolhas individuais e coletivas, locais e globais que direcionam a vida de todos os dias: nosso modo de habitar, de trabalhar, de consumir, de locomoção, de todas as representações da nossa individualidade. Esse signo complexo é de baixa definição porque não possui código que agilize e garanta a informação que processa, porém, sugere grande riqueza informativa, embora de difícil percepção.⁸³

Em cada época, a obra arquitetônica aponta para uma realidade muitas vezes indefinida, mas influenciada por fenômenos sociais como política, religião, economia,

⁸⁰ FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Edusp, 2000. p.134.

⁸¹ Ibid, p. 129.

⁸² O signo pode ser definido como um fato sensorial que se refere a uma realidade que por meio dele pretende-se fazer aparecer.

⁸³ FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. p. 156.

filosofia, etc. Exatamente por isso, representa e caracteriza esse dado momento. No entanto, afirmar que ela está referida ao contexto de fenômenos sociais não é corroborar a possibilidade de concebê-la como um testemunho direto ou reflexo passivo. Como todo signo, a arquitetura pode ter uma relação indireta com a coisa que designa, sem deixar de fazer a referência. E, como qualquer produto cultural, não deve ser utilizada como documento histórico ou sociológico sem uma prévia explicação da sua relação com um dado contexto de fenômenos sociais.⁸⁴ As formas arquitetônicas nunca serão um reflexo passivo da sociedade, pois, para condições sociais idênticas, teríamos sempre a mesma arquitetura.

A linguagem arquitetônica muda com a cidade, justamente por ser signo da relação entre o homem e o espaço no decorrer do tempo, como aconteceu exemplarmente na Praça Generoso Marques. Uma mudança que ocorre não somente no edifício em si, isolado, mas dentro do contexto econômico, social e cultural de determinado espaço enquanto obra realizada, sujeita à vida útil daquele mesmo espaço, que atinge diferentes significados na dinâmica urbana com o passar dos anos. Assim, “*entende-se a arquitetura como organização do espaço nos tempos históricos*”.⁸⁵

Nessa perspectiva, o Paço Municipal idealizado por Cândido de Abreu representou, para a Curitiba de 1916, mais do que uma simples construção que abrigaria a primeira sede própria da prefeitura da cidade. Com uso degenerado pelo antigo mercado, a Praça Generoso Marques não mais se adequava às novas expectativas, quando a Rua Barão do Rio Branco, ali iniciada, era conhecida como *rua do poder*, dada a importância dos órgãos públicos ali instalados. Ironicamente, décadas pregressas, o mesmo mercado simbolizou novos tempos para uma Curitiba oitocentista e seu ecletismo de vertente neoclássica, símbolo de progresso.

2.2 Do mercado à prefeitura: a semantização de um espaço

Fronteira ao núcleo da cidade, representado pelo Largo da Matriz, a Praça Generoso Marques desde o século XVIII era esparsamente povoada. Na época, o local abrigava o Quartel dos Milicianos, transferido em meados dos Oitocentos para a Rua Dr. Muricy. Com a saída do quartel, os curitibanos passaram a se referir ao espaço

⁸⁴ MUKAROVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Estampa, 1981. p.13-15.

⁸⁵ FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. p. 158.

como Largo da Rua da Cadeia, por estar localizado nos fundos do prédio da Cadeia Pública⁸⁶, que fazia frente para a Tiradentes.

Um casario colonial de exíguo pé direito tomava conta da paisagem. Poucos moradores e um ou outro estabelecimento comercial completavam o cenário. Banhada e insalubre, a área central da praça, onde hoje se encontra o monumento ao Barão do Rio Branco, tinha uma pequena lagoa, utilizada pelos gansos pertencentes a um morador vizinho, e onde animais saciavam a sede.⁸⁷

O local passou a ser habitado com mais regularidade somente a partir da década de 1870, depois das obras de drenagem e saneamento para a construção do Mercado Municipal, projetado pelo engenheiro alemão Gottlieb Wieland. Apesar de vizinha ao Largo da Matriz, residência de tradicionais curitibanos, o espaço existente nos fundos da Cadeia Pública não passava de uma extensão dos quintais das casas ali existentes. Intencionalmente ou não, o governo da Província ao realizar uma obra oficial naquele largo, proporcionou à população de Curitiba uma das mais significativas transformações no espaço da cidade até então realizada.

Com a implantação do mercado em 1874, a região ganhou em vida e agitação. Diariamente, carroções paravam nas proximidades, repletos de hortaliças e víveres para a comercialização, desocupados aguardavam a chance de pequenos serviços e carroceiros ofereciam transporte. O vaivém permanente de vendedores e compradores ia das primeiras horas da manhã ao início da noite. A algaravia constante, misturada com o sotaque imigrante, dava ao local ares de terra de ninguém.

Nos anos que se seguiram, os conflitos entre comerciantes e fregueses, ou entre os próprios comerciantes, e a ação de fiscais do município regulando os serviços, resultando ainda em mais conflitos, constaram das crônicas urbanas e fizeram parte do cotidiano dos moradores circunvizinhos. Com o mercado, aumentou a insalubridade. O acúmulo de sujeira e a falta de banheiros públicos eram as maiores queixas dos freqüentadores. Por quatro décadas, os moradores das redondezas conviveram com o odor dos restos de frutas e verduras e com a presença dos animais. Se, inicialmente, a construção do mercado significou um estímulo de crescimento para um espaço pouco representativo na cidade, em poucos anos contribuiu para a depreciação da área. O cenário, no começo da década de 1910, em nada se parecia com aquele que viria a ser construído para receber o Paço Municipal.

⁸⁶ No local, atualmente, encontram-se as Arcadas do Pelourinho, na Praça Borges de Macedo.

⁸⁷ STROBEL, Gustav. **Relatos de um pioneiro da imigração alemã**. Curitiba: IHGEP, 1987. P. 129.

O Paço constava das obras de melhoramentos realizadas na gestão do Prefeito Cândido de Abreu, empossado em janeiro de 1913, por ato do Presidente de Estado Carlos Cavalcanti de Albuquerque. Desde que assumiu o governo estadual, Carlos Cavalcanti planejou obras para a transformação de Curitiba. Com esse objetivo, instituiu a Companhia Melhoramentos da Capital, dois meses após a posse de Cândido de Abreu. É provável que o exemplo tenha vindo da cidade de São Paulo que, em 1911, também teve um plano de melhoramentos, vinculado ao governo estadual e gerenciado pelo escritório técnico do engenheiro Samuel das Neves.⁸⁸

Assim, o novo Prefeito curitibano tomou as rédeas de uma cidade que, na época, tinha em torno de 65.000 habitantes e teve, entre seus principais objetivos, além do de embelezar a capital, o da eficiência nos serviços de água, esgoto e iluminação pública. Para tanto, contou com a Companhia de Melhoramentos, que tinha recursos tomados a empréstimo, pelo governo do Estado, de bancos estrangeiros.

Articulados, Carlos Cavalcanti e Cândido de Abreu, via Melhoramentos, reurbanizaram Curitiba, modernizando a cidade numa estratégia até então desconhecida dos paranaenses. Com o apoio da imprensa, o Prefeito divulgava as propostas, as obras em realização e concedia entrevistas, preparando, dessa forma, a população para as mudanças. Ou seja, a imagem da cidade foi construída antes mesmo de as obras estarem concluídas. Mal havia assumido, Cândido de Abreu já falava à imprensa. Em 26 de janeiro de 1913, uma semana depois da posse, o Prefeito anunciava medidas voltadas para arborização, calçamento, transportes públicos e abertura de uma grande via de ligação entre a capital e a cidade de São José dos Pinhais.⁸⁹

O Paço, inaugurado poucos dias antes do término do mandato de Cândido de Abreu, foi o coroamento das obras então realizadas. Praças sempre foram territórios neutros, região do povo, cercadas por símbolos, e abrigos naturais de marcos da paisagem urbana. No dizer de Roberto Da Matta, uma das funções das praças “*seria estabelecer em pedra, bronze, aço, concreto ou tijolo – algum material supostamente imperecível – essa aliança entre o intérprete e a massa, o líder e o povo...*”.⁹⁰ Sendo assim, a reformulação de um espaço depreciado pela presença do Mercado Municipal e pela conseqüente sujeira e barulho, num apazível cenário representando o poder do executivo local, consolidou, na memória e no imaginário dos curitibanos, a imagem da

⁸⁸ SEGAWA, Hugo. **Prelúdio da metrópole...** p. 82.

⁸⁹ O DIA, 26.jan.1913 e 01.fev.1913.

⁹⁰ DA MATTA, Roberto. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1991. p. 49.

gestão que estava sendo encerrada. Uma empreitada levada a cabo ao longo de dois anos.

Com a transferência do mercado para a Praça Dezenove de Dezembro, em 1913,⁹¹ toda uma remodelação foi proposta para a Generoso Marques. Antigas casas térreas e de telhas capa e canal, resquícios da arquitetura colonial, foram derrubadas; a praça foi reurbanizada, arborizada, pavimentada e a construção de sobrados estimulada no seu entorno. Foram-se os carroções, o barulho dos comerciantes e seus fregueses, a sujeira e o odor desagradável; instalou-se o edifício do Paço, as árvores, os bancos de praça e a estátua em homenagem ao Barão do Rio Branco. A velha construção do mercado cedeu lugar à prefeitura, imóvel mais condizente com a própria denominação que os curitibanos davam ao endereço. Há que lembrar que a praça do mercado era uma das extremidades da Rua Barão do Rio Branco, conhecida como a *rua do poder* em Curitiba. Planejada em conjunto com as obras da estação ferroviária, abrigava a Assembléia Estadual e o Palácio do Governo, além de hotéis e uma vasta rede de casas comerciais.

O palacete projetado para sediar a prefeitura de Curitiba foi o primeiro edifício próprio do Poder Executivo da cidade. Até então, os prefeitos curitibanos haviam vagado por uma série de imóveis locados de terceiros.

Dentro das propostas modernizadoras do prefeito Cândido de Abreu, a Generoso Marques deveria estar em conformidade com os principais eixos da cidade. Com as ruas 15 e Barão do Rio Branco e com a Praça Tiradentes, a Generoso formava um conjunto considerado porta de entrada e sala de visitas de Curitiba. Não por acaso, as principais medidas encontradas nas Posturas Municipais da época, referentes a construções e normas de conduta, dirigem-se em especial a esse núcleo da cidade. Nele, só seriam aprovados sobrados de alvenaria, compactos e no alinhamento, compondo uma sólida paisagem das mais variadas referências arquitetônicas.

A construção do Paço e a remodelação do seu entorno representaram, igualmente, a construção de um novo significado para uma área urbana já comprometida pelo desgaste do uso original. O exemplo tomado à sede da prefeitura traz à tona o modo pelo qual a arquitetura pode ser utilizada como instrumento de manipulação do imaginário popular. No dois anos necessários para o andamento das

⁹¹O mercado permaneceu pouco tempo na Praça Dezenove de Dezembro. Em 1915, foi transferido para a atual Praça Theodoro Bayna, na confluência das ruas Emiliano Pernetta e Doutor Pedrosa. Conhecido como o "mercadinho do Batel", permaneceu naquele endereço até 1937.

obras do edifício, uma imagem foi sendo fabricada, moldada e concebida, como é próprio da história de qualquer meio urbano. Afinal, todo dia cidades são construídas em cima de cidades, e somente a percepção desse fato permite o registro, antes que este se volatilize na memória.

Aliada do Prefeito na divulgação de suas obras, a imprensa acompanhou, passo a passo, a remodelação da área e, antes mesmo de inaugurá-la, Cândido de Abreu colhia elogios pela qualidade da construção. Uma nota no *Diário da Tarde* expunha duas percepções associadas ao edifício – impressionar e deslumbrar – das quais o autor da matéria não escapou: "... o aspecto geral externo é grandioso, as fachadas têm o cunho da elegância impressionante, onde a vista se entretém sem cansaço a admirar a nota artística que o gênio esculpiu e modelou em uma plástica do real merecimento".⁹² As palavras do jornalista vieram a público quase um mês antes da inauguração oficial, ocorrida em 14 de fevereiro de 1916.

Talhado nas lides das mãos de profissionais da terra, o prédio era orgulho dos curitibanos, menina dos olhos do Prefeito. Próprio da época em que foi construído, sua função deveria estar evidenciada na forma ou no seu estilo, este, na opinião do jornalista: "*se adapta perfeitamente ao fim a que é destinado. É, além disso, um estilo próprio para uma cidade como Curitiba que está em sua formação...*".⁹³

Todo o requinte do interior do Paço, com pinturas assinadas pelos artistas João Ortoloni e João Guelfi, foi amplamente divulgado. Colunas em granito lavrado, pilastras com festões, cabeças de ninfas e outros ornamentos, tetos formados em caixotões quadrangulares de madeira envernizada, com frisos de ouro, portas de imbuia, escadaria interna de peroba rosa e elevador de procedência européia, responderam pelo deleite dos convidados presentes à solenidade de inauguração.

Foi, porém, na decoração externa, farta em detalhes *art-nouveau*, que o prefeito Cândido de Abreu (superintendente geral de toda a obra) utilizou-se de um dos preceitos fundamentais da tendência eclética - a representação. Dois atlântis, simbolizando os poderes municipais – o Legislativo e o Executivo – sustentam a entrada principal. Heróis majestosos, na opinião do articulista do jornal *Diário da Tarde*. Figuras mitológicas que suportariam o peso de uma cidade, personificada, logo acima, pela escultura de uma bela e diáfana jovem, trajando túnica. Assentada em um

⁹²DIÁRIO DA TARDE, 17.jan.1916.

⁹³Ibid, 17.jan.1916.

nicho da torre central, a figura feminina representaria a cidade de Curitiba, “*presidindo aos destinos do seu povo e cuja execução é digna de merecimento*”.⁹⁴

Não obstante a fragilidade, a jovem estaria protegida. Mais ao alto, completando a ornamentação da torre, um escudo com as armas do município e cabeças de leão - símbolos da força. Cenário de afirmação laica, demarcando uma nítida fronteira com a praça vizinha, a Tiradentes, cujo monumento arquitetônico mais rico é justamente a igreja Matriz da cidade, o Paço, com a mudança da prefeitura para o Centro Cívico, perdeu sua referência mais importante: a força emanada da “delicada jovem” e o poder conferido pelos “atlântis e os leões”.

No imaginário republicano, laico e progressista, a Praça Generoso Marques, com a construção da sede da Prefeitura, delimitava o espaço político da Curitiba de início do século. Endereço do poder civil local, a Rua Barão do Rio Branco unia nas duas extremidades a estação ferroviária – expressão da modernidade – ao Paço Municipal, que estrategicamente voltava as costas para o poder religioso.

Ainda que seja uma das mais expressivas construções da cidade, dificilmente, nos dias atuais, um pedestre lapidaria a mesma frase publicada em 1916 pelo Diário da Tarde: “*A silhueta deste campanário domina os prédios circunvizinhos e por sua imponência se destaca dos mais com certa altivez que incute respeito*”.

Mas a década de 1910, e com ela todo um imaginário de *belle époque*, estava por terminar. O mundo enfrentava a Primeira Guerra Mundial e, em pouco tempo, a construção civil seria afetada, principalmente, pela queda nas importações dos materiais necessários. Os gráficos contendo dados sobre construções em Curitiba acusaram uma diminuição que só cessaria no decênio seguinte, juntamente com novas propostas viárias de expansão, direcionando o crescimento, medidas urbanísticas encontradas em muitos centros urbanos pelo país afora.

Os anos de 1920 foram marcados por pontuadas ações urbanísticas, pelo aparecimento de movimentos de vanguarda que mudaram as artes e a arquitetura. Diversas cidades brasileiras passaram, nessa década, por reformas ou planos de urbanização capitaneados por prefeitos visionários ou engenheiros urbanistas, como o francês Alfred Agache,⁹⁵ contratado em 1927 para ensejar diretrizes urbanas para a

⁹⁴Ibid, 17.jan.1916.

⁹⁵ Alfred Donat Agache (1875 – 1959) realizou diversos estudos para cidades brasileiras. Além do Rio de Janeiro, fez consultoria e desenvolveu planos para as cidades de Curitiba, Belo Horizonte, Vitória, Campos, Cabo Frio, Araruama, Petrópolis, São João da Barra, Atafona, além de um bairro residencial de elite em São Paulo, Interlagos.

capital federal. Antes disso, porém, o Rio de Janeiro já passara por consideráveis reformas na mesma década. Em 1919 o engenheiro Paulo de Frontim assumia a Prefeitura e realizava uma série de obras viárias de porte; depois dele, outro prefeito, Carlos de Campos, organizava o desmanche do Morro do Castelo. O material retirado do Morro serviu para aterrar a área que, mais tarde, abrigaria o aeroporto Santos Dumont.

São Paulo, no final dessa década, também viu ser publicado um grande estudo sobre as questões viárias da cidade, conhecido como o Plano das Avenidas, do prefeito Francisco Prestes Maia. A Revolução de 1930 interferia na adoção deste plano mas, sete anos depois, Prestes Maia era conduzido à Prefeitura e pôde, então, implantá-lo, ainda que parcialmente.

Os empreendimentos realizados nas duas principais capitais brasileiras foram, de certa maneira, paradigmas para outras cidades. Em escala menor, o prefeito João Moreira Garcez também realizou reformulações viárias em Curitiba, direcionado o crescimento da cidade, especialmente para as regiões sul e oeste. No começo da década de 1930, capitais do Nordeste também desenvolveram planos de remodelação, sendo que três delas, Fortaleza, João Pessoa e Recife, sob a responsabilidade dos mesmos engenheiros: Nestor de Figueiredo e Fernando Almeida. Salvador, nessa década, também teve organizada uma Comissão do Plano da Cidade, plano que não foi levado adiante pelo Estado Novo. Em 1933, uma nova capital saía das pranchetas e ganhava materialidade, Goiânia, desenhada por Attilio Correia Lima.⁹⁶

De Norte a Sul, as cidades brasileiras passaram por transformações, muito embora parte delas tenha se limitado apenas a novos esquemas viários e de circulação, sobrepondo-se aos antigos traçados urbanos. Concomitantemente a essas ações pontuais, a paisagem arquitetônica também recebeu um sopro modernizador. Novas propostas e tendências tiveram início nos anos de 1920, e marcaram as construções brasileiras por aproximadamente duas décadas, até que o modernismo arquitetônico se consolidasse entre os profissionais da área.

Antes mesmo de iniciar-se a década de 1920, outro historicismo se fez presente nos últimos instantes do eclético: o neocolonial. Em paralelo a esse movimento, nos anos seguintes disseminaram-se novas palavras estrangeiras no vocabulário popular para definir as moradas, como *cottage* e *bangalow*, modelos de residências largamente divulgados pelas revistas de engenharia e arquitetura. Essa década presenciou também a

incursão de linhas mais retas na arquitetura, evidenciando uma tendência posteriormente denominada *art-déco*, e a construção das vilas no meio do lote, graças às novas legislações urbanas, iria consolidar-se, sendo o termo empregado nos próprios projetos.

De todos esses exemplos, o neocolonial alcançou a maior repercussão e foi alvo, inclusive, de acirrados debates e críticas na imprensa. Ainda nos dias de hoje, sua marca é visível mesmo em construções mais recentes. A importância do neocolonial para a história da arquitetura brasileira é inegável, muito embora ainda seja pouco compreendido. Pela peculiaridade e representatividade, que o neocolonial adquiriu enquanto movimento arquitetônico, é importante acompanhar sua trajetória desde os primeiros ensaios teóricos, antes que aportasse nas ruas de Curitiba e aqui também sofresse as mesmas críticas e elogios recebidos no Rio de Janeiro e São Paulo.

De certa maneira, o neocolonial foi um dos raros instantes da arquitetura, antes da chegada do modernismo dos anos de 1950, que fez aflorar as mesmas reações de simbolismo e imaginário despertadas pela arquitetura do final do século XIX e começo do XX. Não mais a mesma altivez que incutia respeito, como a proporcionada pela visão do Paço Municipal, mas que trazia sensações de uma apropriação histórica de nossas raízes. Talvez por isso mesmo tenha sido tão debatido, elogiado e severamente criticado ao mesmo tempo.

Em breve, os edifícios ganhariam altura, os automóveis cresceriam em número e outros discursos sobre o progresso e o aumento das cidades se fariam presentes na crônica local. Novas imagens estavam por ser construídas na paisagem dos centros urbanos, tomados por uma arquitetura ainda indefinida – nem eclética, nem modernista – mas presente e característica assinatura de um tempo.

⁹⁶ SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas nos Brasil. 1900 – 1990**. São Paulo: Edusp, 1999. p. 26.



Palacete Leão Júnior, projetado por Cândido de Abreu para uma das suas irmãs, no requintado Boulevard 2 de Julho. Em meados da década de 1980 passou por uma das mais criteriosas restaurações já realizadas em Curitiba. Foto: Denise Zanini



Casa das Ferraduras, residência de Cândido de Abreu na Avenida João Gualberto, antigo Boulevard 2 de Julho. Mais acima, aparece a lateral do palacete Leão Júnior. Defronte, ficava a entrada para a Mansão das Rosas, da família Fontana. Acervo: Casa da Memória/FCC



Rua Comendador Araújo. A primeira casa é o palacete de Ascânio Miro, após o chalé, o palacete de Manoel Miro. Ambos são projetos de Cândido de Abreu.

Acervo: Casa da Memória/FCC



Palacete de Manoel Miro, construído na esquina das ruas Comendador Araújo com Coronel Dulcídio. Demolido na década de 1970 para ceder lugar a uma agência bancária. Acervo: Casa da Memória/FCC



Belvedere do Alto São Francisco, construído em 1915 pelo Prefeito Cândido de Abreu. Considerado como um dos mais genuínos exemplares *art-nouveau* de Curitiba. Abrigou uma estação de rádio, um centro de meteorologia e, atualmente, é a sede do Centro Feminino de Cultura.



Praça Generoso Marques no começo do século XX. A paisagem de carroças defronte ao mercado e do casario baixo, em poucos anos seria substituída pelo largo arborizado, símbolo do poder municipal. Acervo: Casa da Memória/FCC



Praça Generoso Marques na década de 1940. A sujeira e a balbúrdia do mercado foram substituídas por um largo tranqüilo e valorizado. O Paço foi o coroamento da imagem de gestão de Cândido de Abreu na Prefeitura. Acervo: Casa da Memória/FCC

BEIRAIS E ALPENDRES, ERA UMA VEZ O NEOCOLONIAL...

1 – Nas linhas barroquizantes do neocolonial

1.1 Uma arte nossa e do nosso tempo

Houve época em que a modernidade arquitetônica brasileira se materializou em colunas torsas, em telhas capa e canal, em azulejos, em grandes avarandados, nas pequenas floreiras sob as janelas e no refrescante pátio interno das residências. Misto de construções luso-brasileiras com freqüentes acréscimos de influências hispanas e norte-americanas, ainda hoje mal compreendidas e pouco estudadas, são frutos do tempo em que arquitetos, engenheiros e diletantes debateram e construíram segundo uma visão nacionalista. Um movimento de certa maneira polêmico e de existência desconhecida para a maioria, mas cujas fachadas emolduraram as ruas das cidades ao longo de mais de duas décadas. A tendência de reviver as origens arquitetônicas da terra natal grassou todo o continente americano (origens que muitas vezes mesclaram-se), a Península Ibérica e, no Brasil, tomou forma sob a denominação de neocolonial.

A busca das raízes arquitetônicas da cultura brasileira foi mais intensa nos anos de 1920. As revistas especializadas apresentavam as mais diversas versões de casas térreas, sobrados ou prédios públicos com frontões barrocos e largas beiradas, e as ruas das cidades, por sua vez, recebiam as novas construções, alinhadas aos já antigos casarões ecléticos. Iniciado no eixo São Paulo – Rio de Janeiro, o movimento neocolonial em poucos anos estava disseminado por todo o Brasil, em parte graças à maciça divulgação de revistas especializadas e com circulação nacional. Em Curitiba, as primeiras manifestações datam do começo da década de 1920, primeiramente em novas vias em expansão da cidade, depois, nas reconstruções que se faziam na região central e nas reformas *modernizantes* de muitas fachadas. Na época, o neocolonial dividia espaço lado a lado com a tendência eclética. Com os anos, esta última deixou de predominar, anunciando novos tempos para a arquitetura.

Ao ecletismo, até então símbolo da modernidade do início do século, cabia, nesta época, as primeiras críticas: “... *a arte de construir modificou-se, progredindo, e que assim não se poderá copiar integralmente os trabalhos de nossos antepassados. Aliás, não se compreenderiam agora casas com alcovas ou sem instalações sanitárias*

convenientes...”.⁹⁷ Essa intransigência para com o historicismo arquitetônico ilustrava o editorial da revista *A Casa*, em julho de 1926. O mesmo editorial que, linhas adiante, tecia elogios à posse, na diretoria da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro, do professor José Mariano Filho⁹⁸. Apesar de não ser arquiteto – mas médico e historiador dileitante – Mariano Filho era um ferrenho interessado na perpetuação do patrimônio nacional e, especialmente, pelo resgate das raízes coloniais nas construções brasileiras. Mês a mês, *A Casa* ilustrava suas páginas com desenhos de vários arquitetos que se insinuavam nas linhas barroquizantes do neocolonial.⁹⁹ Ocasionalmente, a revista também lançava concursos para projetos de pequenas residências, destinadas à habitação proletária e, com frequência, a tendência a rememorar o colonial era a majoritária entre os premiados dos certames.¹⁰⁰

A tentativa de renascimento do puro estilo luso-brasileiro trazia, em sua essência, a necessidade de reafirmar raízes. Havia em cada projeto construído ou texto publicado, uma mensagem de cunho nacionalista. O discurso do editorial da revista *A Casa* é claro exemplo:

... em suas grandes linhas o estilo colonial pode e deve ser conservado para nossa glória; os mestres antigos não tinham a preocupação tola de se copiar o que se fazia na França e noutros países – projetaram de acordo com as necessidades locais, fazendo trabalho sem ostentação nem fantasia, mas honesto, constituindo um belo acervo por onde os de hoje podem se guiar.¹⁰¹

A valorização dos antigos mestres serviu como um dos veículos de divulgação e justificativa da tendência, pois foram eles os criadores de um espaço condizente ao tempo, à época e às premissas locais no Brasil colônia. Na verdade, o neocolonial assumiu, em determinadas ocasiões e para alguns autores, papel de condutor entre o nosso passado tradicional e o presente. Negação de uma cultura *Beaux-Arts*, da qual as décadas precedentes deram largos exemplos na cultura arquitetônica eclética, o movimento, ao buscar uma fonte de inspiração nos tempos coloniais, procurava, de certa forma, emancipação artística do país. Esse papel de ponte entre o tradicional e a

⁹⁷ A CASA, Revista de Engenharia, Arquitetura e Arte Decorativa. nº 27, julho de 1926.

⁹⁸ José Mariano Filho era formado em medicina, mas dedicou-se, ao longo de sua vida, ao estudo da nossa arquitetura colonial. Esteve ligado ao grupo de arquitetos e pensadores, como Ricardo Severo e Victor Dubugras, interessados na divulgação do neocolonial.

⁹⁹ Muito embora a tendência do neocolonial crescesse na preferência dos profissionais e, indiretamente, no gosto da clientela, muitas das contribuições publicadas na revista ainda traziam uma leitura eclética.

¹⁰⁰ Durante o concurso para Casas Econômicas realizado pela revista em 1925, contatou-se que: “*Conquanto houvesse sido facultado aos arquitetos a escolha do estilo, os projetos, em sua maioria, apresentaram as fachadas em estilo colonial...*”. A CASA ... nº16, agosto de 1925.

¹⁰¹ A CASA, nº 27, julho de 1926.

arquitetura do modernismo – inicialmente difundido pelos textos de Lúcio Costa (ele próprio um participante *in loco* da ocasião) legou, à posteridade, uma imagem distorcida do neocolonial, como se o movimento não tivesse passado de mera fase transitória, cuja principal função fora a de apagar os vestígios do ecletismo.

O neocolonial e principalmente suas vertentes derivadas e largamente disseminadas ao longo das décadas de 1920/30, contraditoriamente, não respiravam apenas ares brasileiros. Muitos dos seus fervorosos defensores também não eram da terra. Um dos mais conhecidos precursores da tendência foi o engenheiro e literato português Ricardo Severo.¹⁰² Para o arquiteto paulista Carlos Lemos, boa parte das produções realizadas também não passavam de estilizações do mais puro barroco lusitano das ensolaradas casas do norte de Portugal.

No início, as iniciativas neocoloniais remetiam principalmente à arquitetura barroca e à mescla de referências portuguesas com as coloniais brasileiras. Com o tempo, foram incorporados elementos da arquitetura religiosa e do barroco mineiro, de modo que, portadas de igrejas conviviam com azulejos portugueses e balcões de treliças nas residências pelo Brasil afora.¹⁰³

O neocolonial originou-se de rebuscados pensadores da arquitetura como Ricardo Severo, José Mariano Filho, Victor Dubugras¹⁰⁴ e o pintor José Wash Rodrigues¹⁰⁵ - para citar os mais conhecidos. Um grupo inicialmente circunscrito ao eixo Rio de Janeiro - São Paulo. De lá para o resto do país, foi uma questão de tempo, e de muito pouco tempo.

Dessa vertente elitista decorreu toda a produção popular receptadora sem indagações maiores dos modelos ricos levantados nos bairros da alta burguesia. Ou melhor, desse tronco bem-nascido partiram galhos e, deles, frutos, alguns de certo interesse porque verdadeiros exemplares representativos de uma criação arquitetônica popular autóctone. E nisso influiu muito a Primeira Grande Guerra.¹⁰⁶

¹⁰² O engenheiro civil e de minas Ricardo Severo da Fonseca Costa nasceu em Lisboa em 1869. Veio para o Brasil no início da década de 1890. Anos depois, associou-se ao escritório de Ramos de Azevedo, em São Paulo. Com o falecimento de Azevedo, em 1928, tornou-se o sócio principal do escritório, que passou a chamar-se Escritório Técnico Ramos de Azevedo - Severo & Vilares S.A. Ricardo Severo faleceu em 1940, na capital paulista.

¹⁰³ WOLF, Sílvia Ferreira Santos. **Jardim América**. São Paulo: Edusp, 2000. p. 219.

¹⁰⁴ Victor Dubugras nasceu em La Flèche, na França, em 1868. Ainda criança emigrou para a Argentina, onde estudou arquitetura. Instalou-se em São Paulo em 1891, onde foi um dos colaboradores de Ramos de Azevedo e deu aulas de desenho de arquitetura na Escola Politécnica. Faleceu no Rio de Janeiro em 1933.

¹⁰⁵ O pintor José Wash Rodrigues estudou em Paris e, ao voltar, dedicou-se ao estudo de nossa arte colonial. Foi colaborador de Ricardo Severo e com o auxílio financeiro deste elaborou uma série de desenhos que, mais tarde, formaria um *Documentário Arquitetônico*. (LEMONS, Carlos. Alvenaria Burguesa... p. 163)

Carlos Lemos afirma que a falta de materiais e equipamentos durante os anos da Primeira Guerra, obrigou à recuperação de antigas técnicas construtivas dos velhos mestres-de-obras, fator decisivo, porém não exclusivamente, para explicar o apelo popular que conquistou após anos de 1920 – mesmo porque há referências a construções com características neocoloniais no início da década anterior no Rio de Janeiro.

O ponto de partida para o movimento neocolonial teria sido uma conferência de Severo realizada em São Paulo, na Sociedade de Cultura Artística, com o tema “A Arte Tradicional do Brasil”. Nela, o engenheiro discorreu sobre a contribuição lusitana para a nossa arquitetura e anunciou a necessidade de uma era de renascença brasileira: “... *Com efeito, para criar uma arte que seja nossa e do nosso tempo, cumprirá, qualquer que seja a orientação, que não se pesquisem motivos, origens, fontes de inspiração, para muito longe de nós próprios, do meio em que decorreu o nosso passado e no qual terá que prosseguir o nosso futuro.*”¹⁰⁷

A conferência de Ricardo Severo, proferida em 1914, foi uma das primeiras tentativas de sistematizar o conhecimento sobre a arquitetura tradicional brasileira. Naquele tempo, o sentimento de nacionalismo estava intensificado, fato que se verificava desde as comemorações do quarto centenário do descobrimento do Brasil, em 1900. Com idéias próprias para o clima então reinante, a era de estudos sobre a arquitetura colonial brasileira começou, ironicamente, pelas mãos de um português radicado no Brasil.

Outro estrangeiro também dedicado à causa de reviver as nossas raízes arquitetônicas foi o francês Victor Dubugras, já conhecido em São Paulo por seus trabalhos em neogótico e em *art-nouveau*. Um ano após a conferência de Ricardo Severo, o francês já projetava as primeiras casas de inspiração colonial na cidade de Santos. Na capital paulista, o primeiro projeto neocolonial de Dubugras teria sido o Largo da Memória, onde o arquiteto criaria uma referência para muitas outras futuras construções neocoloniais que se repetiram Brasil afora: o guarda-corpo de semicírculos vazados, formando um desenho semelhante a escamas de peixe.¹⁰⁸

Da pioneira conferência de Ricardo Severo para a popularização da tendência, transcorreu uma década. O apogeu do neocolonial aconteceu nos anos de 1920, especialmente com as comemorações do Centenário da Independência, em 1922. Se

¹⁰⁶ LEMOS, Carlos. Alvenaria Burguesa... p. 179

¹⁰⁷ SEVERO, Ricardo. Apud SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1999. p. 35.

¹⁰⁸ LEMOS, Carlos. Alvenaria Burguesa... p.173.

nesse meio tempo as obras e as idéias de Severo e Dubugras contribuíram para a disseminação de um amor à arquitetura da terra, o trabalho intenso de José Mariano Filho foi, de certa forma, decisivo. Mariano Filho, inclusive, foi o responsável pela denominação neocolonial, e seu empenho possibilitou uma série de obras públicas inspiradas na tradicional arquitetura brasileira. Graças ao seu ativismo, nas comemorações do Centenário da Independência alguns dos principais pavilhões foram projetados na linguagem colonial, e o evento se tornou uma das maiores vitrines para esta expressão. Os pavilhões construídos para o evento nasceram do traço de arquitetos renomados, como Morales de Los Rios, F. Cuchet, Nestor de Figueiredo e Rafael Galvão.¹⁰⁹

O ano de 1922 foi importante não pelas comemorações do Centenário, mas também pela cristalização, na Semana de Arte Moderna, de movimentos de vanguardas artísticas e de todo um renascer da cultura nacional. A magia oculta das raízes aflorou e, de certa forma, atingiu todo o continente americano. No Brasil, esse movimento é perceptível já na virada do século. A pregação patriótica e a busca de uma identidade nacional vinham desde a criação de institutos históricos, passando por obras literárias como *Os Sertões* e *Urupês*¹¹⁰ até a criação, por exemplo, de uma Liga Nacionalista, fundada em 1917.

O movimento de 1922 foi importante na busca de união entre a cultura brasileira e a internacional, incorporando elementos próprios. Nesse aspecto, o neocolonial abriu caminhos para a renovação modernizadora da arquitetura. As vanguardas européias, ao contrário do que se possa imaginar, contribuíram para um renascer de culturas locais. Analisando a efervescência cultural dos anos de 1920, Nicolau Sevcenko afirma que a cultura internacional, tendo se voltado para um ativismo de cunho transformador, acentuou as condições típicas locais “*dando origem a composições artísticas atravessadas de patentes intenções nacionalistas e nativistas...*”. E complementa:

Por mais que possa parecer paradoxal, portanto, não deve surpreender o fato, declarado sem pejo na maior parte das vezes, de que foi na Europa, ou no mínimo folheando revistas européias, que muitos desses jovens artistas e intelectuais redescobriram a América. A francofilia desabrida da elite latino-americana, muito atualizada desde o modernismo, o crescente surto de exotismo na

¹⁰⁹ COELHO, Olinio. Introdução. In: BITTAR, William, VERÍSSIMO, Francisco. **Inventário arquitetônico neocolonial. Município do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1982. p.III.

¹¹⁰ Nicolau Sevcenko aponta que *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, embora analisasse criticamente desmandos de uma elite política, também destacava a peculiaridade da cena brasileira; *Urupês*, de Monteiro Lobato, por sua vez, foi apontado como um marco para os modernos, considerado uma mostra formal do quanto poderia o sentimento nativista na arte. (SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p.236-238.)

Europa, o pendor pelas culturas negras dos orfistas e puristas e pelas culturas indígenas dos surrealistas convergiram todos para esse súbito furor de “resgate” nativista e “redescoberta” das raízes.¹¹¹

Por isso, não é de surpreender as palavras de Mariano Filho, atestando que não apenas os edifícios públicos, mas também, e principalmente, a residência brasileira, não poderiam ser outros senão a “*a velha casa patriarcal, com o largo beiral de telhas de faiança, os alpendres floridos, as grandes salas quadrangulares [e] os velhos oratórios onde nossas mães fizeram suas súplicas...*”.¹¹²

Nas construções inspiradas no colonial, encontramos, nas mais características, os conhecidos frontões curvos de linhas barroquizantes, requadros de janelas e portadas imponentes, balcões, pináculos, treliças, janelas em arco abatido, volutas e vidraças quadradas ou recortadas em losango. Além dos amplamente difundidos balcões compostos dos elementos vazados em forma de meia-lua, concebidos por Victor Dubrugas.

Foi seguindo essa linha de pensamento que Mariano Filho ergueu, no Rio de Janeiro, o Solar Monjope, construção que melhor traduziu as idéias do movimento. Monjope era o mesmo nome da propriedade de sua família em Pernambuco. Construído às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, o Solar foi demolido em 1975, perdendo-se um dos mais ricos exemplares neocoloniais do país. Cenário permanente de reuniões da intelectualidade brasileira na década de 1920, a propriedade tinha todas as ordens arquitetônicas características do período colonial: avarandados, portadas, pátio interno, paredes azulejadas e muxarabiês.

Foi no Solar Monjope que, dentro dos ideais das tradições da terra, foram recebidos, em 1930, os participantes do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos, além da elite da sociedade local, para uma festa de São João na Roça. Tipicamente brasileira, a festa foi noticiada pelos jornais e, de certa maneira, conferiu ao evento, nas palavras do arquiteto Olinio Coelho, um ar de apoteose do neocolonial.¹¹³

Mariano Filho escreveu inúmeros artigos na imprensa, reunidos posteriormente sob o título “À Margem do Problema Arquitetônico Nacional”. O questionamento sobre a formação do profissional brasileiro, exíguo no conhecimento de sua própria história, era freqüente:

¹¹¹ SEVCENKO, Nicolau. ... p. 217.

¹¹² José Mariano Filho apud COELHO, Olinio. In: BITTAR, Willian, VERÍSSIMO, Francisco. **Inventário...** p.III.

¹¹³ COELHO, Olinio. Introdução. In: BITTAR, Willian, VERÍSSIMO, Francisco. **Inventário...** p.VIII.

Quando, há mais de dez anos, quebrando a calma reinante nos arraiais arquitetônicos, comecei a agitar a opinião pública em favor do velho estilo brasileiro, os próprios arquitetos saídos da Escola de Belas Artes, entorpecidos pelos estilos de conserva do academismo francês não sabiam como acudir ao meu apelo. Os primeiros concursos que provoqueei demonstraram à sociedade que os nossos artistas ignoravam, naquela época, os fatos mais elementares da evolução arquitetônica nacional. De resto, como se poderiam eles informar, se na própria Escola não existe uma cadeira de cultura artística e histórica dedicada à arte nacional? O tempo ali é pouco para se dizerem coisas pernósticas sobre Fídias e Praxíteles.¹¹⁴

Na presidência da Sociedade Brasileira de Belas Artes, Mariano Filho, em 1924, chegou a reunir arquitetos para um levantamento detalhado da nossa arquitetura colonial, com o fim de organizar um álbum destinado aos arquitetos. A equipe partiu em viagem principalmente para Minas Gerais. Integrava o grupo um dos nomes mais respeitados do movimento modernista que surgiria na arquitetura brasileira: Lúcio Costa.¹¹⁵

Defensor fervoroso dos ideais coloniais, Mariano Filho, na primeira metade dos anos 20, promoveu uma série de concursos públicos de arquitetura, como o “Solar Brasileiro” e “A Casa Brasileira”; e também certames de mobiliários no estilo D. João V e Manuelino. Além dos concursos, teve papel atuante, junto ao governo, para que os projetos para os pavilhões do Brasil na Exposição da Filadélfia (1925) e na de Sevilha (1928) se inspirassem na arquitetura colonial. O mesmo aconteceu quando se realizou concurso para a construção da Escola Normal do Rio de Janeiro, em 1928.¹¹⁶

Para Mariano Filho, o fato de a municipalidade do Rio de Janeiro ter instituído o concurso foi uma vitória e, pela primeira vez, o governo agia dignamente. A arquitetura brasileira que, desde os festejos do Centenário, havia dado abundantes provas de vitalidade com o neocolonial estendendo-se aos bairros residenciais, dava, com o prédio da Escola Normal, nas palavras de Mariano Filho, a sua “*batalha campal (...) os que duvidam mesmo depois das demonstrações realizadas, das possibilidades de adaptação*

¹¹⁴ Ibid, p.IV.

¹¹⁵ É inegável a importância de Lúcio Costa para a historiografia da arquitetura nacional. Foi ele um dos primeiros autores a escrever sobre as transformações ocorridas e lançar análises e teses sobre o assunto. No entanto, não se pode deixar de mencionar que o modelo de história por ele proposto renegou a importância merecida a movimentos como o ecletismo e o próprio neocolonial, do qual ele próprio foi um participante muito ligado aos ideais de Mariano Filho. Sobre o modelo de história proposto por Lúcio Costa e seus desdobramentos na historiografia é interessante a leitura do livro de Marcelo Puppi, *Por uma história não moderna da arquitetura brasileira*.

¹¹⁶ SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil...** p. 36.

*do velho estilo, às necessidades novas do momento em que vivemos, rendem-se à evidência dos fatos”.*¹¹⁷

Dos dezoito projetos apresentados no concurso para a Escola Normal, a primeira e a segunda colocação couberam aos engenheiros-arquitetos Cortez e Bruhns. A revista *A Casa* publicou ilustrações de ambos os projetos afirmando que, embora os autores tivessem obedecido ao estilo exigido - "o tradicional brasileiro" -, não se limitaram a uma cópia *servil e exclusiva* de modelos antigos, o que seria *impróprio à época atual*. E conclui: *"Ao contrário, com a sobriedade de linhas, que concretiza a arquitetura moderna, e mais algumas decorações características do estilo colonial, conseguiram os dois arquitetos, com admirável felicidade e justa compreensão da verdadeira arquitetura, apresentar um edifício cuja aparência externa é, inconfundivelmente, a de uma escola"*.¹¹⁸

Ângelo Bruhns, um dos premiados, fora colaborador de Mariano Filho desde as primeiras investidas do intelectual nas linhas coloniais da nossa arquitetura. O ilustre amigo não escondeu em suas palavras, escritas posteriormente, o orgulho dos arquitetos Cortez e Bruhns que *“tiveram que vencer grandes dificuldades, bem maiores do que as que apresentam as composições nos estilos concorrentes”*. E aos críticos do neocolonial, Mariano Filho deu seu recado: *“Aliás, já tenho afirmado mais de uma vez, que a suposta ojeriza de certos arquitetos por aquilo que eles chamam Estilo Colonial, não é, no fundo, mais do que a incapacidade artística oriunda da falta de documentação. Realmente, é mais fácil fazer um palácio Luís XVI, do que uma modesta residência em arquitetura brasileira...”*.¹¹⁹

Há que lembrar, no entanto, que boa parte dos autores embebidos pelo espírito das raízes brasileiras eram oriundos da Academia de Belas Artes e responsáveis por projetos de inspiração eclética. Morales de los Rios, por exemplo, participante na Exposição do Centenário de 1922 com projeto neocolonial, era formado pela *Ecole de Beaux-Arts* de Paris, cidade de onde veio para o Brasil em 1890. Se se dedicou a projetos de inspiração colonial nos anos de 1920, não se pode esquecer que na esteira das obras da Avenida Central, no Rio de Janeiro, ele fora atuante com uma das mais belas e reconhecidas propostas ecléticas – justamente a da Academia de Belas Artes,

¹¹⁷ José Mariano Filho apud COELHO, Olinio. In: BITTAR, Willian, VERÍSSIMO, Francisco. **Inventário...** p.VII.

¹¹⁸ A CASA ... nº 44, dezembro de 1927.

¹¹⁹ José Mariano Filho apud COELHO, Olinio. In: BITTAR, Willian, VERÍSSIMO, Francisco. **Inventário...** p VII.

uma releitura do Palácio do Louvre de Paris. O premiado no concurso da Escola Normal, amigo e colaborador de Mariano Filho, Ângelo Brunhs, na mesma década participara de outros certames, entre os quais, o concurso para a fachada do Fórum do Rio de Janeiro, projeto neoclássico alemão; e a mesma linguagem neoclássica foi destinada, em outro concurso, à Universidade de Minas Gerais.

Antes mesmo da atuação ferrenha de Mariano Filho em prol do neocolonial, a capital federal já convivia com exemplares da tendência, produzidos a partir dos métodos da Belas Artes e sem qualquer conotação nacionalista. A convivência e a alternância dos profissionais, ora num historicismo europeu, ora imbuídos das riquezas locais, transcorreu sem maiores problemas nas décadas iniciais do século XX.¹²⁰

O ímpeto e a sanha nacionalista de Mariano Filho, no entanto, algumas vezes ofendiam a toda uma classe profissional; principalmente pelo fato de não ser formado nas lides da construção civil. Em janeiro de 1928, por exemplo, ao publicar um artigo no jornal carioca *A Noite*, questionando o papel do engenheiro civil e a sua pouca competência na área arquitetônica, Mariano Filho colheu desaforos em resposta às suas palavras. A revista *A Casa* publicou, no mês seguinte, réplicas dos engenheiros Segadas Vianna e Braz Jordão. O primeiro foi mais comedido, mas Braz Jordão, dono de uma verve afiada, destilou farpas ao “parteiro-arquiteto” formado da noite para o dia, numa alusão irônica à especialidade de obstetra do médico. Disse Braz Jordão que o intelectual estava obstinado com o “*estilo goiabada que a todo transe nos quer impingir(...) desta sandice se verifica que o Sr. José Mariano está atacado da idéia fixa de querer obrigar todo o mundo a morar nos edifícios coloniais que ele receita. Esses seus coloniais são como certas panacéias que servem para tudo: curam calvície, extirpam calos, aliviam dores de barriga, fazem desaparecer comichões, etc...*”¹²¹

Desde o início, o “reaparecimento” do colonial gerou críticas e polêmicas, principalmente por parte dos defensores do pensamento *Beaux-arts* e daqueles que julgavam o colonial brasileiro ou o barroco português destituídos de conteúdo estético.¹²² Em virtude de todos os debates, o tema chegou às páginas da imprensa em 1926, numa série de reportagens organizadas por Fernando de Azevedo para o jornal *O Estado de São Paulo*. Nas matérias publicadas, especialistas emitiram juízos, tendendo a normalizar a produção da arquitetura neocolonial – especialmente a expressão “estilo

¹²⁰ PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira**. Campinas: Pontes Editores, 1998. p. 125.

¹²¹ A CASA ... n° 46, fevereiro de 1928.

¹²² SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil...** p.37.

colonial”, pois alertava-se para o fato de aqui, no Brasil, nunca ter sido gerado estilo algum. Defendiam a tradicional construção portuguesa, onde estivesse expressa uma corrente estilística importante, como o barroco ou o manuelino, este tido como verdadeiro estilo da raça lusa.

Carlos Lemos, no entanto, erroneamente considera que essas discussões na imprensa não passaram de mera “diversão entre acadêmicos”, porque nenhuma norma chegou a ser sugerida e, “*convenientemente todos sempre falavam em ‘fontes de inspiração’ e em construções ‘modernas’ no ‘espírito’ antigo...*”¹²³. Entretanto, são justamente as *fontes de inspiração e as construções modernas no espírito antigo* que garantem a força de representatividade que o neocolonial carrega. A tal *diversão* entre acadêmicos resultou da busca da nacionalidade, um espelho da realidade de então transposta para a arquitetura. São raros os momentos em que o signo arquitetônico se faz tão visível e palpável como este.

À parte todas as opiniões, ressalta-se o caráter progressista atribuído ao movimento. Ricardo Severo, por exemplo, afirma que a ação primária teria de ser a revolução, mas a tradição era a essência da obra construtiva. E prossegue: “... *a meta desse tradicionalismo revolucionário é o mesmo desenvolvimento do progresso que todos os povos buscam na mais angustiosa das ansiedades*”¹²⁴.

Nessa série de reportagens publicadas por *O Estado de São Paulo*, uma frase do pintor José Wash Rodrigues talvez defina o ideal que perpassava pela cabeça dos envolvidos no movimento: “*Não quero a arquitetura antiga na sua rigidez, mas uma arte moderna que aí procure um elemento de renovação*”¹²⁵.

A representação de um progresso material e cultural independente, carregado de raízes locais, dá o tom exato das premissas de então. Talvez esse seja um dos pontos menos enfatizados até hoje pelos autores que escreveram sobre a vertente neocolonial, mas que não pode ser deixado de lado. A busca do aconchego dos lares de nossos antepassados, da simplicidade (nem por isso rústica) do casario produzido no saber-fazer dos antigos mestres, deveria ser adaptável aos novos tempos. É o espírito colonial preenchendo as razões modernas da técnica que o progresso não consegue e não pode

¹²³ LEMOS, Carlos. Alvenaria Burguesa... p.175.

¹²⁴ SEVERO, Ricardo. Apud SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil...** p. 37.

¹²⁵ RODRIGUES, José Wash. Apud SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil...** p. 38.

refrear. A reutilização de materiais, o uso da madeira aliado à alvenaria, ao concreto¹²⁶ e integração de espaços internos, tão cara aos modernistas, foram apresentados em acolhedoras residências neocoloniais. O movimento é mais do que mera transição ao moderno e sintoma de crise do ecletismo, contrariamente ao que fez crer Lúcio Costa no livro *Sobre Arquitetura*.¹²⁷ O trânsito de profissionais que fizeram conviver na mesma prancheta o academismo com o neocolonial rebate a idéia do arquiteto sobre este último ser apenas uma reação ao eclético. Isso sem esquecer que o mesmo trânsito fora vivenciado pelo próprio Lúcio Costa.

Questões e debates sobre a existência do neocolonial extrapolaram o círculo de engenheiros e arquitetos. O escritor Mário de Andrade, por exemplo, também dedicou páginas ao tema em pequenos artigos publicados no *Diário Nacional* em agosto de 1928.¹²⁸ Nessa série de pequenos textos, denominados de *Arquitetura Colonial*, já de início ele explicita a sua dúvida sobre a validade ou não do movimento, uma pergunta que, segundo afirmava, ele responderia à medida que os textos fossem lançados. O principal conflito, na opinião do escritor, era a chamada modernidade do neocolonial em meio à modernidade da arquitetura realizada em outros países, notadamente europeus. E pondera, nesse meio tempo, sobre o pretense caráter universal de que a mesma se arvorava: “*ora, a arquitetura moderna, tenha primeiro vagado na Bélgica ou na Holanda, tenha se desenvolvido primeiro na Áustria como querem certos alguns, o fato é que não conseguiu nas tentativas projetadas até agora, adquirir cunho nacional em terra nenhuma*”.¹²⁹

É rápida e curiosa a maneira como Mário de Andrade desenvolve sua linha de pensamento e resolve o *dilema* do colonial nos quatro dias que levou publicando os ensaios. A cada novo texto, cujo tema era anunciado de antemão, ficam mais próximas as razões que o aproximam do movimento neocolonial e da modernidade neste embutida. No primeiro texto, é categórico em afirmar que as tendências universalizantes provêm das culturas européias e dos Estados Unidos e que os que estão na América do Sul, propondo criar uma *arquitetura separatista*, estão trabalhando no falso e perdendo

¹²⁶ Importante lembrar que o concreto armado já fora utilizado no Rio de Janeiro em 1887, no Gabinete Português de Leitura. Portanto, não é uma premissa do modernismo na arquitetura, mas sim da modernidade dos Oitocentos.

¹²⁷ Ver PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira**. Campinas: Pontes Editores, 1998. p. 51 e ss.

¹²⁸ Originalmente publicados 23 a 26 de agosto de 1928 no *Diário Nacional*, os textos foram republicados, em agosto de 1980, no nº4 da *Arte em Revista*, lançada em São Paulo.

¹²⁹ ANDRADE, Mário. **Arquitetura colonial**. In: *Diário Nacional*. São Paulo, 23/26 de agosto de 1928.

o tempo. “*São atrasadões*”, conclui. “*E nisso estão todos os arquitetos brasileiros que andam por aí se batendo por esse estilo a qual chamam de Neocolonial*”¹³⁰.

Entretanto, mais adiante, Mário de Andrade dá uma guinada no pensamento e questiona justamente se a dita arquitetura moderna é ou não de aceitação consumada e universal. Diante dessa dúvida, justificar-se-ia a busca de um estilo da terra, o neocolonial, para o Brasil:

A arquitetura modernista, a meu ver, não permanecerá nem no anonimato nem no internacionalismo em que está agora. Se se normalizar ela virá, fatalmente, a se distinguir em frações étnicas e a se depreciar em função do indivíduo. Se assim é, nada mais justo que a procura e fixação dos elementos da constância arquitetônica brasileira. É com eles que, dentro da arquitetura moderna, o Brasil dará a sua contribuição que lhe compete dar.¹³¹

Para Mário de Andrade, importante era a análise do momento então vivido no país, uma realidade não repetida em outros lugares uma vez que cada país tem e constrói o seu próprio momento, a sua atualidade e que dentro de cada nação coexistem realidades diferentes que geram outras tantas. A atualidade cultural brasileira de então tinha sua raiz na Europa (França e Itália) e nos Estados Unidos, e funcionou perfeitamente. Como prova, ele cita o ano de 1922 e a manifesta e palpável vitalidade liberta na arte brasileira: “*E o maior benefício que a atualidade estranha trouxe pra gente foi, não coincidindo com o regionalismo e o nacionalismo que já existiam, levar pela liberdade, pela procura do novo e da realidade nacional, que se levou os modernistas a matutarem sobre o dualismo do fenômeno universal-nacional*”. O resultado foi uma consciência mais imediata e mais livre da realidade local, responsável, é certo, por gerar todo e qualquer tipo e qualidade de obra, mas que, quando enfim estivesse normalizada e inconsciente entre os brasileiros, traria para nossos artistas “*a mais fecunda e nobre libertação*”. Na busca de amalgamar toda a invenção e a criatividade artística proveniente de outras terras com a realidade local, nasceria uma arte essencialmente brasileira:

E como este problema de acomodar a invenção artística nossa com a entidade nacional era importante por demais, ele evitou que a atualidade histórica universal que nos vinha de França e de outros países da Europa, continuasse aqui como simples reflexo, simples macaqueação. Dum momento para o outro, a inquietude européia não coincidiu mais com a inquietude brasileira. Com efeito, as capelas artísticas européias deixaram de repente de influir na criação brasileira. Nos interessam agora como curiosidade. Não tem mais pra nós uma importância funcional. Ninguém mais entre os espíritos já formados, se amola de estar no *dernier bateau* parisiense ou florentino. Se volta ao metrô como se foge dele, se pinta palmeiras como esculpe banhistas, sem

¹³⁰ Ibid, idem.

¹³¹ Ibid, idem.

mais a preocupação da atualidade européia. Porque já readquirimos o direito da nossa atualidade. Ora os arquitetos que estão trabalhando por normalizar no país um estilo nacional Neocolonial ou o que diabo se chame, estão funcionando em relação à atualidade nacional. A função deles é pois perfeitamente justificável e mesmo justa. O que resta saber é se estão funcionando bem.¹³²

No calor da busca da arte e da identidade essencialmente nacional, compreende-se por que, embora carregado de reminiscências, o neocolonial trazia no seu rastro uma idéia de modernidade. Ciente de sua época, Mário de Andrade percebeu a novidade da tendência para além das fachadas, dos frontões e das portadas. Percebeu-a como uma tentativa de transpor para a arquitetura uma realidade vivenciada. Curiosamente, dois anos depois, o escritor mudaria de opinião em outro texto publicado no mesmo *Diário Nacional*, no qual questiona a arquitetura que copia estilos do passado.¹³³

O novo também estaria na liberdade de improvisação a partir de elementos tradicionais de uma semântica barroca.¹³⁴ Aos profissionais atuantes naqueles anos interessava a sintaxe absolutamente nova, o novo meio de expressão criado aqui e, portanto, tido como nacional. O partido arquitetônico ostentaria elementos característicos de uma arquitetura antiga e, ao mesmo tempo, a obra demonstraria a sua modernidade. Daí essa liberdade de expressão conviver mais com invenções do que com aplicações eruditas do tema.¹³⁵

Decorre, entretanto, que na ânsia de tudo *modernizar* nas antigas feições dos idos tempos, exemplares tipicamente coloniais foram, ironicamente, cosmetizados ou mesmo destruídos em nome de uma estética neocolonial. No Rio de Janeiro, durante os preparativos para o Centenário da Independência, o velho Arsenal da Marinha recebeu sobre suas paredes todo um repertório decorativo do modismo reinante; em São Paulo, o próprio Ricardo Severo projetou um vasto edifício neocolonial para a escola de Direito, no mais antigo conjunto colonial da cidade, destruindo o convento franciscano.

É certo que, à parte as manifestações desrespeitosas para com o legítimo patrimônio colonial brasileiro – e os exemplos acima com certeza não foram os únicos –

¹³² Ibid, idem.

¹³³ O texto “Exposição duma casa modernista (considerações)” foi publicado em 05 de abril de 1930, e trata especificamente da casa de Warchavchik em São Paulo. Ao longo dele, no entanto, Mário de Andrade tece comentários contra a arquitetura dita falsa, como o neocolonial e o eclético, como por exemplo: “*Reduzindo esta sensação de vergonha nossa a uma linguagem um bocado mais técnica, a gente percebe que o caso é sempre a mesma questão do falso. O neocolonial, o bangalô, o neoflorentino são falsos, tanto quanto uma pérola Tecla, um objeto de Flosel ou o não culpável Rafael duma coleção paulistana. Lhes falta aquela orgulhosa força de legitimidade que justifica e valoriza até os defeitos. Já nem me interessa com serem eles, na infinita maioria dos casos, falsificações hediondas. Não é o conceito de falsificação deturpadora de princípios arquiteturais que me preocupa agora, é a noção do faux, do que é feito para enganar, da prática extratemporânea*”.

¹³⁴ PUPPI, Marcelo. ... p. 170.

nesse momento da história da arquitetura brasileira a liberdade de improvisar possibilitou criações artísticas perenes e ainda hoje recorrentes no repertório popular. O exemplo do guarda-corpo formado por semicírculos vazados de granito, semelhantes a escamas de peixe, de Victor Dubugras, é digno de nota. Exatamente como o original ou nas mais diversas concepções, o modelo repetiu-se, por anos a fio, em residências de todo o país.

Entender o neocolonial como crise do eclético é ver-lhe apenas a casca, na forma de um historicismo nacional combatendo o historicismo acadêmico da *Beaux-arts*, francamente inspirado nos ares franceses. É destituí-lo do seu papel no contexto da modernidade dos anos de 1920 e cair no mesmo juízo de valor comumente dirigido ao próprio ecletismo. Há uma clara separação entre o historicismo acadêmico e o dos partidários da arquitetura colonial. Tanto que, em 1931, quando o arquiteto americano Frank Lloyd Wright esteve no Brasil e lançou farpas à arquitetura *Beaux-arts*, os expoentes do neocolonial não esboçaram reações de injúria, ao contrário de boa parte dos acadêmicos da Escola Nacional de Belas Artes. Isso porque muitas das propostas wrightianas aproximavam-se das do neocolonial:

Talvez isso se deva à presença em sua obra [Frank Lloyd Wright] de símbolos domésticos como os telhados, a chaminé ou os terraços – embora já expressos por Wright em uma linguagem mais abstrata – os quais continuam permitindo uma leitura habitual. Nesse sentido, sua arquitetura é facilmente assimilável por aqueles profissionais comprometidos com a busca de uma certa identidade nacional no rico passado colonial brasileiro. Os arquitetos neocoloniais estão mais próximos das propostas wrightianas do que da modernidade ortodoxa.¹³⁶

Na década de 1920, o nacionalismo crítico em relação ao ingênuo dos românticos do século XIX, teve seus anos de ouro na busca de uma renovação artística nacional e contribuiu, sobremaneira, para o importante processo de unir a cultura brasileira à internacional. Nesse aspecto, é certo que o neocolonial abriu caminho para uma renovação modernizadora.

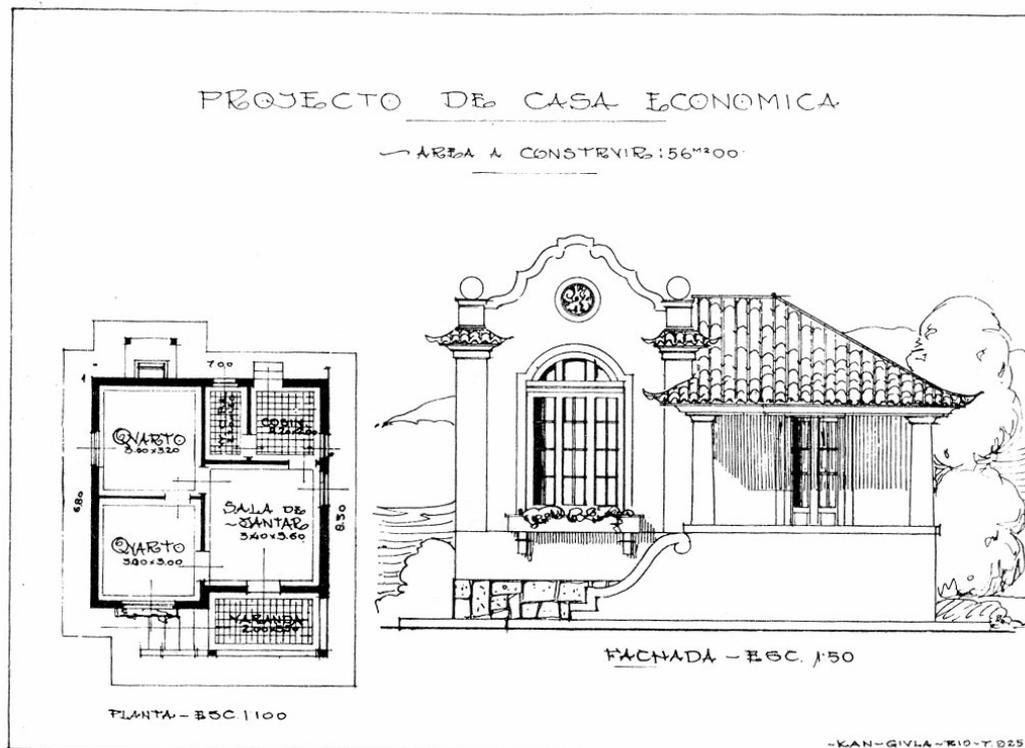
Entretanto, os ares coloniais nem sempre foram utilizados como baliza inspiradora para uma renovação, como um dia desejou o pintor José Wasth Rodrigues. A cidade de Ouro Preto, por exemplo, em 1932 era bafejada por um decreto municipal determinando que, a partir de então, todas as construções deveriam ser caracterizadas pelas linhas arquitetônicas da colônia. Na época, o tom irônico do editorial da revista *A Casa* deixou claro que a idéia não agradou a todos: “*Os apóstatas do estilo colonial*

¹³⁵ Ibid, p. 170.

estão a estas horas arrumando as malas, porque Ouro Preto não aceita as lições do progresso; quer conservar-se tal qual era na época do mestre Aleijadinho”¹³⁷.

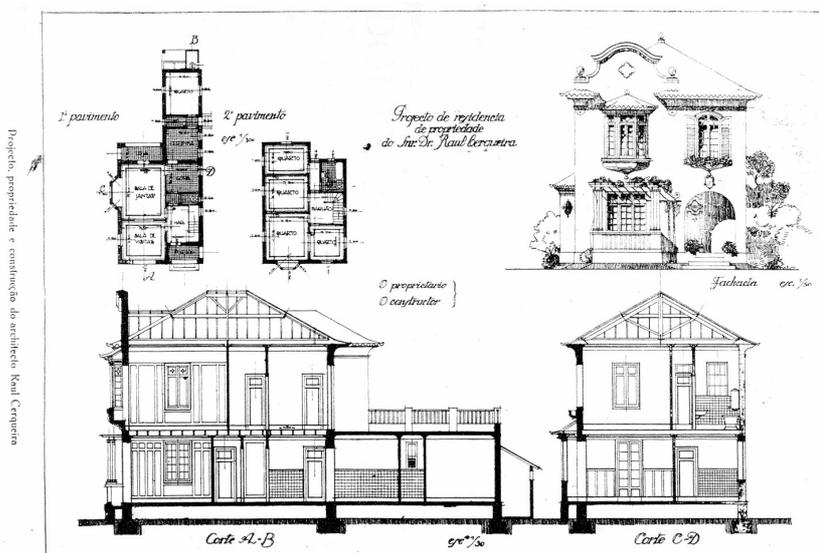
¹³⁶ IRIGOYEN, Adriana. **Wright e Artigas, duas viagens**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p.59.

¹³⁷ A CASA.... n° 100/1, outubro de 1932.

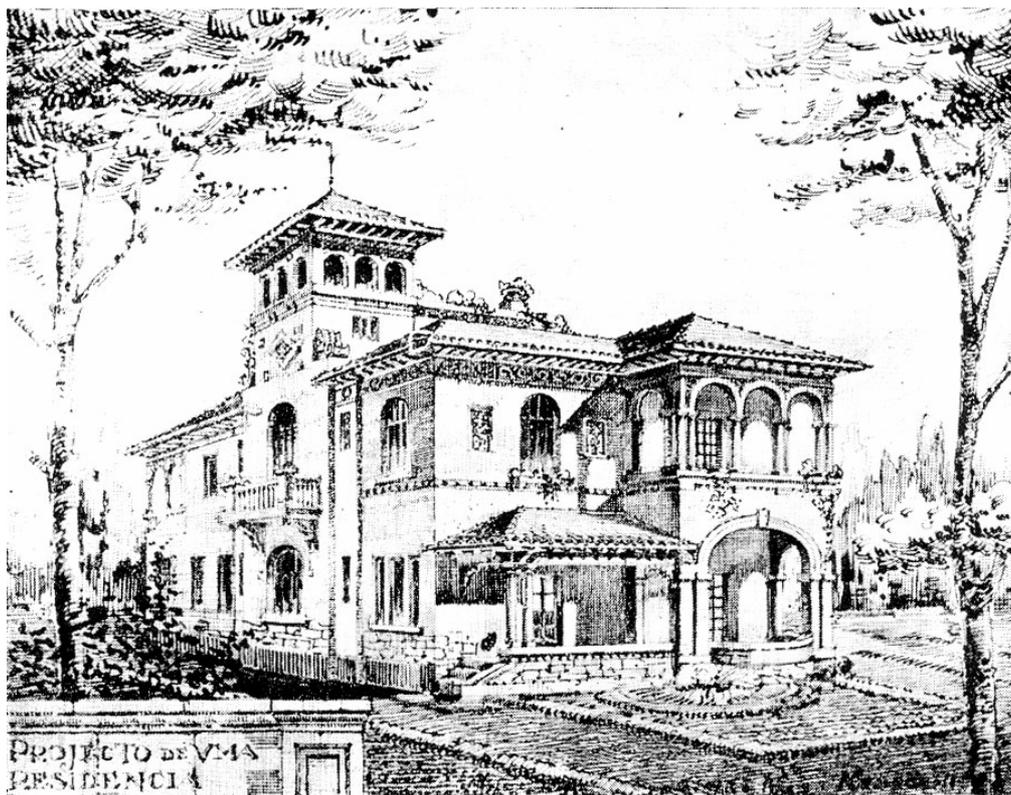


Projecto de Emerson Fernandes

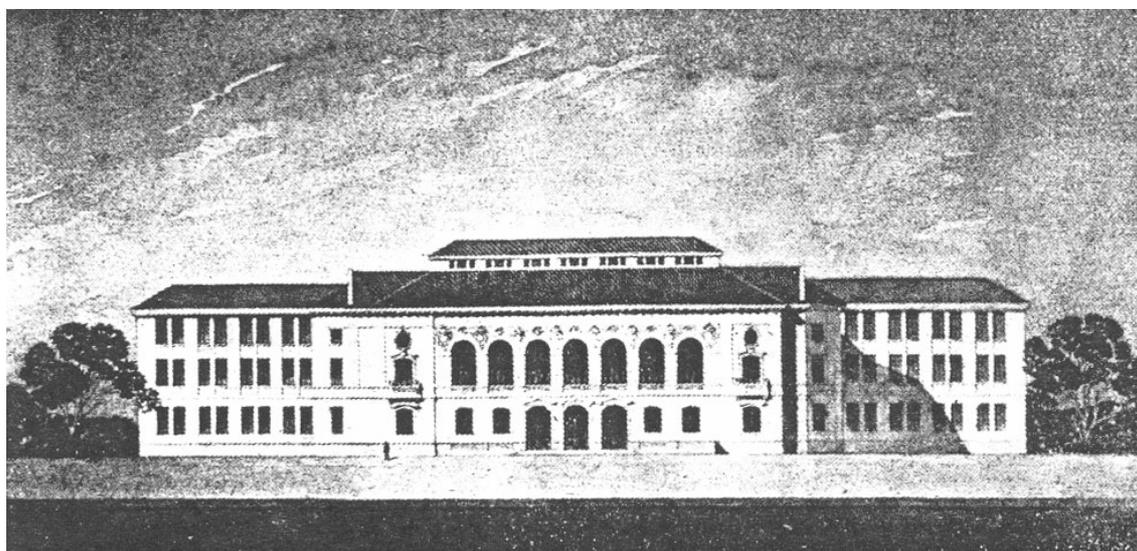
Exemplo de projeto de casa econômica selecionado nos concursos promovidos pela revista *A Casa*, em meados da década de 1920. As releituras do colonial eram as propostas mais frequentes entre as apresentadas.



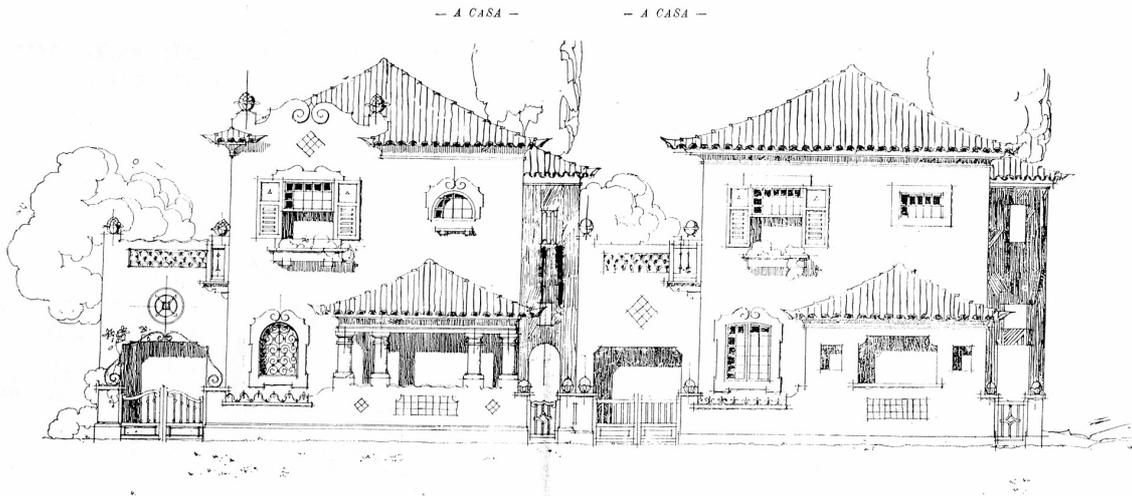
Mensalmente, a revista divulgava projetos ou apenas fachadas nos mais variados estilos. O neocolonial foi um dos mais presentes na década de 1920.



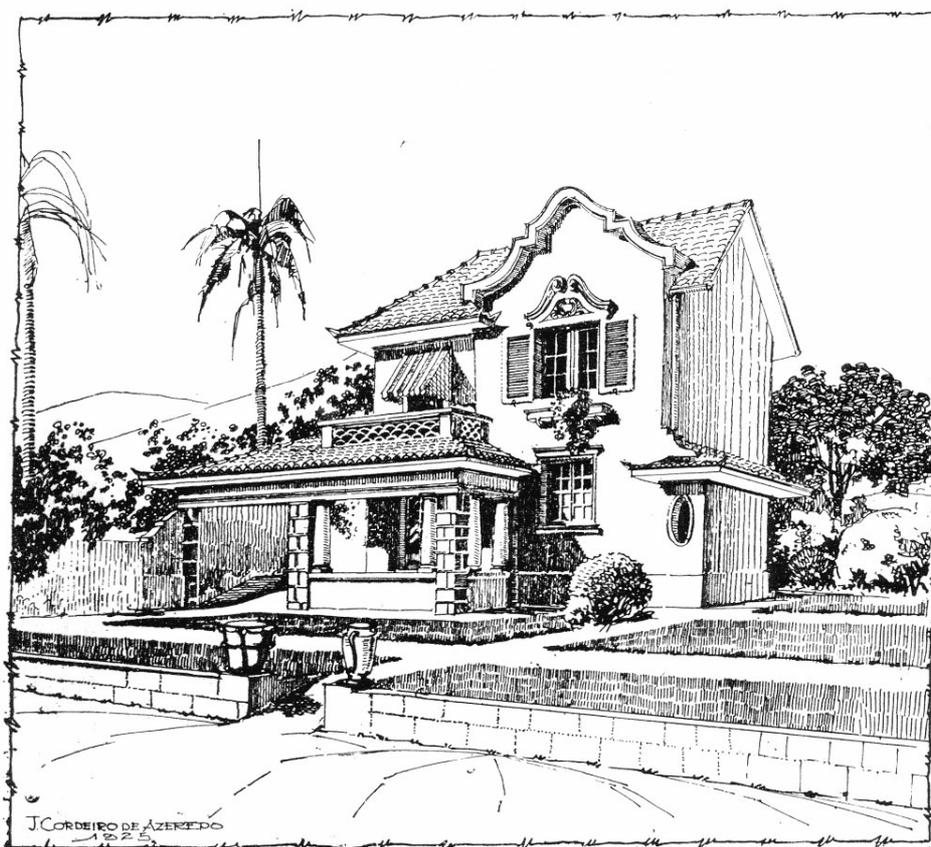
Modelo de palacete neocolonial divulgado nas páginas da revista *A Casa*. A circulação nacional do periódico garantia a disseminação desses projetos de norte a sul do país.



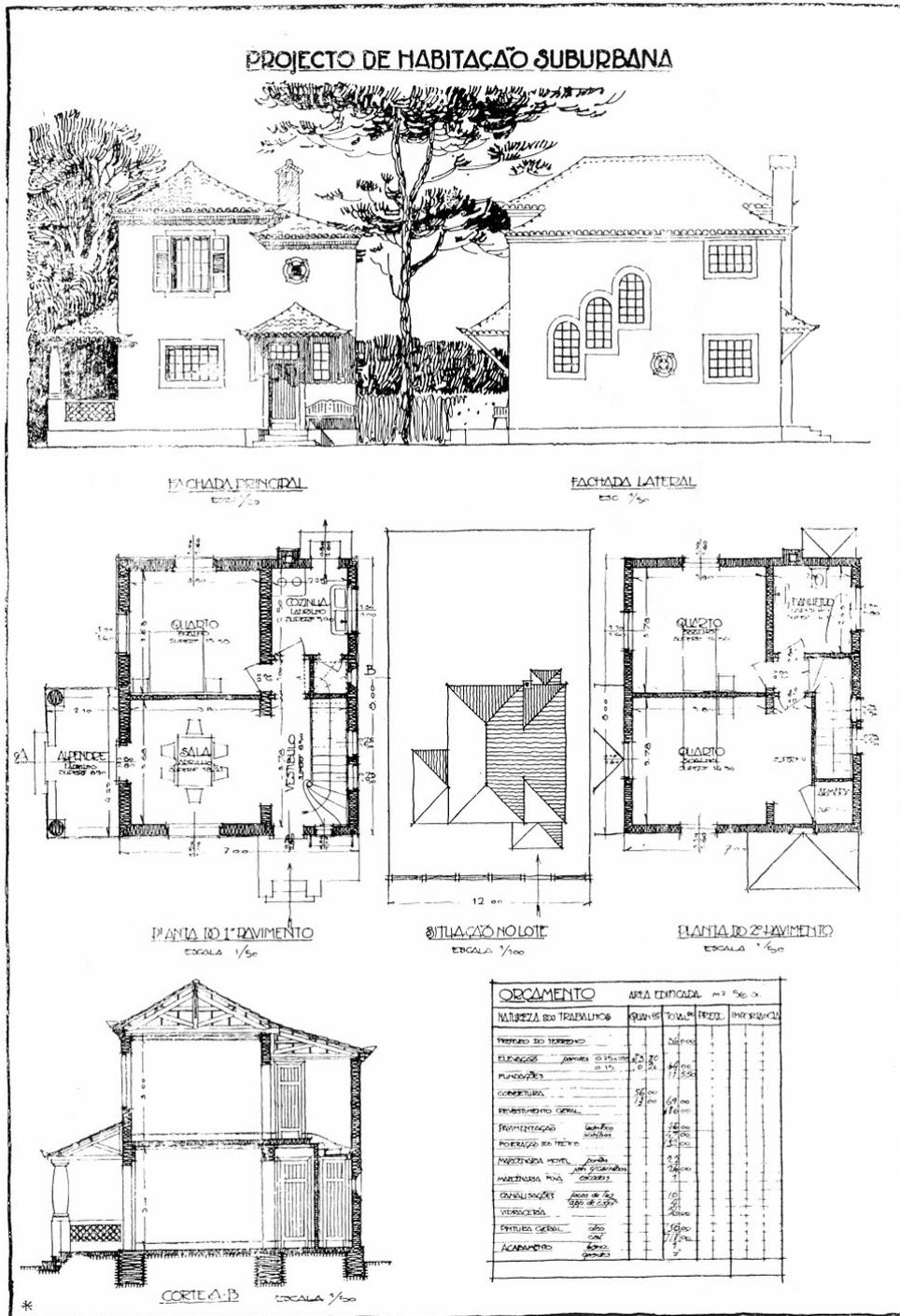
Projeto vencedor do concurso para a Escola Normal do Rio de Janeiro, divulgado pela revista *A Casa*, em 1927.



Com plantas provavelmente semelhantes, estes dois sobrados apresentam a diversidade de ornamentos neocoloniais do período. Colunas, frontões, janelas em arco e, nos dois exemplos, o guarda-corpo da sacada acima da entrada de automóveis é guarnecido com o desenho de escamas desencontradas, proposto por Victor Dubrugas para o Largo da Memória em São Paulo.



Modelo de sobrado com referências neocoloniais, divulgado na revista e semelhante a outros encontrados nas ruas de Curitiba na mesma época.



Arquitetos : Cortez & Bruhns.

Projetos ditos de habitação suburbana eram freqüentemente divulgados na revista *A Casa*. Este exemplo, acrescido de orçamentos para o leitor do periódico, é de autoria do mesmo escritório que venceu o concurso para a Escola Normal no Rio de Janeiro.

1.2 As vertentes hispano-americanas

A revista *A Casa* publicava de forma sistemática projetos neocoloniais e suas versões irmãs – as hispano-americanas – que na mesma época eram criadas em todos os países do continente americano. Mas o debate e a crítica à tendência também estiveram presentes nas páginas do periódico carioca. Num artigo sobre a arte muçulmana, o arquiteto Moacyr Fraga ataca:

Urge, portanto, dar destino a verdadeira arquitetura, relegando para o plano inferior que lhe compete, o que em geral e impropriamente designamos por estilo colonial brasileiro e que com muito mais acerto deveríamos classificar como estilo mestre-de-obras, inimigo acérrimo do bom gosto, que acumula erros sobre erros nos frontais para gáudio dos apreciadores de saladas, e perpetuado até nossos dias. É necessário olvidar completamente estes disparates arquitetônicos que são verdadeiras utopias à moldura exuberante que nos proporciona o solo pátrio, aviltando-nos a arte e nos retrogradando a civilização. Como facilmente podemos verificar através da história do nosso país, nunca, em tempo algum, às nossas plagas aportaram arquitetos de nomeada que nos legassem um arremedo, ao menos que fosse, do mundial apreciado e em verdade digno de encômios, estilo manuelino, nos edifícios religiosos do Brasil colônia e únicos ainda subsistentes. Quanto às residências e aquartelamentos apenas se visava a segurança e robustez imediata e capaz contra o gentio, nunca se tendo visado o belo, nunca se tendo estabelecido um princípio lógico com caráter arquitetônico que nos fosse peculiar.¹³⁸

Mesmo questionando a autenticidade do colonial brasileiro, Moacyr Fraga, por sua vez, também não lançou propostas originais – apresentou no mesmo número da revista uma residência hispano-moura, estilo que teria originado o colonial mexicano nas Américas. O colonial mexicano e o missões eram duas tendências que freqüentemente ilustravam as páginas de *A Casa* – e povoavam inúmeras ruas pelo Brasil afora. Suas linhas eram, de certa forma, parecidas em muitos aspectos ao neocolonial: frontões curvos, colunas torsas, janelas em arcos e pequenos avarandados.

Em Curitiba, a crítica ao neocolonial e às demais vertentes também se fez ácida. No início da década de 1940, o escritor Euclides Bandeira, eterno amante do ecletismo, lançou um livro dedicado ao cotidiano e à imagem da cidade: *Crônicas Locais*. Entre fatos, curiosidades e a biografia de personalidades da terra, o autor descreveu o cenário e lamentou a paisagem formada pelo casario neocolonial. Para o literato, a tendência representava o retorno do “*superfino gosto arquitetônico de nossos insípidos avós*” que “*consistia em casas de largas beiradas*”. Mordaz, Bandeira concluiu que estas residências iam “*reaparecendo algures, com grande pânico de nossa capital, toda de*

¹³⁸ A CASA... nº35, março de 1927.

platibanda e, portanto, ameaçada de ficar fora de moda, além do indefectível imposto futuro sobre os prédios que não forem beijudos”¹³⁹.

O ácido comentário de Euclides Bandeira, embora tardio em relação às críticas feitas no Rio de Janeiro ou em São Paulo, não deixava de ter sua razão de ser, pois a influência do neocolonial e dos chamados estilos hispânicos espalhava-se pelas ruas centrais de Curitiba e bairros próximos ainda no começo dos anos de 1940.

Outra tendência então corrente, e também semelhante ao missões e ao colonial mexicano, era o mediterrâneo. Em setembro de 1925, *A Casa* apresentava um projeto do arquiteto Edgard Vianna à *mediterrâneo da Flórida*. Um tipo de construção muito popular na cidade Coral Gables, onde, segundo a publicação, teria se desenvolvido esse estilo com cunho próprio, derivado do Espanhol (castelhano e mourisco reunidos), da Riviera Francesa e Italiana e da Costa Norte da África.¹⁴⁰

A influência moura marcava todas essas manifestações nas Américas – e de maneira simultânea. Não por acaso, Edgard Vianna havia estudado na Universidade da Pensylvania. Não obstante a formação de Vianna numa instituição norte-americana e sua preferência pelos estilos missões e mediterrâneo, a revista louvava as idéias e os trabalhos do seu colaborador, voltados segundo os editores, para o verdadeiro amor às coisas da terra.

O missões foi amplamente difundido nos Estados Unidos, principalmente na Califórnia, onde as origens da colonização espanhola fizeram-se recordar e foram divulgadas, mundo afora, com toda a força que o cinema das décadas de 1920 e 1930 permitiu. O projeto da Universidade de Stanford, por exemplo, em 1885, já fora contratado com as especificações de buscar uma arquitetura adaptada às influências da cultura local mescladas àquelas das missões religiosas do Sul dos Estados Unidos. Com o tempo, a essa linguagem foram incorporados elementos da arquitetura mexicana e espanhola. Até 1939, mais de um milhão de residências haviam sido construídas no estilo missões no sul da Califórnia.¹⁴¹

Muitas dessas casas eram construídas nos aprazíveis subúrbios residenciais dos Estados Unidos. Ponto de referência e de partida para o *American way of life* ser amplamente divulgado. Fato que contribuiu para disseminar pelo Continente o estilo

¹³⁹ BANDEIRA, Euclides. **Crônicas locais**. Curitiba: Tip. da Escola de Aprendizes e Artífices, 1941. p.104.

¹⁴⁰ A CASA, nº 17, setembro de 1925.

¹⁴¹ WOLF, ... p. 226.

missões com todas as suas variantes e os diversos nomes e suas especificidades pouco evidentes.

O mesmo renascimento de uma cultura local, que no Brasil teve o auge na virada para os anos de 1920, também se fez presente nos Estados Unidos e na América espanhola. Os Estados Unidos, um dos maiores beneficiados com o pós-guerra, atravessava uma fase de intensa reformulação cultural. A Associação dos Pintores e Escultores Americanos, criada em 1911, por exemplo, originou-se de um grupo que procurava, a partir de expressões da vanguarda européia, desenvolver uma arte tipicamente americana. Foi dessa Associação que partiu a iniciativa de um evento (análogo a Semana de 22) que marcou profundamente toda uma geração de artistas e intelectuais americanos: o *Armory Show*. Na América espanhola, a situação se repetiria e as intenções nacionalistas e nativistas também tiveram seu lugar, resultando numa “*latino-americanidad, uma mexicanidad, uma argentinidad, o indianismo, a poesia negra, o afro-cubanismo e assim por diante*”.¹⁴²

De todo esse processo, nasceu uma arquitetura que procurou aliar ao momento então vivido as raízes dos pioneiros. No Brasil, as vertentes hispano-americanas concorreram com o neocolonial na preferência popular, e muitas vezes mesclaram-se a ele, principalmente nas construções de cunho mais simplificado. Revistas como *A Casa*, de circulação nacional, publicavam projetos e também contribuíram, sobremaneira, para a divulgação desses estilos e mesmo para as soluções decorrentes da mistura com o neocolonial. Daí a variedade de subdivisões temáticas encontradas nesses periódicos: missões, espanhol, mexicano, californiano e mediterrâneo da Flórida, linguagens ensinadas nos cursos de Arquitetura e de Desenho no final da década de 1920, como acontecia na cadeira de Composição da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro.¹⁴³

2 – Do neocolonial ao paranismo: raízes em Curitiba

2.1 O brilhante modelo do futuro estético

Ao contrário da capital paulista onde, desde os primeiros experimentos de Ricardo Severo, o neocolonial foi amplamente difundido, em Curitiba os exemplares mais significativos foram construídos no início dos anos de 1920 e quase

¹⁴² SEVECENKO, ... p.217.

simultaneamente às versões mais populares e às chamadas vertentes hispano-americanas. Estas duas últimas, em especial, foram bastante disseminadas na cidade e ainda hoje são localizadas na região central e bairros próximos. Facilmente reconhecidas pelos pequenos frontões elevando-se das platibandas, pelas colunas torsas, nas singelas jardineiras em balanço abaixo dos peitoris e pelos balcões com o guarda-corpo em meias-luas desencontradas, compõem uma arquitetura sem arquitetos. É exatamente por isso desclassificada de importância histórica ou como patrimônio, não obstante formar uma imagem representativa das construções entre as décadas de 1920 e 1950 em Curitiba.

Não deixa de ser expressiva a crítica feita por Euclides Bandeira ao neocolonial no começo da década de 1940. A paisagem dominada pelas largas beiradas em contraponto às platibandas, cujo desuso o escritor tanto lamentou, testemunha quanto aquelas construções tomavam conta das ruas da cidade naqueles anos. Térreas ou assobradadas, casas com feições coloniais e similares ainda seriam corriqueiras na década que entrava, dominando a paisagem de inúmeros bairros próximos do centro da cidade. Outra construção bastante comum, na época, foram os sobrados geminados que incorporaram detalhes inspirados ou adaptados das residências neocoloniais de dez ou quinze anos passados. Das Mercês ao bairro do Juvevê, da Água Verde ao Rebouças e ao Bacacheri, qualquer que fosse o percurso escolhido, Euclides Bandeira teria em seu caminho a visão deste cenário neocolonial.

A Curitiba de então alternava em sua paisagem prédios numa concepção moderna de arquitetura ao lado de acolhedoras moradas de linhas coloniais, construídas ao gosto do freguês. Na década em que Curitiba acolhia os primeiros prédios na linguagem modernista que em breve tomaria conta das ruas, ainda era habitual que, no imaginário de uma casa moderna, confortável e acolhedora, as versões hispanas ou similares tivessem a preferência da população. Autores e construtoras que já haviam experimentado ousar linhas mais retas ainda projetavam, a pedido, vivendas neocoloniais. Consagrada por levantar os primeiros edifícios modernistas da cidade, a construtora Gutierrez, Paula & Munhoz, por exemplo, construiu, em 1943, uma casa com detalhes hispano-americanos na Rua Ângelo Sampaio para Vítor do Amaral Filho. As floreiras sob as janelas venezianas do pavimento superior, próximas a uma pequena sacada em madeira, com cobertura em telhas goivas e varanda em arcos na entrada principal no térreo, tornavam a residência semelhante a tantas outras divulgadas pela

¹⁴³ WOLF, p. 226/28.

revista *A Casa* em anos anteriores.¹⁴⁴ No mesmo ano, a construtora ilustrava a capa da Revista Técnica do Instituto de Engenharia com a proposta da nova e moderna sede do Clube Curitibano, na esquina da Rua 15 de Novembro com Barão do Rio Branco.

Se nos edifícios em altura a construção adquiria outra linguagem, o neocolonial ainda representava, para boa parte da população, um ideal. Arquitetos hoje reconhecidos como expoentes dos primeiros anos do modernismo arquitetônico de Curitiba também fizeram, naqueles anos, incursões tardias no neocolonial. Em 1944, por exemplo, a revista do Instituto de Engenharia publicava a fachada e as plantas baixas de um palacete em estilo colonial de autoria de Elgson Ribeiro Gomes que, na época, cursava o terceiro ano de engenharia na Universidade do Paraná.¹⁴⁵ Tempos depois, em 1953, juntamente com o arquiteto Franz Heep, Elgson venceria concurso para a construção do Edifício Souza Naves, um dos primeiros prédios modernistas significativos no centro de Curitiba.¹⁴⁶

No mesmo ano em que o estudante Elgson divulgou seu projeto colonial, outro acadêmico de engenharia, Orlando Pereira Silveira, também publicava, nas páginas da mesma revista, o desenho de uma “*vivenda suburbana*”, com linhas que novamente remetiam à linguagem hispano-americana.¹⁴⁷ Enquanto se construíam os primeiros prédios com linguagens modernistas na cidade, os estudantes ainda realizavam experimentos na tendência arquitetônica de duas décadas progressas, muito provavelmente porque esta constava dos programas do curso de Engenharia. O que também ressalta o quanto a linguagem continuava a tomar conta das ruas da cidade, ao mesmo tempo em que punha a nu a dificuldade de modificar os conteúdos curriculares dos cursos de Engenharia.

Nos anos de 1920, quando o neocolonial ganhava adeptos em todo o país, a capital paranaense expandia sua urbanização para além da região central. Amplas avenidas como a Visconde de Guarapuava e a Silva Jardim e suas transversais eram povoadas na esteira das obras empreendidas pelo prefeito João Moreira Garcez. Nesses amplos bulevares, toda uma população abastada construía sobrados e casas térreas

¹⁴⁴ REVISTA TÉCNICA DO INSTITUTO DE ENGENHARIA. Nov.-dez, 1943. p. 49.

¹⁴⁵ Ibid, Jan-abr, 1944. p. 140.

¹⁴⁶ Elgson Ribeiro Gomes nasceu em Florianópolis em 1922. Poucos anos depois, sua família mudou-se para Curitiba. Em 1940, entrou para o curso de engenharia na Universidade do Paraná e paralelamente começou a trabalhar em construtoras da cidade. Foi aluno, entre outros, de Frederico Kirchgässner. Em 1946, já tendo concluído o curso de Engenharia, mudou-se para São Paulo a fim de dedicar-se à Arquitetura. Matriculou-se, na ocasião, na Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie. Foi então que Elgson conheceu o arquiteto Franz Heep, natural da Tchecoslováquia, que chegou ao Brasil em 1948, e com quem manteve uma frutífera parceria por quase dez anos.

evocando reminiscências barrocas, adornadas por floreiras em balanço e com avarandados sustentados por colunas torsas. Ao lado de outras vilas que, embora não seguissem a mesma tendência, também fugiam aos recursos ornamentais do eclético, formaram um retrato significativo da cidade do período. Foi nesse momento que as linhas do ecletismo deixaram de predominar.

Se, por um lado, o neocolonial gerou críticas em intelectuais como Euclides Bandeira, houve também aqueles a quem a tendência resultou em textos evocadores das maravilhas de descobrir o verdadeiro estilo da terra, como foi o caso do positivista David Carneiro – ele próprio residente numa construção influenciada pela tendência. Em 1928, o positivista publicou na revista *Ilustração Paranense*, o principal veículo de divulgação dos ideais paranistas, um longo artigo intitulado “O estilo colonial no Brasil”.¹⁴⁸ Nele, discorreu sobre a grandeza de vários povos da antigüidade que, “*no auge do seu domínio e ardorosos do seu credo*”, legaram à história importantes estilos arquitetônicos. Assim, dos egípcios aos gregos, passando por diversos momentos da história mundial, David Carneiro chega ao Renascimento, louvando glórias e criações memoráveis da humanidade até aquele momento, quando a América é descoberta. É nesse contexto que aparecem os jesuítas, espalhando pela América a fé, a conquista espiritual e criando um novo estilo. Se na Europa suas construções caracterizavam-se pela mescla das três ordens gregas numa mesma fachada, na América, David Carneiro coloca-a como criadora de um estilo que, ao contrário dos demais, “*é o único que surge na decadência*”. O que para o autor significava sem vitórias guerreiras e sem ardores religiosos. E conclui: “*Mas afinal, estilo, e característico, hoje ele vem surgindo no Brasil, e vai se fixando renovado. E bem para nós, o termos um estilo que é nosso, comum à América do Sul; mas que genésicos esforços religiosos devemos nós fazer para esse acontecimento grandioso, transformando um estilo decadência, em brilhante modelo do futuro estético*”.¹⁴⁹

Não deixa de ser interessante constatar a quantidade de manifestações geradas em torno de um historicismo nacional. Seja na intelectualidade do eixo Rio - São Paulo, onde os primeiros projetos neocoloniais apareceram, seja numa Curitiba de mais de uma década depois que, ampliando seu quadro urbano, encontrou nesse movimento um dos suportes da sua imagem. Nas áreas em expansão na cidade, que direcionavam o

¹⁴⁷ REVISTA TÉCNICA..., Jul-ago.1944. p. 244.

¹⁴⁸ ILLUSTRACÃO PARANAENSE. Set., 1928.

¹⁴⁹ Ibid, set., 1928.

crescimento, sobretudo para as regiões sul e oeste, é comum localizar construções em versão tida como erudita do neocolonial, como também versões mais simplificadas ou que assimilavam traços das outras vertentes que, paralelamente, aconteciam em outros países americanos. Modelos estes amplamente divulgados pelas revistas de arquitetura e decoração.

A Rua Visconde de Guarapuava é um bom exemplo. Importante via estrutural que comunicava o centro da cidade com regiões recém-loteadas como os bairros Água Verde e Vila Izabel, concentrou, ao longo de um trecho de não mais de dois quilômetros, um expressivo número de vilas, projetadas principalmente entre as décadas de 1920 e 1940. Cercadas por jardins arborizados, as vilas rompiam com a paisagem de prédios implantados no alinhamento, tão característica dos tempos da cidade eclética. Os proprietários de parte dessas construções, muito provavelmente, beberam na fonte inspiradora das revistas de arquitetura. Larga e plana, a Visconde de Guarapuava traduzia-se no perfeito cenário para os palacetes ali construídos. Tanto que, em 1929, um sobrado neocolonial foi erguido e os arquitetos responsáveis pelo projeto não precisaram de muitas pesquisas para lançar mão das fundações barrocas da residência. A pedido do proprietário, as linhas da construção saíram diretamente das páginas de um exemplar da revista *A Casa*.

Mensalmente, os leitores desse periódico carioca eram presenteados com soluções para todos os orçamentos e desejos. Uma das propostas da revista era publicar, a cada edição, uma média de dez projetos completos com planta baixa, cortes e ilustrações de fachadas. A cópia do projeto mencionado foi encomendada ao Escritório Técnico Monteiro Netto, um dos mais atuantes em construção civil na Curitiba de então e que tinha por hábito anunciar seu escritório de engenharia em revistas locais. Nestas, apregoava-se “... *o recordmen dos construtores de casas modernas e baratas (...) o mais acentuado requinte de arte e originalidade...*”¹⁵⁰

Entretanto, nem sempre clientes procuravam propostas originais, e o escritório se viu obrigado – talvez para evitar uma futura acusação de plágio – a anunciar, ao lado do desenho da fachada, o número e o ano da revista onde o projeto fora publicado. Com frontão barroco, pedras nos cunhais, varandas em arcadas e com parapeitos onde se destacava o conhecido desenho de meias-luas desencontradas de Victor Dubrugas, este sobrado assemelhava muito a outro, planejado na mesma época e construído na Avenida Iguaçú, paralela à Visconde de Guarapuava e que fez parte das reformas e ampliações

da Prefeitura na década de 1920. A referida residência, inclusive, apareceu nas páginas da revista *Ilustração Paranaense*, na seção “nossas residências elegantes”, que apresentava modernas construções que orgulhavam os curitibanos. Numa edição do periódico, o articulista ligava a imagem das construções de então ao espírito da época, que buscava o moderno na simplicidade das linhas. Bradava ele: “*Estamos no tempo da simplicidade. O estilo das vivendas de hoje tem muito da nervosidade febricitante que torturiza o homem atual. Nada de gongorismos!*”¹⁵¹

Fato é que o trânsito de profissionais e estudantes de Engenharia e de Arquitetura entre suas cidades de origem e os grandes centros, além dos jornais e das revistas especializadas, providenciou a difusão e a popularização de novas vertentes arquitetônicas e, naquele momento, em especial, do neocolonial. As recomendações eruditas da vertente inicial frutificaram ao sabor da imaginação e anseios de arquitetos proprietários, ávidos leitores de todas as novidades trazidas pelos periódicos especializados.

Em meados da década de 1940, quando as discussões sobre as novas tendências na arquitetura se faziam presentes em centros maiores como São Paulo e, especialmente, Rio de Janeiro, inclusive nos meios oficiais – haja vista a construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde na capital federal em Curitiba o Poder Público ainda apresentava soluções neocoloniais para estabelecimentos de ensino. A revista do Instituto de Engenharia, em 1945, publicava fotos e plantas do Grupo Escolar Lisímaco Ferreira da Costa, na Avenida Iguçu, com a seguinte legenda: “*Dois aspectos do magnífico edifício em estilo colonial*”.¹⁵² O prédio, um belo exemplar da junção do movimento neocolonial com as vertentes hispano-americanas, demonstra a grande presença da vertente na paisagem curitibana. Próximas ao estabelecimento, residências da época ainda evocam linhas do colonial mexicano e do mediterrâneo, mescladas com ornamentos do barroco brasileiro. Resquícios em vias de desaparecer.

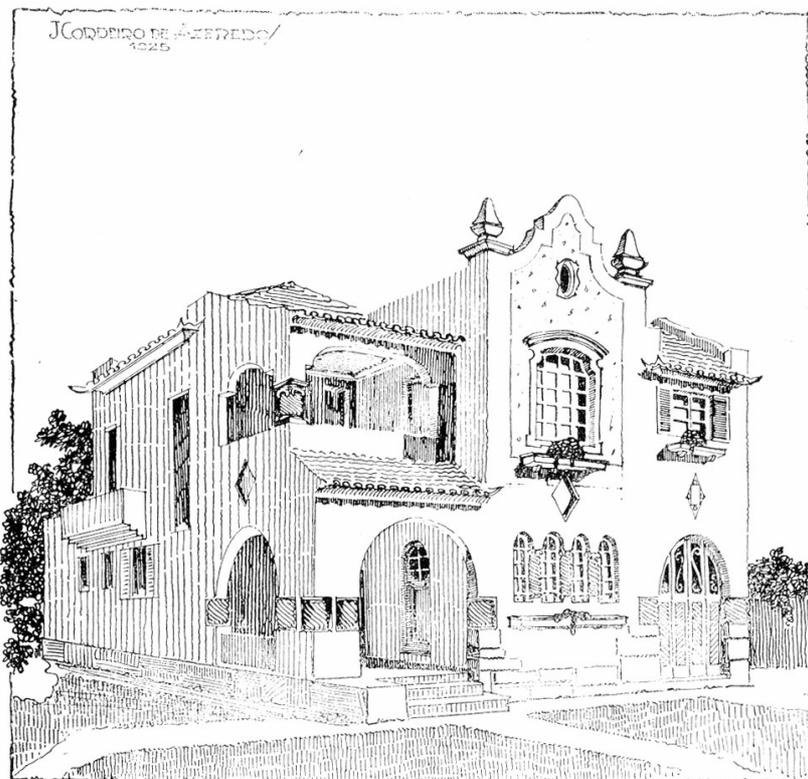
¹⁵⁰ Ibid, mar, 1929.

¹⁵¹ Ibid, dez, 1927.

¹⁵² Ressalta-se que, uma década antes, a Escola de Aprendizes e Artífices (atual CEFET) fora construída em linhas do art-deco, com seus projetos também publicados na revista do Instituto de Engenharia.



Foto de imóvel publicada na revista *A Casa* no qual as influências hispano-americanas se fazem presentes no torreão, na textura da alvenaria e no pequeno balcão. Nesta residência, são visíveis as influências maias, motivos decorativos encontrados em outros exemplares publicados nas páginas do periódico.



O frontão mistura-se com as janelas venezianas, as colunas torsas, as floreiras em balanço, as pedras no embasamento e os chapiscos na alvenaria. Este modelo de sobrado difundiu-se bastante em meados da década de 1920.



Residência com influências hispano-americanas no bairro do Batel, em Curitiba.



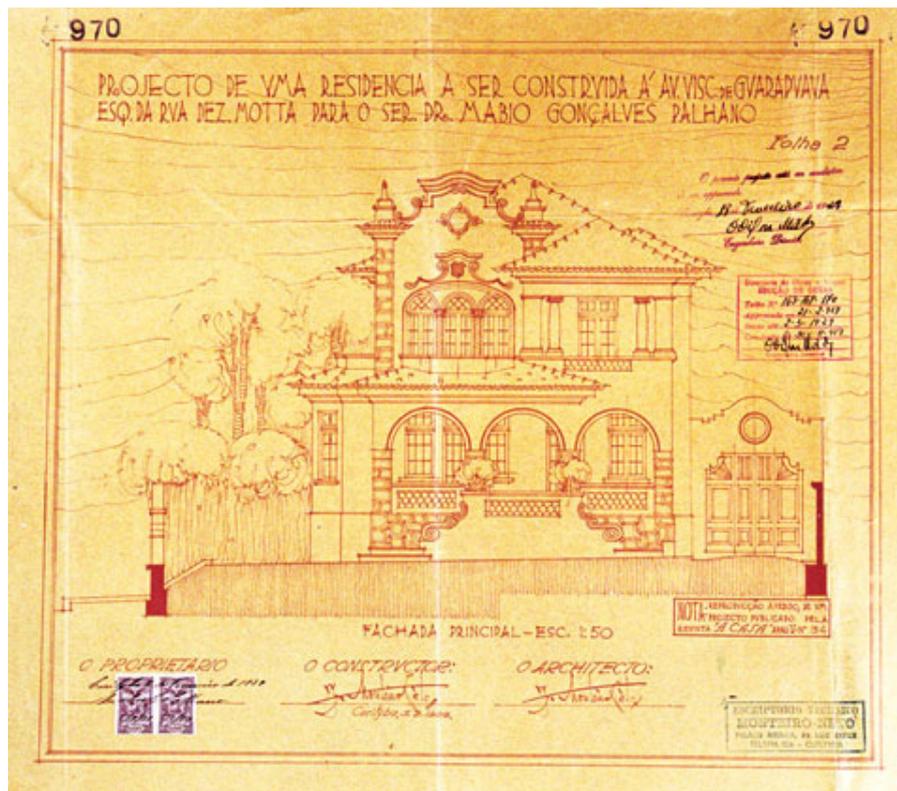
Sobrado neocolonial localizado no final da Avenida Visconde de Guarapuava. Frontão, detalhes em azulejos e muro com o desenho de escamas desencontradas de Victor Dubrugas.



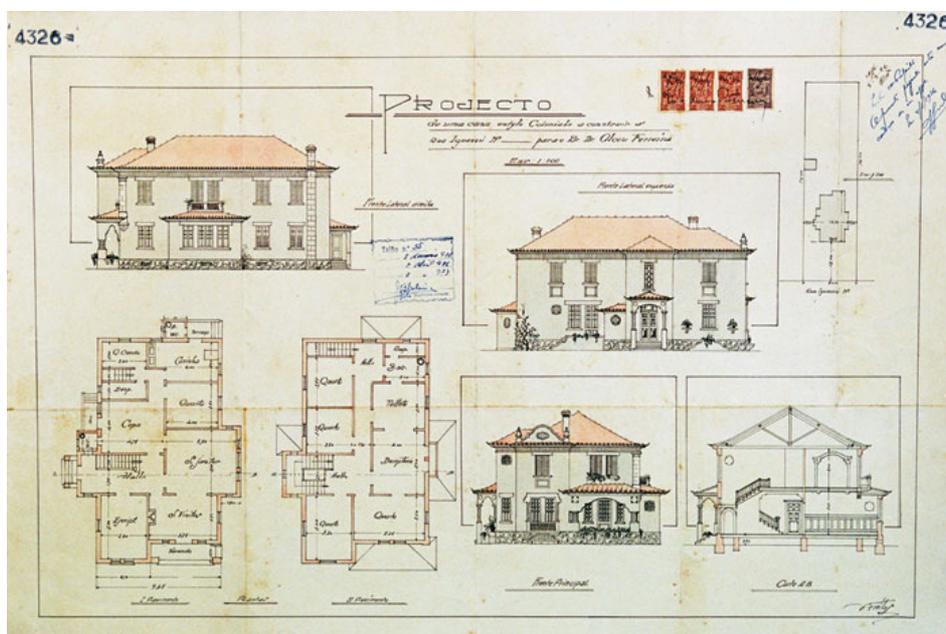
Detalhe do pavimento superior do sobrado neocolonial da Avenida Visconde de Guarapuava. Foto: Denise Zanini



Sobrado neocolonial construído na esquina da Rua Desembargador Mota com Visconde de Guarapuava, cujo projeto foi copiado da revista *A Casa*. Imóvel recentemente demolido. Acervo: IPPUC



Projeto do sobrado neocolonial construído na Avenida Visconde de Guarapuava. Abaixo da entrada lateral para veículos, a informação do construtor de que o imóvel fora copiado da revista *A Casa*. Acervo: Casa da Memória/FCC



Projeto de sobrado neocolonial, construído na Avenida Iguazu, em 1926. Acervo: Casa da Memória/FCC

2.2 Profundas raízes no imaginário: o Paranismo

Paralelamente à busca nacional de uma modernidade arquitetônica via recuperação de nossas raízes históricas, ocorrida no neocolonial, o Paraná passou por um processo semelhante de construção de uma identidade regional: o Movimento Paranista, que contou com a adesão de intelectuais, artistas e literatos, além de parcela da população.

Paranistas que em meados da década de 1920 tiveram representatividade já estavam, no início dessa mesma década, envolvidos em questões modernistas. Em 1922, a Semana de Arte Moderna bradou pela busca de uma arte essencialmente brasileira, oriunda de nossas raízes. As artes plásticas, a literatura e, em certo sentido, a própria arquitetura, buscavam estas raízes havia mais de uma década, em muito impulsionadas pelas vanguardas européias. Arroubos futuristas adentraram o Paraná daqueles anos em textos de Sá Barreto, Leocádio Correia, Alceu Chichorro e na música de Leo Cobbe, por exemplo.

Os paranistas, buscando uma identidade regional, teriam forte ligação com o movimento iniciado na Itália por Marinetti, particularmente com as deturpações dos movimentos totalitários que buscavam uma base tradicional para o Estado recorrendo à arte.¹⁵³ Por esse meio, especialmente nas cidades, vislumbravam o nascimento de um lirismo que, cultuando a energia e a força, traria “*o despertar do espírito nacional, o culto da terra e dos heróis, a consagração das energias cívicas*”.¹⁵⁴

Antes mesmo do término dessa década (1920), os futuristas locais concentravam-se na afirmação cultural do Paraná: “*Esquecemo-nos das maluquices inspirados nesses italianos e franceses estupendos, que deram um boléu no monocordismo artístico do universo e seguimos os caminhos da Anta! (...) O futurismo morreu no Paraná, passando os seus corifeus a figurar, com menos desvairismo, ao lado dos modernistas brasileiros do Rio, de São Paulo, Rio Grande e Minas Gerais*”.¹⁵⁵ A alusão a Anta¹⁵⁶ era uma citação expressa de Plínio Salgado e à influência que este,

¹⁵³ PEREIRA, Luís Fernando Lopes. **Paranismo: o Paraná inventado**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998. p. 151.

¹⁵⁴ FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 09.

¹⁵⁵ POYTAN, Iberá. **O futurismo no Paraná**. In: ILUSTRAÇÃO PARANAENSE, fev. 1928. p.31.

¹⁵⁶ Anta era como se denominava um grupo dentro do modernismo brasileiro, grupo esse liderado pelo escritor Menotti Del Picchia e pelo poeta Cassiano Ricardo.

juntamente com Oswald de Andrade, exerciam nos paranistas. Ambos, inclusive, foram citados em artigos na revista *Ilustração Paranaense*, o melhor veículo de divulgação do movimento paranista a circular no final dos anos de 1920.

O Paranismo pretendia abraçar toda a sociedade local e todas as formas de arte, de trabalho e de sociabilidade nativas; era uma questão de afeição sincera pelo Estado, demonstrada sob qualquer manifestação digna e útil à coletividade. Assim, na concepção de ilustres participantes do movimento, como Romário Martins, paranista seria todo aquele que em terras do Estado arrou um campo, lançou uma ponte, dirigiu uma fábrica, pintou um quadro, compôs uma estrofe, redigiu uma lei, praticou um ato de bondade, evitou uma injustiça, plantou uma árvore, etecétera, etecétera; ou seja, na continuidade de itens que esta lista poderia vir a ter, toda pessoa residente no Paraná seria merecedora, em algum ato de sua existência, de integrar esta definição.

A falta de uma imagem simbólica que traduzisse a formação e o caráter paranaense foi o principal alvo dessa empreitada que começou no início do século XX e teve, duas décadas depois, o seu auge. Nessa época, um texto de Brasil Pinheiro Machado demonstrava o que mais afligia os paranistas:

O Paraná é um Estado típico desses que não tem traço que faça deles alguma coisa notável, nem geograficamente como a Amazônia, nem pitorescamente como a Bahia ou o Rio Grande do Sul. Sem uma linha vigorosa de história como São Paulo, Minas e Pernambuco, sem uma natureza característica como o Nordeste, sem lendas de primitivismo como Mato Grosso e Goiás. Dentro do Brasil já principiado o Paraná é um esboço a se iniciar. Falta-lhe o lastro dos séculos. Apesar de ser o Estado de futuro mais próximo...¹⁵⁷

Não obstante o futuro promissor, o Estado carecia desse lastro cultural maior, lapidado ao longo dos séculos e formador de uma identidade marcante, que denotasse o homem da terra, aqui e fora dos respectivos limites geográficos. Por homem da terra, compreendia-se também o morador e não somente os naturais, de modo que para ser cognominado de paranista não era preciso ser nascido do Paraná, mas somente fazer algo *digno* ao Estado.

Curitiba, capital e maior centro urbano e econômico, aglutinadora da intelectualidade, seria o núcleo principal do movimento. Um dos mais famosos locais de encontro dos paranistas era a tenda instalada na Rua Marechal Deodoro, pelo pintor João Ghelfi, num velho ateliê, anteriormente utilizado pelo fotógrafo Volk e pelo pintor Alfredo Andersen. Confeitarias como a Esmeralda e o Café Belas Artes também

reuniam expoentes do movimento, em particular artistas plásticos como João Turin, Zaco Paraná e Lange de Morretes.¹⁵⁸

Outro fator de fomento ao ideal paranista no imaginário da população foram as exposições culturais (ou coloniais, como também eram chamadas) espalhadas pela capital e várias cidades do interior. A partir da década de 1920, essas feiras proliferaram pela divulgação da diversidade étnica e cultural que, contraditoriamente, era o ponto unificador do caráter e da riqueza que diferenciava os paranaenses dos habitantes de outros estados. Na capital, a Praça Rui Barbosa, na época um vasto descampado, prestou-se à tarefa de abrigar eventos como, por exemplo, a Grande Feira Colonial, em 1931, que procurava juntar ao civismo paranaense as manifestações folclóricas da cultura dos imigrantes. Na ocasião, a *Gazeta do Povo* recomendava aos seus leitores que os participantes comparecessem com trajes regionais e característicos dos seus países de origem. Na entrada, a Feira já apresentava toda a simbologia do movimento e o talento da terra na Porta Monumental, de autoria do escultor paranista João Turin e do pintor Guido Viaro.¹⁵⁹

Cinco anos mais tarde (1936), a Exposição Cultural Paranaense, impregnada do ufanismo da época, expunha os avanços científicos e artísticos do Estado: “*Exposição de Cultura, ela irá desde a cultura física, com os clubes esportivos da nossa terra, até a cultura intelectual, expondo aos olhos do povo paranaense o muito que neste campo já temos produzido e que em grande parte se encontrava oculto*”.¹⁶⁰

A divulgação da cultura e dos ideais paranistas, em acontecimentos como as feiras ou em lançamentos de revistas divulgando os progressos artísticos e as paisagens locais, servia como uma celebração cívica e ufanista para atingir a população. Mas o movimento, embora representativo nas artes plásticas e na literatura, pouco alterou a rotina arquitetônica da capital. Os paranistas não tinham a preocupação de apresentar regras a serem seguidas como modelo único nas construções. O ecletismo mantinha seu valor enquanto mistura de estilos representativos das várias gentes que aqui aportaram; o neocolonial, à semelhança do próprio movimento paranista, também era uma busca de origens, aliando tradição à modernidade.

¹⁵⁷ MACHADO, Brasil Pinheiro. **Instantâneos paranaenses**. In: A Ordem. Rio de Janeiro, fev. 1930. p.09.

¹⁵⁸ PEREIRA, Luiz Fernando Lopes. **Paranismo: o Paraná inventado**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1997. p. 66.

¹⁵⁹ GAZETA DO POVO, 18.dez.1931.

¹⁶⁰ GAZETA DO POVO, 30.dez.1935.

Os paranistas assumiram como uma das primeiras tarefas justamente criar símbolos de identificação entre todos os que habitavam as terras do Estado, daí em parte a importância de divulgá-los na imprensa, nas artes e em grandes eventos como as feiras. Mas como estes símbolos não poderiam ter nenhuma conotação religiosa, pois a força do anticlericalismo era grande em Curitiba, a natureza deu sua parcela de contribuição. Assim, estaria na exuberante natureza o diferencial do paranaense.

A natureza local e principalmente o pinheiro, símbolo dos mais referenciados pelos paranistas, de certa forma emolduravam as obras dos homens, tornando Curitiba mais atraente: “*Ao lado da natureza, a mão do homem vai realizando uma obra notável de aformoseamento urbano, tendente a tornar a bela capital paranaense uma das mais nobres e atraentes cidades do Brasil*”.¹⁶¹

Enquanto em 1922, durante as comemorações do centenário da independência, o neocolonial transfigurou-se numa imagem carregada de simbolismos da nossa tradição nacional, graças ao empenho de Mariano Filho, Curitiba fervia em comemorações de um civismo local, calcado no paranismo e tendo à frente o pinheiro, árvore elevada à categoria de signo de amor ao Estado. Escolhido como *árvore da Independência*, o pinheiro era um símbolo poderoso no imaginário da época, trazendo forte identificação com o próprio nome da capital, exaltada, na época, pela sua privilegiada localização em meio a pinheirais: “*Curitiba! Rainha da montanha, com uma guarda nobre e fidelíssima: o pinheiro. Curitiba! Cidade de sonho, realização gloriosa de um absurdo sonho de beleza – risonha como um jardim, fresca como um regato, acolhedora como um templo, boa e carinhosa como uma mulher*”.¹⁶²

A louvação acima saiu das páginas da revista *Ilustração Paranaense*, um dos mais importantes órgãos de divulgação dos ideais do paranismo no final da década de 1920, criada por João Baptista Groff¹⁶³. Em vários exemplares, a publicação trouxe artigos sobre o pinheiro, além de fotos de jovens curitibanas declamando poemas nos campos de pinheirais da cidade. Uma das imagens mais conhecidas é a da *miss Paraná* Didi Caillet que, ao pé de um pinheiro, glorificou o “*majestoso símbolo do Paraná*,

¹⁶¹ ILLUSTRAÇÃO PARANAENSE, nov. 1927.

¹⁶² Ibid, mar. 1930.

¹⁶³ João Baptista Groff (1897- 1970) foi um artista múltiplo: cineasta, fotógrafo, pintor e dono de cinema e editor da revista *Ilustração Paranaense*, o maior veículo de divulgação do paranismo. Parte dos filmes de Groff e de suas fotografias foram destinados à paisagem paranaense, um dos temas mais fortes do ideário paranista. Os campos de pinheirais, as jovens declamando poemas ao pé de um pinheiro, as estradas, as Cataratas e o cotidiano da cidade foram amplamente divulgadas pela sua lente, principalmente entre as décadas de 1920 e 1940.

quer como frutífero alimento de nossos sertanejos, quer como madeira fonte de grande renda”.¹⁶⁴

O pinheiro encaixava-se em todos os pré-requisitos da simbologia almejada: desde as origens era alimento de nossos sertanejos e também dos índios; era fonte de renda, madeira altamente explorada e que cresce em linha reta, traduzindo confiança, coragem e força. Não bastasse isso, representava a árvore que viera do passado, que um dia, altaneira, dominara todo o Sul do Brasil, mas que se concentrava, então, em maior quantidade no Paraná, daí ser também conhecido como pinheiro do Paraná. Ninguém melhor do que Romário Martins, no entanto, para louvar o símbolo, principalmente quando o veículo era justamente a revista *Ilustração Paranaense*:

O pinheiro era o rei desse país – Rei da Bondade, altivo na sua estrutura, mas fraternalmente acolhedor nos largos braços sempre abertos da sua ramada. A abundante prodigalidade dos seus frutos possibilitou a vida das tribos ameríndias e as incursões dos emboabas coloniais. Foi o pão e a sombra dos que primeiro possuíram e amaram nossa terra e que deram seu sangue para nossa raça. Foi do seu lenho a casa dos primeiros vindos – a casa, a mesa, o berço. Esquife dos que vieram depois. Hoje, é ainda a mais abundante riqueza do nosso sertão, a árvore mais característica da nossa flora, a mais tocante beleza da nossa paisagem. (...) será também para a população de todas as origens que aqui habita, o símbolo integrador do passado ao presente e a arvorada promissora de nossa atualidade a esse futuro que há de ser fatalmente grandioso, porque grandiosos também são as linhas da estrutura física e moral da nossa terra e de nossa gente.¹⁶⁵

O historiador Luís Fernando Lopes Pereira afirma que, assim como o cedro e o carvalho são importantes para outras sociedades, “o Paraná adotava o pinheiro como seu grande símbolo, como aquele que encerra em si os mais altos ideais e o peso da história”.¹⁶⁶ Tudo o que estivesse ligado à araucária, como também é conhecido o pinheiro, transformar-se-ia em bandeira de amor ao Paraná. A copa da árvore, a pinha, o pinhão e a própria gralha azul, ave que por instinto enterra no solo as sementes do pinheiro, foram indistintamente utilizados em motivos dos mais diversos.

A força pedagógica do símbolo máximo do Estado será compreendida por praticamente todos os artistas presentes neste período no Paraná, onde retratarão em seus quadros esta árvore-símbolo; de fato a mesma teria lançado suas profundas raízes no imaginário da época. Nomes como Traple, Nísio, Ghelfi, Schifelbein, Freysleben, Bakun, Koop, De Bona, entre outros irão legar às coleções de arte do Estado, sejam governamentais ou particulares, um imenso acervo composto por obras retratando o pinheiro.¹⁶⁷

¹⁶⁴ ILUSTRAÇÃO PARANAENSE, maio, 1930.

¹⁶⁵ MARTINS, Romário. **O símbolo paranista**. In: ILUSTRAÇÃO PARANAENSE, nov. 1927.

¹⁶⁶ PEREIRA, Luís Fernando. ... p. 143.

¹⁶⁷ Ibid, p. 144.

A própria origem étnica dos artistas envolvidos no movimento traduz a amplitude que o termo paranista assumia. Os artistas plásticos, por sua vez, serão os grandes difusores da imagem paranista e da árvore signo. Entre eles, destacava-se João Turin, criador da *Ordem Paranaense*, a nossa coluna inspirada na jônica e divulgada nas páginas da *Ilustração Paranaense*. A semente dessa criação foi revelada por Lange de Morretes na revista *Ilustração Brasileira*, em 1953. Reunidos no ateliê de João Ghelfi, Turin e Lange de Morretes discutiam a arte e...

Quando um artista paranaense está só ele pensa no pinheiro; quando está em companhia de outro artista, fala do pinheiro; e quando os artistas reunidos são mais de dois, discutem sobre o pinheiro. Não era pois de se estranhar a conversa ter se encaminhado para o pinheiro. Discutíamos as suas qualidades, as suas dificuldades e as suas novas possibilidades para o campo da arte. Ghelfi, sempre, sempre entusiasmado e sonhador, tomou de um pedaço de carvão e na parede de seu ateliê traçou, do tronco do pinheiro, um fragmento de fuste, sobre o qual compôs um grupo de pinhas como capitel...¹⁶⁸

Ghelfi, na opinião de Lange de Morretes, fora o semeador; Turin e ele estavam com a semente no peito a germinar: “*Turin, como escultor, dedicou-se à fatura de capitéis. Eu, como pintor e desenhista, conhecendo as artes gráficas, encaminhei-me para o problema pictórico e o lado ilustrativo*”.¹⁶⁹

Turin será o grande artista paranista, responsável por uma série de obras que retratam a temática, não apenas voltada para o símbolo do movimento, mas também na construção de imagens lendárias de índios, fato que o ligará bastante a Romário Martins. Suas imagens, mostrando o índio como bravo guerreiro, muitas vezes servirão para ilustrar os mitos guaranis reunidos por Romário.

Turin foi o responsável pela célebre capa da revista *Ilustração Paranaense*, na qual a imagem do pinheiro mescla-se a uma figura humana de braços abertos em meio ao pinheiral. Sua própria residência e ateliê, na esquina da Rua 7 de Setembro com Coronel Dulcídio, seria uma obra paranista desde a entrada, com pinhões estilizados no portão, nos muros e motivos indígenas em relevo ladeando a porta principal. Construída na década de 1930, a casa-ateliê do artista concebida em linhas retas, sem janelas na fachada principal, sobre a qual o destaque voltava-se para as imagens de índios nus, diferenciava-se das demais da vizinhança e chamava a atenção de qualquer transeunte. Histórias familiares dão conta de pessoas que se recusaram a residir nas proximidades, a exemplo de uma senhora que não adquiriu um terreno fronteiro por não aceitar morar

¹⁶⁸ MORRETES, Lange de. **O pinheiro na arte**. In: Revista *Ilustração Brasileira*, dez. 1953.

¹⁶⁹ *Ibid*, dez. 1953.

diante daquela *pouca vergonha*. Os amigos, mais complacentes com a ousadia de Turin, referiam-se à casa como templo e sinagoga.¹⁷⁰

A coluna paranista proposta por João Turin partiu da ordem jônica. Nela, o pinheiro foi simplificado e as ordens clássicas da arquitetura adaptadas às suas proporções. As regras eram poucas. Turin não forneceu todas as proporções, mas deixou claro que a *coluna paranaense* não poderia ser estreita em demasia, nem teria entablamentos, pois referenciava o tronco de uma árvore brotando diretamente do solo. Em janeiro de 1928, a *Ilustração Paranaense* referiu-se à coluna como “*A estilização paranaense: fragmentos inspirados em nossos majestosos pinheiros*”.¹⁷¹ Meses depois, o próprio artista apareceria nas páginas da revista, numa fotografia ao lado da *miss* Curitiba, apresentando o modelo de capitel da coluna, formado por pinhas e pinhões incrustados.¹⁷²

Turin via a paisagem local como elemento inspirador de uma arte e uma arquitetura genuinamente brasileira: “*Os nossos arquitetos e artistas nunca deram-se a pena de olharem para essa deslumbrante flora, a mais rica do mundo, onde existem elementos preciosos e suficientes para uma decoração genuinamente nossa e moderna...*”. Quanto à ordem paranaense, concluiu: “*Nós temos o pinheiro, essa coluna maravilhosa, só é necessário orná-la com seus frutos e folhas para igualar-se em grandeza e beleza às colunas do Egito, Roma e Grécia antiga. Por que o desprezamos?*”.¹⁷³

Para o arquiteto e historiador Irã Dudeque, a criação de uma ordem própria era como uma afirmação simbólica da tradição do Estado:

Os artistas do Renascimento, do Barroco e do Iluminismo insistiram durante quatro séculos nas origens vegetais das colunas clássicas. Ao conseguir criar uma ordem própria, era como se o Paraná se ligasse às mais remotas gêneses da arquitetura e da arte. Tal ordem apontava para a grandeza da terra paranaense, uma força a mais para a grandeza da terra brasileira, o que ampliaria a grandeza da arquitetura universal. E não só. Com a *ordem paranaense*, o Paraná poderia atingir uma expressão própria na arquitetura moderna. Tal definição pode parecer uma aberração depois que o adjetivo moderno foi encampado pela arquitetura derivada das vanguardas européias daquela mesma década de 1920. Hoje, o mais trivial seria afirmar que Turin, Lacombe e congêneres eram todos ecléticos. O problema é que o termo eclético é uma simplificação posterior, e nenhum daqueles artistas iria se definir como tal. Definiam-se como modernos.¹⁷⁴

¹⁷⁰ TURIN, Elisabete. **A arte de João Turin**. Curitiba: Ingra Indústria Gráfica, 1998. p. 80.

¹⁷¹ ILUSTRAÇÃO PARANAENSE, jan. 1928.

¹⁷² Ibid, set. 1928.

¹⁷³ TURIN, João. A arte decorativa no Brasil. In: TURIN, Elisabete. ... p. 122.

¹⁷⁴ DUDEQUE, Irã. ... p. 62.

A coluna paranaense chegou a ser alçada à condição de gênese do próprio estilo brasileiro, nas palavras do literato Leôncio Correia publicadas na *Ilustração Paranaense*. Agraciando a própria revista por haver iniciado a propaganda dos motivos decorativos do paranismo, o escritor lança elogios à decoração paranista do Clube Curitibano, onde desde as paredes até os móveis continham pinhas e pinhões, além do mate e do café estilizados. Referindo-se às estantes com estes símbolos em alto relevo, Leôncio Correia afirma serem estes a expressão e o resumo de nossa própria vida regional. E conclui: “*Estamos certos de que o nosso estilo será precursor da criação do estilo brasileiro*”.¹⁷⁵

Afirmção ousada num momento em que a cruzada nacional a favor do neocolonial, como símbolo de nossas tradições arquitetônicas, tomava conta das ruas, mesmo em Curitiba, e também em que ilustres intelectuais debatiam o tema nas páginas da imprensa e nos cursos de Engenharia e Arquitetura. Mas os ideais paranistas eram grandes, e a própria *Ilustração Paranaense* publicou um artigo, assinado por Amadeo Mammalella, comparando a nossa coluna com a Littoria, criada na Itália fascista de Mussolini pelo arquiteto Marcello Piacentini:

... a coluna não é somente um elemento do Estilo; antes verossimelmente o Estilo nasce do desenvolvimento de um tipo de coluna, verificado em dois movimentos: na Itália Marcello Piacentini, por sugestão do Duce, cria um monumento aos que tomaram, em robusto Templo quadrado, sustentado por colunas representando o fascio litorio; em Curitiba João Turin concebe um novo tipo de coluna, inspirando-se na majestade e na beleza do característico pinheiro dos horizontes paranaenses. (...) Como o Duce concebeu a novíssima coluna para a arquitetura da Potência Fascista, assim João Turin soube encerrar a majestade e a significação do pinheiro da sua terra em coluna e motivos arquitetônicos realmente originais.¹⁷⁶

Turin questionava a omissão criativa dos arquitetos e engenheiros locais: “*O que nos falta em Curitiba é um arquiteto que tenha audácia e coragem*”, instiga o artista num texto manuscrito. Para ele, a falta de estilo seria culpa única dos arquitetos, responsáveis pela criação e construção das nossas cidades e que, em face da variedade de arbustos, folhas e frutos da terra, não vislumbravam nada de interessante para estudar. Em Curitiba, na opinião de Turin, arquitetos seriam desnecessários para fazer a planta e construir um prédio ou uma residência. A farpa e a verve afiada do artista, de certa forma, traduziam o panorama então existente:

¹⁷⁵ CORREIA, Leoncio. **O Club Curitibano**. In: ILUSTRAÇÃO PARANAENSE, jan. 1930.

¹⁷⁶ MAMMALELLA, Amadeo. **Coluna Littoria e Coluna Paranaense**. In: ILUSTRAÇÃO PARANAENSE, maio, 1929.

Qualquer pessoa que deseja construir sua morada pega um catálogo e copia mais ou menos o que acha a seu gosto. Tira uma porta de um projeto, a janela de outro e assim por diante, e depois chama um que saiba mais ou menos pôr isso tudo em ordem e dar as medidas. Depois chama um construtor que não entende nada de estética e que apenas sabe o preço e tem um pouco de prática e nada mais. O resto, os próprios pedreiros se encarregam de pôr tudo nos eixos, mudando ainda segundo a vontade do proprietário e da sua senhora, portas e janelas. Assim se constroem nossas casas e é assim que a Cidade Sorriso vai crescendo em altura e em extensão.¹⁷⁷

Preceitos para uma arquitetura paranista saíram do papel e ganharam as ruas da cidade. Além de sua casa-ateliê, João Turin planejou uma residência para o Dr. Bernardo Leinig (já demolida), muito mais carregada dos ornamentos paranistas do que a sua própria. A ordem paranaense, com todos os seus detalhes, compareceu na fachada dessa casa apenas como função decorativa, à semelhança do que ocorria no ecletismo da *Beaux-arts*. Pinhas e pinhões estilizados também se fizeram presentes.

Esta residência e a decoração interna do Clube Curitibano foram expoentes da criatividade dos paranistas, em especial de Turin, responsável por ambos os trabalhos. O Paraná, portanto, seria o único Estado a possuir uma arte decorativa indígena e “... *para provar ali estão o Salão Paranaense do Clube Curitibano, por ordem do senhor Ulysses Vieira e a fachada da casa do Dr. Leinig, os únicos que tiveram a audácia de aceitar a minha proposta de decorar com estilização, inspirando-me no gigantesco pinheiro. Apesar dessas decorações não serem mais do que um esboço do que desejo executar, já está ali lançada a base de um estilo, quer queira ou não será incontestavelmente o estilo paranaense...*”¹⁷⁸

O paranismo, muito embora tenha se formado num dos períodos mais férteis da cultura nacional, época de experimentalismos artísticos embalados pelas vanguardas européias, manteve-se num provincianismo, circunscrito aos limites estaduais. Em âmbito nacional, seu alcance foi restrito, mas incutiu no imaginário popular uma simbólica do pinheiro, da pinha e do pinhão, considerados ainda hoje como genuinamente paranaenses. A estratégia política de criação de um símbolo, foi bem sucedida: os paranaenses identificam-se com o pinheiro.

Curiosamente, o uso da imagem dessa mesma natureza na arquitetura local foi incipiente. A casa-ateliê de Turin e a residência do Dr. Bernardo Leinig são os melhores e mais puros exemplos dos ideais arquitetônicos pensados por Turin; há também um curioso exemplar de túmulo no Cemitério Municipal, pertencente à família Stenghe,

¹⁷⁷ TURIN, João. A arte decorativa no Brasil. In: TURIN, Elisabete. ... p.123.

¹⁷⁸ Ibid, p.122.

além da decoração do Salão Paranaense do Curitibano, na antiga sede do clube na Rua 15 com Barão do Rio Branco.

Poucos, como bem afirmou Turin, tiveram a *audácia* de aceitar suas propostas decorativas para fachadas e interiores. Muito provavelmente porque o rebuscamento de uma fachada como a da residência do Dr. Leinig não encontrasse mais, em plena efervescência cultural dos anos de 1920, lugar nas ruas da cidade. Ao contrário do neocolonial que buscou soluções num remoto passado brasileiro, a arquitetura de uma casa como a de Bernardo Leinig fazia, grosso modo, a releitura de um ecletismo de início de século que, aos poucos, cedia lugar às novas tendências. Trocavam-se as colunas e os ornamentos, mas a essência permanecia a mesma.

Em poucos anos, a década de 1930 chegaria com elementos geometrizarantes na arquitetura ou linhas retas, desprovidas de um bom número de ornamentos utilizados poucos anos antes. Os ensinamentos dos paranistas, contudo, não foram descartados: em menor escala, pinhas e pinhões foram incorporados de forma estilizada em diversos exemplares espalhados por Curitiba. Na região central, em ruas como a 15 de Novembro e Barão do Rio Branco, e em bairros próximos, os elementos paranistas fizeram-se presentes. Ainda que de forma sutil, num ou noutro ornato, decorando platibandas, peitoris ou portas, foram elementos que, nas décadas seguintes, integraram dezenas de projetos aprovados na Prefeitura.

... A atitude de auto-afirmação que dera origem à *ordem paranaense* sobreviveu. Mesmo que a maioria dos profissionais ligados à arquitetura o desconhecessem, o termo paranismo permaneceria como uma referência quase mitológica de pessoas que tentaram criar obras ligadas ao Paraná, que expressassem a posição do artista no Brasil e no mundo a partir de sua localização geográfica. A auto-afirmação do paranismo permaneceria como uma possibilidade e, às vezes, uma necessidade. E quando se ideasse a existência de uma arquitetura paranaense, invocavam-se os pinheiros mimetizados por João Turin ou a madeira (numa variação jamais imaginada por Turin).¹⁷⁹

A semente paranista germinou com todo o viço no imaginário do paranaense ao longo do século XX. Modernizou-se, cresceu e espalhou seus ramos ainda na década de 1990. Ao se construir, no Setor Histórico, o Memorial de Curitiba, a sombra simbólica do pinheiro, esculpida e integrada nas linhas do edifício – moderno em concreto, aço e vidro – fez-se presente.¹⁸⁰

¹⁷⁹ DUDEQUE, Irã. ... p.70.

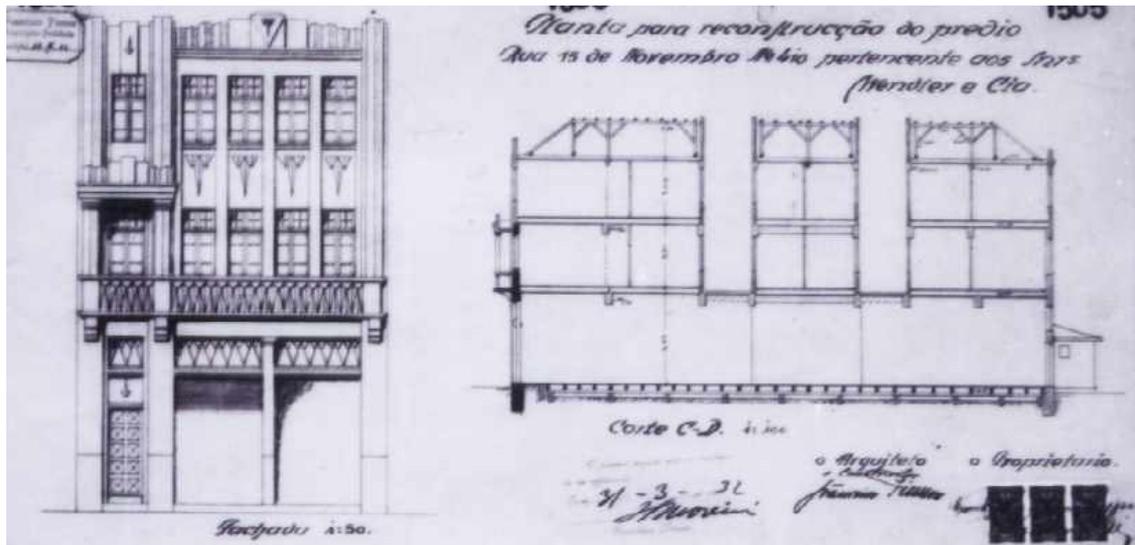
¹⁸⁰ O Memorial foi projetado pelos arquitetos Fernando Popp, Jaime Lerner e Valéria Bechara e inaugurado em agosto de 1996.



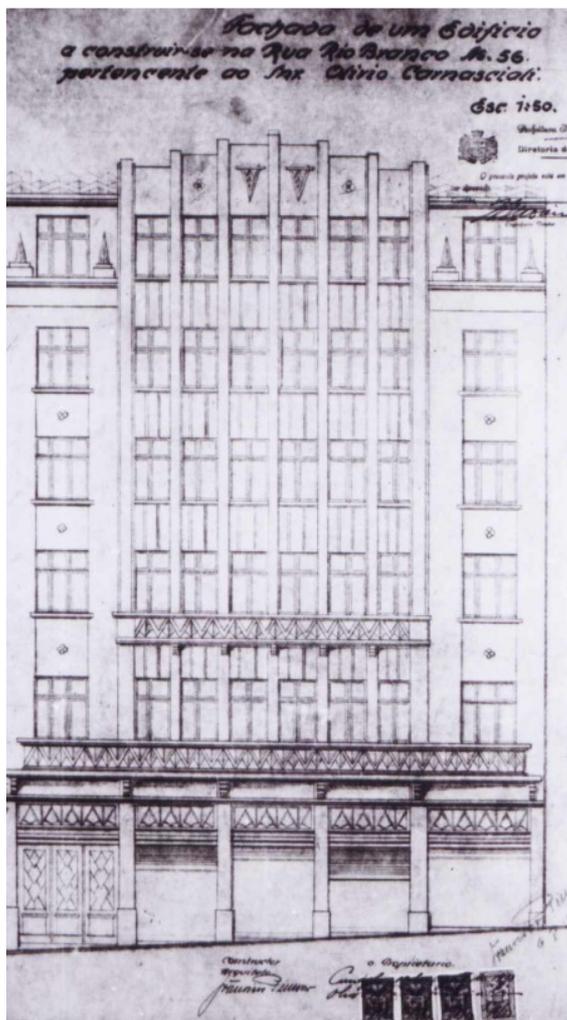
Detalhe da fachada da casa-ateliê de João Turin. Desenho de pinhas na platibanda e no muro; painel com motivos indígenas na parede. Foto reproduzida do livro *AA arte de João Turin*.



Casa paranista do Dr. Bernardo Leinig, desenhada por João Turin. Acervo: Casa da Memória/FCC



Projeto de prédio com influência paranista na Rua 15 de Novembro, apresentado à Prefeitura em 1932. Acervo: Arquivo da PMC



Influências paranistas na fachada deste prédio com ares *déco*, projetado para ser construído na Rua Barão do Rio Branco, em 1932. As pinhas estilizadas se encontravam na bandeira das portas do térreo e no guarda-corpo do primeiro e do segundo pavimento. Atualmente, o edifício abriga um hotel, mas sua fachada foi modificada. Acervo: Arquivo da PMC

NA ÉPOCA DO CABELO CURTO E LISO

1 – Entreato de indefinições

1.1 Um sopro de modernidade

O terreno pequeno e íngreme na esquina da Rua Jaime Reis com Portugal, parecia o local mais improvável para se construir uma casa. Não obstante a privilegiada vista para a serra do mar, aparentava dificuldade incomensurável para qualquer ser humano que ali se dispusesse a erguer morada. No entanto, foi justamente para aquele espaço quase virtual que o alemão Frederico Kirchgässner¹⁸¹, em fins da década de 1920, projetou sua residência, passando, para a história, como o autor da primeira casa modernista de Curitiba.

As linhas retas e a ausência de telhados, substituídos por lajes que viabilizam dois mirantes, chocaram os curitibanos. Na época, a cidade ainda vivia sob a forte influência do ecletismo e mal encampara as linhas do neocolonial. Mesmo os centros mais avançados, como São Paulo e Rio de Janeiro, pouco tinham de inovador naquele momento. A capital paulista, por exemplo, presenciara a primeira construção do gênero apenas dois anos antes, quando Gregori Warchavchik, arquiteto russo emigrado para o Brasil, projetara a sua residência na Rua Santa Cruz, no subúrbio de Vila Mariana.

Não por acaso, Kirchgässner bebeu na fonte européia de onde provinham as novidades: diplomou-se em arquitetura num curso por correspondência, ofertado pela *Deutsche Kunstschule*, de Berlim, e pela *Architektur System Karnack-Hachfeld*, de Postdam. Muito embora cursos semelhantes fossem oferecidos no Brasil,¹⁸² a opção pela Alemanha também reforçaria os laços com a terra natal. Anos antes, um tio de Frederico, residente em Baden-Baden, incentivara o sobrinho a retornar e lá estudar Artes. Mas o alto custo desse empreendimento e o desenrolar da Primeira Guerra Mundial tornaram o sonho proibitivo. A saída foi habilitar-se por correspondência. Sua formação se deu ao longo de uma década: iniciada em 1918, foi concluída em 1929, quando Kirchgässner viajou à Alemanha a fim de prestar as provas finais em Belas

¹⁸¹ Frederico Kirchgässner nasceu em 1898 na cidade alemã de Karlsruhe, mas foi registrado em Ibirama, Santa Catarina, um ano mais tarde. Tal artimanha, arquitetada pelo pai de Frederico, garantiria ao menino e às suas irmãs direitos legais na terra que então adotavam. Em virtude deste fato, muitos livros trazem a informação de que Frederico Kirchgässner é brasileiro.

¹⁸² A revista *A casa*, por exemplo, anunciava o curso de Engenharia Civil e Arquitetura da Escola Livre de Engenharia do Rio de Janeiro.

Artes, Topografia e Arquitetura. Durante todo esse tempo, trabalhou como desenhista na Prefeitura de Curitiba, onde ingressara como funcionário em 1916.

Kirchgässner fugiu às normas construtivas comuns dos curitibanos ao erguer a sua casa e, poucos anos mais tarde (1936), a de seu irmão Bernardo. Em sua residência não apenas a forma, assimétrica, mas a própria distribuição do programa romperiam com os padrões usuais: o acesso principal se dá pelo nível dos quartos, as salas e a cozinha ficam no pavimento inferior. Soluções impensadas para uma cidade que tinha arroubos de modernidade vinculados ao neocolonial e às vilas palacianas de telhados inclinados, expressão maior da arquitetura de elite do momento.

Passados 41 anos depois da construção, em matéria que discorria sobre o desenvolvimento urbano de Curitiba para o jornal *Diário do Paraná*, Kirchgässner relembria o espanto que causou na cidade quando concluiu sua casa: “... *o meu lar, criado e construído em 1930, deixando a cidade um tanto perplexa. Independente e teimoso campei pela minha idéia para criar uma obra completamente nova e exclusiva, que só após quarenta anos, no 277º aniversário de Curitiba, Cyro Correa de Oliveira lembrou este trabalho. Mas muito já passou por estes recantos meus, muito foi fotografado, muito conversado e discutido, levando para outras esferas do mundo as impressões de minha obra*”.¹⁸³

Longa é, no entanto, a distância que separa o discurso modernista daqueles primórdios de 1930 da prática construtiva na maioria das cidades. E a obra de Kirchgässner permaneceu tão-somente como um exemplo isolado no alto de uma colina. Suas residências modernistas foram manifestações isoladas na arquitetura local e, se considerarmos que o pioneirismo pressupõe um encadeamento de ações que tem na extremidade inicial a matriz, o ponto de partida do raciocínio, pode-se até questionar esse papel normalmente atribuído a ele.¹⁸⁴ De certa maneira, na década de 1920 e no começo da seguinte, as teorias e as discussões sobre o modernismo arquitetônico fizeram parte da pauta de inúmeros profissionais por todo o país, mas pouco efetivamente se concretizou para a maioria da população.

¹⁸³ DIÁRIO DO PARANÁ, 01.ago.1971.

¹⁸⁴ Essa noção do pioneirismo pressupondo uma sucessão de ações influenciadoras é discutida por Carlos Lemos no artigo “A verdadeira origem do movimento moderno da arquitetura brasileira”, publicado na *Folha de São Paulo* em 03 de setembro de 1972. Nesse texto, ao falar das obras de Warchavick e de Flávio de Carvalho em São Paulo, Lemos afirma que estes arquitetos “*somente chocaram a sociedade com as suas manifestações futuristas, como lembranças da Semana de 22, cujas sementes não germinaram, como era natural, em solo tão preconceituoso*”.

Modernidade e também tradição eram temas recorrentes e largamente difundidos pelos teóricos do movimento neocolonial, os únicos a participar da Semana de Arte Moderna em 1922. Mas enquanto nas artes plásticas e na literatura o modernismo espelhava-se nas vanguardas européias, na arquitetura apresentava-se o neocolonial – restrito, entretanto, apenas ao papel e às pranchetas: uma casa de praia, do arquiteto polonês Georg Przyrembel;¹⁸⁵ e desenhos de mausoléus, templos e casas sob inspiração pré-colombiana, facilmente comparadas à arquitetura popular mediterrânea, de autoria de Antônio Garcia Moya.¹⁸⁶

Para Hugo Segawa, os arquitetos participantes da Semana de Arte Moderna não tinham a consciência programática dos seus colegas literatos e artistas plásticos. Para Segawa a ausência da obra moderna construída também contribuiu para tornar evidente esse descompasso: “*O debate na arquitetura estava virtualmente monopolizado pelo proselitismo e pelas obras executadas sob a inspiração de José Mariano Filho e Ricardo Severo na cruzada pelo neocolonial – postura que sombreava a preocupação da nacionalidade dos modernistas e arremessava a questão do nacionalismo ao rol da discussão estilística, nos moldes acadêmicos*”.¹⁸⁷

Muito embora se possa questionar a aludida falta de uma consciência programática, é evidente que a preocupação nacionalista apontava para discussões do momento e, de certa maneira, demonstrava uma quebra com o historicismo europeu da Escola Nacional de Belas Artes. Se há uma crítica que possa ser feita aos partidários do neocolonial, é a de que, apesar de terem avançado em relação ao eclético, não foram além, incapazes de absorver as novas tendências. De qualquer forma, foi um passo para os acontecimentos que irromperam pouco depois, como os manifestos publicados na imprensa, as obras de Warchavchik e os conflitos que teriam como palco a própria Belas Artes no final da mesma década (1920).

Somente três anos depois da Semana de Arte Moderna é que pipocaram na imprensa brasileira textos sobre o modernismo arquitetônico. No primeiro deles, “A arquitetura e a estética das cidades”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, o estudante de arquitetura Rino Levi propagandeava uma arquitetura de linhas simples e com poucos elementos decorativos, na qual não se mascarasse a estrutura do edifício

¹⁸⁵ Georg Przyrembel nasceu em 1885, estudou na Alemanha e chegou ao Brasil pouco antes do início da Primeira Guerra. Foi um dos expoentes da corrente neocolonial em São Paulo. Moya, espanhol de nascimento, foi desenhista e responsável pela ilustração da edição original de “Paulicéia Desvairada” de Mário de Andrade.

¹⁸⁶ SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil...** p. 43.

com efeitos, na maioria das vezes, falsos e artificiais. Levi propunha conhecer e estudar o que se fazia nas cidades européias, para então resolver *com alma brasileira* o nosso meio urbano: “*Pelo nosso clima, pela nossa natureza e costumes, as nossas cidades devem ter um caráter diferente das da Europa*”.¹⁸⁸

Passado um mês, no jornal carioca *Correio da Manhã*, seria publicado outro artigo, mais conhecido e debatido que o anterior, principalmente pelas obras que pouco tempo depois seu autor ergueria em São Paulo. Intitulado “Acerca da arquitetura moderna”, o texto, assinado pelo arquiteto russo Gregori Warchavchik, fora publicado em italiano, poucos meses antes, com o título “Futurismo?”. Era um manifesto em favor da racionalidade da máquina e da negação dos estilos do passado. Já de início, Warchavchik teceu elogios às máquinas do *nosso tempo* – automóveis, vapores e locomotivas – donas de uma beleza de formas e de linhas, guiadas pelo princípio da economia e da comodidade, razão pela qual traduziriam o tempo então vivido. Na seqüência, comparava-as às *máquinas* para a habitação: os edifícios. “*Uma casa é no final das contas, uma máquina cujo aperfeiçoamento técnico permite, por exemplo, uma distribuição racional de luz, calor, água fria e quente.*” A máquina de habitar, no entanto, não tinha a mesma forma que as demais, uma vez que arquitetos educados no espírito das tradições clássicas pregavam *fachadas postiças*, imitação de algum estilo antigo.¹⁸⁹ A arquitetura clássica deveria ser estudada pelo arquiteto moderno para desenvolver o seu senso estético e para descobrir o quanto os seus colegas de épocas antigas correspondiam às exigências daqueles tempos. Em determinada altura, Warchavchik pergunta: “*Encontrarão os nossos filhos a mesma harmonia entre os últimos tipos de automóveis e aeroplanos de um lado e a arquitetura de nossas casas de outro?*” E prossegue:

Para que a nossa arquitetura tenha seu cunho original, como o têm as nossas máquinas, o arquiteto moderno deve não somente deixar de copiar os velhos estilos, como também deixar de pensar no estilo. O caráter da nossa arquitetura, como das outras artes, não pode ser propriamente um estilo para nós, os contemporâneos, mas sim para as gerações que nos sucederão. (...) Construir uma casa, a mais cômoda e barata possível, eis o que deve preocupar o arquiteto construtor da nossa época de pequeno capitalismo, onde a questão de economia predomina sobre todas as demais. A beleza da fachada tem que resultar da racionalidade do

¹⁸⁷ Ibid, p. 43.

¹⁸⁸ LEVI, Rino. **A arquitetura e a estética das cidades**. In: O ESTADO DE SÃO PAULO, 15.out.1925.

¹⁸⁹ Como nem sempre a teoria se aplica à prática, anos mais tarde Warchavchik construiria no Jardim América em São Paulo, uma residência com traços neocoloniais.

plano da disposição interior, como a forma da máquina é determinada pelo mecanismo que é a sua alma. O arquiteto moderno deve amar sua época...¹⁹⁰

A publicação desses dois artigos na imprensa, entretanto, pouco alterou na rotina das construções brasileiras. No final da década de 1920 e no começo da seguinte, a vanguarda arquitetônica européia era assunto corrente mais no meio intelectual do que entre os arquitetos. Mesmo no meio acadêmico, as controvérsias ainda seriam grandes. O caso ocorrido na Escola Nacional de Belas Artes, em 1931, quando uma diretoria com propostas modernistas foi banida pelos professores mais tradicionalistas, é emblemático do panorama cultural de então. O caso ocorrido na ENBA será comentado na sequência.

Entre 1928 e 1931, Warchavchik projetou, além de sua própria residência na Rua Santa Cruz, outras sete e mais dois conjuntos de moradas econômicas, todas em São Paulo. No Rio de Janeiro também assinou um projeto modernista. Mas muito embora trouxesse uma nova proposta de linguagem, nenhuma de suas obras pioneiras correspondeu ao discurso modernista presente em seus textos. O próprio arquiteto reconheceu as limitações locais quanto ao material e às técnicas construtivas, inadequadas à escala industrial por ele preconizada.¹⁹¹

A intenção de modernidade em suas obras, no entanto, garantiu-lhe um importante papel no meio cultural. Em 1930 foi responsável por uma casa-exposição da Cia City de São Paulo, empresa loteadora dos primeiros bairros-jardins do Brasil. A casa, construída no Pacaembu, na Rua Itápolis, e patrocinada pela City, teve o interior decorado por artistas plásticos modernistas, ampla cobertura da imprensa e cerca de trinta mil visitantes. Além de ilustrar as páginas da imprensa, a construção também mereceu as atenções de dois expoentes da Semana de 22, Oswald de Andrade e Mário de Andrade. O primeiro viu na obra de Warchavchik o fim do ciclo de combate à velharia, chegando a compará-la à modernidade estampada nas telas do cinema; Mário de Andrade, por sua vez, aproveita o mote para questionar a arquitetura historicista, mas pondera que, conforme outras casas modernistas fossem construídas, o nome de Warchavchik seria esquecido pela maioria da população, não acostumada a memorizar nomes de arquitetos. Warchavchik ocuparia lugar de honra na história da arquitetura, mas o conhecimento de sua produção seria apenas um refinamento intelectual, porque, para a maioria das pessoas, sua obra seria somente uma casa:

¹⁹⁰ WARCHAVCHIK, Gregori. **Acerca da arquitetura moderna**. In: CORREIO DA MANHÃ, 01.nov.1925.

¹⁹¹ SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil...** p. 45/48.

Nós atualmente ainda estamos falando nas ‘casas do engenheiro Warchavchik’, como falamos na casa neogótica do engenheiro Fulano de Tal, apenas porque Gregori Warchavchik foi o primeiro e é quase o único a construir casas modernistas em São Paulo. Mas que mais três engenheiros principiarem construindo casas assim aqui e o nome de Warchavchik desaparecerá das deles. Ficará sempre honradíssimo em nossa história arquitetônica, está claro, mas isso é refinamento. Pro mundo e pra nossa sensação, as casas de Warchavchik serão apenas casas... de ninguém: Arquitetura.¹⁹²

É justamente essa idéia desenvolvida por Mário de Andrade que Oswald questiona no texto “A casa modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações”. Em tom de galhofa, Oswald dirige-se ao amigo: “*Eu sempre tive e anunciei uma opinião: que Mário de Andrade, sendo o poeta que é e, quando puro, conseguindo conduzir Macunaíma ao mais alto céu das pátrias literaturas – consegue também ser o pior crítico do mundo*”. Para Oswald, Gregori Warchavchik seria sempre lembrado pelo pioneirismo de suas obras. Ao contrário do afirmado por Mário de Andrade, a obra do arquiteto estava sendo compreendida por todo o público visitante da exposição, em parte graças à técnica do cinema, uma arte tão moderna quanto a casa do Pacaembu. Oswald liga este fato ao sucesso de dois filmes então em cartaz em São Paulo: *Mulher Singular*, com Greta Garbo, e *Donzelas de Hoje*, estrelado por Joan Crawford. A modernidade dos interiores visualizada nessas duas produções ia ao encontro da proposta arquitetônica e dos espaços concebidos por Warchavchik. Bastava assistir aos filmes para “*qualquer indivíduo, por mais curto, compreender que uma arte da casa atual, intransigente, lógica, unida nos mais diferentes detalhes, reivindica para si o lugar de vitória no mundo transformado de hoje*”. E prossegue:

A casa de Warchavchik encerra o ciclo de combate à velharia, iniciado por um grupo audacioso, no Teatro Municipal, em fevereiro de 1922. É a despedida de uma época de fúria demonstrativa. Estou certo de que nunca mais se reunirá em mostras coletivas Celso Antônio e Pagu, Ester Bessel e John Graz, como eu nunca mais hei de fazer berreiro literário junto com os bigodes irados do Sr. Graça Aranha. (...) Da Semana de Arte Moderna à casa vitoriosa de Warchavchik vão oito anos de gritaria para convencer que Brecheret não era nenhuma blague, que Anita Malfatti era a coisa mais séria deste mundo, que a literatura da Academia Brasileira de Letras era uma vergonha nacional, etc, etc! E pairando numa organização de poesia, de serenidade, de conforto, de atualismo, a personalidade estupenda de Warchavchik, que se dissimula nos móveis, paira nas cortinas, floresce em cactos nos jardins e reúne a copa, a escada, a garagem e os dormitórios num sossego bom e esportivo, comercial e vitorioso – como deve ser o cenário otimista da vida de cada dia neste século bendito.¹⁹³

¹⁹² ANDRADE, Mário. **Exposição duma casa modernista (considerações)**. In: DIÁRIO NACIONAL, 05.abr.1930.

¹⁹³ ANDRADE, Oswald. **A casa modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações**. In: DIÁRIO DA NOITE. São Paulo, julho de 1930.

No “I Congresso de Habitação” realizado no mesmo ano, esta e outras obras de Warchavchik foram visitadas pelos participantes do evento. Um cronista do jornal *O Estado de São Paulo* foi feliz em seus comentários acerca das residências e traduziu suas impressões numa imagem própria para a época: “*Na Rua Itápolis nº61, a casa moderna da Cia City. Muita gente conhece. Ela teve um dia de popularidade. Suas paredes nuas desconcertaram, suas janelas quadradas irritaram, seu ar de fortaleza mexicana causou arrepios. Hoje entrou integralmente em nossos costumes. Venceu. Quem constrói um bangalô, já espeta no terreiro um mandaracu*”.¹⁹⁴ E sobre a casa da Rua Bahia, outra obra de Warchavchik, prossegue:

A impressão é agradável. Os que se mantinham em reserva foram logo conquistados. Afinal, pensando bem, os modernistas não fizeram mais que limpar as fachadas, ampliar e retificar os respiradouros, abrir espaços para a luz e para o ar, suprimir arrebiques, frisos, lambrequins, tudo aquilo que durante muito tempo pareceu enfeitar uma casa. Ora, a época é do cabelo curto e liso, das vestimentas simplíssimas, dos sapatos de bico largo. Uma casa modernista é uma casa a última simplicidade. Disso surgiu a beleza.¹⁹⁵

Todavia, casas de “vestimentas simplíssimas” demoraram formar o maior conjunto na paisagem das cidades. O gosto popular, embora o ecletismo de início do século estivesse em declínio, ainda estava voltado para construções mais rebuscadas e não às paredes nuas do modernismo. Frederico Kirchgässner é um exemplo: após chocar a população curitibana com sua própria residência, entrou os anos de 1930 projetando moradas mais simples, onde frisos e janelas curvas – evocando um quê de *art-nouveau* tardio – cumpriam a função de agradar ansiosos proprietários. Warchavchik também não fugiu desse destino e projetou, no mesmo bairro-jardim da sua casa exposição, uma obra com linguagens próximas do neocolonial.

Antes disso, porém, o Rio de Janeiro também presenciou outra exposição planejada pelo arquiteto russo, a Casa Nordschild, na Rua Toneleiros, em 1931. Como em São Paulo, a exposição foi bastante divulgada pela imprensa carioca, especialmente pelo renome que o arquiteto conquistara graças à sua obra na capital paulista e pelo sucesso da exposição anterior para a casa da Cia City. Já no título da matéria, publicada no jornal *O Globo*, Gregori Warchavchik foi tratado como um revolucionário da moradia, autor de “*uma porção de casas novas, diferentes e esquisitas, que o povo começou por achar malucas e acabou por achar bonitas*”.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Mandaracu é provavelmente uma referência ao paisagismo do jardim da residência, feito por Mina Klabin, mulher de Warchavchik.

¹⁹⁵ O ESTADO DE SÃO PAULO. 28.maio.1931.

¹⁹⁶ O GLOBO, 21.out.1931. p.02.

A exposição da casa da Rua Toneleiros recebeu visitante ilustre que estava em passagem pelo Rio de Janeiro, o arquiteto americano Frank Lloyd Wright que compareceu ao evento acompanhado de Lúcio Costa. Muito se falou sobre a presença de Wright nessa casa, inclusive que o terraço em balanço proposto por Warchavchik teria influenciado um dos projetos mais famosos do arquiteto americano, a *Fallingwater*. No entanto, levando-se em conta que Wright realizava experimentos com estruturas de concreto armado desde o começo do século, soluções encontradas em casas como a *Gale* (1904-1909) e a sua própria morada a *Taliesin* (1911), essa suposição pode ser questionada. É certo, entretanto, que a Casa Nordschild impressionou o americano que, muito provavelmente, não esperava encontrar no Brasil construção semelhante.

Um ano depois dessa visita, ao publicar o artigo *For all may raise the flowers now for all have got the seed*, Wright recordaria sua estada no Rio de Janeiro, a greve na Escola Nacional de Belas Artes e a visita à casa de Warchavchik. A respeito da greve dos estudantes da ENBA, ele comenta que os jovens queriam avançar em direção ao novo, mas que os teóricos da *Beaux Arts* que comandavam a Academia não permitiam. Os estudantes, segundo Wright, tinham encontrado a *fórmula* por meio de um russo (Warchavchik) trabalhando para um alemão (Nordschild) na ladeira de uma montanha tropical. Um bom exemplo *internacionalista*, na opinião do arquiteto. E continua:

Esses jovens a olhavam orgulhosamente, mas com inquietação. Algo parecia fora de lugar. Sob o sol tropical, a superfície lisa e dura resplandecia com impudência frente a essas pessoas românticas e decididas, indiferente ao clima ou entorno, e eles tratavam de vê-la como a coisa certa. (...) Os estudantes tinham se reunido lá e me convidaram para dizer-lhes se aquilo era “arquitetura moderna”.

Eu disse que o termo equívoco dava a entender que provavelmente era. Mas não era arquitetura de modo nenhum, pois ignorava sua natureza, seu clima e o caráter do seu entorno. Vieram os aplausos e os sorrisos surgiram. Estavam aliviados. Quando eu lhes contei porque, mais detalhadamente, o céu desanuviou por um momento.

Mas a propaganda também atua sobre eles. De qualquer modo eles não têm modelos. Não têm ninguém que estimule diretamente sua imaginação na direção que lhes é natural, a não ser Lúcio Costa ou Araújo. Que podem fazer?¹⁹⁷

Wright não desgostou da casa da Rua Toneleiros, apenas dá a entender que foi uma fórmula aplicada sem levar em conta o meio ao qual se destinava. Ao dizer que o projeto era um bom exemplo internacionalista, Wright retomava outra idéia desse mesmo artigo. Para ele, havia dois perigos europeus para a arquitetura: o ecletismo e o *International Style*. Para o americano, a internacionalização não era outra coisa senão

¹⁹⁷ WRIGHT, Frank Lloyd apud IRIGOYEN, Adriana. **Wright e Artigos...** p.50. A menção ao nome Araújo na citação refere-se a Pedro Luís Correia de Araújo, pintor e professor da ENBA, defensor da renovação dos quadros da instituição na época em que Wright esteve em visita ao Brasil.

uma versão atualizada do eclético, e copiar fórmulas era uma desonra para a arquitetura de um país. O caminho correto seria aprender os princípios para utilizá-los no meio. Talvez por isso os simpatizantes do neocolonial tenham sido tão receptivos às idéias divulgadas pelo arquiteto em sua passagem pelo Rio de Janeiro.

1.2 Arquitetura não é *Far-West*

Gregori Warchavchik nunca poderia supor que duas décadas depois das suas primeiras construções em São Paulo e da casa da Rua Toneleiros, no Rio de Janeiro, seu nome ainda circularia no meio de discussões e debates sobre o pioneirismo de sua obra. O assunto veio à baila num artigo publicado por Lúcio Costa na imprensa. Era uma *Carta Depoimento*, como o arquiteto denominou a réplica ao artigo do crítico Geraldo Ferraz publicado no *Diário de São Paulo* em fevereiro de 1948.¹⁹⁸

A obra de Warchavchik e o seu caráter de pioneirismo serviram apenas de pano de fundo para a pendenga entre Rio de Janeiro e São Paulo e, certamente, para problemas pessoais entre os dois autores. Tudo começou um ano antes (1947), quando a revista *Anteprojeto* dos estudantes da Faculdade Nacional de Arquitetura publicou o álbum *Arquitetura Contemporânea do Brasil*, com fotografias de projetos e obras construídas, procurando, em linhas gerais, mostrar a produção dos arquitetos brasileiros naquela década. O livro era dedicado a Lúcio Costa, a quem denominaram de mestre da arquitetura tradicional e pioneiro da contemporânea. Geraldo Ferraz contestou a qualificação de pioneiro e, ao longo do citado artigo, conclamou Lúcio Costa para desfazer o *falseamento informativo e escamoteação da verdade histórica*:

... a dedicatória daquele livro é um fato chocante para mim – tanto quanto deverá sê-lo para o arquiteto Lúcio Costa nele visado. Efetivamente, a dedicatória de *Arquitetura Contemporânea do Brasil* diz, sem hesitação, ‘Ao arquiteto Lúcio Costa, mestre da arquitetura tradicional e pioneiro da arquitetura contemporânea do Brasil’, e, assim, põe na cabeça do ex-diretor da Escola Nacional de Belas Artes, uma coroa de louros que não lhe cabe. A referida dedicatória repete o mesmo *urbi et orbi* em inglês e espanhol – e a noção que espalha não passa de uma escamoteação histórica. (...) Acho estranho o silêncio, a complacência, a espécie de aquiescência indiferente em que se produz essa contrafação histórica.¹⁹⁹

Ferraz afirma que, quando os organizadores do livro *Brazil Buildings* deixaram de levar em conta toda a história de luta, áspera e amarga na sua opinião, acontecida em

¹⁹⁸ O artigo nominado *Falta o depoimento de Lúcio Costa* foi publicado no dia 1º de fevereiro de 1948.

¹⁹⁹ FERRAZ, Geraldo. **Falta o depoimento de Lúcio Costa**. In: DIÁRIO DE SÃO PAULO, 01.fev.1948.

São Paulo, para a construção das primeiras casas dentro de novas linhas – e aí Ferraz cita Warchavchik e Flávio de Carvalho – pode-se perdoar aos norte americanos, que aqui chegaram anos depois do “*batismo de fogo de tais idéias, de tais realizações, e não se informaram quanto ao princípio das coisas*”.²⁰⁰ Mas a designação de pioneiro concedida a Lúcio Costa não partiu de desavisados e mal-informados estrangeiros. E mais uma vez Ferraz reafirma os nomes de Warchavchik e Carvalho, citando, inclusive, obras dos dois arquitetos construídas no Rio de Janeiro: Flávio de Carvalho, com projeto para a Embaixada da Argentina, e Warchavchik, com a Casa Nordschild.

Tudo isto é a verdade histórica. Como ainda esta semana dizia, em sua palestra sobre arquitetura na Biblioteca Municipal, o presidente do Instituto de Arquitetos de São Paulo, Sr. Eduardo Kneese de Melo. (...) Portanto, a São Paulo cabe reivindicar para si esta primazia. (...) Acho que há uma obrigação moral, uma responsabilidade profissional em jogo, diante desse assunto, ao qual não se está prestando, propositadamente ou não, a devida atenção.²⁰¹

Lúcio Costa, um arquiteto que, embora reconhecido no Rio de Janeiro dos anos de 1920, na opinião de Ferraz apenas construíra dentro dos estilos mais copiados, entre os quais o neocolonial, sabia da importância de Warchavchik na capital paulista. Por isso mesmo, o contratara como professor da ENBA, durante sua breve gestão como diretor, para que os alunos “*em fase de renovação, recebessem as lições do pioneiro da arquitetura moderna no Brasil*”.²⁰²

Mordaz, o crítico paulista reconhece que Costa *não se envolveu neste episódio* e que o mesmo tem a nítida consciência de que lhe deram uma qualificação à qual não tem merecimento. Concluindo, Ferraz conclama o arquiteto, sabendo que ele não ficará calado e virá explicar ao público o grosseiro equívoco. “*Aqui fica o meu apelo ao arquiteto que quando dirigiu a Escola Nacional de Belas Artes veio buscar em São Paulo para ensinar arquitetura no Rio, o construtor da primeira casa modernista brasileira*”.²⁰³

A resposta de Lúcio Costa veio depois de um mês, no mesmo tom do artigo de Ferraz, ou seja, carregado de uma leveza e de uma mordacidade velada, perceptíveis quase que somente aos participantes do embate. Em tom quase de desculpa por comentar a obra do amigo e ex-sócio Warchavchik, Lúcio Costa diz tratar-se de assunto que ele nunca quis comentar: “*Amigo pessoal do Gregório e, de longa data, admirador*

²⁰⁰ Ibid, idem.

²⁰¹ Ibid, idem.

²⁰² Ibid, idem.

²⁰³ ibid, idem.

de sua obra, teria preferido nunca tratar desse assunto, tanto que sempre me abstive de abordá-lo, mesmo em conversa particular". Mas já que faziam questão de uma palavra sua, aproveitou para rebater a idéia do pioneirismo em Warchavchik e de quebra, rechaçar a idéia de que o modernismo arquitetônico brasileiro nasceu em São Paulo.

Lúcio Costa reconhece que foi na capital paulista que as primeiras casas modernas foram construídas. Lembra a atuação de Flávio de Carvalho, recorda as dificuldades dele próprio para implantar uma nova maneira de conceber, num meio *alternadamente desinteressado ou hostil*, numa provável referência a sua passagem pela direção da ENBA, mas o que interessa para ele é o florescimento que o modernismo alcançou no Brasil, e não as manifestações iniciais e isoladas. A verdade histórica ele não nega: na mesma época em que no Brasil se construíam os primeiros exemplares modernistas, outros países também passavam por processo semelhante. Mas a questão era outra:

O que está em jogo e aguça a curiosidade perplexa dos arquitetos e críticos de arte europeus e americanos, não é propriamente saber quando, nem como ou por quem a nova concepção arquitetônica foi trazida para o nosso país, mas, sim, por que motivo, enquanto em toda a parte a arquitetura nova conservou-se mais ou menos limitada às fórmulas do conhecido ramerrão, ela irrompeu aqui, bruscamente, cerca de doze anos depois de haver sido experimentada pela primeira vez, sem maiores conseqüências, com tamanha graça e segurança de si, com feição tão peculiar e tão desusado e desconcertante vigor.²⁰⁴

Nesse ponto, Lúcio Costa praticamente retira seu nome da pauta de qualquer debate e insere o reconhecimento que o arquiteto Oscar Niemeyer vinha obtendo. A obra pioneira de Warchavchik não responderia à questão por ele lançada, isso porque as realizações posteriores ao *advento* de Niemeyer e que tiveram repercussão internacional é que tinham vínculo com as fontes originais do movimento mundial de renovação arquitetônica. E afirma: "*Não foi de segunda ou terceira mão, através da obra do Gregório, que o processo se operou: foram as sementes autênticas, em boa parte plantadas aqui por Le Corbusier, em 1937, que frutificaram*".²⁰⁵

Lúcio Costa prefere a palavra precursor em vez de pioneiro. Pioneiros eram os americanos do século anterior na busca pela terra prometida do oeste selvagem. Não há dúvidas, para ele, da importância e do mérito individual de cada um dos responsáveis que, juntos, contribuíram para que a arquitetura brasileira ultrapassasse o padrão da estrangeira e despertasse unânimes louvores; em especial, Oscar Niemeyer. "*Não*

²⁰⁴ COSTA, Lúcio. **Carta depoimento**. In: O JORNAL, 14.mar.1948. Esse texto foi republicado na coletânea organizada por Alberto Xavier com textos do arquiteto, denominada *Lúcio Costa: Sobre a Arquitetura*.

²⁰⁵ Idid, idem.

adianta, portanto, perderem tempo à procura de pioneiros – arquitetura não é Far-West; há precursores, há influências, há artistas maiores ou menores...”.²⁰⁶

De certa maneira, o texto tende a concluir que, embora São Paulo abrigasse a primeira construção modernista da arquitetura brasileira, a alavancada dera-se no Rio de Janeiro. Em suma, esta era a *verdade histórica*, noticiada por Costa, que evitara tratar desse assunto e reavivar “*certo ranço de bairrismo dantes justificável e natural devido à crise de crescimento, mas já agora inconcebível numa cidade adulta como São Paulo*”.²⁰⁷

Não obstante um outro bairrismo velado, difundido por Lúcio Costa, o Rio de Janeiro fora realmente o palco dos primeiros embates entre os seguidores dos preceitos *Beaux-Arts* e os novos rumos que a arquitetura vinha tomando desde meados da década de 1920. O próprio Costa sentira na pele a sensação de ser o pivô de uma polêmica na Escola Nacional de Belas Artes, em 1931. A crise na ENBA, que culminou com uma greve dos estudantes e com a exoneração de Lúcio Costa do cargo de diretor da instituição, representa as incertezas do momento e as dúvidas que pairavam no ar entre os próprios participantes dos acontecimentos, como os estudantes que um mês depois da mudança da diretoria aguardavam, ansiosos, que Frank Lloyd Wright respondesse se a casa de Warchavchik da Rua Toneleiros era ou não moderna.

Em dezembro de 1930, o governo de Getúlio Vargas, sob a indicação do intelectual mineiro Rodrigo Mello Franco de Andrade, então chefe de gabinete do recém-criado Ministério de Educação e Saúde, levou Lúcio Costa ao cargo de diretor da ENBA. De início, a nomeação foi bem recebida pelos professores mais tradicionalistas, uma vez que Costa estava intimamente ligado à figura de José Mariano Filho e ao movimento neocolonial. Mas o jovem arquiteto, então com vinte e nove anos, arrebanhou para as salas da Escola uma leva de professores considerados “futuristas”, como Gregori Warchavchik, Affonso Eduardo Reidy, Alexander Buddeus, Celso Antônio e Leo Putz. Tratava-se de uma acentuada reestruturação dos antigos quadros da instituição e uma referência importante para a mudança no ensino, mas que punha em evidência a introdução de idéias racionalistas e funcionalistas no reduto acadêmico.

A reação dos professores mais conservadores não demorou, e o embate chegou às páginas dos jornais. Christiano das Neves, em São Paulo, e José Mariano Filho, no Rio de Janeiro, lançaram artigos agressivos na imprensa. Principalmente Mariano Filho,

²⁰⁶ Ibid, idem.

²⁰⁷ Ibid, idem.

antigo mecenas de Lúcio Costa e seu antecessor na ENBA, para quem a reforma tinha uma *orientação pernicioso*. O ex-diretor da Escola acreditava que, com a transformação, o local seria um centro propulsor de idéias derrotistas geradas de um jovem inexperiente, “*partidário extremado do estilo nacional até a véspera de galgar o ambicioso posto*”.²⁰⁸

Todos os professores e alunos que circulavam pela ENBA no final da década de 1920, especialmente Mariano Filho, acreditavam que o ingresso de Lúcio Costa na diretoria da instituição representaria a consagração do neocolonial. Costa era um dos arquitetos mais próximos de Mariano e, de certa forma, estava comprometido com a tutela cultural por este exercida no movimento. É provável que esse papel, até certo ponto subserviente, limitasse a sua autonomia intelectual enquanto arquiteto. Dar o primeiro passo em direção à nova arquitetura significava romper com a tutela até então aceita. A porta de entrada mais acessível, naquele momento, era a reformulação dos professores e do currículo da ENBA.

A resposta de Lúcio Costa, na imprensa, ao artigo de Mariano Filho veio no mesmo tom, mas não sem assumir a autocrítica de um dia ter ele participado do movimento neocolonial. Ele próprio afirmou ter feito pastiches arquitetônicos, falsos em todos os sentidos, tradicionalistas ou não. Quanto ao prédio da Escola Normal, considerado por Mariano Filho como um modelo da arquitetura tradicional, Costa afirmou ser o edifício tudo, menos arquitetura no verdadeiro sentido da expressão.²⁰⁹

Menos de um ano depois, no entanto, o jovem diretor era afastado do cargo, passando o lugar para Archimedes Memória, ilustre representante do ecletismo carioca e um dos mais prestigiados arquitetos da época, ex-professor do próprio Lúcio Costa. Foi no meio desse embate entre tradicionalistas e modernos que Wright aportou para uma série de palestras na ENBA, questionando conceitos, atacando a produção Belas Artes da arquitetura e dando amplo apoio à greve dos estudantes. Irreverente e arrogante, o americano certamente irritou os professores tradicionalistas e semeou dúvidas na cabeça de dezenas de estudantes desorientados com o que seria o modernismo arquitetônico.²¹⁰

Embora tentasse reformular a ENBA amparado por profissionais modernistas, Lúcio Costa se fundamentava para tanto numa leitura difusa das vanguardas européias.

²⁰⁸ FILHO, Mariano apud SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil**. ... p.79.

²⁰⁹ Ibid, p.79.

²¹⁰ Frank Lloyd Wright esteve no Brasil em outubro de 1931 para participar do concurso internacional para o Farol de Colombo. Nos dias em que permaneceu no Rio de Janeiro foi constantemente assediado

Mesmo a resposta endereçada a Mariano Filho, de certa forma uma autocrítica pelo passado eclético de sua carreira, não deixava evidente a filiação a qualquer doutrina específica de vanguarda. Na época, Costa as desconhecia. A própria passagem de Le Corbusier pelo Brasil, em 1929, não repercutiu, na época, na sua carreira de arquiteto. O contato, com Corbusier sua arquitetura, veio só na década seguinte.²¹¹

1.3 O homem mais bem vestido é o que chama menos a atenção

A referência de Frank Lloyd Wright à Casa Nordschild e a dúvida dos estudantes sobre o modernismo daquela arquitetura aponta para o panorama de incertezas vivido no começo dos anos de 1930. Discutiam-se essas questões no meio acadêmico e entre os profissionais, algumas vezes o tema ganhava as páginas da imprensa ou era alvo do olhar inquiridor do transeunte que observasse as linhas retas e sem ornamentos de uma casa como a de Warchavchik ou a de Kirchgässner. O debate sobre a modernidade e ao mesmo tempo a difusão de modelos de residências ainda nos moldes mais tradicionais estava nas ruas e também encontrava lugar nas páginas de uma revista popular e de circulação nacional como *A Casa*.

Essa revista espelhava muito do que se passava na cabeça de leigos ou de profissionais de todo o Brasil, alheios aos debates mais acirrados no interior de instituições cariocas ou paulistas. Curiosamente, traduzindo um pensamento comum à época, num mesmo exemplar era comum um ensaio valorizar o discurso e as obras modernistas enquanto, páginas adiante, construções neocoloniais ou bangalôs também eram chamados de modernos. Em 1928, a revista trouxe um projeto neocolonial assinado por Henrique Floresta Cintra, da Escola Nacional de Belas Artes. Acima do desenho, constava: *residência moderna inspirada no colonial brasileiro*. O sobrado, com todos os traços característicos do modelo a que se propunha, aliava, na opinião dos editores da revista, a mesma poesia dos antigos solares do século XVII “às condições de comodidade e conforto de uma perfeita residência moderna”.²¹²

Certamente, nessa época a Escola Nacional de Belas Artes ainda estava sob a influência de Mariano Filho, e o discurso tradição/modernidade do neocolonial era muito freqüente. O moderno é sempre o atual com promessas de novidade, requisito que

para conferências e visitas, como a que fez à casa da Rua Toneleiros. A presença de Wright é detalhadamente estudada por Adriana Irigoyen no livro *Wright e Artigas: duas viagens*.

²¹¹ SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil...** p.80.

²¹² A CASA... Ano 6, nº 55, nov. 1928. p.25.

o movimento pela busca das raízes coloniais brasileiras encampava; assim como o eclético de duas décadas anteriores fora moderno.

Curiosa é a maneira como a sensibilidade e a imagem do que é considerado moderno nas construções vai se modificando aos poucos. A própria revista *A Casa* publicava, no final da década de 1920, desenhos e textos nos quais o termo moderno era empregado tanto em projetos tidos como acadêmicos, como naqueles que apresentavam novas propostas arquitetônicas. Quem folheasse o exemplar de junho de 1931 apreciaria perspectivas e fachadas de sobrados normandos e coloniais, defrontando-se com artigo denominado “A Escola Moderna”, no qual, sob pretexto de apreciar um projeto de Ângelo Bruhns²¹³, o editor da revista teceu comentários sobre a nova tendência arquitetônica.

O desenho que ilustrava o artigo em nada lembrava propostas reconhecidamente modernistas como as de Warchavchik ou a de Kirchgässner. Era um sobrado destituído de ornamentos, com janelas venezianas no pavimento superior, no qual apenas a laje da cobertura poderia fornecer indício de parentesco com construções modernistas. Mas esse era apenas um pretexto para discorrer sobre estilo moderno que, *“sendo muito sóbrio, só pode despertar certo interesse ao leigo quando apresenta grandes linhas de composição. Dispondo de uma fachada ampla, ou mesmo esguia, porém, de muitos pavimentos, o arquiteto tem no estilo moderno o mais vasto campo para suas concepções”*. A certa altura, a matéria cita o arquiteto Adolph Loos: *“... uma casa moderna não deveria distinguir-se das outras nem despertar atenção. O homem mais bem vestido é o que chama menos a atenção”*²¹⁴. No mês seguinte, novamente tomando como ponto de partida outro projeto similar de Ângelo Bruhns, mais um texto, *Arquitetura Moderna*, era publicado:

É inegável que em toda a parte, na América, na França, Bélgica, Holanda, Alemanha, Áustria, etc., se verifica a eclosão de um mesmo fenômeno artístico. É a concepção moderna que surge espontânea e avassaladora.

Será talvez alguma tentativa audaciosa de aventureiros sem ideal, ou, ao contrário, a sedimentação de idéias esparsas pelo mundo inteiro?²¹⁵

As idéias aos poucos sedimentavam, e a própria revista abria suas páginas para que estudantes publicassem projetos conformes à nova tendência, como fez Aníbal de Melo Pinto, aluno de Gregori Warchavchik em 1931 na Escola Nacional de Belas Artes.

²¹³ Um dos autores do projeto neocolonial vencedor no concurso para a Escola Normal do Rio de Janeiro.

²¹⁴ A CASA... Ano 9, nº 85, jun. 1931. p. 14.

Nesse mesmo exemplar, percebe-se a diversidade de estilos difundidos na revista, o que, de certa maneira, espelhava a arquitetura que aglutinava o gosto popular. Páginas anteriores divulgavam o desenho de um pequeno sobrado em *estilo inglês*, análogo a tantos outros publicados todo mês sob as mais diversas denominações. Este último veio na seqüência de um texto irônico que discorria sobre a mania que a população tinha de copiar projetos prontos, encontrados em diversas publicações.

O autor desse texto, Souza Viterbo, ao questionar os catálogos que divulgavam os mais variados tipos de construção, não deixava de fazer uma crítica à própria revista que publicava seu ensaio. *A Casa* surgira na última década (1920) exatamente para esse fim: desde o primeiro número, propagava projetos das mais variadas tendências e propostas de decoração, com ilustrações de móveis, de louças para banheiros e anúncios de eletrodomésticos. A revista espelhava o que se passava no gosto popular em matéria de arquitetura. Os concursos para casas econômicas, por exemplo, desde o início presentes na publicação, iniciaram com a novidade do neocolonial para, uma década depois, perpetuarem-se com desenhos de linhas mais retas e pretensamente modernas. A moda mais recente e aquilo que ainda se fazia presente no imaginário popular tinham o mesmo destaque nas páginas de *A Casa*. Se as primeiras experiências de uma arquitetura moderna ganhavam mensalmente espaço na revista, também compareciam bangalôs, o colonial mexicano, *cottages* e vilas normandas.

Um exemplar de dezembro de 1932 exprime bem essa diversidade: ilustrando a capa um sobrado misto, de neocolonial e vertentes hispânicas, coroado por frontão barroco e com colunas torsas nas varandas; nas páginas iniciais, um longo texto analisa a *coerência na habitação* e discute a decoração de ambientes e a própria concepção da arquitetura moderna. A certa altura, a crítica se faz presente:

Como todo estilo arquitetônico aqui iniciado, o moderno já vai descambando para o ilogismo de linhas, para a desgraçabilidade de proporção. Não há dúvida que o modernismo tem tido uma extraordinária aceitação. Todo mundo quer fazer agora uma casinha moderna, como ontem pretendia erigir um bangalô. (...) Enfim, tudo que se fazia com varanda ou com telhado íngreme, saindo dele uma espécie de sótão, era invariavelmente crismado de 'bungalow', como o era de coloniais todas as casas que tinham telhas de beirada de canal. Agora é a vez do moderno. Desde que tem balanço exagerado, janelas de canto e não haja telhado, é moderno (...) O estilo moderno há pouco tempo tomou um feitio 'standard', que se afere por alguns tipos já padronizados, podendo-se dizer mesmo que, para se construir um desses monumentos nem seria preciso mais planta. Bastaria que o interessado escrevesse uma carta à Prefeitura pedindo licença para construir um armazém moderno.²¹⁶

²¹⁵ Ibid, Ano 9, nº 86, jul. 1931. p. 12.

²¹⁶ Ibid, Ano 10, nº 103, dez. 1932. p. 05-09.

Curiosamente, quatro meses depois numa matéria da revista, a arquitetura moderna era elevada à categoria de universal – um estilo de todos e não mais restrito a um único povo. Por isso mesmo, para uma nação sem tradição arquitetônica como a nossa (não obstante *A Casa* ter contribuído para a divulgação do neocolonial), o “evento modernista é uma semente que Deus espalhou sobre a terra: precisamos ter o cuidado de regá-la...”. E divulga-la! Mais abaixo, no mesmo texto de 1932, as casas são comparadas às pessoas que envelhecem. Se estas têm a ciência a seu favor para rejuvenescê-las, o mesmo pode se dar com as residências: “é justo que a técnica crie, com mais vantagem, uma fórmula de rejuvenescimento, com enxerto de cimento armado”. Por esse motivo, duas fachadas ilustram a matéria: a primeira simboliza o velho, ou seja, uma casa eclética; a outra, o novo, as linhas retas da modernidade. Ambas representam o mesmo imóvel, reformado num processo de modernização.²¹⁷

Embora também se destinasse a profissionais e divulgasse notícias e artigos referentes a construções, estilos arquitetônicos e urbanismo, *A Casa* manteve-se alheia aos episódios ocorridos na ENBA por ocasião da permanência de Lúcio Costa na direção; também não apareceram notícias como a passagem pelo Brasil de Le Corbusier e Frank Lloyd Wright. Não obstante a ausência dessas informações e de debates temáticos sobre novas propostas na arquitetura, a revista indiscriminadamente publicou ao longo da década de 1930 projetos das mais diversas tendências e denominações. Entre estas, exemplares chamados de “arquitetura tropical”.

Essa denominação provém do I Salão de Arquitetura Tropical, aberto em abril de 1933. Organizado pela Associação de Artistas Brasileiros, o evento serviu como contraponto ao Salão Nacional de Belas Artes. Tendo como presidente de honra Frank Lloyd Wright (ausente na ocasião), o Salão contou com a participação de mais de trinta arquitetos, entre eles Lúcio Costa e Gregori Warchavchik, na época sócios num escritório.

A cobertura jornalística foi pequena, apesar da presença do então Ministro da Educação, Washington Pires, na abertura do evento. O ciclo de conferências, no entanto, com apresentação de temas como o *Sentido intelectual da arquitetura* e *Novas possibilidades arquitetônicas*, passando ainda por apresentações sobre climatologia e ventilação até a *Arquitetura como fator sociológico*, exemplifica as inquietações e as dúvidas que pairavam sobre o emergente modernismo.²¹⁸

²¹⁷ Ibid, Ano 11, nº 106/107, mar/abr.1933. p.16/17.

²¹⁸ IRIGOYEN, Adriana. ... p.63.

O adjetivo tropical tinha como referência implícita o clima, alhures usada para caracterizar deterministicamente povos e culturas. Aqui, é usado para diferenciar a nossa produção da moderna realizada no resto do mundo. Uma busca de identidade almejada havia mais de uma década, desde as primeiras manifestações do neocolonial.

Paralelamente ao Salão de Arquitetura Tropical, *A Casa* publicou um projeto, de autoria de F. Faro Filho, já denominado de tropical e, em junho do mesmo ano, adotava o termo na matéria de abertura da revista. Não assinada, a matéria analisava fatores importantes no projeto de uma casa, como a circulação, a ventilação e a iluminação, determinantes do resultado final da fachada. O nosso clima, apontava o autor do texto, deveria ser levado em conta já nos esboços do projeto, e o aproveitamento da natureza, obrigatoriamente, teria que ser o maior possível. Um estilo não seria criado somente em cima de fachadas originais: “... *uma arquitetura não se faz, não se descobre, não se inventa. A arquitetura de um povo é o fruto de duas coisas: das condições físicas, das condições sociais (...) portanto, não é fazendo fachadas originais que se chega a criar um estilo*”. Mais adiante, a discussão versa sobre os estilos em diferentes épocas: na Idade Média fez-se uma arquitetura esguia que tendia aos céus, devido ao *misticismo*; na época dos Luíses, em que predominava a dissolução moral, derivou-se para uma arquitetura rica e luxuosa. Em 1933, apontava a revista, vivia-se o espírito de um século que se podia traduzir e representar na velocidade. De dentro de um automóvel ou aeroplano não se vislumbraria senão a massa. Daí a arquitetura de então, destituída de ornamentos e com linhas retas: “*Nós somos um espírito da época e, por isso, somos pelo estilo que se chama moderno, mas que foi agora batizado de tropical, com bastante acerto*”.²¹⁹

Contrariando a própria divulgação maciça do movimento neocolonial feita pela revista, o texto prossegue numa análise sobre o moderno, colocando em aqueles que duvidavam haver tal tendência no Brasil:

Que é estilo moderno? Já dissemos, por mais de uma vez que moderno não é estilo. Mas para facilitar o leitor, chamamo-lo assim. Volta e meia encontram-se pessoas que por muitos motivos deviam saber o que representa o estilo moderno, ignorando completamente a sua origem, e que diz doutrinariamente: isto não é um estilo nosso... nós precisamos fazer uma coisa nossa... É isso o que se pode chamar de palavras ocas. ²²⁰ Nosso!... Algum dia tivemos arquitetura? (...) A arquitetura moderna é a arquitetura da moda.

²¹⁹ MODERNO e pitoresco: a maneira de estudar as plantas. In: A CASA, nº 109, junho de 1933. p.5-6.

²²⁰ Ibid, idem.

No mesmo exemplar, J. Cordeiro de Azeredo, ex-editor da revista, publicou um “estudo de casa tropical” que, como o outro publicado em abril, não trazia maiores explicações sobre o porquê da denominação. Quatro anos depois, em 1937, ainda encontrava-se na revista a referência ao estilo dito tropical. No texto intitulado “Considerações sobre a casa moderna”, J. Cordeiro de Azeredo volta a discorrer sobre o desenho de outro sobrado e aponta alguns fatores que para ele determinavam a arquitetura moderna, tais como linhas sóbrias e planta primando pela simplicidade, conformação retangular que barateava o custo da obra, horizontalidade de linhas e extensão da massa. Quanto às amplas janelas: *“os que relegam as janelas rasgadas do espírito moderno em virtude do clima tropical nem sempre acertam. Realmente não precisamos de muita luz. Necessitamos, no entanto, de ar; como, pois, consegui-lo sem grandes aberturas? Assim, os janelões do estilo tropical justificam-se. Os janelões e o próprio batismo – arquitetura tropical – pois que a arquitetura sendo a mesma, muda de nome ao mudar de clima”*.²²¹

A gradativa mudança na linha dos ensaios divulgados na revista reflete, de certa forma, as transformações e os anseios de parte dos leitores do periódico. Num curto espaço de não mais de cinco anos, desde a primeira construção de Warchavchik, presenciou-se a introdução de novos conceitos com uma velocidade própria para os anos 20, os anos loucos, como mais tarde seriam conhecidos. As transformações mais radicais na arquitetura brasileira chegaram depois das ocorridas nas artes plásticas e na literatura, mas não deixaram passar a década. Tanto que em 1931, poucos meses após a saída de Lúcio Costa da diretoria da ENBA, uma revista conservadora como *A Casa*, publicava os primeiros textos referendando as novas concepções arquitetônicas: *“Sente-se que a arquitetura moderna, não tanto como seria de esperar, está ganhando terreno no nosso meio. Mal recebida a princípio, com desconfianças em seguida, hoje, pode se dizer, já encontra simpatizantes, embora ainda em pequeno número”*.²²²

A singeleza das linhas e a despreocupada nudez das paredes, dizia o editorial da revista, longe de ser reflexo do mau gosto, é antes um protesto contra a mirabolante arquitetura realizada nos últimos anos. O ataque aos partidários das Belas Artes veio na seqüência, quando a modernidade dos *artistas de gênio* foi colocada como uma reação

²²¹ CONSIDERAÇÕES sobre a casa moderna. In: A CASA, nº160, setembro de 1937. p.27.

²²² A ARQUITETURA sob o domínio da arte e da Ciência. In: A CASA, nº91, dezembro de 1931. p.7-9.

frente àqueles que procuravam “*ocultar sua mediocridade na ornamentação funambulesca, perdulariamente distribuída por todos os edifícios*”.²²³

Dessa forma, continua o editorial, um edifício nunca poderia ser classificado como uma obra de arquiteto apenas por ter sido revestido de uma ornamentação postiça. Seria preciso que a arte *com seu sopro divino* animasse o trabalho do arquiteto, o que o diferenciaria do simples construtor, elevando-o à categoria de um artista que, amparado pela técnica e pela ciência de construir, dava a cada obra a feição de sua época.

Poucos meses mais tarde, o editorial intitulado “O Retardatário” retorna a crítica aos que se mantinham presos às velhas concepções. Que os leigos desconhecessem a arquitetura moderna ou esta lhes causasse espanto, admitia-se, mas presenciar a desconfiança de profissionais, era de pasmar:

Há poucos dias, um arquiteto, que ainda está acorrentado à velha arquitetura clássica, como Prometeu ao rochedo, sentindo o abutre das composições modernas roer-lhe o fígado, dizia-nos que não compreendia essa arte extravagante; que não medraria e que o número de adeptos era reduzidíssimo. Com estas palavras mostrava ignorar que ela está se tornando universal, por isso que em todos os países do velho mundo não se adota outra. Não pudemos deixar de sorrir ao ouvir os ingênuos conceitos do nosso amigo, que, embora inteligente, não se dá ao trabalho de consultar as mais recentes revistas estrangeiras que tratam de arquitetura²²⁴.

Todavia, apesar dos questionamentos, das dúvidas e das crises existenciais e criativas que assolaram parte dos profissionais e estudantes do período, a década de 1930 consolidaria novos preceitos na arquitetura brasileira. Incertezas, como as demonstradas perante Frank Lloyd Wright sobre uma obra como a da Rua Toneleiros, dissiparam-se em pouco tempo. Parte das inovações daqueles anos credita-se a ex-grevistas da ENBA, como Álvaro Vital Brazil, Adhemar Marinho, os irmãos Marcelo e Milton Roberto, Luiz Nunes e Oscar Niemeyer, participantes do movimento que alcançaram notoriedade pelas primeiras investidas de sucesso numa arquitetura modernista. Desses jovens arquitetos, excetuando-se Luiz Nunes²²⁵, que trabalhou em Pernambuco, os demais realizaram as suas primeiras obras inovadoras no eixo Rio - São Paulo.

Vital Brazil e Adhemar Marinho venceram, em 1936, concurso de anteprojetos para um edifício misto de alto padrão em São Paulo. O projeto foi parcialmente alterado

²²³ Ibid, idem.

²²⁴ O RETARDATÁRIO. In: A CASA, nº98, julho de 1932. p.5.

²²⁵ Luiz Carlos Nunes de Souza foi o presidente do diretório acadêmico que liderou a greve na ENBA em 1931. Em 1934, Nunes mudou-se para a cidade de Recife onde teve uma atuação marcante em diversas obras públicas, entre elas o Hospital da Brigada Militar, a Escola Rural Alberto Torres e o Pavilhão de

pelo próprio Vital Brazil depois de romper a sociedade e mudar-se para a capital paulista para acompanhar as obras. O Edifício Esther, na Praça da República, foi uma construção inédita na cidade, pois adotava os cinco pontos preconizados por Le Corbusier em 1926 para a arquitetura nova: volume sobre pilotis, planta livre, fachada livre, janelas dispostas horizontalmente e terraço jardim.²²⁶

Os irmãos Marcelo e Milton Roberto venceram em 1936, no Rio de Janeiro, a concorrência para o prédio da Associação Brasileira de Imprensa e, no ano seguinte, conquistaram o primeiro lugar com o anteprojeto para o Aeroporto Santos Dumont. Da mesma maneira que Vital Brazil, os irmãos também trabalhavam os cinco pontos de Le Corbusier. O concurso para o edifício da ABI mereceu destaque nas páginas de *A Casa*:

O recente concurso promovido pela Associação Brasileira de Imprensa despertou, como era de se esperar, grande entusiasmo entre os arquitetos, já pelo prêmio oferecido, já pelo programa e critério estabelecidos para o certame, já pela natureza do edifício, que abria amplas perspectivas às possibilidades dos artistas. Ademais, a glória de ser o arquiteto escolhido para elaborar o projeto definitivo, já era alguma coisa de importante, o bastante, aliás, para a consagração dos méritos e do valor profissional do arquiteto.²²⁷

Além do projeto vencedor e foto dos vencedores, a revista publicou outras propostas encaminhadas ao concurso, algumas com linhas notadamente modernistas, como a vencedora, outras numa linguagem mais próxima do *art-déco*, aproveitando, principalmente, a curvatura proporcionada pelo lote em esquina.

A consagração do modernismo, no entanto, veio um ano antes, quando foi aberto concurso para anteprojetos para a nova sede do Ministério da Educação e Saúde, num terreno na esplanada do Castelo no centro do Rio de Janeiro. Ao contrário do concurso para a sede da ABI, a proposta vencedora não seguia tendências modernistas e coube aos arquitetos Archimedes Memória e Francisque Cuchet. Memória fora o sucessor de Lúcio Costa na ENBA após este ter sido destituído do cargo de diretor, era sócio de um dos mais importantes escritórios de arquitetura da cidade e tinha estreita relação com o governo de Vargas. Entretanto, apesar das fortes ligações com o poder, Archimedes Memória não chegou a ver construído o seu projeto baseado em ornamentação marajoara.. Ver o antigo desafeto com projeto premiado, mas não aceito teve, conjeturava-se, sabor de vingança para Lúcio Costa, principalmente porque foi a ele que

Pernambuco na Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha em Porto Alegre. Luiz Nunes faleceu precocemente, em 1937.

²²⁶ SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil**. p.86.

²²⁷ A CASA, nº145/6, julho de 1936. p.09.

o então ministro, Gustavo Capanema, confiou a tarefa de projetar a sede a ser definitivamente construída.

Para compor a equipe, Lúcio Costa convocou outros participantes do concurso que haviam apresentado projetos modernos, como Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão e Jorge Moreira, aos quais vieram juntar-se Ernani Vaconcellos, assistente de Moreira, e Oscar Niemeyer através de Lúcio Costa. Foi nesse período que Le Corbusier retornou ao Brasil, aqui permanecendo 34 dias entre julho e agosto de 1936, onde, entre uma série de conferências, prestou consultoria e desenhou esboços ao projeto em execução da equipe. Le Corbusier já tinha prévio conhecimento do projeto quando chegou no Brasil; seis meses antes, Costa enviara ao arquiteto fotografias da proposta inspirada nos seus conceitos. Embora com claras citações dos esboços e das idéias de Le Corbusier, o projeto evoluiu com personalidade própria e, ao não se alinhar nos limites do lote, rompeu com os preceitos estabelecidos, poucos anos antes, pelo arquiteto Alfred Agache para aquela área.²²⁸

Entre as recomendações de Le Corbusier para o edifício estava o aproveitamento e a valorização de materiais e aspectos tipicamente regionais, como o uso de granitos encontrados no Rio de Janeiro e a recuperação do tradicional revestimento colonial de origem portuguesa, o azulejo, nos painéis artísticos assinados por Cândido Portinari. Iniciada em 1937, a sede do Ministério só foi oficialmente inaugurada em 1945. Dificuldades, sobretudo nos anos da Segunda Guerra Mundial, prejudicaram o andamento das obras, o que não impediu que, em 1942, seus exteriores fossem fotografados pelos norte-americanos para a exposição *Brazil Builds*, realizada no MOMA de Nova Iorque no ano seguinte. Apesar da disputa via imprensa entre o crítico Geraldo Ferraz e Lúcio Costa sobre o pioneirismo ou não dos paulistas no contexto da arquitetura modernista brasileira, o edifício do Ministério da Educação e Saúde é considerado o ponto de partida de uma arquitetura moderna essencialmente brasileira, consagrada definitivamente, naqueles mesmos anos, na Feira Mundial de Nova Iorque.²²⁹

A Feira fazia parte dos esforços dos Estados Unidos para promover um encontro de nações no conturbado panorama mundial que desembocaria na Segunda Guerra. Em 1938, Lúcio Costa venceu o concurso de anteprojetos para o pavilhão brasileiro, mas abriu mão de realizá-lo para propor um novo projeto em parceria com Oscar Niemeyer.

²²⁸ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil*. p.90.

²²⁹ *Ibid*, p.92.

A versão final uniu aspectos da proposta inicial de Costa, os pilotis e os elementos vazados na fachada, com influências do desenho de Niemeyer, como a curvatura do edifício acompanhando a configuração do terreno. O pavilhão, considerado um dos pontos altos da Feira Mundial, mereceu destaque em revistas internacionais como a *The Architectural Forum* consagrando a arquitetura brasileira e, na esteira desta, o nome dos seus autores. Nessa obra, arquétipos futuros da brasilidade na arquitetura foram gestados, recuperando elementos semânticos tradicionais como a curva barroca, reconhecidamente assumidos por Lúcio Costa: “*Essa quebra de rigidez, esse movimento ordenado que percorre de um extremo ao outro toda a composição tem mesmo qualquer coisa de barroco – no bom sentido da palavra – o que é muito importante para nós pois representa de certo modo uma ligação com o espírito tradicional da arquitetura luso-brasileira*”.²³⁰

As palavras de Lúcio Costa não deixam de consagrar ideais de duas décadas passadas, aos quais a arquitetura brasileira submeteu-se durante os anos de intensa propaganda neocolonial. As décadas de 1940 e 1950 apenas confirmariam os prenúncios da Feira de Nova Iorque, principalmente com a ascensão de Oscar Niemeyer. Todavia, enquanto Rio e São Paulo debatiam-se em querelas a respeito das origens de um movimento que alcançava relevo mundial, em Curitiba os anos que precederam a década de 1950 ainda seriam marcados pela influência hispano-americana e por uma arquitetura próxima do *art-déco*. Nesse meio tempo (1940-1950), a obra isolada de Kirchgässner permaneceria como um fato concreto no alto de uma das colinas de ocupação mais antigas da cidade, mas não comoveria a população.

2 - Uma nova modernidade

2.1 Déco & Cia Ltda.

O ano de 1925 começou com muita festa em Curitiba. Mal o mostrador do relógio da Catedral marcou a zero hora do dia 1º de janeiro e os sinos repicaram por todos os cantos, as máquinas apitaram, os foguetes e os morteiros foram lançados e as buzinas dos automóveis soaram pelas ruas centrais. Carnaval se fez em pleno janeiro: o corso na Rua 15, as canções, as serpentinas e os combates de lança-perfume animaram a população.

²³⁰ COSTA, Lúcio. Apud SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil*. p.96.

Observando a algaravia que invadiu as ruas e os salões dos clubes, o articulista do jornal *Comércio do Paraná* escreveria dois dias depois: “... *O jazz band furibundo não cessa nos salões das sociedades. O desconchavado de suas peças anarquizadas, pares entrelaçados muito unidos, rodopiando ou caminhando nas modernas danças, de um moderno e antecipado futurismo...*”²³¹

No outro lado do mundo, em Paris, a chegada do ano novo também foi recebida com muita festa e expectativa. Se em Curitiba cada emanção de uma modernidade antecipada era bem-vinda, a capital francesa, por sua vez, tratava de irradiar aos quatro cantos do mundo essa modernidade. 1925, em especial, entraria para a história como o ano da *Exposition Internationale des Arts Decoratifs*, um evento que trazia, em sua bagagem, a promessa do novo, de um antecipado e promissor futurismo, carregado da aura de uma modernidade que em breve também sopraria na capital paranista.

Naquele ano, como afirmou o jornalista do *Comércio do Paraná*, moderno era o jazz, a dança; moderna em si era a palavra, o vocábulo que sozinho condensava toda uma gama de significados que definiriam desde a tecnologia até o pós-guerra; que poderiam representar a velocidade, o automóvel, o gramofone, o rádio e, por que não, o fogão a gás para a dona de casa. Moderna era a última moda vigente. Era, no dizer de Nicolau Sevchenko, um signo concreto de emancipação e de autonomia. O moderno tornava-se “*a palavra-origem, o novo absoluto, a palavra-futuro, a palavra-ação, a palavra-potência, a palavra-libertação, a palavra-alumbramento, a palavra-reencantamento, a palavra-epifania*”.²³² Moderno era o vivido e o futuro a caminho. Moderno fora um dia o passado.

Modernizando-se estava a cidade de Curitiba. Terminados os dias de estagnação econômica da Primeira Guerra, a capital entrara a década de 1920 como que em meio a um canteiro de obras. Bangalôs, vilas, armazéns e indústrias eram construídos. Obras de embelezamento e de melhoramentos urbanos transformavam a paisagem. Na esteira das decisões tomadas pelo Prefeito Moreira Garcez, a cidade vivia em clima de agitação. Em breve, a Rua 15 de Novembro, a mais tradicional da cidade, seria a primeira a ser asfaltada, requisito que a velocidade e o tráfego dos automóveis requeriam.

A Rua 15 da modernidade do asfalto também era a mesma do cinema, das galerias, da Rádio Clube Paranaense, das vitrines da última moda, das confeitarias e dos

²³¹ COMÉRCIO DO PARANÁ, 03.jan.1925. p.04

²³² SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20**. São Paulo: Cia da Letras, 1992. p.228.

cafés, como o Belas Artes, reduto dos artistas e da intelectualidade paranista. Se houve, naqueles dias, esfera em que a modernidade atingiu sua máxima expressão simbólica, essa foi a artística, fosse a música, as artes plásticas, a literatura, o cinema, a arquitetura ou qualquer outro meio de expressão. Curitiba vivia num ambiente cultural rico. João Baptista Groff acabara de criar sua companhia cinematográfica, ele era, aliás, um precursor: iniciava-se num ramo inédito pouco tempo depois de exercer outra profissão igualmente nova, a de repórter fotográfico; sem esquecer que em três anos, como editor, aglutinaria toda a intelectualidade nativa na revista *Ilustração Paranaense*. Os pintores Alfredo Andersen e Amélia de Assumpção inauguravam mostras, e Curt Freyesleben regressava dos estudos concluídos no Rio de Janeiro. João Turin e Zaco Paraná constantemente apresentavam novas produções à população da cidade; Zaco, inclusive, já era conhecido em outros Estados, especialmente na Capital Federal. Músicos como Bianca Bianchi e Leo Cobbe tinham seus talentos reconhecidos. A literatura trazia nomes perenes como Alceu Chichorro, Jayme Ballão, Leocádio Correia, Sá Barreto, Rodrigo Júnior e Raul Gomes, conciliando o talento literário e as artes gráficas em primorosas e *modernas* edições.

Se a arquitetura ainda não bebera na fonte das vanguardas européias, não se pode desconsiderar o movimento neocolonial que, em última instância, revisitava e revia o passado em novos conceitos, para autorizar a originalidade do futuro.²³³ A busca do tradicional e histórico era tida como moderna e indicava um empenho, uma atitude para construir uma consciência baseada em nossas próprias raízes. Essa atitude não deixava de ser um desprezo por toda uma cultura arquitetônica européia da *Beaux-arts*, mas que, contraditoriamente, não renegava os novos ideais lá disseminados e que influenciavam toda uma geração de artistas brasileiros.

Mas na época do cabelo curto e liso, como bem definiria o articulista de *O Estado de São Paulo*, em 1931, caberia uma arquitetura também destituída de ornamentos em excesso, integrada à estrutura e engajada às vanguardas européias. Kirchgässner em Curitiba e Warchavchik em São Paulo, nesse sentido, foram pioneiros; especialmente se levarmos em conta que o primeiro aportou suas idéias e sua formação

²³³ Como exemplo desse passado revisitado, Nicolau Sevchenko cita o cinema, *a mais tecnológica das artes*, que fazia reconstruções históricas das primeiras civilizações orientais apresentando-as ao mesmo tempo como exóticas e modernas. “*Modernas porque exóticas e exóticas porque modernas: escavações arqueológicas, turismo, imagens foto e cinematográficas, fantasias de abolição do espaço e do tempo, só artificialmente podem ser separadas nas imaginações modernas, formadas pelas novas tecnologias de comunicação.*” SEVCENKO, p.228.

alemã numa Curitiba provinciana, que lutava para construir uma identidade própria em meio às diversas etnias aqui fixadas à sombra dos pinheirais.

Na capital paranaense, a proposta de Kirchgässner não chegou a ser um brado isolado em busca de novas alternativas, mas certamente foi um grito raro e assimilado aos poucos, à medida que a década de 1930 avançava. Construções anteriores à casa do arquiteto, destituídas de ornamentos, existiram, mas são imagens perdidas de uma Curitiba de outros tempos e dificilmente localizadas nos microfilmes do arquivo da Prefeitura.²³⁴

O moderno e antecipado futurismo, como definiu o jornalista do *Comércio do Paraná*, na entrada do ano de 1925, poderia estar na dança, nos automóveis, nas máquinas e em qualquer esquina da cidade. E foi numa dessas esquinas, três anos mais tarde, que a imprensa anunciaria a chegada do futurismo arquitetônico em Curitiba. Sem definir corretamente as propostas do movimento italiano iniciado por Filippo Tomaso Marinetti, em 1909, a matéria de primeira página da *Gazeta do Povo* era direta já na sua manchete: “*Futurismo Predial em Curitiba? Na Travessa Marumby ergueu-se um prédio com sacadas para o meio da rua*”.²³⁵

O artigo versava sobre o problema da falta de espaço para habitações nos centros urbanos, algo impensável para uma cidade como Curitiba dos anos de 1920 com vastos horizontes ainda por preencher, mas a resolução desse problema era tratada como uma solução para a capital pelo autor do texto. Citando o trabalho do professor alemão Peter Birkenholz, que propunha utilizar ao máximo o espaço aéreo de qualquer pequeno terreno urbano, a matéria põe em destaque o prédio construído na confluência das ruas Riachuelo e Marumby (atual Travessa Tobias de Macedo). O edifício de dois pavimentos, primando pela simplicidade de linhas mais retas e sem qualquer espécie de ornamentação sobre sua fachada, teve a alcunha de uma construção do “*tipo caixa de fósforos*”, e destacava-se pelo fato de possuir saliências nos pavimentos superiores sobre o passeio, ultrapassando o alinhamento predial definido em legislação. As saliências foram consideradas como sacadas fechadas, onde o locatário do espaço poderia montar um pequeno escritório: “*Dá preferência, para abrigar um **bureaux ministre**, algumas cadeiras, armário e um divanzinho... E isto sem nenhum prejuízo, pois é sabido que o espaço aéreo não tem dono, e uma vez comprado o terreno, pode, perfeitamente, o*

²³⁴ Como exemplo pode ser citado o bangalô projetado por Eduardo Krueger, em 1924, na Avenida Iguçu, citado no capítulo anterior.

²³⁵ GAZETA DO POVO. Curitiba, 08.jan.1928. Este prédio ainda existe na esquina da Rua Riachuelo com Travessa Tobias de Macedo.

proprietário construir o que quiser em redor do mesmo terreno, contanto que não ultrapasse os seus limites".²³⁶

O plano do futurismo, observa o jornalista, merecia todo o apoio da moderna engenharia dada as vantagens econômicas por ele proporcionadas. Ressaltando as ilustrações da matéria, reproduzidas das propostas do professor alemão – nas quais prédios, semelhantes a balões inflados em lados opostos numa rua, quase encostam uns nos outros, concluiu, mas não sem uma nota de ironia:

As ruas tomarão um aspecto belíssimo, com prédios de fachadas salientes que quase se beijam. E além do aproveitamento do espaço, uma grande utilidade se nos depara no projeto. É que, uma vez construídos todos os prédios, com as suas respectivas “barrigas”, não haverá mais razão de se construir os “pára-sol” nem os abrigos envidraçados. O guarda-chuva também se aposentará. E uma vez que todos os proprietários da Travessa Marumby construam casas futuristas, temos a certeza que a mesma tornar-se-á muito mais interessante que “la passage du Quartier Árabe” em Constantinopla.²³⁷

O despojamento e a técnica, o ferro, o cimento e o vidro, constavam do manifesto arquitetônico dos futuristas, escrito uma década antes. A ausência de ornamentos e as saliências do pequeno prédio da Travessa Marumby devem ter impressionado o anônimo e um tanto irônico jornalista da *Gazeta do Povo*, certamente um leitor desses autores. O aproveitamento do espaço interno, o “rompimento” das leis de zoneamento urbano e a simplicidade das linhas serviram para transpor, grosso modo, idéias lançadas pelo futurista Antonio Sant’Elia para a despreziosa construção recém-inaugurada. Para os futuristas, uma casa moderna,

de cimento, ferro e vidro, sem ornamentos pintados ou esculpidos, rica apenas na beleza intrínseca de suas linhas e seu modelado, extraordinariamente brutal em sua simplicidade mecânica, tão grande quanto o ditam as necessidades, e não apenas conforme o permitam as leis de zoneamento, deve erguer-se dos limites de um abismo tumultuoso; a rua que, em si, não mais se estenderá como um capacho no nível dos umbrais, mas irá mergulhar profundamente na terra, concentrando o tráfego da metrópole, organizado para as transferências metálicas e as esteiras transportadoras de alta velocidade.²³⁸

Os movimentos de vanguarda europeus, ocorrendo com uma simultaneidade impressionante, muitas vezes tiveram uma tênue fronteira. Na época em que a *Gazeta do Povo* publicava notícias sobre construções futuristas em Curitiba, algumas das concepções iniciais do modernismo de Marinetti e Sant’Elia, havia sido absorvida pelos

²³⁶ Idem, 1928.

²³⁷ Idem, 1928.

²³⁸ SANT’ELIA, Antonio. Apud FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.99.

construtivistas revolucionários russos e também estava sendo, em parte, aproveitada pelo racionalismo italiano, mas dentro de outros ideais.²³⁹

As linguagens arquitetônicas mais simplificadas e geometrizarantes constavam de um panorama mais amplo, no qual o despojamento ornamental atendia tanto às vanguardas européias, como também a um contexto em que se buscava economia nos custos das obras e racionalidade e facilitação dos processos construtivos. As linhas retas, como a do edifício da Travessa Marumby, dividiram o gosto popular da época e disseminaram-se entre os profissionais de várias regiões do país. Publicações como *A Casa*, por exemplo, ilustram a diversidade de modelos que iam das vertentes neocoloniais e hispanas aos modelos caracterizados como normandos, enquanto também divulgavam construções que, em função da ausência de ornamentos, eram batizadas de *modernas* como as suas antecessoras.²⁴⁰

O adjetivo moderno encampou, de certa maneira, tudo o que então se construía, mas há de se considerar que nos anos de 1930 sua conotação mudou e foi comum o termo ser empregado e definido como pertencendo a uma arquitetura “cúbica”, “futurista”, “cubista”, “estilo 1925”, “estilo Poiret”, “estilo Chanel”, “Art Moderne”, “facista”, “estilo caixa d’água”, “Paris 25”, “Jazz Modern Style”, “La Mode 25”²⁴¹ e assim por diante, numa série de denominações que, posteriormente, foram agrupadas e definidas simplesmente como *art-déco*, termo derivado do nome da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925.

A denominação *art décoratif* remete mais ao período anterior, ainda sob a inspiração do *art-nouveau*, quando numerosas revistas, como *Art et Décoration* circulavam na França da virada do século. O nome provinha da Escola de Artes Decorativas, existente desde 1877, ou também da União Central das Artes Decorativas, criada cinco anos depois. Desde o início, o contexto de produção da arte decorativa ligava-se à produção industrial e à arte aplicada. Foi só depois da I Guerra Mundial que foi anexado o adjetivo de moderna, encampado na exposição de 1925, um evento

²³⁹ Ibid, p.101.

²⁴⁰ Revistas como *Arquitetura e Urbanismo*, lançada no Rio de Janeiro em 1936, ou *Acrópole*, editada em São Paulo a partir de 1938 também apresentavam em suas páginas a pacífica convivência entre casas colônias e construções geométricas, com uma leve predominância, à medida que os anos de 1940 chegavam, para as linhas modernas.

²⁴¹ ALMADA, Mauro, CONDE, Luiz Paulo Fernandez. **Guia da arquitetura art-déco no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Urbanismo/Casa da Palavra, 2000. p.11. Os autores apontam que recentemente também foram utilizadas denominações regionais, como: Tropical Déco (Miami), Pueblo Déco (sudoeste dos Estados Unidos) e Marajoara Déco (Brasil).

programado com a premissa de fazer com que Paris voltasse a ser o centro da modernidade mundial.²⁴²

Várias foram as expressões arquitetônicas posteriormente abrigadas sob alcunha do *déco*, todas modernas e representantes de uma sociedade européia pós-primeira guerra, na qual realidades diferentes emergiram, fosse uma Alemanha humilhada ou uma França vitoriosa. Tentava-se ser moderno, à parte qualquer esclarecimento sobre o significado ou a condição do moderno:

A busca de um comportamento novo refletia a instabilidade de uma sociedade mais preocupada com prazeres efêmeros que com realizações duráveis – o termo “*les années folles*” aplicado à idéia de 1920 é sintomático -, incapaz de fixar uma escolha entre uma herança cultural do século 19 e as perspectivas industrialistas da era da máquina. Essa ambigüidade também alimentou os sonhos de uma afluente sociedade norte-americana, que tomou emprestado e multiplicou os artifícios decorativos do lado próspero da cultura européia – artifícios que, décadas depois, convencionou-se chamar *Art-Déco*.²⁴³

A expressão *les années folles* e o termo *art-déco* traduzem bem que a grande celebração à modernidade tinha Paris como o centro geográfico das novidades nas artes e na arquitetura. As vanguardas européias, na opinião de Hugo Segawa, nutriram o que mais tarde convencionou-se chamar de *Déco*, mas é a diluição proveniente de uma perspectiva difusa deste último que leva ao antagonismo entre aquelas expressões e a arquitetura *déco*. O futurismo tinha um engajamento político-ideológico; o neoplasticismo holandês, o construtivismo russo, a Bauhaus alemã pregavam a eliminação do supérfluo, o antiirracionalismo e o anti-subjetivismo de suas plataformas, “*todos manifestos contrários ao otimismo e à frivolidade Déco, nascidos em contextos históricos convulsivos, com assumido engajamento ideológico e social*”.²⁴⁴

Na época, diversas tendências estilísticas possibilitavam uma reinterpretação, por vezes diluída, como afirmou Segawa, das correntes artísticas que procuravam reafirmar e dar vazão aos esforços progressistas da civilização industrial. Em muitos casos, engenheiros e arquitetos, com uma atitude pragmática, incorporaram à sua maneira conceitos e teorias, criando uma arquitetura autodidata, mas identificada com a modernidade. Pragmatismo esse que reforça o espírito modernizador nas cidades brasileiras do período, e amplia a importância dessas diversas manifestações arquitetônicas.

²⁴² BRESLER, Henri. O *art décoratif* moderno na França. In: **Art-déco na América Latina**. Iº Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Urbanismo/Solar Grandjean de Montigny, 1997. p.10-17.

²⁴³ SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil...** p.54.

A discussão nos meios intelectuais e profissionais sobre a orientação que deveria ser dada à arquitetura brasileira, iniciada nos anos de 1920, também contemplava (e nem poderia ser dissociada) de questões maiores como a própria construção do país e de uma identidade nacional. Nesse ponto, a retomada das tradições coloniais e a renovação do ecletismo acadêmico eram vistos como possíveis caminhos para a arquitetura “*em um quadro de modernização social, técnica e urbanística; e como soluções para o dilema recorrente entre, de um lado, a necessidade de se perpetuar tradições que balizavam o exercício da arquitetura; e, de outro, o impacto das tendências modernas exacerbadas pelas vanguardas européias. Nesse panorama, o art-déco e o racionalismo clássico se firmaram como uma opção a mais*”.²⁴⁵

Por *art-déco* compreender-se-ia boa parte das novidades da arquitetura (e do design) realizadas entre as décadas de 1920 e 1940, inclusive as de tendência racionalista, uma vez que se generalizou uma única denominação para a produção do período. Modernos da ocasião, entretanto, desconheciam a expressão: a denominação é posterior, cunhada em 1966 durante a exposição *Les Annés 25* montada no Museu de Artes Decorativas da capital francesa. Somente a partir de então, *art-déco* seria um sinônimo, muitas vezes mal empregado, para definir a produção daquelas décadas.

Um bom exemplo desse desconhecimento do termo foi dado por Hugo Segawa em *Arquiteturas no Brasil*. Segawa resgata a história do arquiteto Elisário Bahiana autor, entre outras obras, do Viaduto do Chá em São Paulo. Em 1925, Bahiana obteve o segundo lugar num concurso realizado para a construção do Estádio do Clube de Regatas do Flamengo, com a particularidade de concorrer com um projeto no “gênero Perret”; três anos mais tarde, Bahiana novamente conquista outro segundo lugar no concurso para a embaixada da Argentina, o vencedor na ocasião fora Lúcio Costa, com uma concepção neocolonial. Em grande parte da obra de Elisário Bahiana, aponta Segawa, predominava a linha *art-déco* com a qual ficou conhecido ao longo de toda a sua carreira. Em 1979, um ano antes de falecer, o arquiteto concedeu uma entrevista e, ao ser mencionado o termo *déco*, demonstrou que o desconhecia. Para ele, seu modernismo era à Perret.

Segawa compara Elisário Bahiana a muitos outros arquitetos que tiveram a formação profissional entre as décadas de 1920 e 1930. Uma geração moldada nos

²⁴⁴ Ibid, p.54.

²⁴⁵ BIANCO, Giovanni, CAMPOS NETO, Cândido Malta. **Redescobrimo o art-déco e o racionalismo clássico na arquitetura belenense**. In: *Arquitextos – periódico mensal de textos de arquitetura. Texto Especial nº 187*. (Vitruvius.com.Br, consulta realizada em 22.abr.03)

valores da *Beaux-arts*, mas que “transgrediu” esses ensinamentos, primando por uma linguagem distinta, em busca de uma arquitetura moderna: “*Modernidade nem à Le Corbusier, nem à Bauhaus, nem aos funcionalistas/racionalistas europeus. Talvez um pouco disso tudo. Mas modernidade, como o próprio Bahiana reverenciava, à Auguste Perret*”.²⁴⁶

O pensamento de Auguste Perret permeia o ideário da *Exposition* de 1925, e não é incorreto associar a figura do arquiteto franco-belga ao evento. Seu nome é mencionado no relatório final, publicado em 1928: “*Podemos dizer, com Auguste Perret, que se os homens desaparecessem subitamente, os edifícios em ferro e aço não tardariam em segui-los (...) o aparelho da arquitetura moderna é, sem dúvida, o concreto armado...*”.²⁴⁷

Perret dava vazão ao uso do concreto, as linhas geometrizadas e a uma arquitetura integrada à estrutura. Como arquiteto, procurou unir a tradição clássica francesa com os ensinamentos de vanguardas arquitetônicas. Daí, certamente, provém sua influência sob muitos arquitetos que produziram nas décadas de 1930/40, período em que a solução *déco* prevaleceria principalmente numa corrida às alturas, com a construção dos primeiros edifícios tidos como arranha-céus. O nome de Perret e a influência proveniente da *Exposition* já eram conhecidos e divulgados em revistas brasileiras nos anos 30. Em 1938, *A Casa* publicou um texto de Morales de Los Rios, no qual o arquiteto cita o nome de Perret e a importância que a França novamente assumia no panorama artístico mundial pós 1925. De início, Morales de Los Rios considera que, à parte os movimentos europeus, o que todos esperavam de uma arquitetura era a manutenção dos eternos fundamentos da Teoria Arquitetural:

Arquitetura moderna, nem baseada num deturpado racionalismo ou num mecanicismo que somente existe no cérebro dos seus autores e propugnadores, nem influenciada pelas lutas artísticas de franceses, nem obediente ao materialismo russo ou ao ilogismo holandês, e muito menos às ousadas tentativas de alguns germânicos, mas alicerçada nos princípios fundamentais e eternos da Teoria Arquitetural, perfeitamente adaptada às contingências da vida hodierna, nobre na forma e na idéia que ela espiritualiza, e levado a cabo com técnica perfeita – eis o que o mundo espera dos arquitetos de hoje.²⁴⁸

²⁴⁶ SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil**. p.59.

²⁴⁷ EXPOSITION Internationale des arts décoratifs et industriels modernes. Paris 1925. In: SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas nos Brasil**. p.59.

²⁴⁸ LOS RIOS, Adolfo Morales de. **Pseudo arquitetura moderna**. In: *A CASA*, nº165, fevereiro de 1938. p.20.

Arquitetos estes como Auguste Perret, Tony Garnier ou Malthon, entre outros tantos autores *ultra-modernistas*, citados por Morales de Los Rios, capazes de compreender que a uniformização e a estandarização – especialmente germânica – era contrária ao espírito francês e à aristocracia da raça francesa. Tal processo, livre do exclusivo tecnicismo construtivo e de uma arquitetura por demais geométrica, desembocou em meados da década de 1920 na *Exposition*: “(...) *quando se passou para a criação de novas formas e de inéditos processos decorativos. Foi o que nos demonstrou a Exposição de Artes Decorativas de Paris*”.²⁴⁹

Três anos antes, em 1935, a mesma revista já vinculava a exposição francesa de 1925 com a nova arquitetura, que assumia “*nos países ricos um caráter assombroso, monumental e imponente*”. Novamente, a comparação com a arquitetura alemã “*realista, seca e nua*”, se fez. Com a exposição de artes decorativas, a França iniciara uma época arquitetônica de acordo as idéias novas e “(...) *assim é que, sem ser uma arquitetura puramente alemã, a do francês apegou-se a uma composição também rígida e forte*”.²⁵⁰

As opiniões emitidas na revista *A Casa* eram contemporâneas às obras de prédios influenciados por uma outra arquitetura de origem francesa, como o edifício do Ministério da Educação e Saúde ou o prédio da Associação Brasileira de Imprensa, ambos construídos na cidade do Rio de Janeiro, onde a revista era editada. Suas páginas ecléticas se coadunavam com o que de fato se construía por todo o Brasil, num momento em que as linhas corbuserianas de um edifício como o do Ministério da Educação conviviam no mesmo centro urbano das formas racionalistas das agências dos Correios ou das escolas que o governo getulista mandara construir por todo o país. Eram modernidades concorrentes num mesmo período.

O próprio uso do concreto armado foi regulamentado neste período. Em Curitiba, o *Boletim do Instituto de Engenharia do Paraná* publicava, em 1933, o edital que determinava a regulamentação das obras em concreto, de acordo com o decreto estadual de abril do mesmo ano. Obras que também deveriam ser assinadas por engenheiros e arquitetos profissionais, como mandava uma lei municipal de 1929.²⁵¹ No

²⁴⁹ Ibid, idem.

²⁵⁰ A CASA, ano 14, nº131, abril de 1935.

²⁵¹ Em 1933, um Decreto Federal (nº23.569) viria a regulamentar os profissionais habilitados para projetar, calcular e construir. Este Decreto embasaria o Código de Posturas de Curitiba em 1953. De acordo com o Código, os profissionais seriam classificados em três níveis: Categoria A, com atribuições limitadas à organização ou confecção dos projetos, que assinariam os projetos encaminhados às prefeituras; a Categoria B, com atribuições relativas à direção e execução das obras e Categoria C, com

mesmo volume do *Boletim*, era noticiado o andamento das obras do prédio dos Correios e Telégrafos de Curitiba: “*Está bem adiantada a construção do edifício dos Correios e Telégrafos da capital, que há tanto tempo vínhamos solicitando ao Governo Federal. Os cálculos são do engenheiro Menescal, um dos autores da nossa regulamentação de concreto armado, e isso basta para se fazer uma idéia da elegância dessa estrutura. A construção está sendo habilmente orientada*”.²⁵²

Na década de 1930 o governo federal encampou, em obras públicas, conceitos como funcionalidade e economia, numa racionalidade que constou de um projeto que poderíamos chamar de normalização arquitetônica oficial. Nos edifícios públicos deveriam estar dispersos os signos do poder emergente do Estado Novo, a representação da força do poder por meio da sinuosidade de determinadas linhas e de uma imponência que antes de ser monumental em suas dimensões, pudesse ser, ao menos, em sua caracterização.²⁵³ O que permite uma leitura da arquitetura como signo que assinala marcas culturais das transformações históricas, ou seja, como uma organização dos espaços nos tempos históricos, mutante como a própria cidade onde se localiza, e signo de uma relação que se processa entre o homem, o espaço e o tempo. Assim, adquire significados variáveis ao longo do tempo, transformando a arquitetura numa produtora de conhecimentos daquele mesmo espaço.²⁵⁴

Dentro desse projeto, um dos mais extensivos no país foi o das sedes regionais dos Correios nas capitais e de agências nas principais cidades do interior. Em 1932, o Departamento de Correios e Telégrafos contratou uma equipe de arquitetos para desenvolver propostas para várias localidades. O resultado dessa ação foi que, num período de dez anos, 141 agências foram construídas no Brasil. O edifício dos Correios de Curitiba, por exemplo, concluído em 1934, teve as diretrizes propostas pelo Studio Santos Maia adaptadas posteriormente, para melhor adequá-lo ao lote no centro da cidade. Muitas vezes, estrategicamente localizados em terrenos de esquina, estes edifícios são caracterizados por amplos salões de atendimento, possibilitados graças ao

atribuições conjuntas das outras demais categorias. O Código de Posturas também classificava os profissionais em duas categorias: os diplomados e os licenciados.

²⁵² BOLETIM do Instituto de Engenharia do Paraná. Vol. 01, nº02, set/nov de 1933. p.67.

²⁵³ COELHO, Gustavo Neiva. Art-déco: os signos do poder na arquitetura oficial em Goiânia. In: **Art-déco na América Latina**. Iº Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Urbanismo/Solar Grandjean de Montigny, 1997. p.165-169

²⁵⁴ FERRARA, Lucrecia D’Aléssio. **Os significados urbanos...** p.157.

emprego de estruturas de concreto armado, e despojados de ornamentação, tendendo para uma arquitetura geometrizada e facilmente identificada em todas as regiões.²⁵⁵

Muitas escolas também foram construídas por todo o país nesse período, numa concepção estilística classificada por José Mariano Filho como *caixa d'água*. O velho mecenas do movimento neocolonial não poupou as críticas à ação do governo num texto curiosamente chamado de “A sovietação da arquitetura brasileira”, possivelmente dada à ideologia e a representação do Estado nessas obras: “*Quando tiver passado essa onda de estupidez, olhando para os mastodontes de cimento onde se alojam a preços de quitanda os nobre edifícios públicos, as gerações futuras poderão em justiça julgar a vulgaridade da época em que estamos vivendo*”.²⁵⁶

Em Curitiba, o *art-déco* e o racionalismo arquitetônico conviveram até a década de 1950 ao lado outras tendências ainda solicitadas por inúmeros proprietários na hora de construir, como o neocolonial, suas vertentes e algumas manifestações de um ecletismo tardio. As linhas geométricas e derivadas do *art-déco* encamparam o imaginário da época como signos de modernidade e foram assumidas também pela municipalidade como expressão de progresso e de modernização. O centro de puericultura construído na Praça Ouvidor Pardinho e a Escola Técnica de Curitiba, ambos da década de 1930, são significativos e definiram um padrão que viria a ser seguido em muitas outras construções particulares.

A imprensa local também dava sua parcela de crítica e de incentivo para que novas construções fossem erguidas na cidade. Em 1934, apenas a leitura de uma manchete na *Gazeta do Povo* bastava para se entender todo teor do assunto discutido na seqüência: “Prédios do tempo de antanho que podem e devem ser substituídos por modernas construções”. Com o objetivo de denunciar o estado em ruínas de um imóvel na Praça Tiradentes, o autor da matéria aproveita para questionar a falta de manutenção de antigos imóveis não apenas na praça, mas de modo geral em toda a cidade: “*Esses prédios além de atestarem contra a estética urbana da cidade, constituem um constante perigo a vida do público*”. E, ironizando o conhecido título que Curitiba ostentava de Cidade Sorriso, conclui: “*só se for de uma velha muito feia, desdentada...*”.²⁵⁷

Poucos anos antes, no entanto, ao comentar os melhoramentos urbanos da capital, o *Diário da Tarde* elevava Curitiba a uma condição que nem São Paulo ou Rio

²⁵⁵ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil*. p.70.

²⁵⁶ MARIANO FILHO, José. *À margem do problema arquitetônico nacional*. Rio de Janeiro: C. Mendes Jr., 1943. p.24.

²⁵⁷ GAZETA DO POVO, 06.jun.1934.

de Janeiro possuíam. Duarte Velloso, que assina a matéria, atesta que as obras, principalmente de calçamento em várias vias, eram realizadas para tornar a cidade uma das mais belas do país:

Tenho percorrido quase todos os estados do Brasil, e incontestavelmente se poderá afirmar que, dentro de uns vinte anos, será uma das primeiras cidades de nosso país, como a têm descrito os grandes poetas. Nenhuma lhe pode avantajá-la em ruas tão largas e compridas. Para o Rio de Janeiro e São Paulo possuírem as suas avenidas e parques tornaram-se precisos milhares de contos de réis. Entretanto, Curitiba, formada por assim dizer, depois da Proclamação da República é a cidade mais bela e com o delineamento que nem uma outra tem, sem que se fosse mister fazer as grandes desapropriações.²⁵⁸

Na década que estava por entrar, no entanto, Curitiba passou por um decréscimo no número de construções. A instabilidade econômica do país e os prenúncios da guerra, que se aproximava, minaram muitos canteiros de obras. Mas não obstante a diminuição na construção civil, o *art-déco*, dentro de toda a amplitude que o termo abrigava, firmou-se como um conceito de modernidade para as residências. Assim, os desenhos geometrizados, a ausência de ornamentos aplicados, o despojamento das linhas retas ou das curvas, especialmente nos lotes de esquina, por vezes vãos arredondados feitos escotilhas de embarcações marítimas, janelas com caixilhos de ferro segmentado horizontalmente e mais tarde consagradas com o nome de vitrô, tomaram conta das ruas da cidade e imperaram na paisagem como adequação a uma arquitetura de vanguarda européia.

Os ornamentos decorativos, quando compareciam, representavam desenhos geométricos sobre a fachada, a platibanda e, principalmente, nos gradis de ferro e nas ferragens de portas e janelas. Também se tornaram comuns as residências com total ausência de linhas curvas e com envesaduras retangulares dificilmente cercadas por molduras ou ornamentos. Nestes imóveis, ocasionalmente, a fachada recebia algum friso ou linhas paralelas. Outra característica do período foi o uso do revestimento de cimento misturado com mica acinzentada e brilhante. Popularizado com o nome de pó de pedra, o revestimento tinha sua aplicação detalhada em revistas como *A Casa* que, em dezembro de 1934, ensinava aos seus leitores como fazê-lo e aplicá-lo sobre as fachadas, detalhando passo a passo todo o procedimento.²⁵⁹

A estética *déco* disseminou-se também por teatros, cinemas, indústrias e pavilhões de exposição. O Cine Luz, que funcionou por mais de duas décadas na

²⁵⁸ DIÁRIO DA TARDE, 21.jan.1930.

²⁵⁹ A CASA, Ano 13, nº127, dez.1934. p. 03.

esquina da Alameda Dr. Muricy com Marechal Deodoro, foi o melhor desses exemplos em Curitiba. Sua volumetria, cuja curvatura na esquina se destacava verticalmente em contraposição ao resto do edifício, era dividida em três partes bem definidas: base, corpo e coroamento, dando ao cinema uma característica peculiar aos edifícios do período: a de aparentarem ser maiores do que realmente eram.

Ao ser adotado em linhas mais simplificadas, o *déco* também conquistou adeptos e popularizou-se em modestas moradias de porta e janela, boa parte construída no alinhamento predial, em respeito à legislação em vigor que mantinha resquícios do ordenamento colonial. Demonstração de que a arquitetura popular se apropria de determinados elementos presentes no cotidiano, transformando-os em signos que permitem uma atualização com a estética vigente. De certa maneira, o *art-déco* correspondeu ao apelo popular com uma arquitetura de baixo custo e com formas e elementos simples de reproduzir.

A presença de exemplos populares de assimilação *déco* pode não representar o tema sob seu aspecto erudito, pode até mesmo apresentar exemplos que não contemham qualidade formal a ponto de enquadrá-los numa classificação de arquitetura *déco*, mas toca num ponto importante que é a apropriação por uma camada popular dos elementos caracterizadores do padrão *déco*.²⁶⁰

O *déco* como estilo oficial e disseminado entre a população teve a sua consagração reforçada pelo seu reiterado uso em grandes exposições transitórias organizadas por todas as esferas do governo, como VII Feira Internacional de Amostras no Rio de Janeiro, em 1934, e a Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, na cidade de Porto Alegre um ano depois. As exposições se converteram numa via de celebração cívica e patriótica em que se procurava promover e difundir os ideais de progresso e de modernidade do país. Esse espetáculo cívico conciliava o nacionalismo por vezes extremado com particularismos de caráter regional, caso, por exemplo, das feiras que evocavam a cultura paranista ou o aniversário da Farroupilha. Em Porto Alegre, o parque onde o evento comemorativo à revolução se realizou, contou com um projeto do urbanista francês Alfred Agache e, em sua maioria, os pavilhões traziam uma leitura do *art-déco*. Nessa feira, o Estado do Pará compareceu com um pavilhão

²⁶⁰ DIAS, P., OLIVEIRA, L. A presença do art-déco na arquitetura do subúrbio carioca. In: **Art-déco na América Latina**. 1º Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Urbanismo/Solar Grandjean de Montigny, 1997. p. 184-188.

ornamentado por desenhos inspirados na cerâmica marajoara, vertente exótica essa que, além do uso no *art-déco*, também esteve associada às construções neocoloniais.²⁶¹

No início da década de 1940, Curitiba comemorou datas festivas em duas grandes feiras exposições carregadas de uma estética *déco*. A primeira delas foi inaugurada por Getúlio Vargas em 29 de março de 1942, quando Manoel Ribas completou dez anos como interventor. A segunda, chamada de internacional por conta dos pavilhões do Uruguai, República Dominicana, Polônia e de empresas norte-americanas, foi aberta um ano depois em comemoração ao 250º aniversário da cidade. Ambas tiveram como palco a Praça Rui Barbosa, que desde a década progressa passara a abrigar eventos do gênero.

A concepção dos pavilhões curitibanos, planejados por Bruno Sercelli, ia ao encontro da arquitetura realizada em outras exposições internacionais, como a de Paris (1937) e a de Nova Iorque (1939). Esta influência se fez mais explícita no pavilhão construído para o Ministério da Marinha, semelhante ao da marinha americana, concebido para a exposição de Nova Iorque.²⁶²

O pavilhão do Ministério da Guerra e da Marinha era, segundo a imprensa curitibana, uma das maiores atrações do evento naqueles tempos de conflitos mundiais. O clima belicoso do começo dos anos de 1940 foi lembrado mesmo nos shows pirotécnicos: “*dentre outras novidades a serem apresentadas, destacam-se os aeróstatos luminosos, os quais em pleno ar darão denotações semelhantes a estampidos e metralhadoras, numa semelhança emocionante com um combate aéreo*”.²⁶³

Mas, à parte manifestações pirotécnicas, também havia os divertimentos *au grand mond* como chamavam os colunistas sociais: “*Será o ponto alto de reunião de nossa sociedade o pavilhão de festas do grandioso certame da Praça Rui Barbosa...*”.²⁶⁴ Enquanto a nata da sociedade bailava no pavilhão de festas, a massa de populares divertia-se assistindo apresentações no *grill room* da exposição, que com sua arquitetura de traços retos, duros e monumentais evocava os ares estado novistas do governo.

²⁶¹ SEGAWA, Hugo. **Arquitetura no Brasil**. p. 62.

²⁶² DUDEQUE, Irã. **Espirais de madeira...** p.108. Neste livro, Dudeque põe em contraponto ilustrações dos pavilhões da exposição de Curitiba com outras internacionais, apontando a semelhança existente, por exemplo, entre o pavilhão da cidade de Curitiba com a do pavilhão soviético na exposição de Nova Iorque.

²⁶³ GAZETA DO POVO, 14.jun.1942.

²⁶⁴ Ibid, 19.maio.1942.

A celebração cívica e patriótica na arquitetura desses eventos, com suas linhas modernas e severas, como afirmava o catálogo da exposição, estava sendo transferida para as ruas da cidade, principalmente nos primeiros edifícios em altura. Uma arquitetura monumental, de uma modernidade inspirada em arquétipos clássicos que se constituiriam numa outra simbologia, representando ideologias e governos autoritários. Dali para frente, ela seria sempre lembrada como a arquitetura do Estado Novo de Getúlio Vargas.

Nessa época, Curitiba, como outros centros urbanos, ampliava o número de edifícios. Em boa parte das principais cidades brasileiras, esta virada de decênio significou um predomínio da verticalização das paisagens sob o domínio do *art-déco* ou de suas variações de conteúdos racionalistas. São Paulo, já no final dos anos 20, abrigaria o edifício Martinelli, ainda com ares ecléticos; o Rio de Janeiro, na mesma época, veria surgir o edifício A Noite, projetado por Joseph Gire e Elisário Bahiana, onde os conceitos perretianos de uma arquitetura em concreto integrada à estrutura foram seguidos à estética *déco*. Hugo Segawa ainda cita, como exemplos marcantes do período, o edifício Saldanha Marinho em São Paulo e o Oceania em Salvador, cidade que abrigaria na sua paisagem tradicional outra espetacular obra *déco*, o Elevador Lacerda.²⁶⁵

Livre dos excessos de ornamentações do eclético e com um leve toque paranista, o edifício Garcez traria para a Curitiba de início da década de 1930 a emoção de romper as alturas em seus oito pavimentos e ingressar a cidade no rol das capitais com “arranha-céus”. Projetado pelo então prefeito João Moreira Garcez, a construção arrastou-se entre 1927 e 1936, recebendo, nesse meio tempo, acréscimo no número de pavimentos. Sua implantação na esquina de uma das praças mais tradicionais da cidade, a General Osório, e monumental como todo edifício de linhas tendendo para o *déco*, dominava a paisagem de uma cidade ainda presa aos prédios de não mais de três ou quatro andares. Em vista antigas de Curitiba, o Garcez aparece imponente, numa presença só suplantada no início dos anos 40, quando outras construções de porte se fariam. O término da obra do edifício Garcez coincide com o momento em que a cidade é louvada nas páginas da imprensa pelo seu rápido crescimento e ingresso no restrito círculo das grandes cidades. Ufanismo permanente, semelhante ao encontrado em textos do começo do século e encampado pelo próprio governo estadual.

²⁶⁵ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil...* p.64/5.

Um relatório do interventor Manoel Ribas para o exercício de 1932 a 1939 assinala, entre as principais obras realizadas na capital, a pavimentação de novas áreas, a substituição ou restauração de antigos revestimentos e a ampliação da rede de iluminação pública. Com esses melhoramentos, a edificação predial fora incentivada para um total de 3.503 obras no período, o que resultava numa média de 438 ao ano sendo que, apenas em 1939, esse número atingira a marca de 499 novas construções.²⁶⁶

Considerando-se que mais de duas décadas antes o montante de obras chegou ao patamar 528, em 1913, e 481 no ano seguinte, percebe-se que o ufanismo do Interventor não deveria ser tão grande, mas os anos eram de crise econômica e uma guerra mundial acabara de ser iniciada.²⁶⁷ Novas construções, por menor que fosse o número, eram bem vindas e contribuía para que Curitiba amanhecesse diferente a cada dia, como afirmava um editorial da revista *Vida Princesina* em setembro de 1939.

Com o título de “Três coisas da minha Curitiba”, o autor não identificado desse texto afirmava que não seria preciso ter vivido na cidade em 1870 para sentir saudades. Um sentimentalismo que para ele não combinava com os dias atuais, mas que, no entanto, o acometera: sim, ele sentira saudade da *Curitiba de um dia destes*, quando bairros como o Batel, o Juvevê e o Bacacheri ainda não tinham se aformoseado com o asfalto ou quando a Rua Barão do Rio Branco era um *zero na vida*. Três coisas lhe traziam a memória de tempos não tão distantes – o antigo Teatro Guaira,²⁶⁸ desaparecendo que estava à custa de picaretas; as Ruínas de São Francisco, que ironicamente ele concordava que estariam melhores demolidas; e o trânsito das carrocinhas das polonesas e italianas. Esta sim, saudade das maiores, pois as colunas oferecendo verduras logo cedo estavam rareando, e sem elas o carnaval matinal de Curitiba também encerrava.²⁶⁹

A Curitiba em vias de entrar na década de 1940 era moderna, de amplas vias e certamente as colunas em seus carroções não teriam mais lugar em meio ao tráfego de uma pequena metrópole com moderníssimos edifícios. Assim, era tratada a cidade em outra publicação da mesma época:

²⁶⁶ RELATÓRIO apresentado a S. Excia. O Sr. Dr. Getúlio Vargas M.D. Presidente da República pelo Sr. Manoel Ribas Interventor Federal no Estado do Paraná – Exercício 1932-1939.

²⁶⁷ Os números relativos as obras na década de 1910 foram extraídos de um diagrama das edificações de Curitiba entre 1902 e 1925, elaborado pela Diretoria do Arquivo Público e Estatística do Estado do Paraná.

²⁶⁸ O antigo teatro localizava-se na Alameda Dr. Muricy. No local, atualmente, encontra-se uma agência bancária, vizinha ao prédio da Biblioteca Pública do Paraná.

²⁶⁹ VIDA PRINCESINA. Curitiba, setembro de 1939, nº09, p.01.

Hoje a capital é uma cidade completamente moderna, evoluindo para se tornar uma verdadeira cidade modelo, com suas novas e largas avenidas, os seus monumentos, suas praças, seus parques, seus clubes e cinemas, os moderníssimos edifícios, as graciosas e encantadoras vivendas, as suas escolas, desde as infantis até a universidade, contando também com escolas profissionais, com nobres instituições literárias e de caridade, tudo concorrendo para o seu progresso. Curitiba, cidade eminentemente cosmopolita, acolhe em seu hospitaleiro seio, elementos de diversas nacionalidades que com seu honesto trabalho, progridem e prosperam.²⁷⁰

Entre os moderníssimos edifícios de 1940, provavelmente, encontrava-se o Nossa Senhora da Luz, na Praça Tiradentes, em fase de obras pela construtora Surugi e Colle. Com três fachadas, uma delas competindo com toda uma lateral da neogótica catedral de Curitiba, esse edifício foi o primeiro a romper com a paisagem do casario eclético de um dos mais antigos sítios de ocupação da cidade. Sua arquitetura de linhas retas, exceto pelo aproveitamento da curvatura de duas esquinas, é simples se comparada à de outras obras de porte de São Paulo e Rio de Janeiro, mas seus volumes simplificados, ao mesmo tempo em que se purgavam excessos de decorativismos, acabaram sendo um referencial também seguido em outros edifícios do mesmo período encontrados no centro da cidade, como o Pizzato, na Rua Carlos Cavalcanti, e o Marumby, na Praça Santos Andrade.

O número de construções em altura ampliou-se consideravelmente na década de 1940. Ainda que atadas aos rigores de uma legislação urbana do início do século, as obras não cessavam e eram freqüentes as matérias na imprensa ou os anúncios em revistas especializadas, como a do Instituto de Engenharia, por exemplo. Alguns profissionais questionavam o atraso da legislação, mas mesmo estes eram unânimes em concordar com o desenvolvimento da cidade, como fez o engenheiro José Bittencourt de Paula:

Curitiba, sem dúvida, apresenta aspectos de uma grande cidade graças ao rápido crescimento que tem experimentado nos últimos tempos. Sofre a nossa capital radical reforma em sua fisionomia urbana, com as novas construções que se erguem por toda a parte. É de prever que dentro de cinquenta anos não haverá no centro comercial um só edifício do século passado. A arquitetura é nova, mas infelizmente para os curitibanos das gerações que surgem, a disposição dos lotes edificáveis é velha. Velhíssima, pois é modelada em padrões medievais.²⁷¹

Bittencourt de Paula alertava para o problema da pouca insolação nos edifícios centrais, propondo, inclusive, a abertura de novas ruas perpendiculares à Rua 15 de Novembro para ampliar a iluminação solar nas construções dessa via. Por essa época, o preconceito inicial sobre as habitações coletivas, inicialmente consideradas promíscuas,

²⁷⁰ LABOR. Curitiba, agosto de 1940.

²⁷¹ PAULA, José Bittencourt. **Questões de urbanismo**. In: Revista do Instituto de Engenharia. Curitiba, Jan-Mar. 1947.

estava superado e crescia a oferta de edifícios residenciais no centro da cidade. Diante desse quadro, na década de 1940 estudos e questões foram levantados pela Prefeitura, resultando em alguns dos parágrafos do Código de Posturas implantado em 1953. O detalhamento das dimensões mínimas dos cômodos de um apartamento era específico e diferenciado do de uma residência, principalmente em relação aos dormitórios e à cozinha, além de haver normas específicas para as instalações de incineração, coleta de lixo e compartimentos de serviço. A cozinha, por exemplo, não poderia ser inferior a quatro metros quadrados, e a área mínima para um dormitório seria de cinco metros quadrados, desde que o apartamento tivesse pelo menos dois quartos ou sala e quarto, além do aposento em questão. Mesmo assim, o quarto deveria ser planejado de forma que, no seu espaço, fosse possível a inscrição de um círculo de um metro de raio.²⁷²

A primeira legislação específica para os prédios de habitações coletivas apareceu mais de vinte anos antes, em 1928, no Rio de Janeiro, e o tema vinha sendo tratado pela revista *A Casa* desde essa época. Em matéria intitulada “As casas de apartamentos”, as vantagens desse novo modo de morar são exploradas ao máximo, como a economia no custo de construção de cada unidade residencial e a redução em despesas gerais como limpeza de áreas externas, lavanderias e elevadores. Como isso não bastasse, prédios modernos valorizavam os terrenos circunvizinhos: “*como se vê, todas essas razões justificam de sobra a construção de grandes edifícios de apartamentos. Refletindo sobre cada uma delas em particular, não há quem não fique convencido de que essas construções representam, de fato, a única solução não só para a crise de falta de habitações, como, igualmente, para o barateamento das mesmas*”.²⁷³

Entretanto, três anos depois os apartamentos eram considerados os culpados pelo decréscimo do número de construções residenciais, uma vez que ganhava a preferência, mesmo das classes mais abastadas. Fator esse que seria um contra-senso, pois para o editorial da revista apartamento era, por excelência, a morada de gente modesta:

Talvez pouca gente saiba que os principais fatores da crise atual de construções sejam as casas de apartamentos. O apartamento, de casa de pobre, tornou-se a residência preferida dos ricos. Perguntar-se-á por que a preferência do rico pela promiscuidade da vida em casas de apartamentos. (...) Os apartamentos foram feitos para gente modesta, de poucos recursos que trabalha e precisa estar no centro urbano.(...) Em toda a parte do mundo o apartamento é a casa de aluguel por excelência; dificilmente se pode alugar uma casa isolada. Aqui, as famílias, em geral alugam as suas residências particulares para viverem em sociedade promíscua, criada nos novos apartamentos.²⁷⁴

²⁷² CÓDIGO de Posturas e Obras do Município de Curitiba. 1953. p.107.

²⁷³ A CASA, Ano 6, nº 46, fevereiro de 1928. p.17.

²⁷⁴ Idem. Ano 9, nº84, maio de 1931. p.5-6.

Vencido o preconceito inicial, os prédios residenciais proliferaram. Em meados dos anos de 1940, Curitiba contava diversas obras no gênero, desde as menores, com número reduzido de pavimentos e unidades, aos “arranha-céus” acima dos dez andares. Em 1944, a construtora Gutierrez, Paula & Munhoz ilustrava uma página da revista do Instituto de Engenharia com desenho do edifício Marumby; três anos depois, na mesma publicação, foi a vez de propagandear o Santa Júlia, na Praça Osório, que, com seus dezesseis pavimentos, era um dos mais altos em construção na cidade. No mesmo ano, outro prédio residencial, desta vez a cargo da construtora Iwersen, Loyola & Pierri, era anunciado na revista do Instituto, o Copacabana, na Rua Amintas de Barros.²⁷⁵

A publicidade dos prédios era grande e a associação com o progresso da cidade, inevitável. “*Dez anos passados, e Curitiba oferece ao visitante um aspecto novo, acentuada mostra de desenvolvimento*”, diz um artigo sobre a capital publicado na revista *Vida Princesina* em 1946. Comparando a cidade de então com a da década anterior, concluía-se que os habitantes não mudaram, continuavam os mesmos cordiais de sempre, mas a cidade alterara seu aspecto e, nessa transformação, em muito contribuíram os edifícios:

O progresso urbano da cidade, no entanto, está flagrante aos olhos que a viram antes. O apartamento venceu o conforto da casa, erguendo-se em todos os bairros, na sua ânsia de libertar-se da terra. Onde antes erguiam-se marcos da fundação local, não muito remota, levantam-se hoje belas vivendas coletivas. A cidade cresceu, adquiriu ares de pequena metrópole, e mesmo nesses anos terríveis da guerra, com a crise de materiais de construção, teve um surto extraordinário de edificações.²⁷⁶

A aceitação gradual das residências sobrepostas fez-se sob a influência do *déco*, considerado como a modernidade elevada às suas últimas instâncias por uma população acostumada às construções baixas (quando muito sobrados de três ou quatro pavimentos que emolduravam o alinhamento da Rua 15 de Novembro). Em muitos casos, os edifícios de um *déco*, ainda que simplificado, representam a modernidade de fato. Por esse motivo, em Curitiba as vertentes agrupadas sob a denominação *art-déco* concorreram, muitas vezes, simultaneamente com o modernismo difundido no Rio de Janeiro e São Paulo, sendo mais uma opção do que propriamente um desconhecimento de outras arquiteturas. Ainda que sem orientação claramente definida, o pragmatismo de

²⁷⁵ REVISTA Técnica do Instituto de Engenharia. Curitiba, Tomo III, °10, jan-mar de 1947.

²⁷⁶ VIDA PRINCESINA. Curitiba, n°42, jan-fev. de 1946. p.04.

muitos profissionais envolvidos colaborou para franquear à população as inovações e os avanços da cidade em constante modernização.²⁷⁷

A variedade de exemplares reunidos sob a denominação *déco* aponta para mais uma das diversas faces que a modernidade assumiu em Curitiba ao longo do tempo, desde quando a Santa Casa de Misericórdia, na opinião do viajante Bigg-Whither, era uma obra sem igual mesmo no Rio de Janeiro, até ao olhar que se elevava aos céus, décadas depois, para acompanhar os traços do Edifício Garcez. Tempos em que o espírito de transformação arquitetônica era visivelmente latente e, por isso mesmo, não pode hoje ser esquecido ou descartado em função de padrões hegemônicos que se afirmariam na década de 1950.

As vivendas de requintada feitura arquitetônica e as construções de linhas magníficas e de rija solidez, como afirmava uma revista em 1945, fizeram a “metrópole” daquela década, mesmo com todas as aspas que se possa querer acrescentar ao termo:

A formosa capital do Estado do Paraná está, bizarramente, assentada sobre colinas e estende-se para os pontos cardeais, rendilhada por arrabaldes pitorescos que lhe são uma coroa de encantos, graças ao sem número de vivendas de requintada feitura arquitetônica, entre relvas e flores, ramadas e pinheiros. Enquanto isso, o seu centro ativo e ruidoso, para desafogar-se da envolvência vibrante do progresso, projeta-se na direção do céu, em busca de espaço vital, através de construções de linhas magníficas e rija solidez, que lhe dão categoria de empolgante e rútila metrópole.²⁷⁸

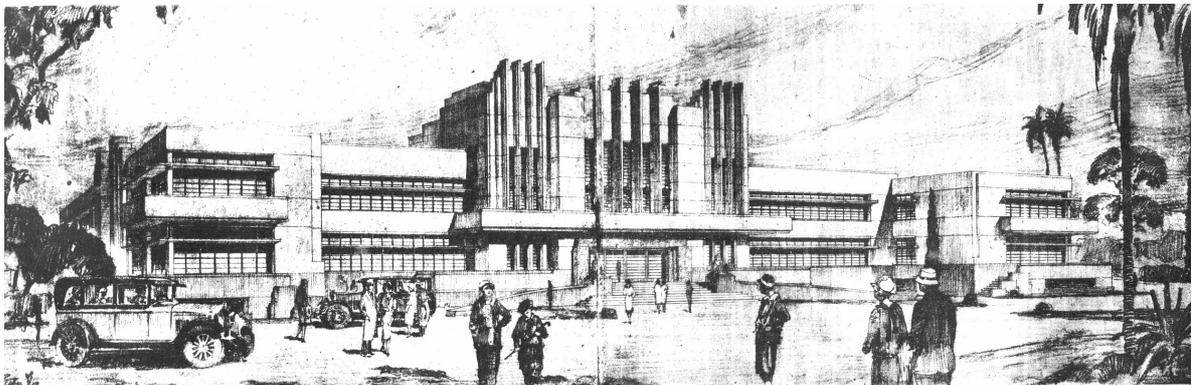
²⁷⁷ BIANCO, Giovanni, CAMPOS NETO, Cândido Malta. **Redescobrimo o art-déco e o racionalismo clássico na arquitetura belenense.** In: *Arquitextos* – periódico mensal de textos de arquitetura. Texto Especial nº 187. Localizado em [http:// www.Vitruvius.com.Br](http://www.Vitruvius.com.Br). Acesso em 22.abr.03

²⁷⁸ LEIA-ME. Curitiba, ano 1, nº01, dez. de 1945.

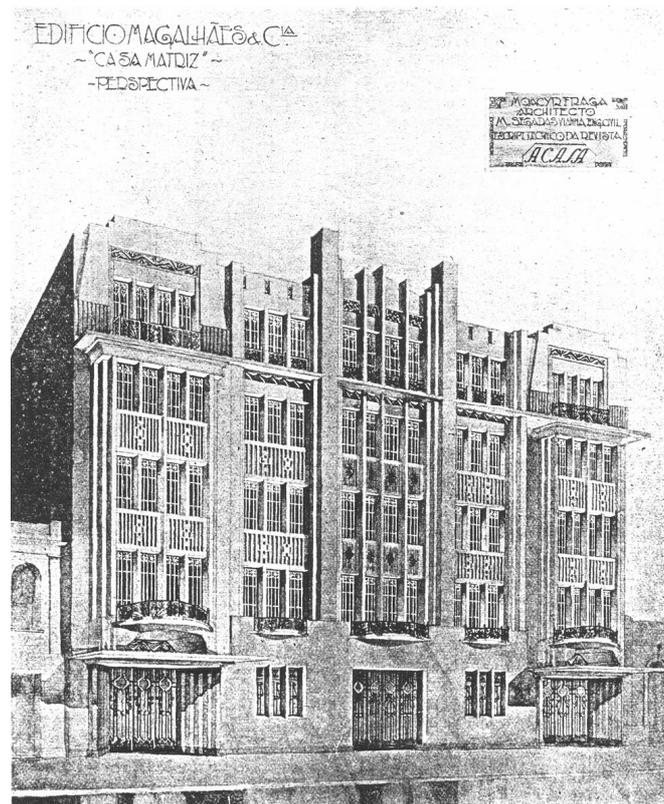
Casa com duas residencias



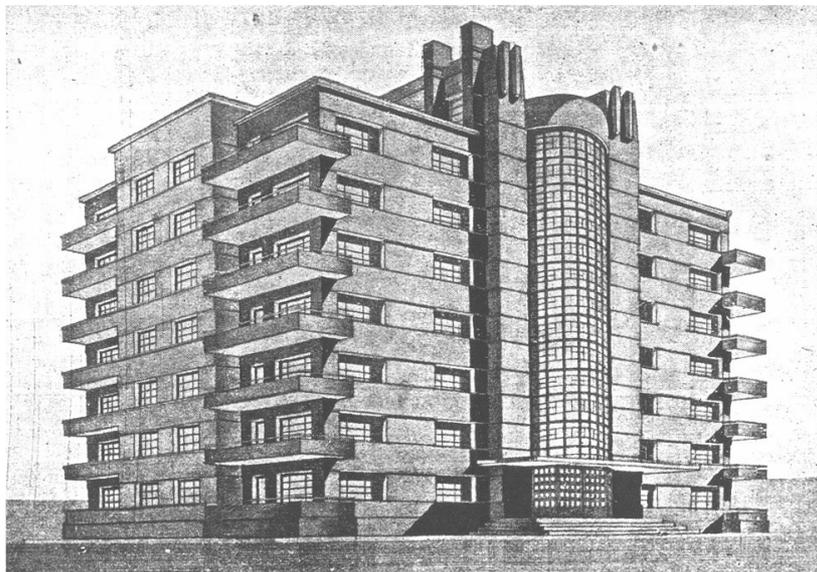
Modelo de construção moderna divulgada nas páginas da revista *A Casa* nos anos de 1930.

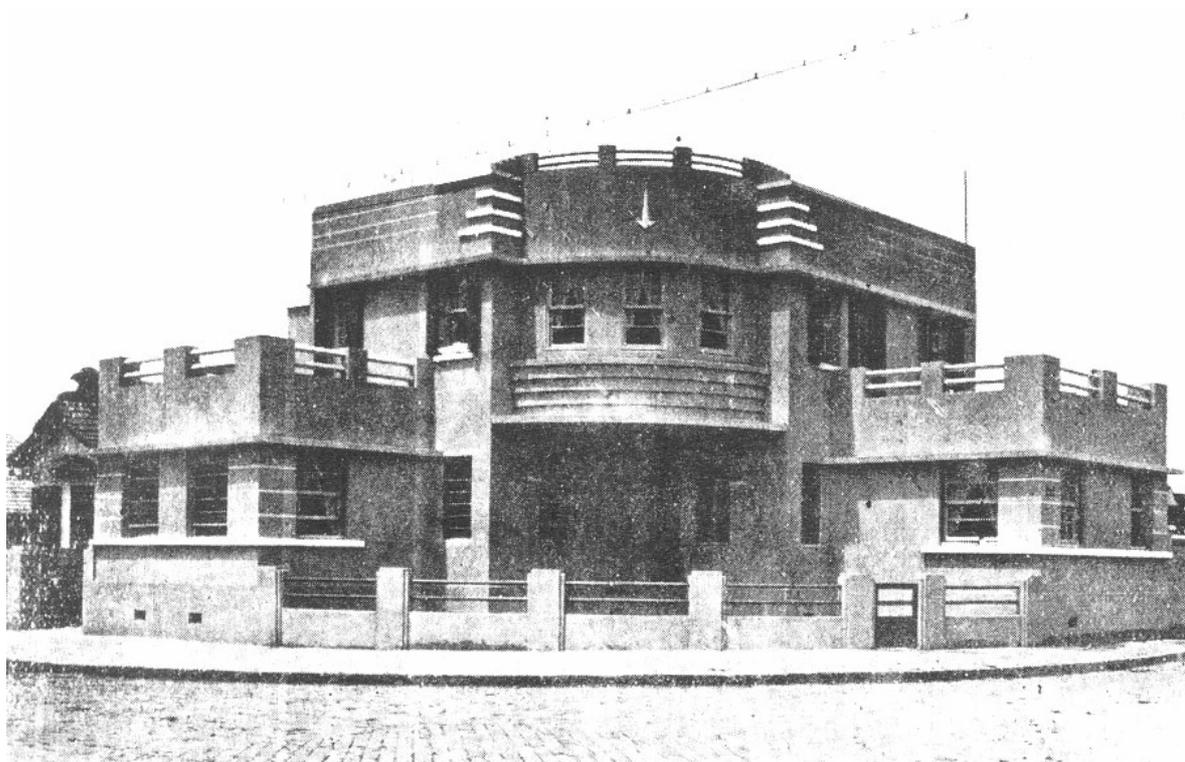


Arquitetura divulgada nos anos de 1930 na revista *A Casa*. Linhas que marcariam a década, principalmente em obras oficiais.

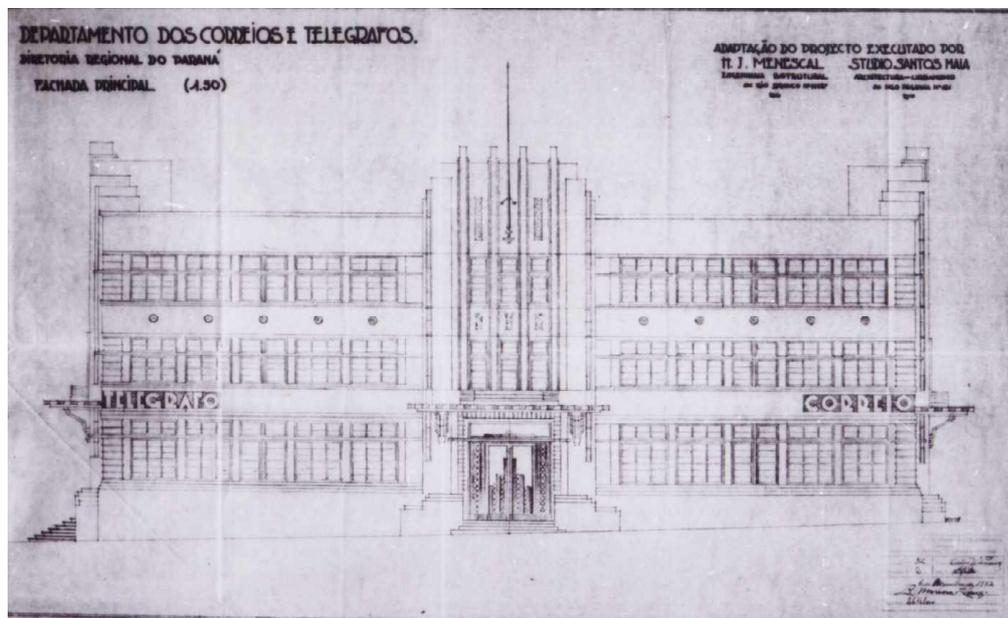


Dois modelos de edifícios divulgados pela revista *A Casa* nos anos de 1930 e que se assemelham a inúmeros outros exemplares espalhados pelas ruas do país.





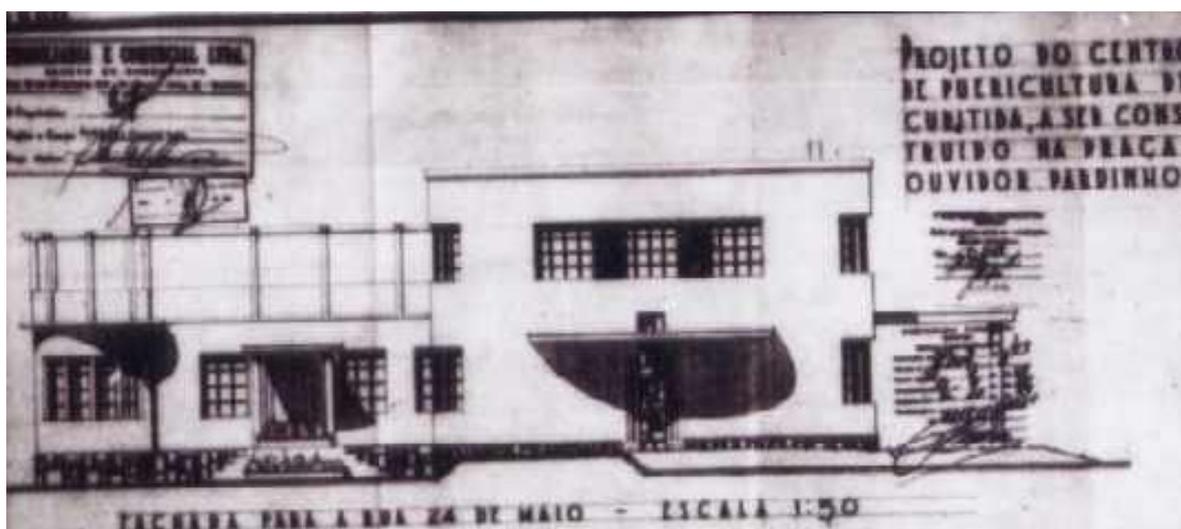
Residência construída na esquina da Rua José Loureiro com Conselheiro Laurindo e ainda existente. Esta fotografia foi divulgada na Revista *A Casa*.

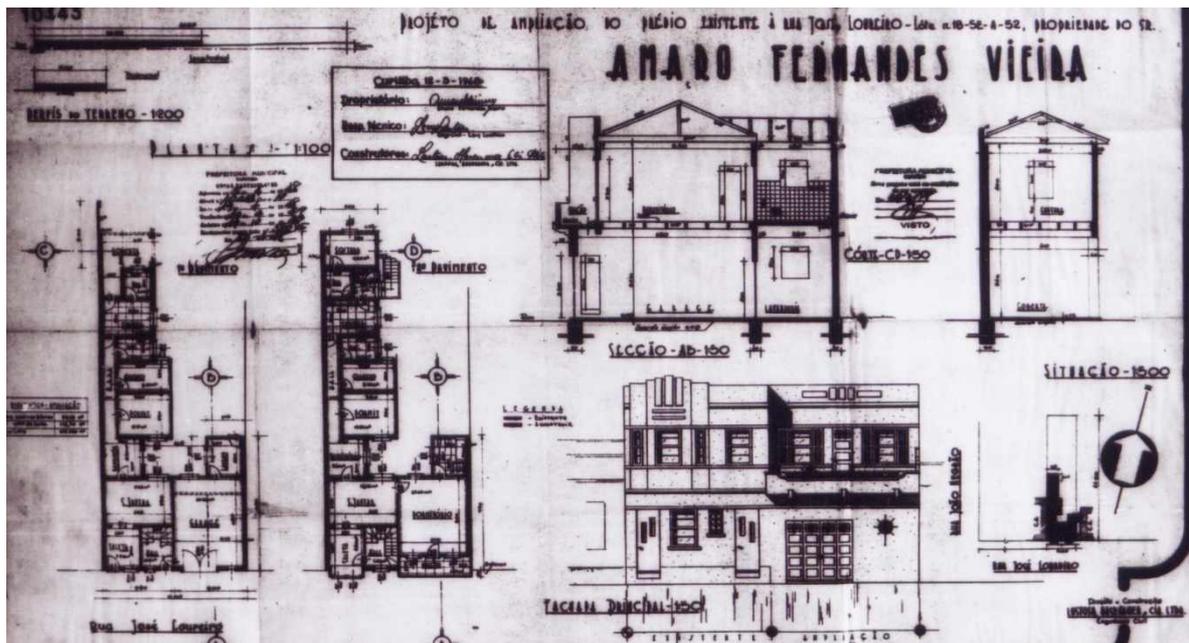


Projeto da sede dos Correios de Curitiba. Acervo: Arquivo da PMC

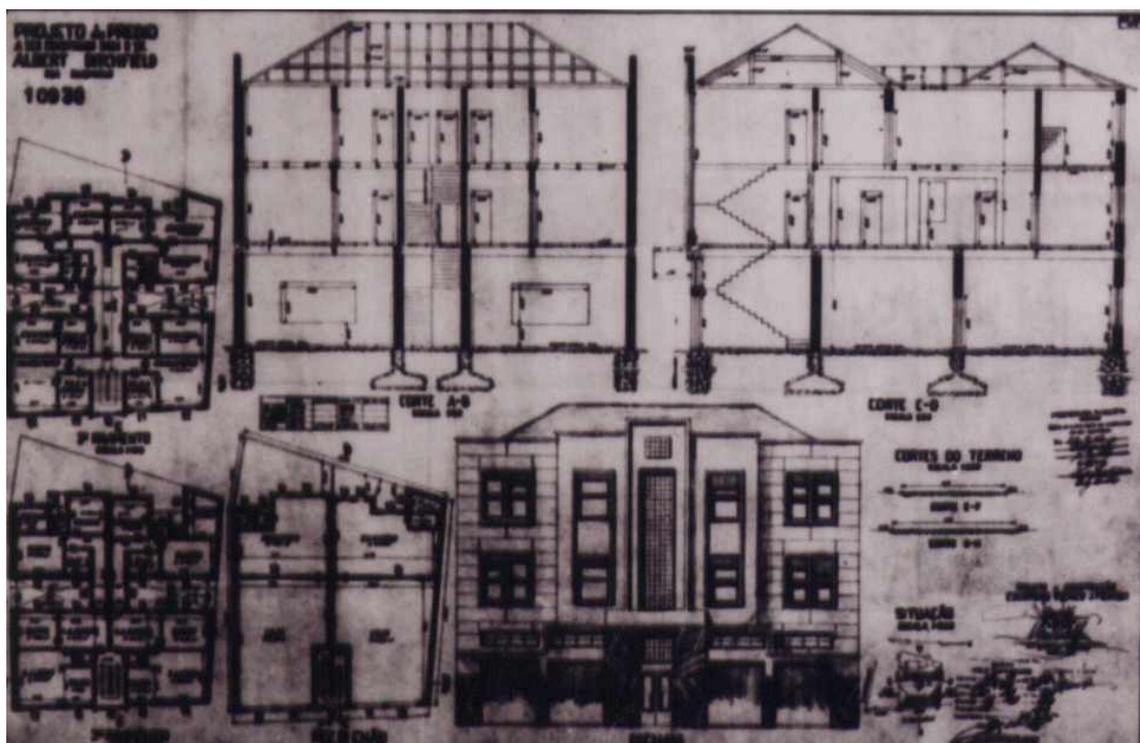


Fachadas do Centro de Puericultura de Curitiba construído, no começo da década de 1940, na Praça Ouvidor Pardiniho. Acervo: Arquivo da PMC

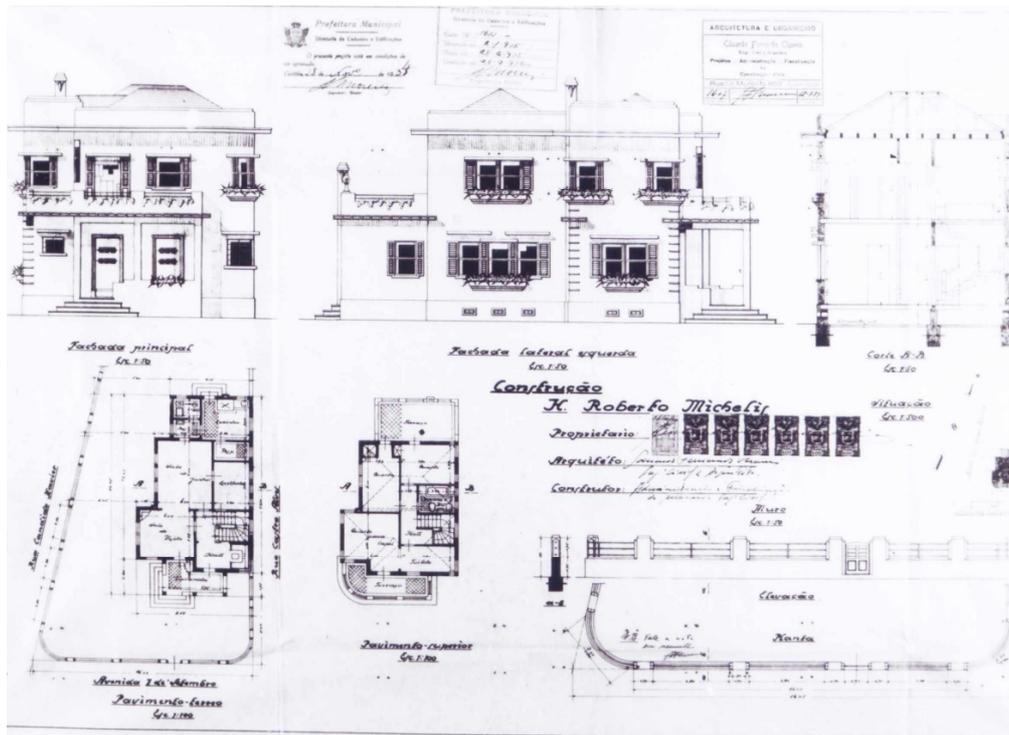




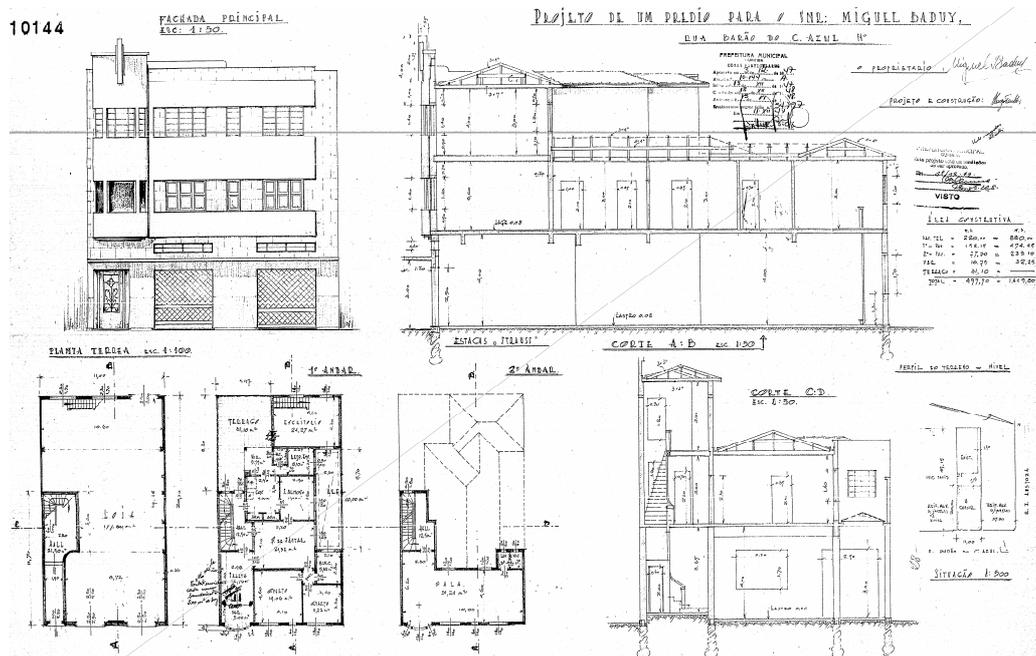
Modelo de sobrado construído no centro de Curitiba e comum na paisagem da cidade nas décadas de 1930 e 40 e que, na época, foi uma das faces da modernidade da cidade. Acervo: Arquivo da PMC



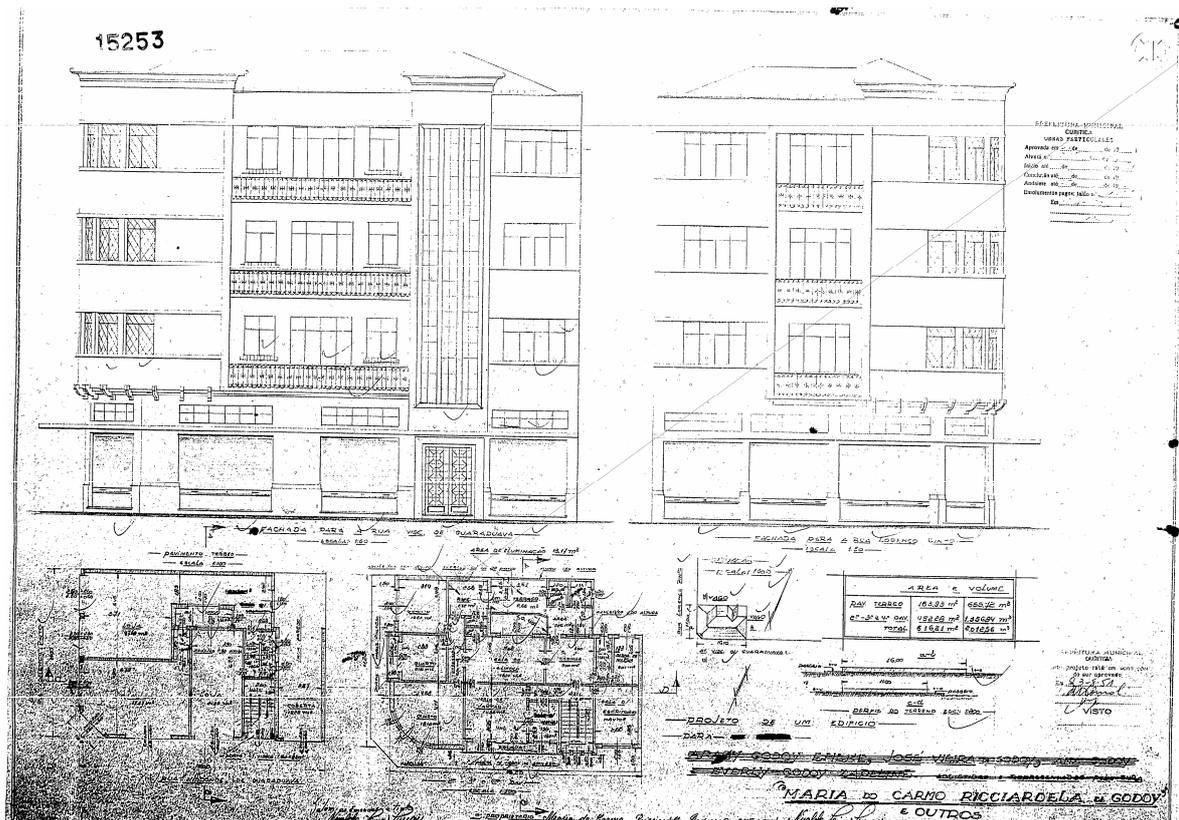
Prédio construído em Curitiba na década de 1930. Linhas retas e corpo central em destaque, proposta bastante difundida na cidade. Acervo: Arquivo da PMC



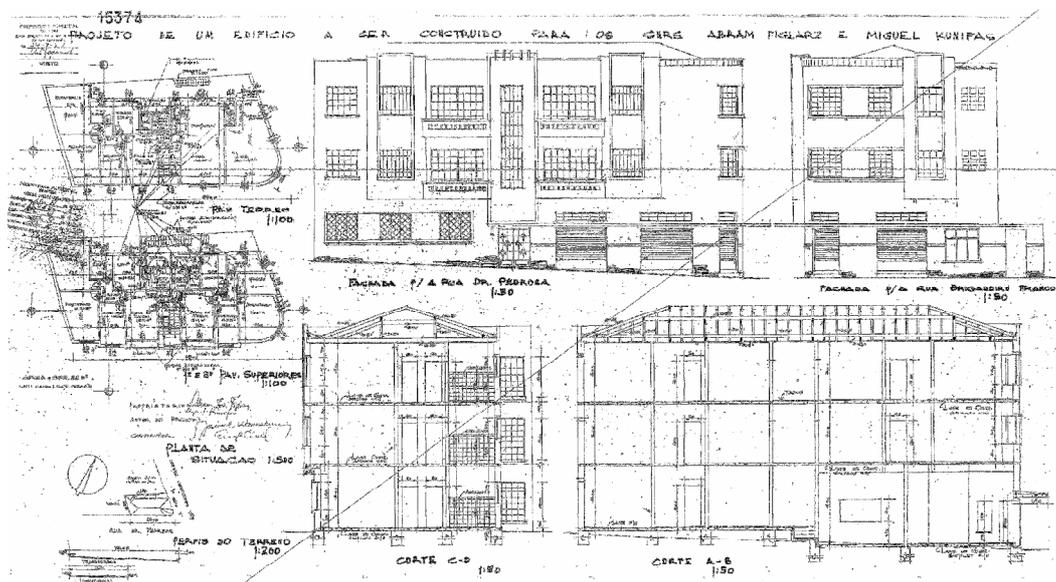
Sobrado residencial construído no bairro Batel, na Avenida 7 de Setembro, e ainda existente. Acervo: Arquivo da PMC



Prédio misto de residência e comércio. A ornamentação do ecletismo cedeu lugar as linhas mais retas oriundas da arquitetura da década de 1930. Internamente, a solução proposta de agenciamento permanecia semelhante às encontradas nas construções do decênio passado. Acervo: Arquivo da PMC



Edifício característico do começo da década de 1940. Aproveitamento da curvatura da esquina sobressaindo-se em relação ao volume do restante da construção e entrada para os apartamentos em destaque, evidenciando os corredores de acesso às moradias nos pavimentos superiores. Acervo: Arquivo da PMC



Edifício de esquina construído no final da década de 1940 na Rua Dr. Pedrosa e com solução semelhante a do exemplo anterior. Acervo: Arquivo da PMC

2.2 À sombra de arvoredos verdejantes: as persistências estilísticas

Nos anos de 1940, o curitibano que tomasse o bonde na Praça Tiradentes e se aventurasse num passeio pelos bairros da cidade, teria diante dos olhos a paisagem de um casario semelhante ao construído quinze ou vinte anos antes em áreas mais centrais. Muito embora naqueles tempos o brado de Frederico Kirchgässner por uma renovação já tivesse soado e, na mesma época, uma arquitetura mais geometrizarante abrisse espaço no cenário urbano, a imagem de um lar aconchegante, para expressiva camada da população, ainda não absorvia nenhuma das linguagens próximas do modernismo.

As vivendas de requintada feitura arquitetônica que então se espalhavam pelos pitorescos arrabaldes de Curitiba dão idéia das expectativas e dos anseios de moradia da grande maioria da população em meados do século passado. Pitorescos chalés de madeira, vilas, *cottages*, bangalôs e toda a influência das vertentes do neocolonial ainda se constituíam na mais real e verdadeira imagem da cidade construída entre meados da década de 1920 e o início dos anos 50. Tanto a concepção, quanto as características distributivas do interior de uma casa só se modificam lentamente; por isso, a moradia é um dos melhores veículos para caracterizar os costumes, os usos e os gostos de uma população.²⁷⁹

Heitor Stockler de França, em 1945, fez uma precisa e feliz descrição da cidade e do casario que então se descortinava diante dos seus olhos:

Do centro para a periferia, ao perflustrar-se as ruas de saída para os pontos cardeais, largas vias tronco que nasceram com o surgimento do núcleo em evolução, que nos damos prezado encantamento pelas surpresas, panorâmicas que, a todo instante, nos aparecem. Assim são, por exemplo, a Avenida Cruzeiro, do Batel e Bispo Dom José, a República Argentina e a Mateus Leme, agora, enfeitada de bangalôs, vilas e chalés de aprimorado gosto, vivendas confortáveis que justificam a nossa satisfação em admirá-las, ora no meio de jardins ornamentais de inspirados desenhos ou, então, esplendorados em planos altos tapizados de relva esmeraldina ou, ainda, no fundo de declives ondulados, onde às vezes um regato desliza marulhante e cristalino à sombra de arvoredos verdejantes.²⁸⁰

De fato, bangalôs, vilas e chalés representavam a Curitiba moderna de então, descrita em tantas outras publicações com o mesmo e pitoresco romantismo, mesclado

²⁷⁹ ROSSI, Aldo. op. cit. p.154.

²⁸⁰ FRANÇA, Heitor Stockler de. **A radiosa capital do Paraná**. In: Vida Princesina. Curitiba, nº 45, set-out de 1945.

com certo toque de ufanismo pela metrópole que se fazia mais real à medida que o tempo passava, principalmente na região central, tomada pelos edifícios: “*nesses contrastes com o centro urbano ocupado pelo comércio, na pompa diferente das suas casas de moda, cinemas e negócios que tais, que vamos encontrar enlevo para as nossas horas de evocação e de passeio*”.²⁸¹

Anúncios de construtoras referendavam o gosto popularizado: “*Palacetes, vilas. Construções em concreto armado*”, informava a publicidade da firma Hugo Peretti na Revista do Instituto de Engenharia, em 1945,²⁸² ou, ainda, “*Casas, bangalows, palacetes, etc*”, anunciava a construtora Marcos Baggio & Cia na revista *A Ilustração*, em maio de 1942.²⁸³ Propagandear bangalôs em pleno início dos anos de 1940 significava manter uma moda corrente nas construções iniciada na década de 1920 e difundida por todo o país.

A revista *A Casa*, ao longo de anos, ora explorava todas as possibilidades e maravilhas de residir num bangalô, ora rechaçava-os justamente por serem modismo na construção civil. Por vezes, o tom bucólico imperava: “*O encanto de uma casa não é proporcional ao seu custo. (...) E é por isto que, numa mesma rua olhamos desinteressadamente para uma casa de centenas de contos e, no entanto, nos detemos a olhar um bangalow com suas pilastras rústicas e os seus telhados de beiradas longas, as suas varandas cheias de flores e de poesia...*”.²⁸⁴

Os bangalôs, havia para todos os gostos e bolsos, modernos ou pitorescos, às vezes anunciados como sinônimos de conforto, elegância e originalidade, às vezes apresentados em versões para terrenos de grande frente ou mesmo em variações, como o “*bungalowette*”, definido como “*o bungalow mínimo, a casa dos noivos por excelência*”.²⁸⁵ Mas era comum também a mesma revista emitir, opiniões diversas, como a do texto “*Bungalow Colonial*”, um ‘ensaio crítico’, assim chamado e assinado por Souza Viterbo, autor que, em alguns números, deu pareceres, sempre recheados de ironias, contra a “*arquitetura de mau gosto*”. Sobre os bangalôs, logo no início do artigo, ele ataca:

Tal a predileção que o povo tem pelo ‘bungalow’ que raro se constrói outro estilo de casa. Quando não é ‘bungalow’, é colonial. Eu já vi um catálogo de modelos de casas onde havia

²⁸¹ Ibid, idem.

²⁸² REVISTA Técnica do Instituto de Engenharia. Curitiba, Tomo III, nº12-13, jul-dez de 1945.

²⁸³ A ILUSTRAÇÃO, Curitiba, vol.04, nº21, maio de 1942.

²⁸⁴ A CASA, Ano 1, nº02, nov.1923. p.05.

²⁸⁵ Idem, Ano 2, nº08, dez. 1924. p.09.

legítimos bangalôs, meio bangalôs e bangalôs coloniais, apresentados numa indigência de desenho clamorosa, mas com o qual facilmente ludibriava o povo, porque facilmente se engana o povo quando se trata de baboseiras. Este catálogo deve ter logrado aceitação, pois é fruto da própria mentalidade artística do povo. (...) Por todos os lugares que se anda há os meio bangalôs, os legítimos, etc. Ora é uma casa barata, feita de carregação, como só faz a grande massa, num cosmopolitismo inefável de estilos, ora são casas banais com pretensão a casas de estilo.²⁸⁶

Toda construção com varandinha e sótão era tachada de bangalô, dizia a própria revista que tanto divulgou este tipo de construção. Em meados da década de 1920 e no início do decênio seguinte, apesar das ironias de Souza Viterbo, muitos *bungalows* foram erguidos de Norte a Sul no país. Na época, o espírito do bangalô popularizava-se nos Estados Unidos e consagrou-se como uma arquitetura cujo desenvolvimento estava ligado aos subúrbios residenciais e às casas de lazer em estâncias turísticas e balneárias. Originalmente, o bangalô poderia ser associado a uma casa térrea, cercada por varandas e proveniente de uma adaptação cultural empreendida pelos britânicos, na Índia, desde o século XVII.²⁸⁷

Originário da casa simples e vernacular indiana, o bangalô caracterizou-se por uma linguagem universal despojada, contudo redesenhada em alguns detalhes nos contextos locais em que se desenvolveu. No caso brasileiro essa concepção, e mesmo a denominação, bangalô, encontrou-se com a tradição secular da casa rural avarandada, dotada de amplos telhados de barro. A configuração geral do bangalô brasileiro do século XX apresenta telhados baixos, oitões voltados para as fachadas, janelas simples de vergas retas e varandas.²⁸⁸

A afirmação acima é de Silvia Ferreira Santos Wolf, que estudou a arquitetura do Jardim América, o primeiro bairro-jardim do país, implantado pela Cia City em São Paulo. Os bangalôs ali construídos assemelhavam-se à tradicional definição deste gênero de habitações, muito provavelmente pela origem britânica de boa parte do capital da empresa e também devido à presença do arquiteto inglês Barry Parker e de outros profissionais anglo-americanos que desenharam as primeiras casas deste loteamento. Mas, como a própria autora afirma, no Brasil este modelo de residência encontrou-se com a tradicional casa rural avarandada, o que, de certa maneira, poderia explicar a variedade de construções assim denominadas, tanto nas páginas de uma revista como *A Casa* quanto nos próprios projetos apresentados às municipalidades.

Em novembro de 1926, *A Casa* publicava no seu editorial pequena matéria sobre os bangalôs. Na opinião do editor, embora a origem do modelo dessas residências fosse atribuída às construções da Índia, as casas de um só pavimento, ainda que não muito

²⁸⁶ A CASA, Ano 9, nº 88, set.1931. p. 18-21.

²⁸⁷ WOLF, Silvia Ferreira Santos. **Jardim América...** p. 188.

comuns, sempre estiveram presentes em países como França e Inglaterra e em outras regiões européias sob a denominação de *cottages*, e afirma: “... a única relação que existe entre os nossos bangalôs e as casas nascidas na Índia é o nome”.²⁸⁹

Contraditoriamente, a própria revista assume a denominação corrente e proveniente da Índia, corroborando, de certa forma, a influência e adaptação dos ingleses em sua colônia. O sucesso dessas construções, no parecer do editor da revista, provinha do fato de serem térreas, pois, eliminando-se a escada, facilitava-se o trabalho da dona de casa: “As plantas modernas têm sido arranjadas de modo a que os cômodos destinados ao serviço diário fiquem completamente isolados dos quartos que habitualmente eram colocados no sobrado; é esse um dos requisitos a que deve sempre satisfazer o projeto de um bom bungalow”.²⁹⁰

Entretanto, é muito provável que, no imaginário popular e na concepção de arquitetos do período, o bangalô representasse uma construção dotada de varanda, fosse ela frontal ou lateral. Nem mesmo importaria se o imóvel se constituísse num sobrado, desvirtuando a definição original da tipologia como aconteceu em 1923, quando o escritório de arquitetura de Gastão Chaves, em Curitiba, projetou um sobrado para Raul Plaisant, na Rua Cândido de Abreu, sob a denominação de bangalô.

O mesmo se repetiu um ano depois, desta vez num projeto assinado por Eduardo Krueger, outro arquiteto de renome em Curitiba. Krueger concebeu um sobrado na Avenida Iguaçu num desenho incomum para a época: no auge do movimento neocolonial, este bangalô era destituído de ornamentos, com platibandas semicirculares e linhas retas nas janelas. O único detalhe que poderia enquadrá-lo como pertencente à tipologia era o amplo terraço existente em toda a fachada, para o qual abriam-se as portas da sala de visitas e da sala de música.

Em Curitiba, a construtora Bortolo Bergonse também foi responsável, na mesma época, por bangalôs, um deles assinado por Valentim Freitas, este conhecido na década de 1920 pela diversidade de projetos que realizava. Freitas, vencedor do concurso de casas promovido pela Prefeitura em 1928, circulou pelos bangalôs, pelas vilas e por propostas neocoloniais, atendendo a uma demanda diversificada de clientes. Nesse período, essa variedade de tendências arquitetônicas encontradas pelas ruas da cidade se coadunava com inúmeras propostas de projetos que uma revista como *A Casa*, por

²⁸⁸ Ibid, p.189.

²⁸⁹ A CASA, Ano 4, nº 31, nov. 1926. p.07

²⁹⁰ Ibid, p. 07

exemplo, apresentava. Uma publicação que poderia ser encontrada tanto na sala de espera de um escritório de engenharia e arquitetura, quanto na residência de um provável cliente.

A moda dos bangalôs, em Curitiba, atravessou os anos de 1920 e entrou na década de 1930 representando a maioria dos projetos que buscavam aprovação na Prefeitura. Uma moda à qual nem mesmo Frederico Kirchgässner, arquiteto influenciado pelas vanguardas européias, escapou. Em 1931, um ano depois de concluir sua casa modernista, Kirchgässner projetava bangalôs na cidade. Alguns destes eram simples casas térreas com um pequeno alpendre na entrada; outros se aproximavam da concepção original de um bangalô, inclusive pela adoção de janelas venezianas, como os construídos em São Paulo pelos arquitetos ingleses no Jardim América.

O fato é que, por maiores que fossem o grau de especialização dos engenheiros e arquitetos e o seu contato com as produções européias, estes profissionais liberais atendiam ao gosto popular dos clientes. No mesmo ano de 1931, Kirchgässner projetou e a Bortolo Bergonse construiu uma residência de porão alto, entrada lateral, platibanda ornamentada com desenhos e um quê de *art-nouveau* tardio, semelhante a muitas outras residências de quase duas décadas pregressas, no auge da tendência eclética.

Ao anunciarem palacetes, vilas e bangalôs em jornais e revistas especializadas, as construtoras evocavam denominações correntes no final do século XIX e ainda correntes decorridos quase cinquenta anos. Como a palavra bangalô, o termo vila, designando a construção de meio de lote, cercada por jardins e que caracterizou um modelo de residência burguesa a partir de meados dos Oitocentos, tem no estrangeiro a origem desse seu significado. As vilas européias tiveram grande papel nas transformações tipológicas que levaram à casa moderna. A princípio reduções do palácio, tiveram a distribuição interna e racionalização dos percursos cada vez mais elaboradas, muito embora externamente ainda estivessem vinculadas ao uso de elementos de representatividade normais na arquitetura residencial eclética do crepúsculo dos Oitocentos. Para o arquiteto Aldo Rossi, essa era uma característica típica de toda a arquitetura daquele período, correspondendo a condições diferentes da estrutura social e à necessidade de se atribuir à casa um alcance emblemático.²⁹¹

Seja como for, a construção desvinculada do alinhamento da rua, fugindo da quadra em bloco uno, alterara a paisagem do século XIX, e é significativo, nesse caso, a importância adquirida pelo verde no meio urbano: a vila, à parte seu caráter de

representação e divisão social, apresentava uma relação mais próxima com a natureza e também a recusa a um cenário urbano contínuo, com imensos paredões de prédios ladeando uma rua. Essa transformação foi bastante sentida em cidades da Europa Central. Rossi cita como exemplo Berlim, que, com a construção de vilas, teve sua morfologia urbana profundamente modificada. Cidades como Viena, Praga e Zurique também são mencionadas:

A via pública setecentista é verdadeiramente um passeio sob as tílias; a cortina dos edifícios, embora apresentando alturas diferentes, possui total unidade arquitetônica. Trata-se de casas cidadinas do tipo burguês, características da Europa Central, com a presença de elementos formais da edificação gótica, construídas em lotes estreitos e profundos. Edifícios desse tipo eram característicos em Viena, Praga, Zurique e muitas outras cidades; sua origem, freqüentemente mercantil, estava ligada à primeira conformação da cidade em sentido moderno. Com as transformações da cidade na segunda metade do século XIX, essas construções desaparecem com facilidade, seja devido à renovação do patrimônio de edificações, seja pela alternância no uso das áreas. (...) Esse tipo de casa é substituído pela casa de aluguel e pela vila.²⁹²

Não se pode afirmar que a construção de vilas tenha alterado a paisagem central de Curitiba como ocorreu em algumas cidades européias, mas as vilas tiveram reflexos na própria legislação municipal. No centro de Curitiba, a julgar pelos códigos de posturas da segunda metade dos Oitocentos, estimulava-se a construção de sobrados de alvenaria que, mantendo as mesmas diretrizes de lote e de alinhamento predial dos tempos coloniais, formariam uma quadra coesa e em bloco. Por outro lado, margeando o núcleo central, aprazíveis redutos familiares se formaram com prósperas vivendas cercadas de floridos jardins, tão comentados em textos como o de Heitor Stockler de França.

Bairros como o Batel e o Alto da Glória foram os primeiros desses redutos; com o passar dos anos, outras regiões, como o Juvevê e a Água Verde, receberam exemplares do gênero, principalmente bordejando as principais vias. Em 1919, o Código de Posturas menciona pela primeira vez essas construções, já denominando-as de vilas. Após enumerar o dimensionamento mínimo a ser seguido em pavimentos de edifícios em geral, o artigo abre exceção: “... *para os tipos de vilas, construídas no mínimo a dez metros do alinhamento predial e a cinco das cercas laterais e tendo naquele alinhamento gradil de ferro sobre alicerce de alvenaria*”.²⁹³

²⁹¹ ROSSI, Aldo. **Arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.104.

²⁹² Ibid, p.100.

²⁹³ CÓDIGO DE POSTURAS, 1919. Artigo 46.

Construtores curitibanos e imaginário popular assimilaram a denominação apresentada nas posturas de 1919. Até então, raros eram os projetos encaminhados à Prefeitura definidos como vilas; usualmente, o termo palacete era o mais adequado para definir construções de alto padrão e para agradar a uma clientela ansiosa por diferenciação residencial. Em 1912, por exemplo, o jornalista carioca Souza Fernandes, ao descrever aspectos de Curitiba, utilizou a denominação *cottage* para definir as construções localizadas no centro de jardins:

Somente nas partes novas da cidade, partes estas que são as da sua periferia e que constituem os seus arrabaldes, as edificações não obedecem à monotonia das platibandas, das linhas retas e perpendiculares dessa arquitetura convencional das posturas municipais.

Nesses arrabaldes, principalmente à margem da linha férrea, já se encontram elegantes *chalets*, graciosas *cottages* em centros de jardins e cercadas de grandes arvoredos, salientando-se entre eles os cedros altivos, como verdes pirâmides cônicas, ao lado de melodiosas casuarinas.²⁹⁴

Mas entre as décadas de 1920 e 1940, proliferaram os requerimentos de aprovação de plantas dos mais variados tipos e estilos, plantas nas quais o imóvel a ser construído era chamado de vila. Normalmente assobradadas, elas evocavam ares da tendência eclética, das linhas mais retas prenunciadas no final dos anos 20, dos chalés e ainda mistos de telhados normandos e enxaiméis sobre fachadas onde, inusitadamente, também poderiam aparecer janelas triplas e de arco pleno das vertentes hispanas.

A referência ao chamado estilo normando foi comum pelas ruas da cidade e, ainda hoje, inúmeros exemplares resistem à ação especulativa das grandes construtoras. Normalmente referenciadas com ironia, devido aos telhados inclinados esperando uma neve imaginária, são modelos de residências que tiveram larga difusão nos álbuns de projetos e nas revistas de arquitetura do período. Sob a denominação genérica de normando, agrupavam-se edificações de inspiração romântica que, além dos telhados de alta inclinação, apresentavam empenas voltadas para a rua, com falsas estruturas de madeira, janelas ogivais ou retangulares e vidros recortados em losangos. O revestimento ia do tijolo aparente às pedras ou à massa pintada de branco, quando não uma mistura dos três elementos.²⁹⁵

Uma das mais conhecidas vilas no estilo em Curitiba é a Odete, projetada por Gastão Chaves para a família Leão, em 1928, no Alto da Glória. Ao mesmo tempo, a família construía nas proximidades outra vila, a Lolita, premiada com o segundo lugar no concurso de casas realizado pela Prefeitura, também em estilo normando, mas sem

²⁹⁴ SOUZA FERNANDES, C. F. **Estado do Paraná: a cidade de Curitiba**. Rio de Janeiro: Gazeta da Tarde, 1912. p.20

²⁹⁵ WOLF, Sílvia Ferreira Santos. **Jardim América...** p.246.

os falsos enxaiméis da primeira. A Vila Lolita foi projetada por Eduardo Krueger e construída pela maior firma do ramo existente na cidade na época, a Bortolo Bergonse. Outro escritório bastante atuante na cidade e que também aderiu aos telhados de alta inclinação foi o de Monteiro Netto. Num de seus projetos, a fachada principal foi acrescida de uma pitoresca janela hispana onde, vidros recortados em losango, uma das marcas mais visíveis da linguagem normanda, se faziam presentes. Cabe lembrar que, nessa época, Monteiro Netto fora o responsável pela construção de uma residência neocolonial na Rua Visconde de Guarapuava, com projeto extraído das páginas da revista *A Casa*, situação que se repetia com frequência. Em São Paulo, por exemplo, até mesmo Elisário Bahiana, famoso pelos projetos à Perret, e um modernista como Brakte, desenharam requintadas vivendas com pedras, janelas ogivais e muitas vigas aparentes na fachada.²⁹⁶

Residências semelhantes ilustraram muitos números de *A Casa*, mas também com outras denominações como estilo Tudor ou mesmo *cottages*. Um texto sobre o *estilo Tudor* trata justamente do problema de definir os estilos em arquitetura, citando que até então, naquele ano de 1931, era normal chamar as construções mais pitorescas de bangalôs, quando muitas vezes não eram. Fato repetido inúmeras vezes pela própria publicação.²⁹⁷

Os bangalôs e as vilas conviveram, durante toda a primeira metade do século XX, ao lado de outros imóveis com os traços sempre recorrentes das vertentes neocoloniais, uma persistência estilística das mais fortes na cidade. Conforme a década de 1930 avançava, a tendência abandonou as linhas mais *puras* e barroquizantes, difundidas nos anos 20 e largamente utilizadas em construções de porte, para serem indiscriminadamente exploradas em pequenas casas térreas e conjuntos de sobrados geminados, onde detalhes que evocavam a linguagem eram dispersos nas fachadas. Ainda no final da década de 1940 era comum a Prefeitura receber para aprovações projetos inspirados no neocolonial.

Os sobrados geminados ou isolados com leituras neocoloniais foram abundantes na construção da imagem da cidade, facilmente localizáveis em bairros próximos à região central como o Rebouças, a Água Verde, o Juvevê e as Mercês. Regiões que expandiam, nessa época, seus limites e que, nesse crescimento, tiveram ruas emolduradas por estes significativos exemplares. Ostensivamente ou não, foram

²⁹⁶ Ibid, p. 249/50

²⁹⁷ A CASA, Ano 9, nº 89, outubro de 1931. p.18.

residências que adotaram traços e reminiscências introduzidas na cidade por construções neocoloniais chamadas eruditas. Nesse aspecto, é interessante salientar a sobreposição de características da arquitetura missões, mediterrânea ou colonial mexicana, juntamente com o neocolonial brasileiro.

Em endereços mais próximos da malha central de Curitiba, é comum encontrarmos estes sobrados geminados ao longo do alinhamento predial; nas áreas mais afastadas, existe, na maioria dos casos, um recuo frontal. Entretanto, em ambos os modelos, as soluções para as fachadas normalmente são semelhantes. Nos exemplares geminados e construídos no alinhamento, repete-se, inclusive, a mesma estrutura de lote da cidade colonial. Nestes, raramente a testada do imóvel excede os seis metros. A lógica dos espaços laterais livres para ventilação e para ajardinamento, difundidos no Código de Posturas de 1895, foi invertida quatro décadas depois.

Nos sobrados projetados no alinhamento, o uso da platibanda retornou para solucionar um problema antigo: evitar que a água pluvial caísse no passeio. No entanto, a velha platibanda com balaústres ou recortes, sobre a qual sobrepunham-se peças ornamentais na época do ecletismo, foi adaptada com reminiscências dos frontões barrocos das residências neocoloniais. Estas reminiscências poderiam se dar tanto em linhas levemente curvas, que pontuavam meia fachada, quanto numa curvatura mais acentuada e até mesmo ornamentada com telhas de barro, a exemplo das próprias platibandas.

Esses modelos de sobrados, especialmente os geminados, tiveram larga difusão em todo o país. Carlos Lemos levantou inúmeros exemplares pelas ruas de São Paulo. Construídos para a classe média paulistana ou mesmo para uma elite econômica – também sob a denominação de palacetes –, foram residências que assimilaram detalhes derivados dos primeiros neocoloniais. Derivações oriundas, em boa parte, da criatividade de construtores ou de proprietários que adaptaram as soluções formais originalmente propostas e, assim, acabaram criando um estilo próprio ainda hoje disseminado pelas ruas de qualquer cidade. Diz Lemos:

A ornamentação barroquizante do neocolonial era quase que optativa e isso vinha ao encontro do flagrante depauperamento da mão-de-obra. Já não havia mais pedreiros como aqueles de antigamente. Os bons mestres, os bons artesãos, eram regamente pagos pelas grandes construtoras e o próprio Liceu de Artes e Ofícios não diplomava tanta gente que suprisse a demanda. Apareceram, então, as primeiras adaptações populares simplificadoras do neocolonial.

Simplificações ditadas pelas dificuldades às vezes intransponíveis, como vimos, e que vieram caracterizar um ramo importante da árvore plantada por Ricardo Severo.²⁹⁸

Lemos refere-se, principalmente, ao período de crise na construção civil durante a Primeira Guerra, quando a falta dos adequados materiais importados impôs à criatividade local a adoção de soluções arquitetônicas mais simples. É certo que os tempos de guerra contribuíram para um decréscimo no número de obras. Os levantamentos do montante de construções nesse período comprovam o fato. No entanto, em qualquer época, soluções mais populares e até regionais, com o passar dos anos, foram incorporadas à paisagem das cidades.

Dessa forma, residências ornadas com floreiras sob as janelas, algumas vezes portas em arco pleno no térreo e venezianas no pavimento superior, com faixas decorativas de tijolos à vista ou pedras engastadas num ou outro detalhe, bordejaram aprazíveis ruas, compondo uma paisagem já característica, e em vias de desaparecer. Referindo-se à cidade de São Paulo, Carlos Lemos afirma que, a partir da década de 1920, a classe média assumiu o sobradinho como sinônimo de bem morar e que a classe alta, por sua vez, adotou o palacete construído no meio do lote.²⁹⁹

Situação semelhante é constatada em Curitiba. Nos novos bairros em expansão nos anos de 1920, esse tipo de construção tornou-se extremamente comum. Ruas importantes como a Visconde de Guarapuava, a Silva Jardim e a Iguazu, são exemplos significativos de uma arquitetura de meio de lote das primeiras décadas do século passado. Nas regiões mais centrais, onde a configuração da cidade já estava consolidada pela paisagem no alinhamento predial, a solução foi adaptar as construções a este esquema de lote urbano. É o caso, exemplar, de um conjunto de sobrados geminados localizados no início da Alameda Princesa Isabel que guardam, em sua composição, reminiscências do neocolonial. Eles compõem todo um quarteirão da rua, formam um conjunto compacto, mas que se diferenciam, num ou outro detalhe, individualizando as fachadas de cada morada. Pedras ora ao nível da rua, ora em torno da porta principal, às vezes paramentos de tijolos à vista em continuidade às janelas do piso superior, sempre floreiras com desenhos geométricos embaixo dos peitoris, venezianas e frontões que se elevam das próprias platibandas, também em modelos diversificados.

Normalmente sem uma autoria definida e extremamente populares em décadas passadas, são construções em vias de desaparecer. Tanto o neocolonial considerado

²⁹⁸ LEMOS, Carlos. *Alvenaria burguesa...* p. 184.

²⁹⁹ *Ibid*, p. 186.

erudito, quanto as versões mais populares, são vítimas das constantes demolições e do descaso provocado pelo desconhecimento da importância desse movimento para a história da arquitetura. Em determinada época, povoaram o imaginário da população como sinônimos de nacionalismo e modernidade, aliados ao bem morar de uma arquitetura tipicamente brasileira (ainda que com traços de outras vertentes), consoante aos novos tempos de então. A polêmica levada a cabo na imprensa paulista, nas revistas do Rio de Janeiro e em manifestações isoladas como o descaso do escritor Euclides Bandeira ou na visão nacionalista de David Carneiro, atesta o quanto o neocolonial contribuiu para consolidar uma imagem nas cidades brasileiras ao longo de mais de três décadas, antes que o modernismo dos anos de 1950 construísse uma nova cidade sobre a anterior.

A mistura de referências normandas, hispanas e neocoloniais, juntos às aprazíveis varandas, pedras e pitorescos telhados dos bangalôs, gerou uma linguagem indefinida, à qual, em alguns exemplos, foram mescladas linhas mais retas e arrojadas, numa tentativa de modernizar a construção. Dessa forma, telhados inclinados, planos ou em asa de borboleta, juntamente com vitrês e janelas de vidros em losango conviveram num cenário tão eclético quanto o do início do século. Uma paisagem característica da cidade no começo dos anos 50 e facilmente identificada com a época que, embora não se filiasse às vertentes modernistas da arquitetura, consagrou-se como a imagem de Curitiba que se cristalizou na memória de antigos moradores.

Nessa paisagem, as casas de madeira mantiveram-se quase como totens com poucas alterações, inclusive na própria legislação. Pequenos alpendres com colunas em alvenaria, águas dos telhados desencontradas e detalhes que evocavam janelas em *bowl-window* foram acrescentados aos característicos chalés de duas ou três décadas antes. Em 1953, quando um novo código de posturas foi aprovado para o município, o preconceito relacionado às casas de madeira em áreas mais centrais, permanecia. Dentro da primeira zona fiscal da cidade, não se permitiam estes imóveis e, mesmo para outras regiões, regulamentos semelhantes ao do código de 1919 eram mantidos. Curiosamente, este preconceito foi, aos poucos, minando quando, a partir do final da década de 1960 a tradicional casa de madeira tornou-se no imaginário local signo da verdadeira morada do paranaense.³⁰⁰

³⁰⁰ Sobre esse tema, ver DUDEQUE, Irã. **Espirais de madeira...**, tem um capítulo especialmente dedicado ao assunto.

O ritmo de construções cresceu bastante no final dos anos de 1940, não só pelo término de um conflito mundial, mas também, e em grande parte, pela riqueza proporcionada pelo café no norte do Estado. O café na época era apontado como um dos fatores do amadurecimento da cidade. A caboclinha do planalto, cercada por pinheirais, transformava-se, não mais na cortesã do início do século, mas numa jovem *milionária e bem na moda*, atenta aos novos tempos e aos amores desse *grande príncipe* que era o café:

Curitiba, caprichosa crioula dos pinheirais, alça o colo em ímpetos de grande metrópole. Decidiu ganhar tempo. Enerva-se de impaciência para resgatar os anos perdidos. Algumas das suas irmãs em outros Estados cresciam num semostramento patriótico de representar a civilização brasileira. Aqui a caboclinha embora palmilhando já o asfalto e usufruindo uma Universidade que tenta a reestruturação, parecia não poder ir além de recatada pérola envolvida por paisagens poéticas. Sabíamos que não era sua culpa. Faltava-lhe a vinda de um príncipe encantado (...) Ele haveria de chegar bravo, generoso, cheio de seiva varonis, e a tornaria um primor de audácia progressista. Conforto e grandes posses proporcionaria, ele, à bela filha desses altiplanos um tanto rústicos. Deixá-la-ia milionária e bem na moda.³⁰¹

As paisagens poéticas e a imagem mítica da caboclinha que se transformara em cortesã já não cabiam mais para a capital de um Estado que completara cem anos de emancipação política. O tom do progresso deveria ser dado em outras notas, como a de Ildefonso Puppi em 1953, ano dos festejos do centenário, quando, a par de todas as estatísticas possíveis, vangloriava-se de em Curitiba serem construídas em média mais de oito casas por dia útil, além dos quarenta e quatro prédios com mais de dez andares já construídos ou prestes a serem concluídos.³⁰²

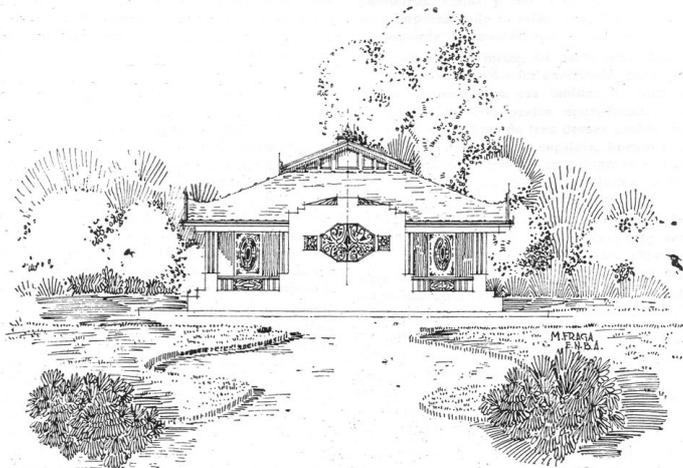
O clima de progresso era sentido tanto nos arranha-céus que pipocavam pelo centro da cidade, como também em obras do próprio governo, que fizera do modernismo arquitetônico um evidente signo do seu empreendedorismo e atualidade com outros centros do país, onde a mesma arquitetura estava sendo consagrada internacionalmente. A construção do Centro Cívico numa proposta em nada semelhante à de Alfred Agache, elaborada dez anos antes, e a recusa em pôr em pé o projeto vencedor para o Teatro Guaíra, dando preferência às linhas arrojadas de Rubens Meister, jovem engenheiro recém-formado, ilustram o papel ocupado pelo Executivo ao comprar o discurso modernista e colocar Curitiba em pé de igualdade com outras capitais como Rio de Janeiro e São Paulo.

³⁰¹ PILOTTO, Valfrifo. S/título. In: CANAÃ. Curitiba, nov.dez. de 1954.

³⁰² PUPPI, Ildefonso. In: 1º CENTENÁRIO da Emancipação Política do Paraná. Álbum editado sob os auspícios da Câmara de Expansão Econômica do Paraná. 1853-1953. Curitiba: Governo do Estado. P.66.

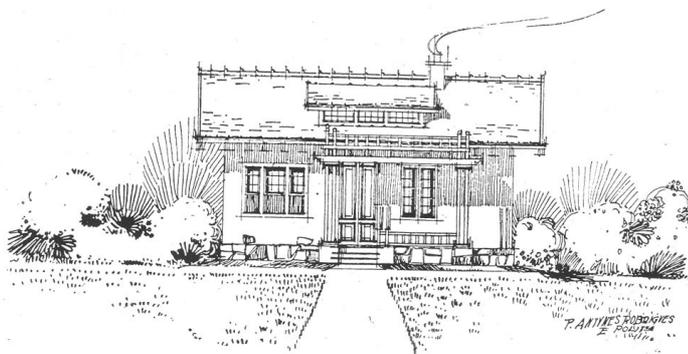
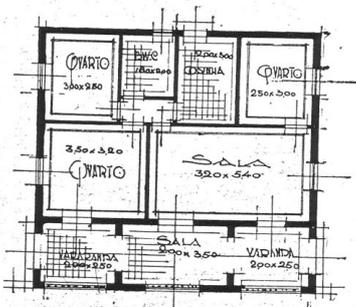
Entretanto, não obstante a atuação de toda uma geração de profissionais, ao longo da década de 1950, em obras que viriam a disseminar outra sensibilidade arquitetônica na população, esse foi um período no qual parcela significativa dos curitibanos mantinham-se enamorados das aprazíveis vivendas de floridos jardins. Uma arquitetura hoje esquecida, mas que por mais de três décadas determinou a imagem da cidade.

“Bungalow” moderno



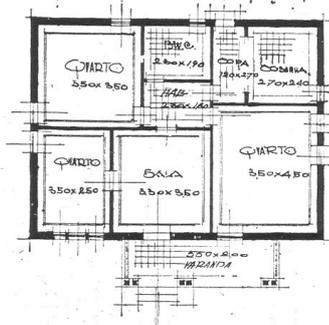
Do colonial ao moderno, passando pelos bangalôs, A Casa mensalmente divulgava, aos seus leitores, propostas para todos os gostos. Alguns arquitetos como Moacyr Fraga, autor desse *bungalow moderno* tornaram-se colaboradores fiéis da revista.

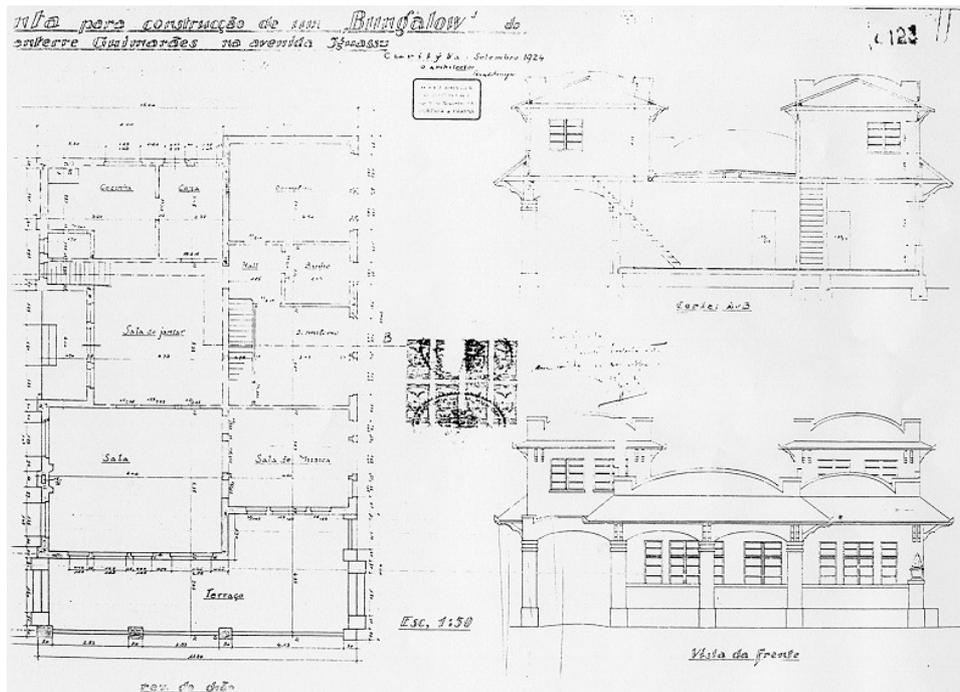
ESCRITORIO TECNICO
DA "A CASA"
PROJECTO DE
MOACYR FRAGA
da E. N. B. A.



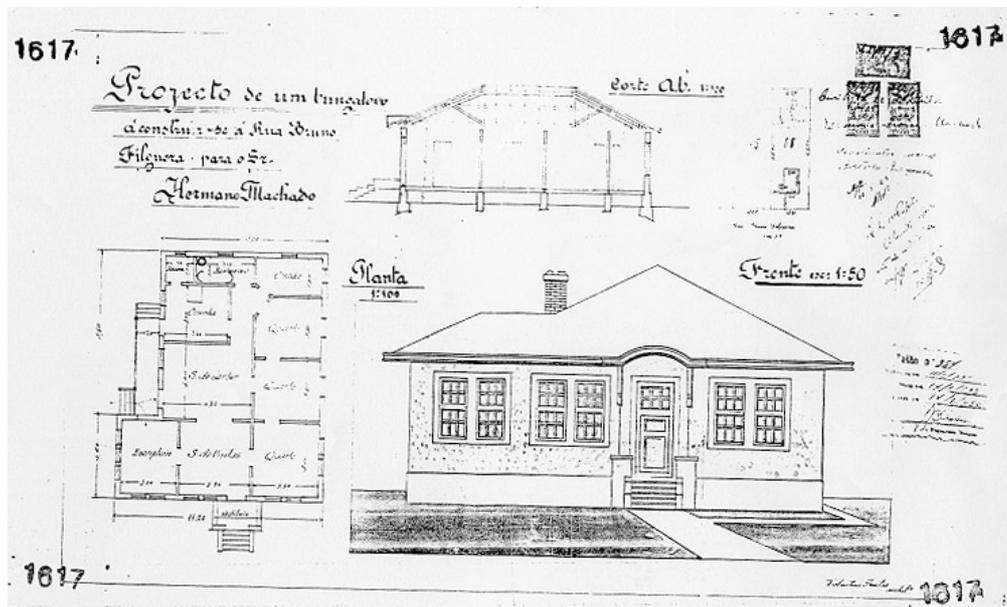
Projeto publicado na revista A Casa, de autoria de Plauto Rodrigues, para ser construído em Curitiba.

Projecto de Plauto Antunes Rodrigues, a ser construido em Curitiba.

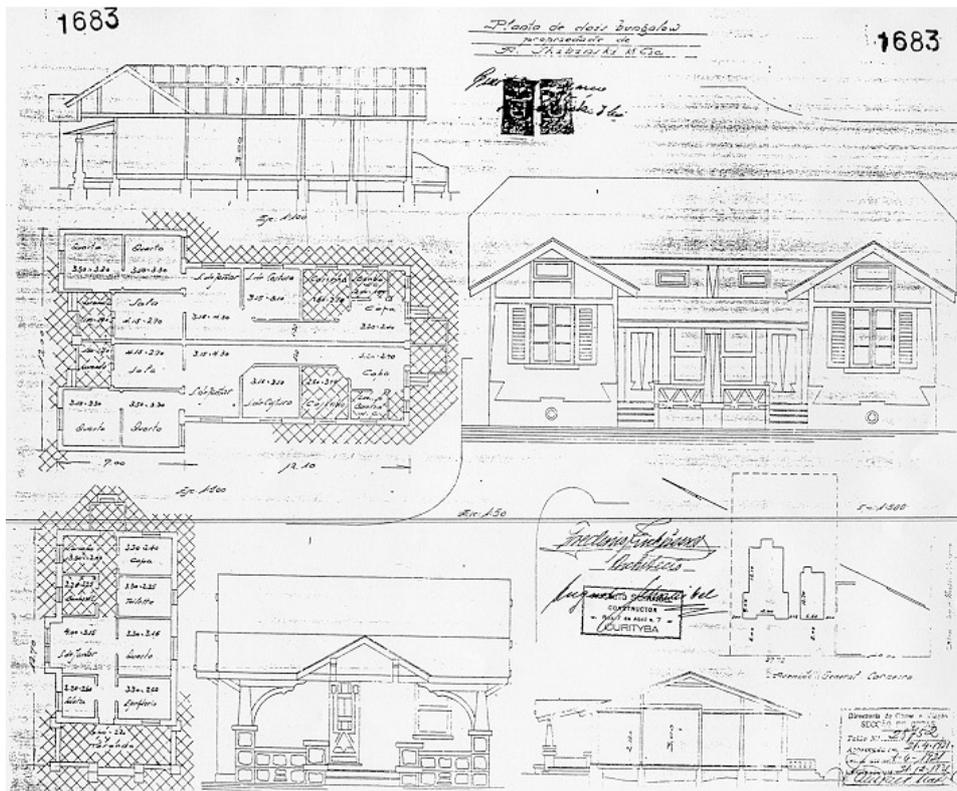




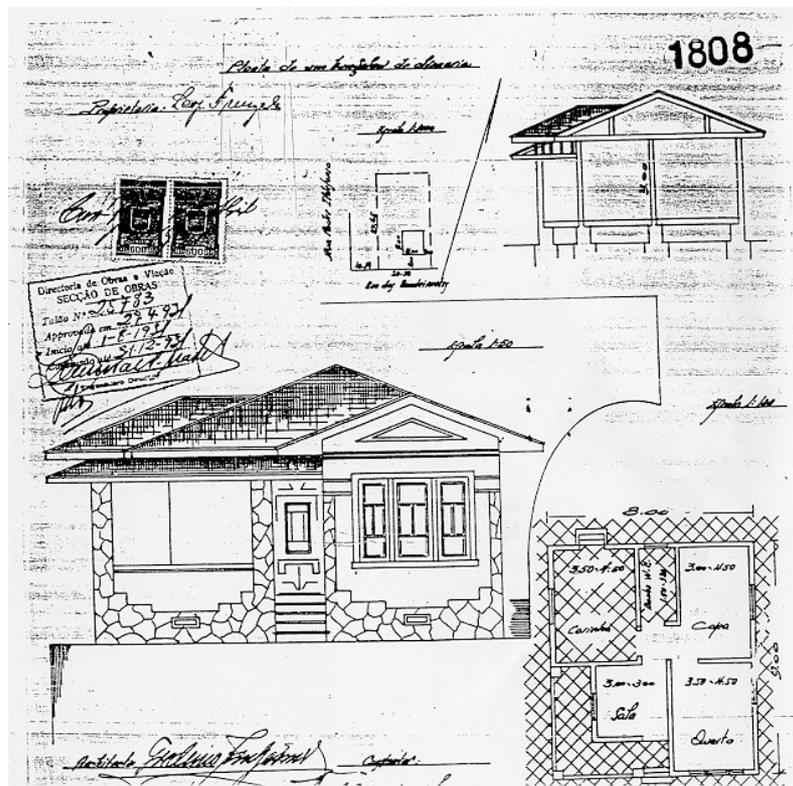
Bangalô projetado para a Avenida Iguaçu, em 1924. As linhas retas e as paredes despojadas de elementos decorativos eram raros na época. Na definição corrente de um bangalô, este projeto não se enquadraria, mas exprime bem a diversidade de construções encontradas pelas ruas da cidade. Acervo: Arquivo da PMC

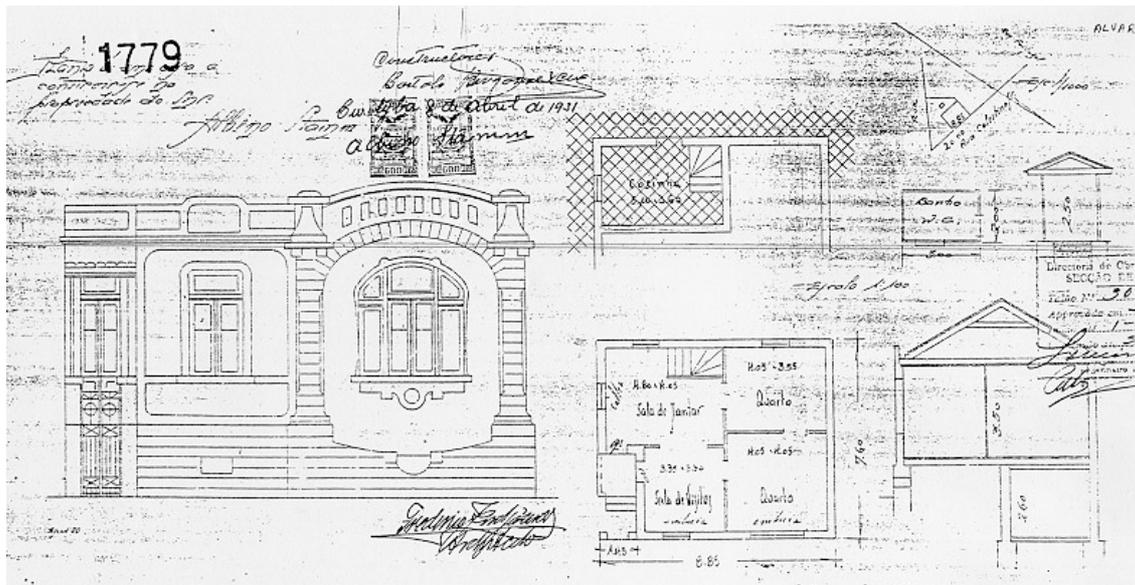


Bangalô projetado por Valentim Freitas e construído pela firma Bortolo Bergonse. Valentim Freitas foi muito atuante na década de 1920. Projetou vilas, casas neocoloniais, propostas ainda ecléticas e bucólicos bangalôs como neste exemplo. Acervo: Arquivo da PMC

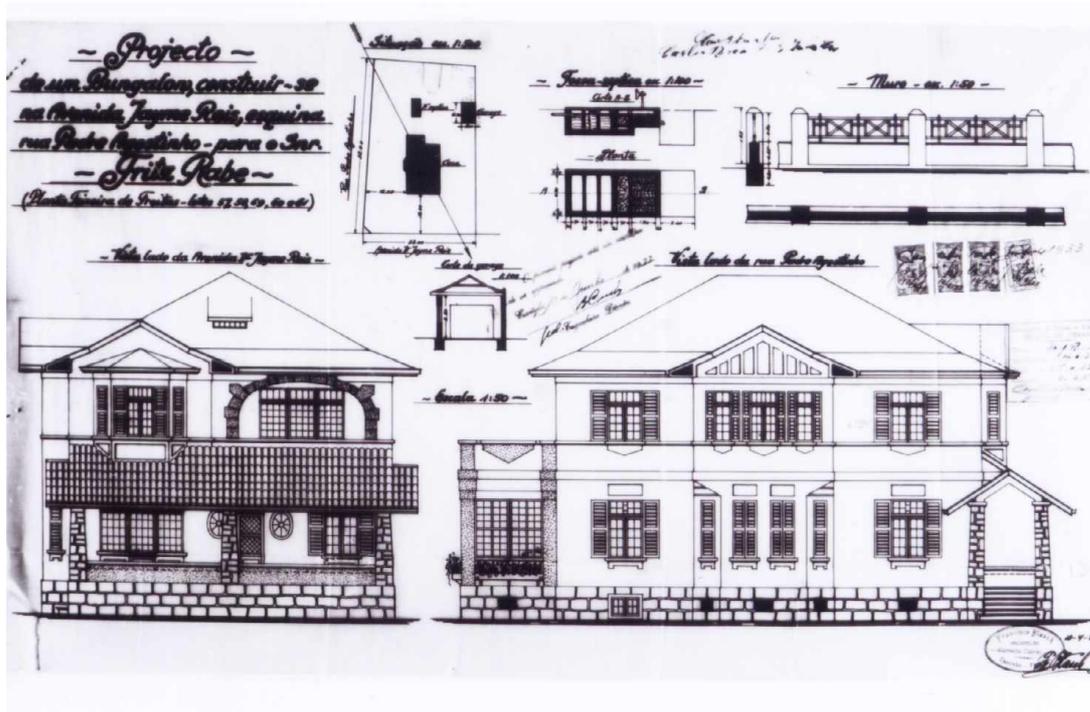


Dois exemplos de bangalôs projetados por Frederico Kirchgässner em 1931, um ano depois de o arquiteto ter concluído sua própria residência, considerada a primeira modernista de Curitiba. Acervo: Arquivo da PMC

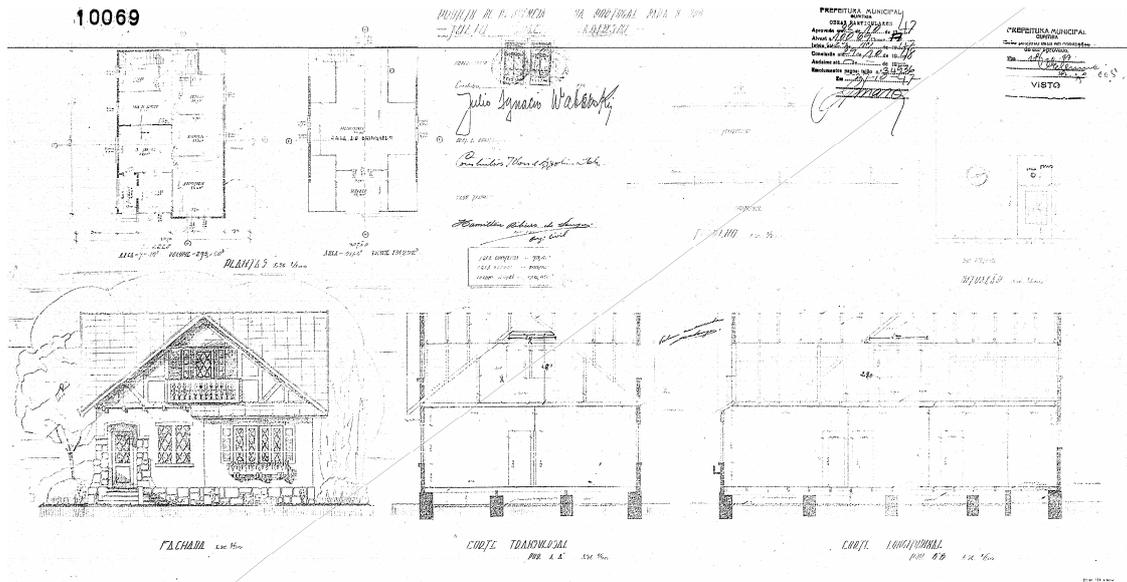




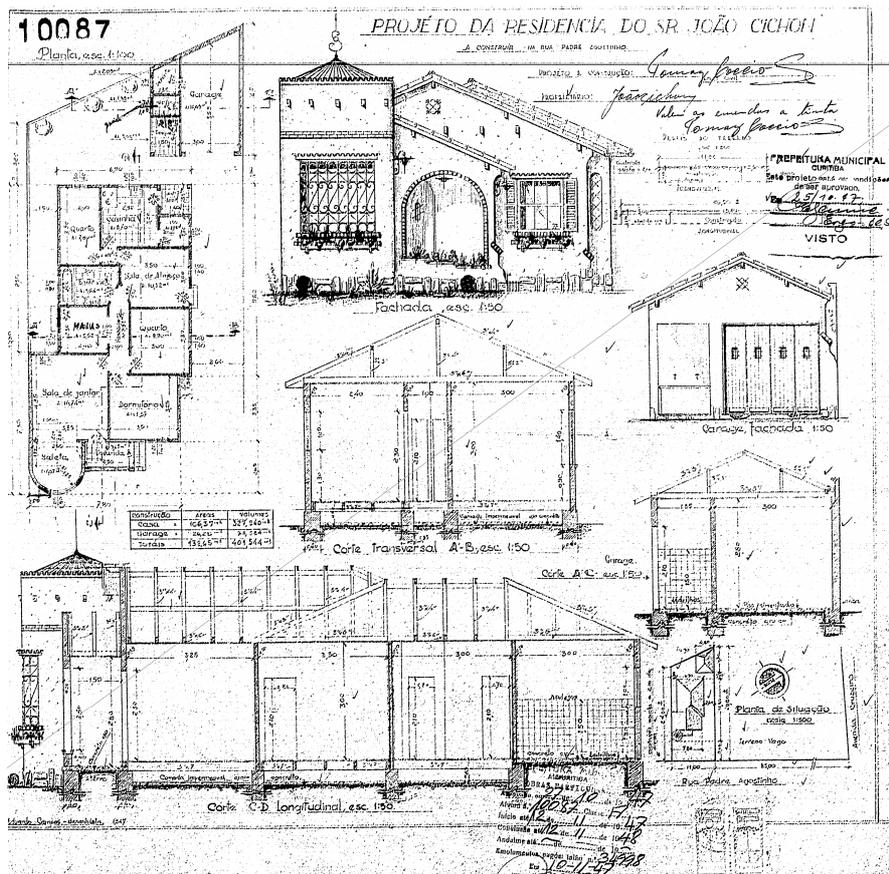
No mesmo ano em que projetou bangalôs, Frederico Kirchgässner assinou este projeto com linhas mais próximas do ecletismo de duas décadas progressas do que do modernismo que começava a ganhar espaço no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Acervo: Arquivo da PMC



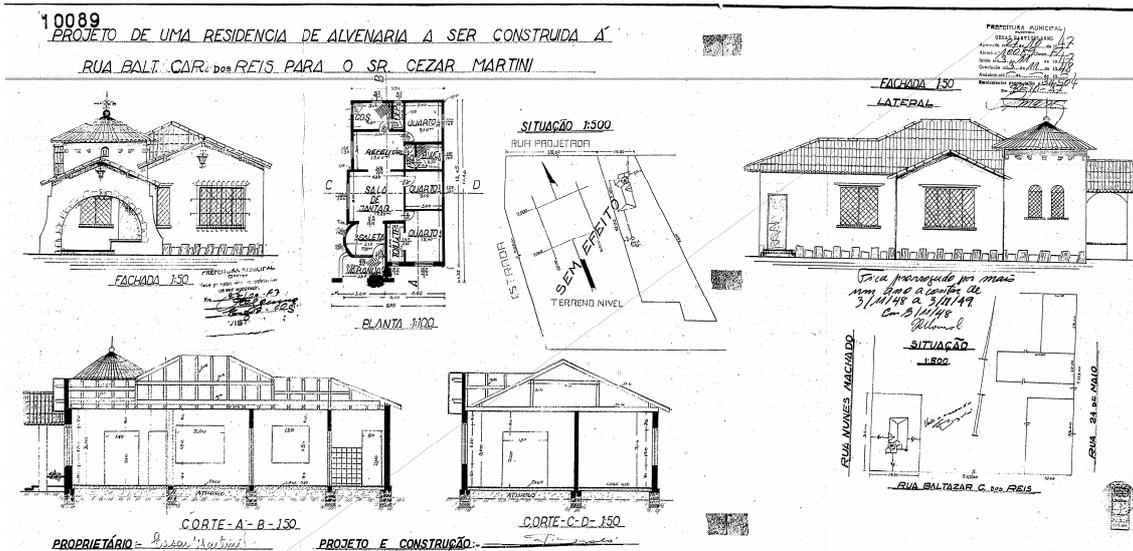
Exemplo de bangalô, assim denominado pelo autor do projeto, que fugia à definição usualmente aceita para esse tipo de construção. A denominação, provavelmente, veio da varanda frontal e das janelas venezianas. Casos como esse, também eram comuns na revista *A Casa*. Acervo: Arquivo da PMC



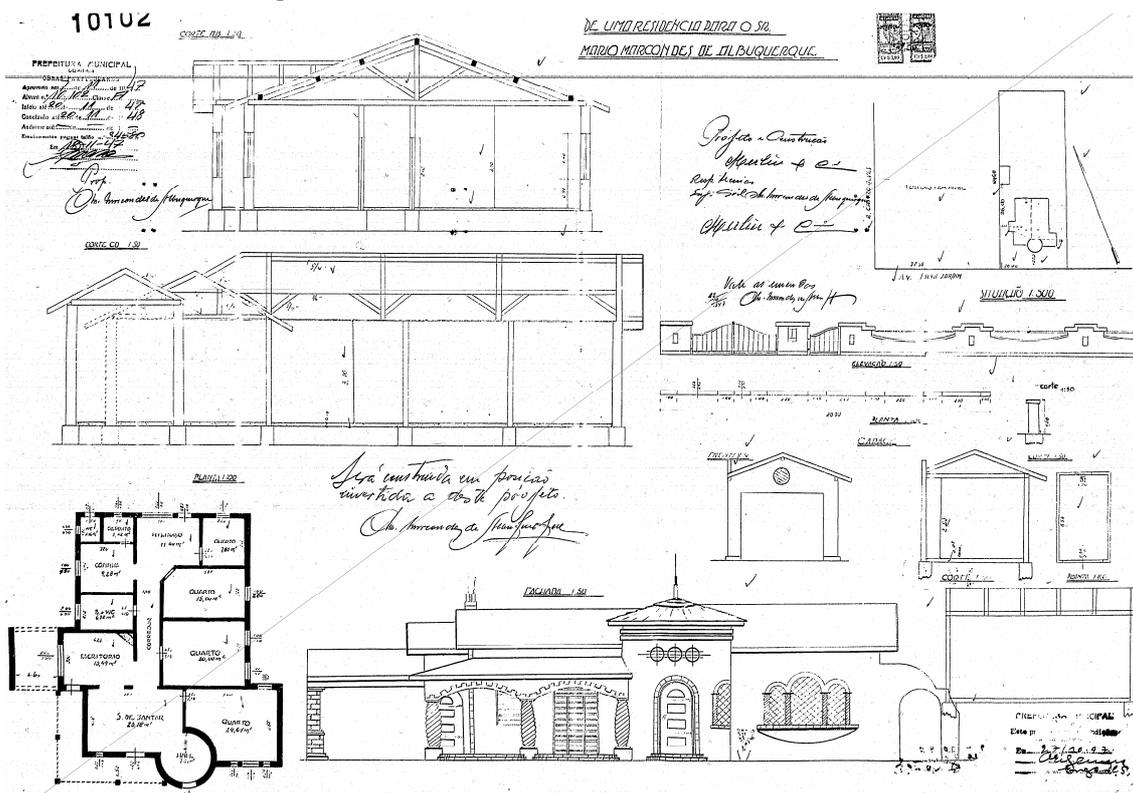
Telhados inclinados, pedras no embasamento e falsos enxaiméis. Arquitetura comum nas ruas da cidade e amplamente divulgada por revistas de arquitetura nas décadas de 1930 e 1940. Acervo: Arquivo da PMC

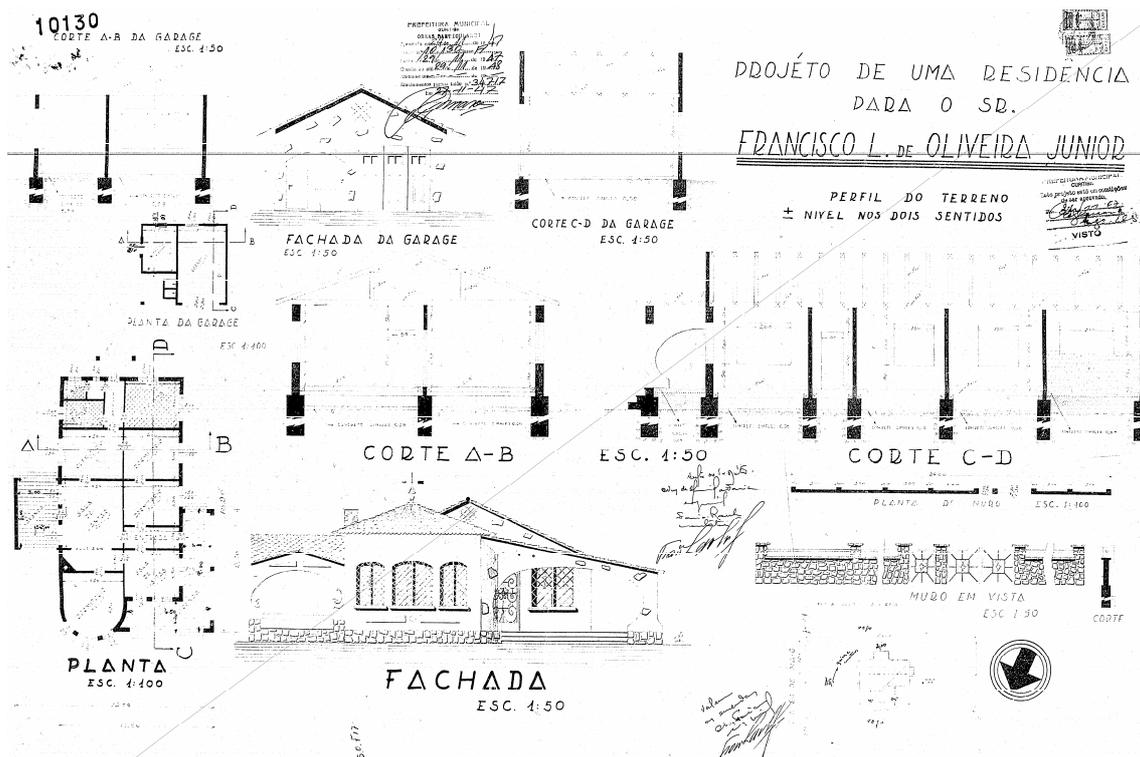


O pequeno torreão circular, o alpendre, as floreiras e a janela veneziana evocando reminiscências das influências hispano-americanas foi comum na paisagem curitibana, como neste projeto aprovado em 1947. Acervo: Arquivo da PMC

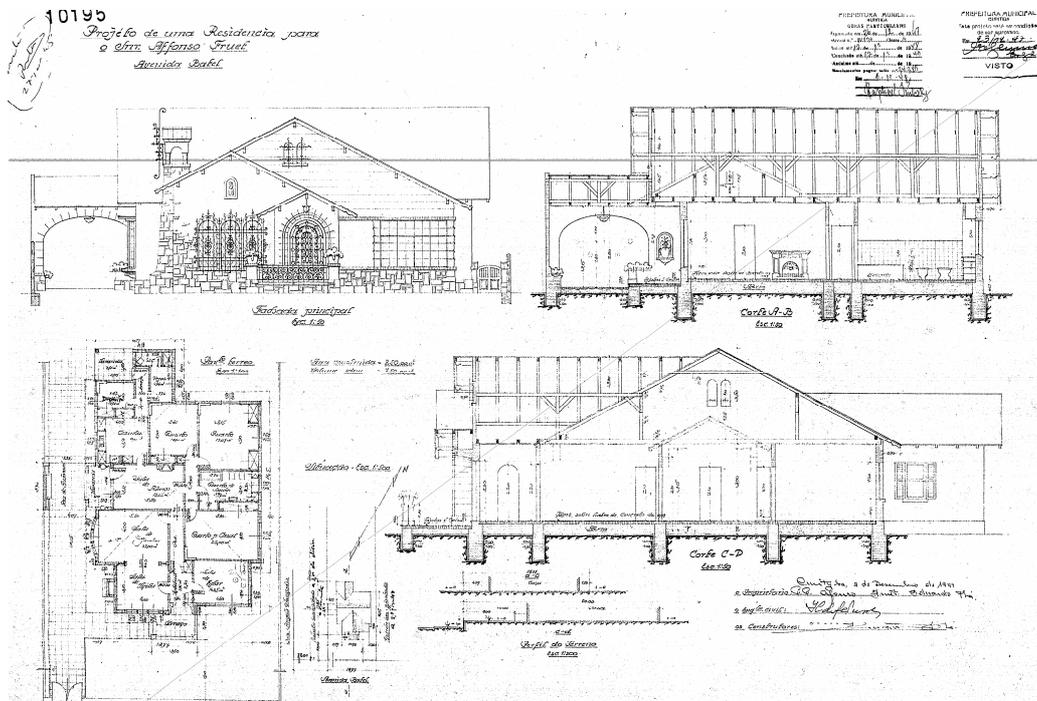


Aprovados no mesmo ano do exemplo anterior, 1947, estes exemplares repetem características semelhantes. Torreão, embasamento de pedras e alpendre. No projeto abaixo, as janelas tripartidas, encontradas tanto nos projetos tidos como normandos quanto nos que evocavam a linguagem hispano-americana. Acervo: Arquivo da PMC



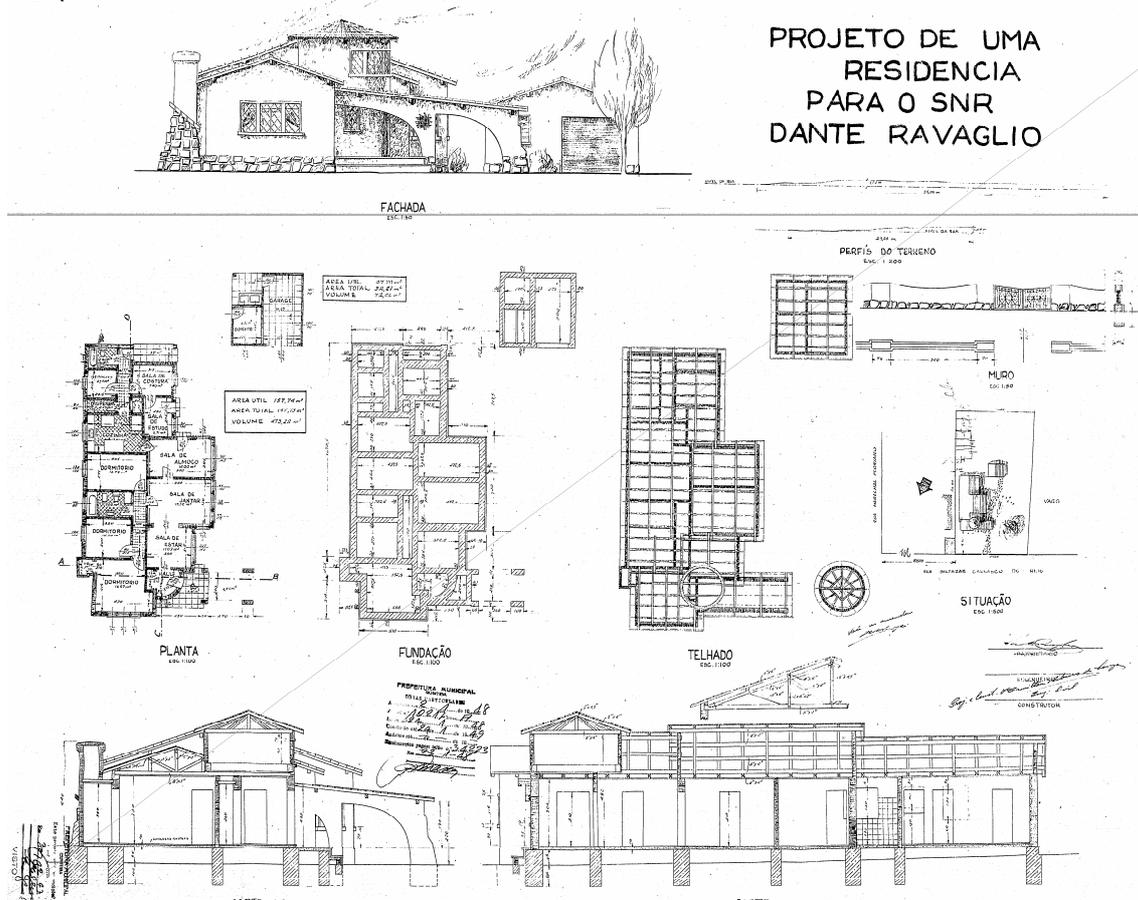


Os modelos se repetem. A década de 1940 foi marcada por essas residências, típicas de bairros próximos do centro da cidade, como o Bigorrrilho, o Juvevê, a Água Verde e o Batel. Exemplares que, hoje, estão com os dias contados por serem desqualificados como arquitetura a ser preservada. Acervo: Arquivo da PMC

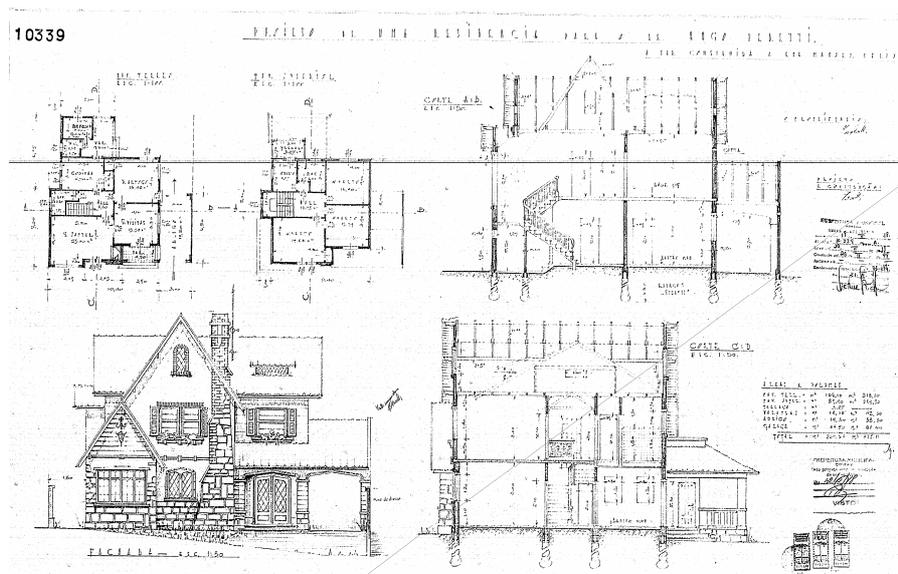


Este modelo de residência com vitrôs junto às janelas de arco pleno, pedras incrustadas na parede e a característica capelinha acima das janelas tripartidas também foi bastante localizado em várias ruas da cidade. Padrões residenciais da classe média curitibana dos anos de 1940. Acervo: Arquivo da PMC

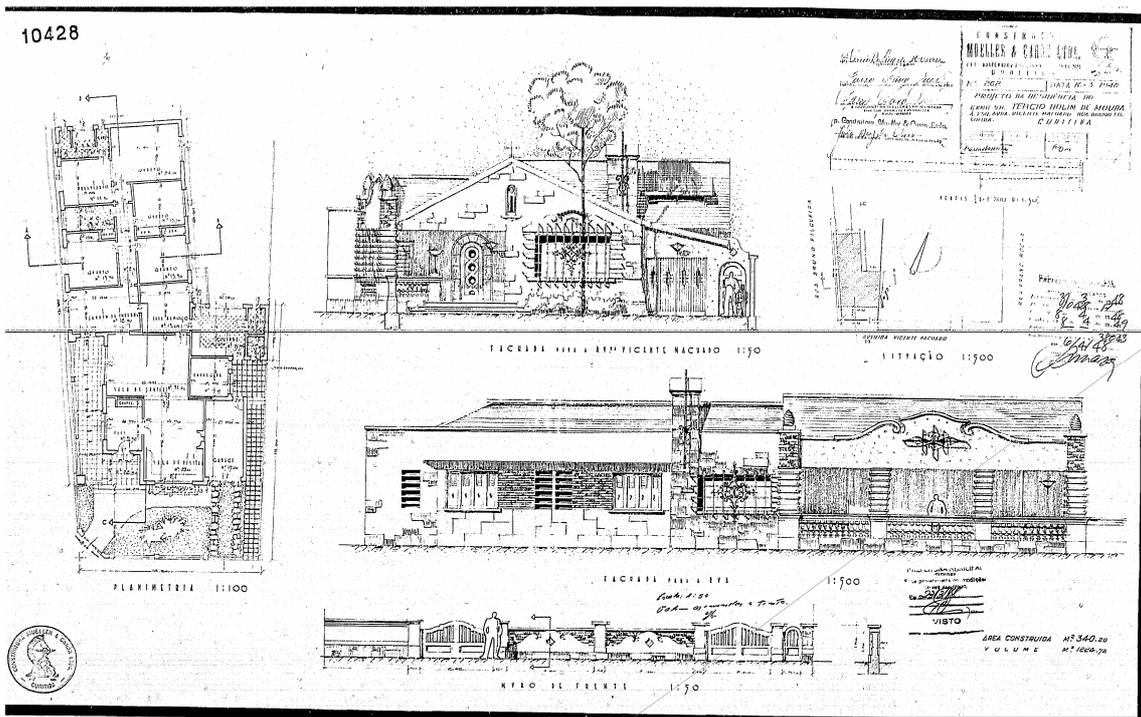
10217



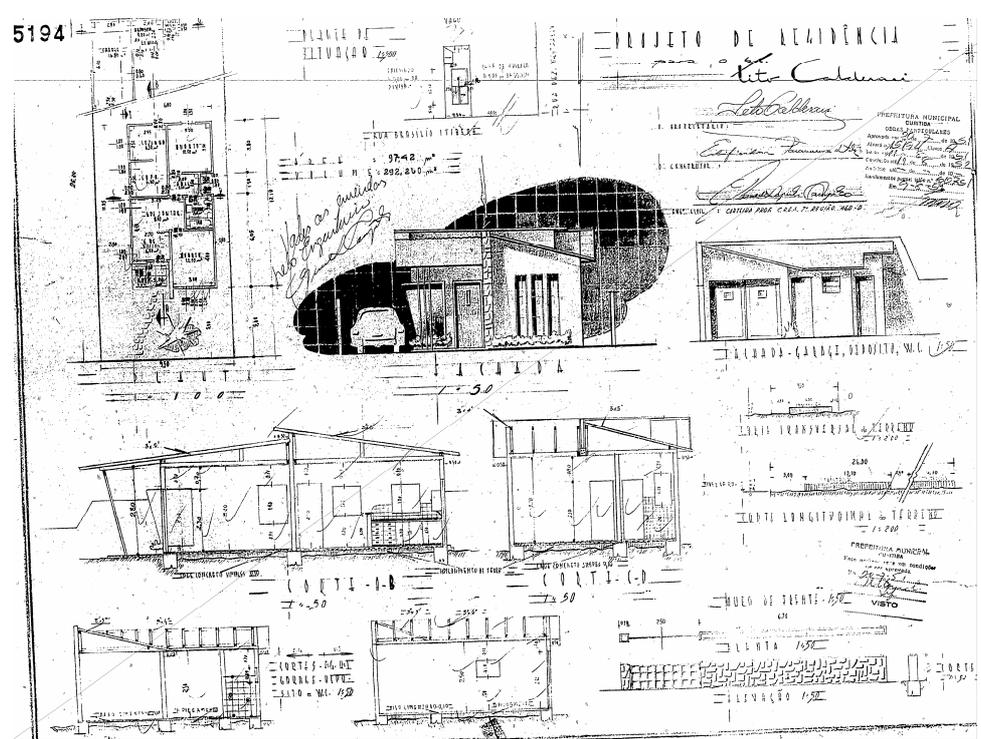
Neste projeto do final da década de 1940 já se nota a completa separação dos setores internos da casa: social, íntimo e serviço. Os dormitórios, em especial, são completamente independentes. Até uma década antes, era normal os quartos terem comunicação uns com os outros. Acervo: Arquivo da PMC



As vilas de telhados inclinados, evocando uma arquitetura normanda, foram comuns na paisagem de Curitiba desde a década de 1920. Essa tipologia de construção era amplamente divulgada pela revista *A Casa*. Acervo: Arquivo da PMC



Exemplar com a característica capelinha na fachada da casa, vitrôs e platibanda da varanda lateral evocando linhas do neocolonial. Arquitetura híbrida e indefinida, mas que representa uma época da história da cidade. Acervo: Arquivo da PMC



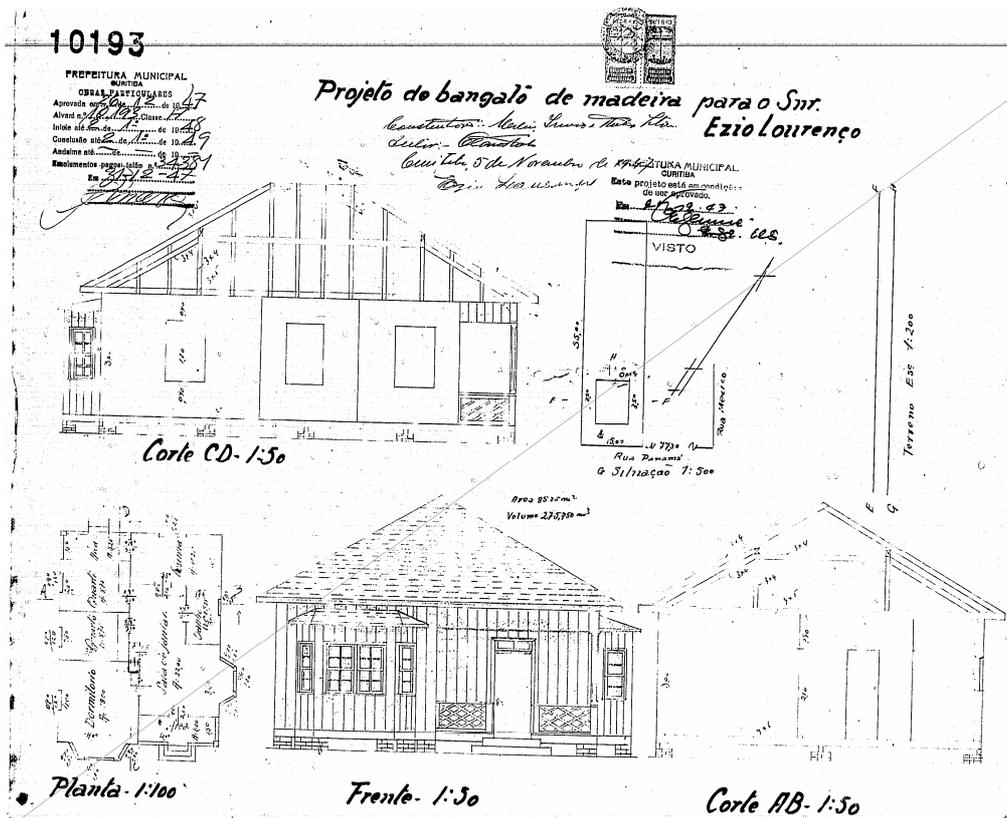
Projeto de 1951 no qual telhados inclinados e janelas inclinadas davam o tom da modernidade residencial de Curitiba. Muitos exemplares como esse são encontrados nos microfilmes de projetos da Prefeitura. Acervo: Arquivo da PMC



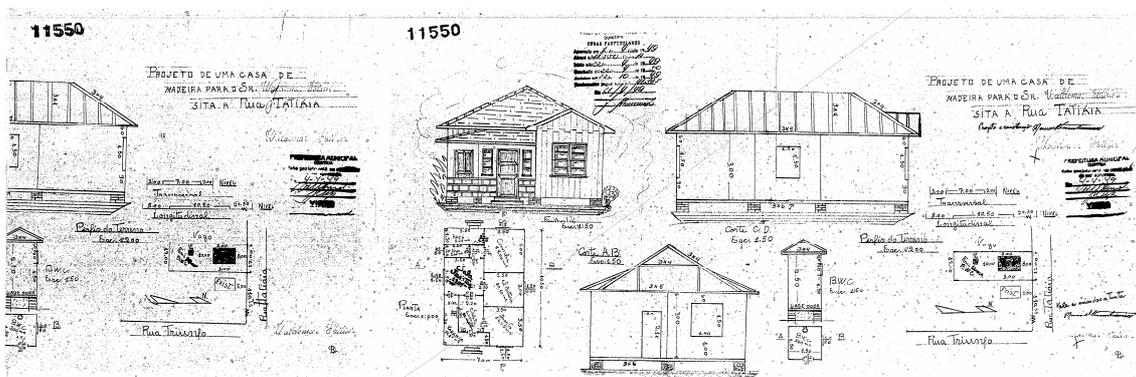
Conjunto de sobrados geminados construído na Alameda Princesa Isabel. Janelas venezianas, pedras ao nível da rua, frontão destacando-se na platibanda e floreiras com desenhos geométricos sob as janelas do piso superior. Modelo repetido em várias ruas da cidade. Traços simplificados da linguagem neocolonial.



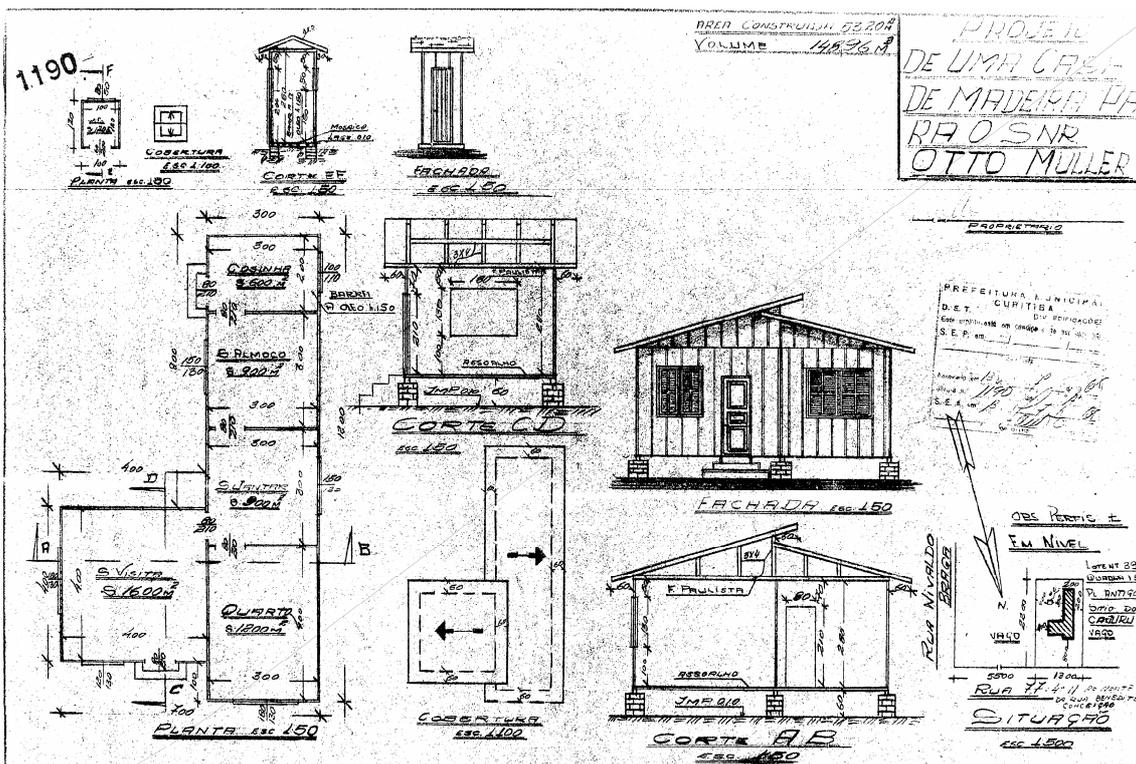
Vista dos sobrados geminados da Alameda Princesa Isabel. Ao lado de frontões curvos que evocavam as linhas do neocolonial, desenhos geometrizes também tinham vez.



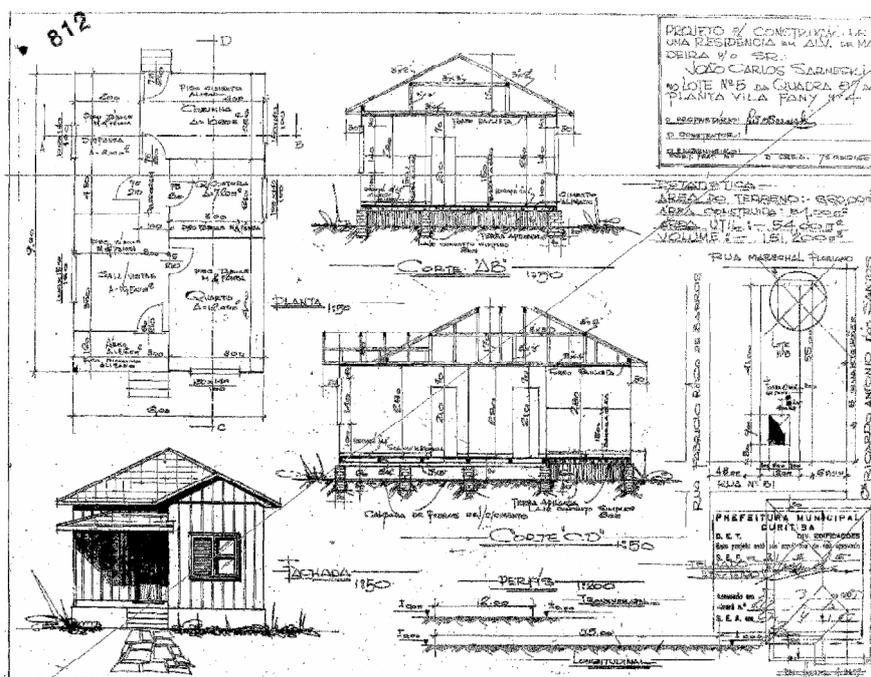
Residência de madeira projetada em 1947. Na legislação municipal permaneciam as restrições, interditando as construções de madeira próximo à região central. Não obstante, pequenos avarandados e janelas em bow-window constavam dos projetos, mudando a conhecida feição dos bucólicos chalés citados pelos cronistas do início do século XX. Acervo: Arquivo da PMC



Vitrôs e pequenos alpendres também foram comuns nas construções de madeira nos anos de 1940. Uma arquitetura que, como a *déco*, a neocolonial e as hispano-americanas também está em vias de desaparecer da paisagem urbana. Acervo: Arquivo da PMC



Segundo uma tendência da época em casas de alvenaria, esse exemplo de madeira também foi projetado com as águas do telhado desencontradas. Abaixo, outra residência, construída na Vila Fany na década de 1940. Acervo: Arquivo da PMC



UMA HISTÓRIA DE PROTAGONISTAS ANÔNIMOS

A caboclinha que, de cortesã, se transformou numa jovem milionária e bem de vida, adentrou os anos de 1950 carregada de todos os adjetivos possíveis a designarem-na de metrópole em dia com o progresso e o clima de desenvolvimento que tomou conta do país naquele início de década. Publicações oficiais, jornais e revistas vangloriavam o crescimento da cidade num tom semelhante ao do começo do século, quando todos os cronistas, sem exceção, alardeavam que a capital perdia o aspecto passadista de núcleo provinciano e adquiria ares de cidade grande graças à monumentalidade arquitetônica e urbanística. Os tempos eram outros, as décadas transcorreram, mas a grandeza e o ufanismo permaneciam. Até mesmo uma escritora consagrada nacionalmente, como Raquel de Queiroz, deixou suas impressões sobre Curitiba nas páginas da revista *O Cruzeiro*, em 1952:

Curitiba dá a impressão de uma menina que cresceu demais e já não cabe na roupa. A cidade estoura por todos os lados, excede a pavimentação, a rede elétrica, a rede de água. Só se ouve falar em milhões, em arranha-céus; os grandes prédios brotam por toda a parte e nos bairros residenciais as casas de ricos se multiplicam. Os hotéis não chegam para agasalhar os forasteiros e os curitibanos de quatrocentos anos dizem que se sentem como numa cidade estrangeira, onde já não conhecem ninguém.³⁰³

A euforia pelo progresso material e pelo crescimento urbano justificava-se, principalmente, pelo ouro verde – o café –, capaz de semear fortunas da noite para o dia no norte do Estado, especialmente em Londrina. Terra de riquezas e de oportunidades, assim era considerada a região que chegou ao final da década de 1940 com a denominação de Eldorado Brasileiro. O impacto desse novo ciclo sobre a vida da capital, ainda que distante do oásis londrinense, foi enorme e encampado pelo próprio governo estadual de Bento Munhoz da Rocha Netto, disposto a transformar a imagem da cidade e torná-la condizente à prosperidade então reinante.

Ao que parece, reafirmar a imagem de Curitiba como capital era um problema permanente: assim fora em 1853, na emancipação da Província; no começo do século XX, sob os auspícios da Companhia de Melhoramentos, capitaneada pelo Prefeito Cândido de Abreu; na década de 1920 sob a batuta de outro prefeito-engenheiro, Moreira Garcez; nos anos 40, com as propostas do urbanista Alfred Agache, e assim seria, em 1953, para as comemorações do Centenário da Emancipação. Mas até então,

³⁰³QUEIROZ, Raquel. Paraná e Santa Catarina. In: **O CRUZEIRO**. Rio de Janeiro, 21.jun.1952. p.61.

em todas essas ocasiões, a arquitetura ainda não havia sido utilizada em Curitiba pelo Poder Público à guisa de instrumento maciço de significação de espaços e de manipulação de um imaginário, visando a uma imagem de progresso e de assinatura de um governo. Tanto que, na época, Bento Munhoz da Rocha Netto era ironicamente considerado, enquanto governador, como o melhor prefeito que a cidade poderia ter escolhido.

A criação de marcos identificados com os festejos do Centenário constou da pauta do governador Bento Munhoz da Rocha desde sua posse, em 1950. Inicialmente, suas primeiras mensagens tratavam apenas de um único edifício, o da Biblioteca Central do Estado; em pouco tempo, o discurso mudou para abranger mais construções, obras que perenizassem a importância então assumida pelo Paraná nos prósperos anos do café. Numa de suas falas mais conhecidas, Munhoz da Rocha afirmava a necessidade de erguer obras em tal escala que, quando concluídas, já não estivessem superadas e envelhecidas, compondo um passado já longínquo do Paraná. Nesse contexto, foi criada a *Comissão Especial das Obras do Centenário*, encarregada de pôr em pé e em concreto os ideais modernistas do governo.

Nos anos de 1940, Curitiba viu brotar exemplares condignos aos realizados no Rio e em São Paulo. Nessa década, João Baptista Villanova Artigas e Lolô Cornelsen colheram afetos e desafetos com suas obras modernistas: o primeiro, ainda influenciado por Frank Lloyd Wright, projetou casas para seus irmãos que receberam da população a local a maldosa alcunha de *estrebaria*; Lolô, por sua vez, bebeu na fonte de Le Corbusier, autor com o qual tomara contato desde os tempos de estagiário da Prefeitura, quando circulou pela cidade em companhia do urbanista Alfred Agache. Mas ambos realizaram obras pontuais, longe, portanto, do alcance conseguido no calor do canteiro de obras do Centenário, momento em que deliberadamente foi proposta para Curitiba uma cenografia de modernidade, grandiosa em suas construções, capaz de gerar em todos os habitantes o sentimento de viver num verdadeiro centro político e administrativo.

Ao seguir as proposta de Agache quanto ao local de inserção do Centro Cívico, mas dando novas diretrizes arquitetônicas, com uma equipe importada do Rio de Janeiro; ou ao privilegiar o projeto de Rubens Meister, terceiro colocado no concurso para construção de um teatro para o município, o Guaíra, em detrimento do vencedor que tinha uma proposta mais acadêmica, Munhoz da Rocha oficializou e deu o aval para a arquitetura modernista na capital. As obras do Centenário, muito embora a maioria

não tenha sido concluída a tempo para as comemorações, marcaram a história da arquitetura curitibana. O Palácio Iguçu, o edifício das Secretarias, a Biblioteca Pública, o Teatro Guaíra, o Grupo Escolar Tiradentes e a própria Praça 19 de Dezembro, quando colocados ao lado de outras construções contemporâneas como o edifício Souza Naves e o do IAPAS ou a casa de João Bettega,³⁰⁴ na Rua da Paz, podem ser considerados como outra alternativa arquitetônica para a cidade. Mas não como a única representação de modernidade viável.

A principal questão é que essa outra alternativa, encampada pelo próprio governo como imagem de progresso, foi consagrada pela historiografia da arquitetura como o ápice de um desenvolvimento natural e não como um outro modernismo, concorrente às versões derivadas da influência *déco*. A construção de uma história oficial da arquitetura brasileira elegeu o modernismo corbusieriano como a única matriz válida, desqualificando qualquer manifestação contrária a essa vertente. Uma das consequências mais profundas dessa historiografia foi a exclusão de momentos que não se adequavam a essa construção teórica, como por exemplo o neocolonial e o *art-déco*, uma vez que a verdade já estaria estabelecida.

O neocolonial constitui-se num dos casos mais graves de desqualificação. Esquecido por algum tempo, ele reaparece na historiografia, mas, de certa forma, mal compreendido e relacionado como final de um indesejável ecletismo e tido como um passo incerto para uma *modernidade* que só vingaria plenamente após a década de 1930. Ao ser eleito como uma simples ponte entre dois extremos, o historicismo e o modernismo, foi-lhe confiscada a relevância no momento de busca de raízes nacionais que perpassou por todas as manifestações artísticas a ele contemporâneas. Momento esse, vivido também em outros países da América e mesmo em Portugal.

No Brasil, pode-se interpretar o neocolonial como um desafio ao conservadorismo acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, principalmente com a presença de Mariano Filho na instituição. Convém lembrar que o neocolonial ocupou lugar na Semana de Arte Moderna de 1922, quando a questão do nacional estava na ordem do dia, manifestando-se em vários setores da vida intelectual do país. Como afirmou o historiador Carlos Kessel, não havia contradição entre este movimento

³⁰⁴ As obras do Centro Cívico foram projetadas por uma equipe coordenada pelo arquiteto David Xavier de Azambuja, a Biblioteca Pública e de autoria de Romeu Paulo da Costa, o Teatro Guaíra e o Grupo Escolar Tiradentes são de Rubens Meister, o edifício Souza Naves foi projetado por Elgson Ribeiro Gomes e Franz Heep, a sede do IAPAS é de autoria de Ulisses Burlamarqui e a casa João Bettega foi concebida por Villanova Artigas.

arquitetônico e o desafio estético lançado na Semana contra o *stablishment* acadêmico. Modernidade e nacionalismo foram, durante certo tempo, quase sinônimos.³⁰⁵

Do mesmo modo que o modernismo na década de 1930 teve a chancela do Poder Público, com a construção do edifício do Ministério da Educação e Saúde e com o pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque, o neocolonial tivera uma década antes a bênção oficial do Prefeito Washington Luís em São Paulo e do governo federal, no Rio de Janeiro, durante as comemorações do centenário da independência. Duas capitais que, a exemplo do que ocorreu com o modernismo, também veladamente disputaram a origem do movimento.

A linguagem a ser adotada pela arquitetura sempre assumiu conotações ideológicas e caracterizadoras de impasses vividos no momento. Nas décadas de 1920 e 1930, a alternância entre um final de ecletismo, o neocolonial e o nascente *déco* retrata dilemas em nosso processo modernizador, principalmente em cidades mais distantes dos centros hegemônicos como Rio e São Paulo. Referindo-se ao período do governo Vargas, o arquiteto Luiz Paulo Conde comenta: “... *modernização entendida como vontade e desejos coletivos de recuperar o tempo perdido e escapar do atraso, correndo contra o relógio. Metaforicamente, isto significava encurtar caminhos, simplificar, retificar, racionalizar e geometrizar. Era o que muitos queriam e que o art-déco veio proporcionar*”.³⁰⁶ Reconhecer a diversidade arquitetônica presente naquele instante em que as cidades modernizavam-se, boa parte delas numa linguagem menos vinculada às escolas carioca e paulista, deve ser a postura natural de qualquer estudo sobre o tema.

Nesse aspecto, é importante reconhecer a contribuição do *art-déco* e sua inclusão no panorama das arquiteturas modernas como mais um modernismo e não como um patamar a ser vencido para alcançar uma evolução arquitetônica. Um modernismo concorrente que, no caso de uma cidade como Curitiba, adentrou os anos de 1940 principalmente numa arquitetura pragmática e de apelo extremamente popular. Ainda hoje uma presença importante na paisagem da cidade.

Quando se compreende que a arquitetura também é a organização do espaço nos tempos históricos, não reconhecer a importância desses movimentos arquitetônicos ocorridos no período entre guerras, período limiar de um modernismo consagrado, é o

³⁰⁵ KESSEL, Carlos. A vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: FGV, nº 30, 2002. p.110-129.

³⁰⁶ CONDE, Luiz Paulo Fernandez. Art-déco: modernidade antes do movimento moderno. In: **Art-déco na América Latina**. Iº Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal do Urbanismo/Solar Grandjean de Montigny, 1997. p.68-73.

mesmo que apagar vestígios fundamentais da memória urbana e do imaginário de uma época. Enquanto imagem representativa e signo de um dado momento histórico, essas arquiteturas encarnam de modo visível a força de uma identidade ou a permanência ou não de um poder. Como afirmou Roger Chartier, os signos “(...) *visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de estar no mundo, a significar simbolicamente um estatuto, uma ordem, um poder...*”.³⁰⁷

Em nome da verdade preconizada por um modelo historiográfico que desqualificou arquiteturas como a neocolonial ou as influenciadas pelo *déco*, deixaram de ser preservadas paisagens históricas – testemunhos de um modo ver, conceber e desejar uma arquitetura. Profissionais formados sob o cânone historiográfico oficial do modernismo são responsáveis ativos por esse ato, contribuindo para a descaracterização e por *espalhar ruínas* nas cidades, como afirmou o historiador Magnus Roberto de Mello Pereira em palestra no IAB, em 1998. Sobre os corbusireanos vencedores, ele conclui: “... *entrincheirados nas universidades e nos órgãos responsáveis pela preservação do patrimônio nacional, continuam a explodir os baluartes de seus rivais, espalhando ruínas pelas cidades brasileiras*”.³⁰⁸

Adesqualificação de todo um período de produção arquitetônica põe em risco a preservação de um tempo que se reveste de características únicas e específicas. Especificidades capazes de permitir ao historiador percorrer caminhos, traçar leituras e representações das idéias pertinentes a determinado contexto, realizada por protagonistas anônimos, mas envolvidos na trama da história da cidade.

³⁰⁷ CHARTIER, Roger. **A Beira da Falésia**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002. p.169.

³⁰⁸ PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. **A burocracia da modernidade: questões sobre a formação de arquitetos no Brasil**. Conferência apresentada no evento “Repensando Curitiba para o século XXI”, promovido pelo IAB-PR em 1998.

FONTES

Projetos de Construção

Projetos aprovados pela Prefeitura Municipal de Curitiba, 1906-1919 [Acervo da Diretoria do Patrimônio Cultural da Fundação Cultural de Curitiba].

Projetos aprovados pela Prefeitura Municipal de Curitiba, 1920-1950 [Acervo do Arquivo Geral da Prefeitura].

Periódicos

A CASA, Revista de Engenharia, Arquitetura e Arte Decorativa. 1923-1940

A ILUSTRAÇÃO. Curitiba, 1942.

BOLETIM DO ARQUIVO MUNICIPAL DE CURITIBA

BOLETIM DO INSTITUTO DE ENGENHARIA DO PARANÁ. 1933.

CANAÃ. Curitiba, 1954.

COMÉRCIO DO PARANÁ. 1925

DIÁRIO DA TARDE. 1916, 1930.

DIÁRIO DO PARANÁ. 1971.

FOLHA DE SÃO PAULO. 1972.

GAZETA DO POVO. 1923, 1928, 1934, 1942.

GUIA COMERCIAL. Curitiba, 1924/25.

ILUSTRAÇÃO PARANAENSE. 1928/30

LABOR, Curitiba, 1940.

LEIA-ME. Curitiba, 1945.

O DEZENOVE DE DEZEMBRO. 1855.

O DIA. 1913.

O ESTADO DE SÃO PAULO. 1931.

O GLOBO. 1931

REVISTA TÉCNICA DO INSTITUTO DE ENGENHARIA DO PARANÁ. 1943/44.

VIDA PRINCESINA, Curitiba, 1939, 1946.

Leis, Decretos e Relatórios e Publicações Oficiais

ÁLBUM do primeiro da Emancipação Política do Paraná. Editado sob os auspícios da Câmara de Expansão Econômica do Paraná. Curitiba: Governo do Estado, 1953.

BARRETO, De Sá, ROSA, J. Gomes. **Curitiba, monografia editada sob os auspícios da Prefeitura Municipal.** Curitiba: Habitat, 1952.

CÓDIGO de Posturas de Curitiba de 1829. In: **Posturas Municipais:** Curitiba, Castro, Ponta Grossa. Décadas de 1820 a 1860. MONUMENTA. Curitiba: Aos Quatro Ventos. Vol. 1, nº3, 1998.

____ de Posturas de Curitiba de 1837. In: **Posturas Municipais:** Curitiba, Castro, Ponta Grossa. Décadas de 1820 a 1860. MONUMENTA. Curitiba: Aos Quatro Ventos. Vol. 1, nº3, 1998.

____ de Posturas de Curitiba de 1861. In: **Posturas Municipais:** Curitiba, Castro, Ponta Grossa. Décadas de 1820 a 1860. MONUMENTA. Curitiba: Aos Quatro Ventos. Vol. 1, nº3, 1998.

CURITIBA. Posturas da Câmara Municipal de Curitiba, decretadas pela Câmara Municipal em sessão de 22 de novembro de 1895. Curitiba: Typ. Litth. Curitybana, 1897.

____. Código de Posturas do Município de Curitiba. Lei nº 527 de janeiro de 1919. Curitiba: Typ. da República, 1919.

____. Código de Posturas e Obras. Lei Municipal 699 de 16 de julho de 1953.

ESTADO DO PARANÁ. **O Paraná no Centenário.** Curitiba: Governo do Estado do Paraná, 1953.

RELATÓRIO do Presidente da Província do Paraná por Zacarias de Góes e Vasconcellos na abertura da Assembléia Legislativa Provincial em 8 de fevereiro de 1855. Curitiba: Typ. Paranaense de Cândido Martins Lopes.

RELATÓRIO da Província do Paraná apresentado ao Vice-Presidente Henrique de Beaurepaire Rohan pelo Vice-Presidente Theophilo Ribeiro de Rezende. Curitiba: Typ. Paranaense de Cândido Martins Lopes, 1855.

RELATÓRIO apresentado a S. Excia Sr. Dr. Getúlio Vargas M. D. Presidente da República pelo Sr. Manoel Ribas Interventor no Estado do Paraná. Curitiba, exercício 1932-1939.

Textos de viajantes e cronistas

AVÉ-LALLEMANT, Robert. **1858, viagem pelo Paraná**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995. (Coleção Farol do Saber).

BANDEIRA, Euclides. **Crônicas locais**. Curitiba: Tip. da Escola de Aprendizes e Artífices, 1941.

BIGG-WITHER, Thomas. **Novo caminho no Brasil meridional: a Província do Paraná**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2001. (Coleção Brasil Diferente)

LEÃO, Ermelindo de. In: ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA. Edição Comemorativa do Centenário de Emancipação Política do Paraná 1853-1953. Rio de Janeiro: O Malho. Ano XLIV, nº 224, dez. de 1953.

MACHADO, Brasil Pinheiro. **Instantâneos paranaenses**. In: A ORDEM. Rio de Janeiro, fev.1930.

MARTINS, Romário. **O símbolo paranista**. In: ILUSTRAÇÃO PARANAENSE, nov.1927.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem pela Comarca de Curitiba**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1995. (Coleção Farol do Saber).

SOUZA FERNANDES, C. F. **Estado do Paraná: a cidade de Curitiba**. Rio de Janeiro: Gazeta da Tarde, 1912.

STROBEL, Gustav. **Relatos de um pioneiro da imigração alemã**. Curitiba: IHGEP, 1987. (Estante Paranista, vol.27).

VICTOR, Nestor. **A terra do futuro**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996. (Coleção Farol do Saber).

Ensaaios, estudos e críticas sobre arte e arquitetura

ANDRADE, Mário de. **Arquitetura colonial**. In: DIÁRIO NACIONAL. São Paulo, 23-26.ago.1928.

_____. **Exposição duma casa modernista**. In: DIÁRIO NACIONAL. São Paulo, 05.abr.1930.

ANDRADE, Oswald. **A casa modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações**. In: DIÁRIO DA NOITE, São Paulo, julho de 1930.

AZEREDO, J. Cordeiro. **Considerações sobre a casa moderna**. In: A CASA. Rio de Janeiro, nº91, dezembro de 1931.

BRAVO, Paulo. **O futurismo no Paraná**. In: GAZETA DO POVO, 03.04.1923.

- CARNEIRO FILHO, David. **O estilo colonial no Brasil.** In: ILUSTRAÇÃO PARANAENSE, set.1928.
- COSTA, Lúcio. **Carta depoimento.** In: O JORNAL. Rio de Janeiro, 14.mar.1948.
- FERRAZ, Geraldo. **Falta o depoimento de Lúcio Costa.** In: DIÁRIO DE SÃO PAULO. São Paulo, 01.fev.1948.
- LEVI, Rino. **A arquitetura e a estética das cidades.** In: ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo, 15.out.1925.
- LOS RIOS, Adolfo Morales de. **Pseudo-arquitetura moderna.** In: A CASA. Rio de Janeiro, nº165, fevereiro de 1938.
- MAMMALELLA, Amadeo. **Coluna Littoria e Coluna Paranaense.** In: ILUSTRAÇÃO PARANAENSE, fev.1929.
- MORRETES, Lange de. **O pinheiro na arte.** In: ILUSTRAÇÃO BRASILEIRA, dez.1953.
- PAULA, José Bittencourt de. **Questões de urbanismo.** In: Revista Técnica do Instituto de Engenharia. Curitiba: s/ed. Tomo III, jan-mar. de 1947.
- POYTAN, Iberá. **O futurismo no Paraná.** In: ILUSTRAÇÃO PARANAENSE, fev.1928.
- TURIN, João. **A arte decorativa no Brasil.** In: TURIN, Elisabete. **A arte de João Turin.** Curitiba: Ingra Indústria Gráfica, 1998.
- WARHAVCHIK, Gregori. **Acerca da arquitetura moderna.** In: CORREIO DA MANHÃ, 01.nov.1925.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Maurício de Almeida. **Evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Iplanrio, 1987.
- ALMADA, Mauro, CONDE, Luiz Paulo Fernandez. **Guia da arquitetura art-déco no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Urbanismo/Casa da Palavra, 2000.
- AMARAL, Aracy (org.). **Arquitetura neocolonial**. São Paulo: Memorial, 1994.
- ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. **O plano de Saturnino de Brito para Santos e a construção da cidade moderna no Brasil**. In: Espaço & Debates. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos. Ano XI, nº34, 1991.
- ARANTES, Otília Beatriz. Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg. In: **Novos Estudos**. São Paulo, out/88.
- ARAÚJO, Emanuel. **O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1993.
- BASTOS, Eliana. **Entre o escândalo e o sucesso: a Semana de 22 e o Armory Show**. São Paulo: Editora da Unicamp, 1991.
- BENEVOLO, Leonardo. **A cidade e o arquiteto**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERBERI, Elizabete, RODRIGUES, Marília M. **Crônicas de revistas do início do século em Curitiba. 1907-1914**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- BIANCO, Giovanni, CAMPOS NETO, Cândido Malta. **Redescobrimo o art-déco e o racionalismo na arquitetura belenense**. In: ARQUITEXTOS – periódico mensal de textos de arquitetura. Texto especial nº187. Localizado em <http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em 22.abr.03.
- BITTAR, William, VERÍSSIMO, Francisco. **Inventário arquitetônico neocolonial. Município do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1982.
- _____, VERÍSSIMO, Francisco Salvador. **500 anos da casa no Brasil**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- BRANDÃO, Ângela. **A fábrica de ilusão: o espetáculo das máquinas num parque de diversões e a modernização de Curitiba, 1905-1913**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1994.

- BRENNNA, Giovanna Rosso Del. Ecletismo no Rio de Janeiro. In: FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel, 1987.
- BRESLER, Henri. O *art décoratif* moderno na França. In: **Art-déco na América Latina**. Iº Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Urbanismo/Solar Grandjean de Montigny, 1997.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- BURKE, Peter. **A escrita da História**. São Paulo: UNESP, 1992.
- BURY, Jonh. **Arquitetura e arte no Brasil colonial**. São Paulo: Nobel, 1991.
- CARNEIRO, Newton. **As artes e o artesanato no Paraná**. Curitiba: Velox Propagadora, 1955.
- _____. **A arte paranaense antes de Andersen**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1980. [Boletim Informativo da Casa Romário Martins, vol. 43]
- CARPINTÉRO, Marisa Varanda Teixeira. Imagens do conforto: a casa operária nas primeiras décadas do século XX. In: BRESCIANI, Maria Stella (org.). **Imagens da cidade: séculos XIX e XX**. São Paulo: Marco Zero, 1993.
- CHARTIER, Roger. **A Beira da Falésia**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.
- CHOAY, Françoise. **O urbanismo: utopias e realidades**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- COIMBRA, Jorge, SEARA, Ilda. **Sine qua non: a ideologia do habitar**. Lisboa: A Regra do Jogo Edições, 1986.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. **A construção do sentido na arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- COELHO, Gustavo Neiva. Art-déco: os signos do poder na arquitetura oficial em Goiânia. In: **Art-déco na América Latina**. Iº Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Urbanismo/Solar Grandjean de Montigny, 1997.
- CONDE, Luiz Paulo Fernandez. Art-déco: modernidade antes do movimento moderno. In: **Art-déco na América Latina**. Iº Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal do Urbanismo/ Solar Grandjean de Montigny, 1997.
- CORONA, Gustavo, LEMOS, Carlos. **Dicionário da arquitetura brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.
- COSTA, Jurandir Freire. **Ordem médica e norma familiar**. Rio de Janeiro: Graal, 1989.

- COSTA, Luís Edmundo da. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.
- COUTINHO, Evaldo. **O espaço da arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DA MATTA, Roberto. **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1991.
- DEBENEDETTI, Emma, SALMONI, Anita. **Arquitetura italiana em São Paulo**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- DIAS, P., OLIVEIRA, L. A presença do art-déco na arquitetura do subúrbio carioca. In: **Art-déco na América Latina**. Iº Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Urbanismo/Solar Grandjean de Montigny, 1997. p. 184-188.
- DOSSE, François. **A História em migalhas**. São Paulo: Ensaio, 1992.
- DUDEQUE, Irã. **Espirais de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba**. São Paulo: Studio Nobel, 2001.
- ELIAS, Eduardo de Oliveira. **Escritura urbana**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- FERNANDES, Ana, GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras. **Idealizações urbanas e a construção da Salvador moderna, 1850-1920**. In: Espaço & Debates. São Paulo: Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos. Ano XI, nº34, 1991.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Edusp, 2000.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- IMAGUIRE JUNIOR, Key. **Arquitetura no Paraná: uma contribuição metodológica para a História da arte**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Paraná, 1982.
- _____. **Arquitetura do imigrante italiano**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1978. [Boletim Informativo da Casa Romário Martins, vol.24]
- IRIGOYEN, Adriana. **Wright e Artigas, duas viagens**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- KESSEL, Carlos. Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, nº30, 2002. p.110-128.
- KOOP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Nobel, 1990.

- LEMOS, Carlos. **Alvenaria burguesa**. São Paulo: Nobel, 1989.
- _____. **A casa brasileira**. São Paulo: Contexto, 1989.
- _____. **A República ensina a morar (melhor)**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- MARIANI, Ricardo. **A cidade moderna: entre a história e a cultura**. São Paulo: Nobel, 1986.
- MARX, Roberto. **A cidade brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1980.
- MUKAROVSKY, Jan. **Escritos sobre estética e semiótica da arte**. Lisboa: Estampa, 1981.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PATETTA, Luciano. Considerações sobre o ecletismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel, 1987.
- PEREIRA, Luís Fernando Lopes. **Paranismo, o Paraná inventado**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1998.
- PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. **Semeando iras rumo ao progresso**. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.
- _____. De árvores e cidades, ou a difícil aceitação do verde nas cidades de tradição portuguesa. In: MATOS, Maria Izilda, SOLER, Maria Angélica (orgs.) **A cidade em debate**. São Paulo: Olho d'água, 1999. p.11-47.
- PERROT, Michelle et alli. **História da vida privada, 4: da Revolução à Primeira Guerra**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- PESAVENTO, Sandra, SOUZA, Célia Ferraz de (org.). **Imagens urbanas**. Porto Alegre: Editora da UFRS, 1997.
- PUPPI, Marcelo. **Por uma história não moderna da arquitetura brasileira**. Campinas: Pontes Editores, 1998.
- REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- ROSSI, Aldo. **Arquitetura das cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RYBCZYNSKI, Witold. **Casa: pequena história de uma idéia**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

- SALGUEIRO, Heliana Angotti. O ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte, 1894-1930. In: FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel, 1987.
- SANCHEZ, Fernanda et alii. **Arquitetura em madeira**: uma tradição paranaense. Curitiba: Scientia et labor, 1987.
- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica?** São Paulo: Brasiliense, 1986.
- SANTOS, Paulo. **Quatro séculos de arquitetura**. Rio de Janeiro: IAB, 1981.
- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil, 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. **Prelúdio da Metrópole**: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- SCHORSKE, Carl E. **Viena, fin-de-siècle**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- SILVA, Geraldo. **Arquitetura do ferro no Brasil**. São Paulo: Nobel, 1986.
- SUBIRATS, Eduardo. **A flor e o cristal**: ensaios sobre arte e arquitetura modernas. São Paulo: Nobel, 1988.
- SUTIL, Marcelo Saldanha. **O espelho e a miragem**: ecletismo, moradia e modernidade na Curitiba do início do século. Curitiba: UFPR, Dissertação (Mestrado). 1996.
- _____. Arquitetura e representação: do poético ao social. In: **História: questões e debates**. Curitiba: Associação Paranaense de História, nº 22-23, jun/dez de 1991. p.239-255.
- TURIN, Elisabete. **A arte de João Turin**. Curitiba: Ingra Indústria Gráfica, 1998.
- VAZ, Lilian Fessler. **Modernidade e moradia**: habitação coletiva no Rio de Janeiro. Séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.
- WEBER, Eugen. **França fin-de-siècle**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- WEIMER, Günter (org.). **Arquitetura**: história, teoria e cultura. São Leopoldo: Unisinos, 2000.
- WOLF, Silvia Ferreira Santos. **Jardim América**: o primeiro bairro jardim de São Paulo e sua arquitetura. São Paulo: Edusp, 2000.