

PRINCÍPIOS COMPOSITIVOS NAS LINGUAGENS ARQUITETÔNICAS DÉCO DESDE A LEITURA DE ALGUMAS OBRAS DO ACERVO SOTEROPOLITANO

A Arquitetura Déco pôs-se em conexão com diversos itens constituintes da vida moderna. Realizadas principalmente através do ornamento e do decorativismo, tais conexões não foram contempladas pelos textos que erigiram a noção, até hoje corrente, de Arquitetura Moderna.

As linguagens arquitetônicas hoje referidas por aquele termo foram negligenciadas pela formação discursiva do Movimento Moderno, que inclui a historiografia fundacional e os discursos programáticos desse movimento. Em meados dos anos sessenta, no âmbito da revisão crítica dos discursos da modernidade e de uma abertura estética ao heterogêneo, surge um renovado interesse por essa dimensão da Arquitetura Moderna. Mediante a consideração, em obras do acervo soteropolitano, de uma série de princípios de composição atuantes na Arquitetura Déco, este trabalho consiste numa tentativa preliminar de formular operadores de leitura adequados à visibilização das referidas conexões.

A orientação racionalista, que presidiu o discurso historiográfico fundacional e, de modo ainda mais explícito, os textos programáticos nele celebrados, não apenas ergueu a noção mais corrente do que seja a Arquitetura Moderna, como também operou um silenciamento acerca das linguagens que exaltaram os tempos modernos, sem se estreitar sob os ditames do racionalismo.

Muitas vezes, sem negar os valores do funcionalismo e as conquistas técnicas da indústria, tais como a produção em série e a padronização, um amplo espectro dessas linguagens propôs o agenciamento de outros itens da modernidade, dentre os quais o decorativismo e os procedimentos ecléticos de apropriação de repertórios visuais ditos étnicos e (ou) exóticos.

Descuradas por aquela historiografia e tendo vivido o seu auge nas décadas de vinte e trinta, essas linguagens arquitetônicas, entretanto, efetivamente modernas, foram trazidas à baila em meados dos anos sessenta, através do termo arquitetura Déco. E isso não apenas por uma conveniência estratégica de visibilização, mas também porque, intensificada naquela mesma década, a revisitação crítica dos discursos da modernidade impelia à reavaliação do que eles haviam negligenciado. De maneira mais consistente, começava-se, então, a admitir o heterogêneo como um elemento constitutivo da arquitetura moderna. Isso implicou uma renovada perspectiva de leitura da dimensão decorativa e ornamental da arquitetura. E é precisamente nessa dimensão que a arquitetura Déco elabora forças às quais o funcionalismo mais acirrado se fez impermeável. Na esteira de uma moderna reformulação do design, a simplificação geométrica praticada pelas linguagens arquitetônicas Déco agenciou procedimentos decorativos de tradição eclética e propôs a sua articulação à experiência da modernidade urbana, insinuando a convergência de valores históricos na então nascente cultura de massa.

A cunhagem do termo Art Déco e a sua formulação conceitual se dão no âmbito dos investimentos teóricos, críticos e estéticos, hoje indicados através de termos como pós-estruturalismo e pós-modernismo. Em seu conjunto, esses investimentos se dão como rejeição às metanarrativas da modernidade, definidas por Harvey, em termos sintéticos, como “interpretações teóricas de larga escala pretensamente de aplicação universal” (HARVEY, 1993, p. 19), num momento em que elas, conforme diz Lyotard, definindo o pós-modernismo, tendiam ao descrédito (LYOTARD: 1989). Ao pretender validade internacional para uma arquitetura funcionalista, a construção discursiva do Movimento Moderno é uma evidente metanarrativa.

Por se situarem dinamicamente numa zona de indecidibilidade – para cuja leitura, aliás, a metanarrativa da arquitetura moderna não fornece instrumentos compatíveis –, as linguagens arquitetônicas Déco solicitam, para a visibilização das conexões que envolvem, ferramentas e operadores de leitura adequados. O caráter indeterminado dessas linguagens arquitetônicas diz respeito, em parte, à sua irredutibilidade quer ao racionalismo, quer ao ecletismo histórico.

Mas o que tem o conceito de arquitetura Déco a nos dizer hoje? Começamos por afirmar que a mera cunhagem desse termo, a sua impositação como conceito e a sua recorrência, a partir de meados dos anos sessenta, em numerosas publicações – extra-acadêmicas, em sua maioria – são motivos suficientes para que inquiramos acerca das motivações aí envolvidas.

A história desse termo fornece sugestões rentáveis para a discussão de diferentes temas da modernidade, da arquitetura em particular e da cultura em geral. Segundo Henri Bresler, a denominação *art décorativ* remonta à França do século XIX e, originalmente, ao Art Nouveau. O termo se teria estabelecido por força do nome da Escola de Artes Decorativas, “existente desde 1877, ou ainda da União Central das Artes Decorativas, fundada em 1882, cuja vocação era ‘manter a cultura das artes para a realização do belo no útil’” (BRESLER, 1997, p. 11).

Na língua e no âmbito cultural em que mais amplamente se estabeleceu, esse termo remete, desde o seu surgimento, às mudanças ocasionadas pelo advento da era industrial e às implicações da indústria sobre as artes. “Desde sua origem”, diz Bresler “a arte decorativa situa-se em um contexto de produção ligado à arte industrial e à arte aplicada” (Idem, *ibidem*).

Originalmente relacionado ao âmbito artístico do Art Nouveau, o termo ‘arte decorativa’ assume uma certa particularização, quando, após a primeira grande guerra, “lhe é anexado o adjetivo *moderna*”. É assim que, conforme lembra Henri Bresler, “a exposição de 1925 será chamada de Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas” (idem, *ibidem*). Muito importante no âmbito das artes decorativas, na Europa daquele período, esse evento testemunhou a existência de uma renovação no design que não correspondia ao abandono de tradições decorativas em favor de uma tendência purista e ostensivamente funcionalista.

Naquele mesmo ano, em seu *A arte Decorativa*, Le Corbusier afirmou, em tom de profecia consumada: “Soa a hora da arquitetura, hoje que a arte espera desse sentimento de época a fixação de sua forma material, hoje que a arte decorativa já não pode ser considerada senão um fator inconciliável com o sistema do espírito contemporâneo” (LE CORBUSIER, 1996, p. IX). Com efeito, esse livro consistiu

num ataque claramente dirigido ao conceito de artes decorativas e, de modo muito incisivo, à produção artística e às propostas arquitetônicas apresentadas naquela exposição, em que o pavilhão *Le Esprit Nouveau*, de Le Corbusier e Ozenfant, teria sido prejudicado pela organização do evento.

Muitos dos que se dedicaram ao tema do Art Déco e da arquitetura Déco costumam lembrar que a exposição de 1925 não apresentou um acervo homogêneo e que nem os itens ali exibidos podem ser hoje apropriadamente designados por qualquer um desses conceitos. Aliás, o plano conceitual em que esses termos se movem é ainda muito precário. Prevalece o seu uso superficial e indiscriminado. Mas essa condição ameaça todo e qualquer conceito que sirva para pensar estilos e linguagens artísticas. Podemos nos deter diante do caos, ao seio do qual todo conceito, jamais simples, nos arrasta. Porém seria mais rentável inquirir acerca dos componentes do conceito de arquitetura Déco, suficientemente recorrente para que o tomemos em consideração e ainda não tão antigo e estabelecido para que nos acomodemos a considerá-lo inadvertidamente. Interessa reparar em que consiste o seu estabelecimento e as suas possibilidades operacionais como conceito.

Na história dos conceitos de Art Déco e arquitetura Déco e no engendramento do campo estético a que ambos remetem, a exposição *Les Années 25*, realizada em Paris, no ano de 1966, no Musée des Arts Décoratifs, pode ser vista como um marco discursivo. Uma série de elementos se encontra aí envolvida. Podemos pensá-los em dois planos: o dos discursos críticos e teóricos que, sobretudo a partir daquela década, propuseram a releitura dos discursos da modernidade, dentre as quais a própria historiografia da arquitetura moderna, e o que consiste na emergência do conceito de Art Déco e da produção estética a que ele passou a servir de referência. A fim de considerar esses planos, podemos recorrer, algo enviesadamente, à noção foucaultiana de *acontecimento*.

Para captarmos essa noção, convém considerar que ela está implicada na noção de *atualidade*: “a borda do tempo que envolve nosso presente, que o domina e que o indica em sua alteridade” (FOUCAULT, 1972, p. 162-3). Seria útil trazer aqui a noção de *problematização*. “Interrogar a atualidade”, diz Irene Cardoso em uma leitura de Foucault, é questioná-la como acontecimento na forma de uma *problematização*” (CARDOSO, 1995, p. 54).

Intensificada nos anos sessenta, a revisitação crítica da modernidade insinua um potencial de diferença frente aos discursos da modernidade. Em pouco tempo, a insistência nessa revisitação crítica daria ensejo – dentre outros fatores, tais como algumas mudanças significativas de orientação estética na literatura, nas artes e na arquitetura – a que se começasse a falar numa estética e num pensamento pós-modernos, a se engendrar o conceito de pós-modernidade. Na *problematização* de um passado, aquele presente erguia a sua *atualidade*, se produzia como *acontecimento*. Como *atualização* de algo que havia sido ignorado, a cunhagem do termo Art Déco, sua emergência como conceito e a inerente visibilização daquele campo estético e cultural, são ocorrências inseparáveis do contexto mais amplo de revisitação das metanarrativas da modernidade. Irrupendo em tal contexto, o *Revival Déco* – momento de nomeação e visibilização – sugere os limites da construção discursiva em que a arquitetura Déco não fora contemplada. É então que essa arquitetura se ergue como *acontecimento*, quando repropõe a possibilidade

de seus recursos num presente apto a visibilizá-los e a deles se apropriar. Nessa perspectiva, a *atualidade* da arquitetura Déco consistiria em seu potencial de *problematização* dos discursos que não a acolheram. É essa força que a erige em acontecimento.

Considerando a irrupção do conceito de arquitetura Déco e a visibilização das linguagens arquitetônicas referidas por esse termo, convém lembrar que, a partir da mostra *Les Années 25* (Paris, 1966), não só o termo Art Déco passa por uma troca de sinal, adquirindo uma distinção positiva, como também os acervos dessa produção passam a ser extensamente estudados.

Realizada quatro décadas depois do evento fundacional que foi a exposição de 1925, a mostra de 1966 opera uma troca de sinal quanto ao termo Art Déco. Ele já aparecera no mesmo ano daquela exposição, encimando, como rubrica irônica, cada capítulo de *A Arte Decorativa*, de Le Corbusier, em que o arquiteto arremete vigorosamente contra a exposição de 1925. Aliás, em sua intensa produção escrita, Le Corbusier construiu uma plataforma de afirmação do racionalismo arquitetônico, freqüentemente através de investidas contra o 'ornamento impuro' e o decorativismo. Por outro lado, ao propor uma revisitação de muito da produção artística e arquitetônica dos anos vinte, a mostra de 1966 assume uma perspectiva não hierarquizante, visível já em seu título: *Les Années 25: Art Déco / Bauhaus / Stijl / Esprit Nouveau*. Com esse título, não apenas se concede um nome para uma produção estética, como também esse novo conceito e a cultura artística e arquitetônica a que ele remete são colocados, em pé de igualdade, ao lado de termos já bem situados e de propostas estéticas já firmemente estabelecidas nos discursos sobre arte e arquitetura.

Como evento ou referência, ao mesmo tempo documental e monumental, a exposição de 1966 atraiu a atenção de muitos sobre uma produção estética a que a segunda grande guerra eclipsara e que fora marginalizada, mesmo antes, sob os *bombardeios* infringidos desde a plataforma discursiva dos propugnadores do Movimento Moderno.

Uma vez que o termo havia sido posto em circulação, tem início a publicação de uma série de estudos acerca do design e da arquitetura a que o mesmo passava a servir de referência e de instrumento de visibilização. Por seu caráter precursor e por seu acuro, destaca-se, entre outros, o livro de Bevis Hillier, *Art Deco*, (1968), publicado em Londres pela Studio Vista, Ltd. A partir daí, muitos outros estudos foram publicados. Se, em grande parte, eles se destinam, desde a sua confecção, a repousar sobre centros de mesa – a serem feitos ornamento de uma atmosfera pretensiosamente refinada e intelectualizada –, lembremos que, em meio a esse filão editorial, há muitos estudos confiáveis, dado o grau de problematização que apresentam na busca de propor alguma legibilidade ao que fora oculto, bem como a legitimidade discursiva necessária para deslocar o seu objeto a outros âmbitos de discussão, inclusive à arena acadêmica dos discursos. Já incorporado a essa esfera, o tema da arquitetura Déco não é um objeto consensual, quer no que se refere ao conceito, quer no tocante à importância atribuída às linguagens arquitetônicas concebidas sob esse termo. Mas tal condição não deve ser vista apenas em sua parcial precariedade. Convertendo-se em tema acadêmico, a problemática em torno da arquitetura Déco serviu e continua servindo à revisitação crítica da historiografia

da arquitetura moderna. À medida que se traz à tona muito do que foi oculto por essa historiografia, intensifica-se a sugestão de que a sua releitura pode ser muito rentável, quer para discutir as suas premissas, quer no esforço de tornar visível o que não foi contemplado em suas páginas. Pensando a emergência da arquitetura Déco, é também nesse sentido que se pode falar em acontecimento. E aqui podemos acrescentar: um acontecimento que, em sua atualidade, não cessa de nos solicitar que o interroguemos, que atentemos para o que nos tem a dizer.

Referindo-se ao *Revival Déco* e considerando o seu âmbito arquitetônico em especial, muitos autores lembram que a arquitetura a que se costuma chamar, por certa convenção, pós-moderna, começou a ser engendrada em meio à “crise coletiva” da arquitetura moderna, caracterizando-se “pelo ecletismo e pelo recurso à cor, pelo ornamento e por motivos historicistas [retomados] de maneira simbólica ou em combinações irônicas” (WEBER, 1989, p. 177). A autora adverte para o fato de que um dos “estilos históricos” que os arquitetos pós-modernos fazem convergir para a sua produção é a arquitetura Déco. “Adaptações contemporâneas do Art Déco”, afirma Weber, apresentam “um caráter monumental abstrato” e recorrem ao “uso de cores vibrantes, materiais insólitos e faixas horizontais; vidraria decorativa, acessórios de iluminação; recuos, em arranha-céus; colunas e capitéis de feitiço cubista; ornamentação geométrica; bem como esculturas arquitetônicas estilizadas e baixos-relevos”. Weber afirma que, “Nessas sofisticadas alusões estilísticas, os pós-modernistas partilham não apenas das formas do Art Déco, mas também de algo do seu espírito” (idem, ibidem). Aqui poderíamos referir alguns arquitetos, tais como Ricardo Bofill, Hans Hollein, Robert Venturi, Michael Graves e Charles Moore. Não queremos insinuar que a reapropriação de procedimentos Déco seja a linha de ação majoritária na arquitetura contemporânea, nem que toda a obra dos arquitetos acima referidos, a título de exemplo, se constitua mediante a retomada desses procedimentos. Apenas sugerimos que as linguagens arquitetônicas Déco oferecem algo substancial às estéticas arquitetônicas contemporâneas.

Com efeito, após o relativo eclipse por que passou, devido à segunda grande guerra e às restrições que lhe foram feitas através do tácito controle discursivo do Movimento Moderno, a arquitetura Déco se encontra, desde os anos sessenta, num momento de *revival*. Os procedimentos que tanto a caracterizaram – a ponto de ser possível conferir-lhe um nome – ressurgem, nessas últimas décadas, em certa dimensão da arquitetura contemporânea. Isso parece atestar a vitalidade da arquitetura Déco. Giulio Carlo Argan, referindo-se à relação entre os *revivals* e as referências das quais estes se valem, afirma que “um original apenas pode ser novamente autenticado por um outro original ou, mas isto é o mesmo, a vitalidade de um original se verifica pela sua capacidade de produzir outros originais” (ARGAN, 1974, p. 31).

Tal vitalidade não se relaciona a qualquer pretensão de validade universal, mas diz principalmente respeito ao caráter de jogo investido pela arquitetura Déco, à sua abertura ao acolhimento dos mais diversos itens da vida moderna, os quais põe em conexão. A afirmação de que a arquitetura Déco teria sido o primeiro estilo efetivamente internacional merece uma qualificação. Essa universalidade, se alguma é possível, envolve uma série de fatores contingentes. Devemos considerar o

fato de que os procedimentos de hibridação que caracterizam as linguagens Déco nas diversas latitudes em que estas foram engendradas – não desconsiderando as suas diferenças, decerto notáveis – se deram em meio a ambientes urbanos tocados pela industrialização, pela padronização sugerida ou imposta pela indústria.

Considere-se também a tendência, relacionada a essa padronização industrial, à simplificação geométrica. De maneira algo intrigante, tal procedimento de simplificação geométrica – tão recorrente nas linguagens arquitetônicas Déco (e no Art Déco em geral) – se conecta ao entusiasmo pelo exótico, em seus repertórios visuais, e (ou) à apreciação dos valores autóctones, muitas vezes erguidos à estatura de oportunos emblemas da nacionalidade.

É oportuno fazer aqui uma breve digressão, de modo a remeter à classificação freqüentemente utilizada na referência à arquitetura Déco e que envolve os termos *Zig Zag Modern*, *Streamlined Modern* e *Classical Modern*. Os dois primeiros foram cunhados ou canonizados por David Gebhard, autor de um dos primeiros livros a tratar desse conjunto de linguagens arquitetônicas. O último veio se juntar a esses como um dos termos atualmente mais utilizados para distinguir as diferentes articulações do que vem sendo chamado de arquitetura Déco. Cabe notar que, não sendo reciprocamente excludentes, as características que permitem tal classificação muitas vezes convivem numa mesma obra, mesclando-se entre si e sugerindo haver um princípio mais profundo a aproximá-las. Esse princípio consistiria, para dizê-lo em termos simplificados, na busca de assumir uma feição moderna, entretanto não submissa a dogmas funcionalistas.

A arquitetura Déco *zig-zag* se caracteriza por um geometrismo simplificado, pelo recurso a repertórios visuais que remetem a culturas exóticas – tais como os zigurates mesopotâmicos e as pirâmides egípcias, maias e astecas – ou autóctones, caso em que geralmente serviram de emblemas da nacionalidade, a exemplo do design Marajoara, a que recorreram, no Brasil, alguns arquitetos modernistas, tais como Antonio Moya (BOSSAGLIA, 1997, p. 29).

A arquitetura Déco denominada *Classical Modern* (moderno clássico) se caracteriza por configurar-se como um *classicismo despojado*, sendo algumas vezes referida através do termo *greco-déco*. Recorre-se a uma estilização de elementos da arquitetura clássica, o que freqüentemente não significa uma imitação daqueles modelos, mas antes uma apropriação, um neoclassicismo que, mediante procedimentos de estilização, confere ares de modernidade.

A arquitetura Déco *streamline* se caracteriza por linhas aerodinâmicas e remete ao design industrial de transatlânticos, trens e automóveis, sugerindo velocidade, mais um item da modernidade urbana a ser agenciado na arquitetura Déco. Uma *imaginação* da velocidade é engendrada no seu plano de composição estética, em cuja recepção é possível colher uma *imagem em ação*. Os anos trinta, nos Estados Unidos, foram o ponto alto da arquitetura Déco *Streamline*, adequada à representação da insistente pujança de uma indústria em tempos de crise. Tendo como tema, não por acaso, *The World of Tomorrow* (o mundo de amanhã), a Feira Mundial de Nova Iorque (1939) celebrou essa arquitetura. O termo *streamline* pode ser tomado em duas acepções. No tocante à arquitetura, podemos falar de ‘streamline’ para referir frisos horizontais observáveis em muitas fachadas de

edificações do período. Esses frisos sugerem fluxos: *linhas em fluxo* ou linhas de velocidade, simuladas sobre as superfícies. Porém a utilização mais recorrente do termo evoca o aerodinamismo das formas de um objeto ou de uma edificação.

Convém lembrar que os procedimentos formais encontrados nessas três dimensões da arquitetura Déco podem ser observados nas diversas séries artísticas do Art Déco: da cerâmica ao mobiliário, de tecidos a vitrais, de fontes de impressão à serralharia artística, da tapeçaria ao design de eletrodomésticos, da moda ao design de trens velozes, da joalheria à arquitetura. É também conveniente referir o fato de que muitos outros elementos são incorporados pela linguagem Déco, atuando como linhas de força menos intensas e, em alguns casos, menos recorrentes.

Essa classificação pode ser útil na apreciação da arquitetura Déco. Porém, se pretendemos a formulação de instrumentos conceituais mais acurados e rentáveis para a leitura das conexões efetuadas nas diversas articulações dessa arquitetura, é conveniente buscar depreender dessas linguagens um certo número de princípios compositivos, conforme veremos adiante.

A arquitetura Déco envolve um conjunto de recursos estéticos cujo potencial conectivo já se demonstrara nos tempos modernos. Frente às investidas racionalistas e à assepsia funcionalista mais extremada, a arquitetura Déco se manteve como uma reserva de resistência, insinuando, inclusive através de sua articulação vernacular, a importância dos traços de individualidade criativa, e opondo-se a uma padronização excessiva.

De modo algum o nosso investimento se pretende como uma invectiva contra a importância das conquistas do Movimento Moderno. É preciso considerar que as contingências do primeiro e do segundo pós-guerras, assim como a necessidade – nunca redutível àquelas circunstâncias específicas – de prover moradias em boas condições de salubridade e a baixo custo – foram elementos que, em parte, definiram as investidas do Movimento Moderno contra as propostas arquitetônicas não ostensivamente funcionalistas, na busca de “corrigir” ou atenuar tendências estéticas muitas vezes impróprias diante das dificuldades apresentadas pelos novos tempos. Também seria absurdo negligenciar as conquistas técnicas e estéticas do Movimento Moderno. Não obstante, uma certa arrogância na pretensão de verdade absoluta, por parte de muitos discursos acerca da arquitetura moderna, no chamado período heróico, contribuiu para a rejeição do que, acaso fosse considerado, serviria à “correção” dos limites de uma arquitetura fundada em dogmas por vezes abusivamente racionalistas e, portanto, freqüentemente tendentes a aniquilar a apropriação do heterogêneo, a emudecer o diálogo entre a vida, em suas variadas dimensões, e a arquitetura, jamais redutível a uma máquina de morar.

Por outro lado, as complexas maquinações da vida urbana moderna convergem sobre o plano de composição estética das arquiteturas Déco, justamente sobre o ponto de que fomos instruídos a desviar o olhar. Nele se percebe o convite a que o visitemos em nossos discursos, o que significa um desvio em relação às instruções que orientaram nosso olhar sobre a arquitetura moderna, conformando-o a considerar, de modo prevalente, o plano de composição técnica, o valor da funcionalidade e do despojamento, bem como a apreciar o ornamento apenas se compreendido como diretamente relacionado a uma solução racional. Considerando o plano

de composição estética, podemos indagar acerca das conexões efetuadas pelas arquiteturas decorativas modernas, que remetem a uma extensa série de itens da experiência urbana moderna.

De modo a pensar essas conexões, podemos buscar depreender traços recorrentes na arquitetura Déco e que remetem ao que entendemos como princípios de composição formal. Por *composição formal*, não concebemos as meras relações estruturais entre volumes, espaços e superfícies, mas as conexões desses elementos com outras dimensões da cultura. Tal indagação pode ser feita a partir de um corpus arquitetônico tomado como exemplificativo: alguns itens do acervo arquitetônico Déco em Salvador. Entendemos que a depreensão dos referidos princípios pode ser útil para a visibilização da arquitetura Déco como multiplicidade, condição talvez necessária para que não passemos *ao largo* dessas linguagens arquitetônicas ou meramente as consideremos como redutíveis a um momento preparatório da arquitetura que foi enaltecida como legitimamente moderna. Seguirmos essa concepção implicaria reduzir tais linguagens a um estereótipo firmado por discursos de que saudavelmente principiamos a desconfiar.

Aderindo à lógica das multiplicidades, proposta por Deleuze e Guattari, o nosso intuito parte da consideração de que a arquitetura moderna – e a arquitetura Déco, entendida como uma de suas dimensões – é uma multiplicidade ou um agenciamento. Tais conceitos, que figuram no pensamento dos referidos autores, remetem, no que toca à leitura aqui ensaiada, ao potencial que tem a arquitetura Déco, de realizar conexões com diversos itens da vida moderna, conforme se verá, mais adiante. Na perspectiva de leitura que assumimos, não se trata, portanto, de perguntar o que é a arquitetura Déco. Trata-se de nos perguntarmos com o que ela funciona. Fazendo deslizar para o nosso contexto o que dizem os referidos autores, ao introduzir os conceitos acima mencionados, trata-se de nos perguntarmos, diante dessa dimensão da arquitetura moderna, “em conexão com o que [ela] faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades [ela] se introduz e metamorfoseia a sua.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.12).

A arquitetura Déco engendra os seus estilemas no seio de uma heterogeneidade difusa, recolhendo sugestões formais de dimensões várias – o exótico e o autóctone, o popular e o erudito, o artesanato e a indústria, o (neo)clássico e o cubismo – e elaborando-as em seu plano de composição estética. Nosso aporte à construção do conceito de arquitetura Déco envolve a consideração da experiência do espaço urbano moderno, no qual o referido plano de composição estética vai buscar os seus pontos de conexão. Procurando não estreitar o campo de observação dos fluxos envolvidos nessa arquitetura, concebe-se que a vida urbana moderna elabora forças irreduzíveis a quaisquer tentativas de aplanar diferenças. A busca de visibilizar as aludidas conexões se faz mediante a consideração de que não é suficiente apenas afirmar que linguagens arquitetônicas, antes desprestigiadas pelos discursos legitimadores do Movimento Moderno, sejam, também elas, modernas. É necessário explorar o seu potencial conectivo, indicando-o como a consistência de sua modernidade.

No início do século XX, sobretudo nas décadas de vinte e trinta, a experiência moderna foi marcada por uma crescente intensificação da vida urbana: a produção industrial, o fascínio pela velocidade e pela eletricidade, uma maior aproximação

com culturas exóticas, a valorização nacionalista dos elementos autóctones, o advento da cultura de massa, etc.

Para indagar acerca do potencial conectivo da arquitetura Déco, recorreremos a algumas obras construídas em Salvador, entre o final da década de vinte e meados da década de quarenta. Nessa leitura, procuraremos esboçar a noção de princípios compositivos, desde já indicando que eles envolvem as seguintes modalidades de composição: escalonar, aerodinâmica, cubista e irradiada. Observamos que, embora nem sempre de forma explícita, a presente tentativa de pensar a arquitetura Déco se ancora parcialmente na consideração do conceito deleuziano de *dobra*, a que vamos buscar algumas sugestões rentáveis para a construção conceitual em que envolvemos os princípios acima referidos.

Considerando os limites do presente estudo, não nos estenderemos acerca de tópicos como a situação econômica da Bahia e de Salvador no período de modernização que nos interessa, compreendido entre a reforma urbana capitaneada por José Joaquim Seabra (1912-1916) e os anos que se seguem à “Semana de Urbanismo” (1935), na qual “uma nova forma de ver a cidade e de nela intervir” é então introduzida, passando a repercutir nas discussões acerca do espaço urbano e da arquitetura da capital baiana. Remetemos ao estudo de Eloísa Petti Pinheiro, de onde extraímos o trecho acima citado (PINHEIRO, 2002, p. 27).

Tampouco nos deteremos sobre o papel das companhias construtoras nacionais e estrangeiras na modernização de Salvador ao longo do referido período, um tema de grande relevância e decerto ainda bem pouco explorado. Certamente importantes para uma abordagem mais geral acerca da arquitetura moderna em Salvador, esses temas apresentam uma estreita relação com o nosso problema e deles nos ocupamos, em certa medida, na nossa dissertação de mestrado. Mas no recorte aqui proposto, limitamo-nos à apreciação dos princípios compositivos a que vimos aludindo, o que pressupõe a consideração dos processos de percepção e recepção das linguagens arquitetônicas ornamentais e decorativas modernas.

Para discutir acerca do princípio de composição escalonar, é oportuno referir o Elevador Lacerda (Fig. 01), mais precisamente o que resultou da abrangente reforma efetuada em 1929, intervenção considerada por Paulo Ormindo de Azevedo como a primeira obra pública de feitiço moderno a influir na caracterização do cenário da cidade ao longo das décadas de 30 e 40 (AZEVEDO, 1988). Chefiada pelo engenheiro Antônio Lacerda, de quem o Elevador receberia o nome, a reforma trouxe, além de diversas outras modificações, a inclusão de uma nova torre, com 73,50m e dotada de duas cabines.

Frisos verticais em relevo se prolongam sobre a superfície da torre, acentuando o seu caráter de verticalidade. Uma galeria se estende dos elevadores ao acesso superior. A base dessa galeria é formada por planos escalonados que remetem à estrutura de um zigurate, entretanto invertido.



Fig. 1 - Elevador Lacerda, Fleming Thiesen, 1929.

Aliada aos frisos verticais, a composição escalonar da base da galeria imprime à arquitetura do Elevador Lacerda feições futuristas, o que não necessariamente implica uma associação direta ao futurismo como movimento, mas numa relação com um valor que lhe é subjacente e que diz respeito à encenação dos avanços técnicos, concebidos como índices do progresso. Nessa obra, o gesto, por assim dizer, mimético – com qual que se faz um aceno aos novos tempos – consiste na discreta evocação aos arranha-céus nova-iorquinos, mediante o referido escalonamento inverso, e pelo aspecto rítmico com o qual se sugere o deslocamento vertical em velocidade. Ambas as soluções, em que os planos de composição técnica e estética se vêem imbricados, podem ser consideradas em seu potencial de remissão a itens ostensivamente agenciados no cotidiano, precisamente naquele momento da experiência urbana da modernidade. Itens dessa ordem, que espreitam o homem em seu ambiente moderno, são também encenados pela arquitetura. Ela devolve ao transeunte um aceno que lhe pode dizer algo acerca da experiência da vida urbana moderna.

Gestos miméticos ou apelos formais dessa ordem remetem com freqüência a uma entusiástica visão do progresso, certamente apropriada a uma representação do Estado – de sua pujança, efetiva ou apenas pretensa –, embora não se reduzam a essa relação. Naia Alban Suarez refere-se ao fato de que na Bahia, como no Brasil, a apropriação da arquitetura Déco por parte do Estado envolveu a apreciação do seu valor de “expressão pública”, adequado à intenção de “evidenciar novos ambientes, novas funções institucionais, como atrativo da modernidade, demonstrador de progresso”. A autora segue afirmando que “os novos espaços modernos” construídos em Salvador receberam “uma decoração suntuosa e elegante”, cuja feitura exibia “uma nova gama de materiais de acabamento, quase sempre importados, representantes de um ambiente contemporâneo experimentado nas grandes capitais mundiais” (SUAREZ, 1997, p. 217).

Como dissemos, o potencial imagético das arquiteturas decorativas e ornamentais modernas não se reduz àquela função retórica conveniente aos Estados nacionais, nos discursos que enaltecem a sua modernização e o progresso. Nem se pode dizer que o plano de composição estética da arquitetura Déco, em suas várias articulações, apenas sugira os elementos mais explicitamente observáveis na experiência da vida moderna, tais como a velocidade e a energia elétrica. Ao sondar o referido plano, cabe inquirir acerca de outras conexões também nele efetuadas e talvez menos evidentes. Elas remetem a uma dimensão mais extensa da recepção dos itens da vida moderna e a traços de mentalidade envolvidos nesse processo, dentre os quais a permanência de vínculos afetivos e identitários a formas que, sob uma perspectiva progressista, foram vistas como atinentes a um gosto passadista e não obstante continuaram atuantes.

No que tange, em particular, ao princípio de composição escalonar, nota-se uma relação algo ambígua entre um devir racionalista e um devir lúdico. Constitutiva dessa relação, a simplificação geométrica propõe um jogo sobre o qual convergem diversos âmbitos de realização formal em arquitetura, inclusive o ecletismo histórico e as propostas mais tendentes ao funcionalismo purista. É que muito do gosto então contemporâneo aderiu ao valor da simplificação geométrica, observável na produção industrial, sem que isso lograsse fazer submergir uma propensão ao decorativismo eclético. A esse gosto ambivalente, que o racionalismo mais ostensi-

vo e purista jamais conseguiu aniquilar, acrescenta-se o fascínio por repertórios visuais exóticos ou autóctones, fascínio constituinte da vida urbana moderna no início do século XX e que vinha sendo nutrido desde pelo menos o romantismo.

Recurso inerente à produção industrial, a padronização tem, nas formas puras ou primárias, o quadrado e o círculo, o elemento facilitador ideal. Associada à indústria, em pouco tempo a simplificação geométrica se converteu num valor emblemático do progresso. A partir de fins do século XIX (no que toca a alguns países europeus) ou desde os anos vinte do seguinte século (no que concerne à América Latina), a indústria passaria a ser concebida como uma sólida base para o progresso, quer no extenso âmbito da vivência urbana, quer no tocante aos discursos da nação.

Por seu turno, o entusiasmo ocidental pelo exótico ganha um expressivo alento com a descoberta da tumba de Tutankhamen (1922). Quanto à América Latina, as nações neo-republicanas se viam então, talvez mais dramaticamente ao longo dos anos trinta, entre o pendor a admitir uma arquitetura alardeada em sua pretensa validade internacional – como representação racionalista do progresso, por vezes mediante a negação das marcas do passado, visto como superado ou por superar – e o pendor à afirmação discursiva da nacionalidade, através da apropriação dos chamados estilos coloniais e (ou) de signos visuais aptos a remeter a valores autóctones.

O princípio de composição escalonar remete a duas dimensões, fazendo-as convergir sobre o plano estético, onde se tornam *perceptíveis*. Temos uma remissão às formas da indústria, em sua potência como itens do progresso, e a remissão ao exótico e ao autóctone, mediante a fantasia de formas suficientemente sugestivas. Tal convergência produz ainda uma outra imagem: uma imaginação do futuro. Não há espaço para nos estendermos sobre isso. Apenas recordemos que, ao longo de todo o século XX e até hoje, boa porção das obras de ficção científica propôs tal convergência, configurando mundos possíveis: futuros distantes e remotos espaços do universo.



Fig. 2 - Cine Jandaia, 1931.

A atuação do princípio de composição escalonar também pode sugerir formas góticas, mediante estilização. Não se trata de repropor as soluções estruturais daquela linguagem do medievo, mas de propor um jogo hibridizante. Trazemos o exemplo do Cine Jandaia (Fig. 02). As fachadas apresentam sucessivas pilastras, arrematadas por *segmentos em ressalto escalonado*, que se estendem e se conformam à maneira de uma cimalha goticizante (Fig. 03). Vemos, aqui, uma afinidade entre a Arquitetura Déco chamada *Zigzag* e a arquitetura gótica. O elemento destacado agencia um princípio gótico, sugerindo uma projeção escalonar para o alto, e o faz convergir sobre uma outra série, pois a forma escalonar também remete a uma dimensão exó-



Fig. 3 - Cine Jandaia (cimalkhas).

tica, em que assoma a forma dos zigurates. A arquitetura gótica e a dos zigurates são comumente atravessadas por uma linha de força a que chamaremos 'propensão espiritual e formal para o alto'. Na arquitetura Déco, entretanto, o componente religioso ou espiritual parece enfraquecido, uma outra força se agencia e mais intensamente se deflagra. Como apelo formal, essa propensão para o alto também se conecta aos itens do progresso na modernidade, à simplificação geométrica das máquinas, às noções de movimento e velocidade, é um desdobrar-se além da imobilidade própria. O Jandaia, como cine-teatro, serviu de espaço para a encenação, mas as suas formas também encenaram a ambiência moderna. Seu plano de composição estética se põe em diálogo com o impetuoso movimento que veio de súbito tomar as cidades: deslocamentos velozes de automóveis, trens e navios, mas também as ondas do rádio e a condução da eletricidade. As formas sugerem imagens em movimento, simulação formal das velocidades modernas.

Resumindo o que dissemos acerca das dimensões remissivas do princípio de composição escalonar, as conexões que ele efetua dizem respeito a uma sincronização de diferentes dimensões temporais, formalmente imaginadas no âmbito da experiência cultural de uma modernidade também caracterizada pelo contato entre diferentes espaços, de modo que a imaginação do passado e a imaginação do futuro convergem num presente cujo potencial é ativado em diversos pontos da urbanidade moderna.

Foi concebendo uma dinâmica próxima a esta que Robert Venturi, pensando a arquitetura desde uma perspectiva desviante de qualquer concepção purista, manifestou contrariedade diante do fato de que "Por toda parte, exceto na arquitetura, a complexidade e a contradição foram aceitas e reconhecidas" (VENTURI, 1995, p. 1). Essas palavras – que vamos buscar no parágrafo inicial do primeiro capítulo de *Complexidade e contradição em arquitetura*, publicado em 1966 – foram ensejadas a título de reação contra um padrão crítico, teórico e historiográfico mais ou menos estável que, atuante nos discursos acerca da arquitetura moderna, havia sido postulado e assentado como modelar na consideração dessa arquitetura, estreitando-a em parâmetros racionalistas. No topo dessa hierarquia, figuram nomes, linguagens e obras mais facilmente passíveis de ser reunidas em torno da noção de pureza; na base dessa estrutura hierárquica – ou até mesmo soterradas sob a mesma –, linguagens e obras (quase nunca nomes) remissíveis à esfera do eclético, do híbrido, do que, nessa perspectiva, apenas seria o impuro.

A indagação acerca das complexas relações efetuadas no plano de composição estética da arquitetura Déco – em especial mediante a consideração do que vimos chamando de princípios de composição – é um investimento com o qual se pretende alguma leitura acerca das conexões entre a referida arquitetura e diversos itens nos quais se adensou a vida moderna.

O princípio de composição escalonar freqüentemente se associa à disposição de frisos verticais sobre a superfície da fachada, acentuando a verticalização do volume e o efeito de propensão para o alto, por vezes numa remissão ao gótico. Em alguns prédios, como os edifícios Bonfim (Fig. 04) e Santa Clara (Fig. 05) esses recursos podem ser observados como elementos de valorização da esquina. Observe-se, em ambos os exemplos, a chanfradura da esquina, os frisos verticais e o arranjo escalonar em tiara goticizante que garante a culminância desses frisos.



Fig. 4 - Edifício Bomfim, Rua das Vassouras, no 4.



Fig. 5 - Edifício Santa Clara, Rua Chile, no 3.

Mais despojado, o Edifício Santa Elisa (Fig. 06) também apresenta fachadas articuladas pela esquina. Porém, o princípio aqui mais atuante é o de composição aerodinâmica, que freqüentemente envolve a formulação de referências náuticas. Vários elementos estão envolvidos na simulação dessas referências, a começar pela articulação das fachadas, que sugere a proa de um navio. Tal aspecto é reforçado pelas janelas de tipo escotilha e pelos aventais contínuos que se estendem abaixo dos peitoris e que, sugerindo o veloz deslocamento de um corpo, se dão como linhas gráficas semelhantes às que encontramos, com a mesma função, nos desenhos de histórias quadrinhos.

A amplitude semântica das obras arquitetônicas Déco está diretamente implicada no grande número de conexões que estabelece, em sua freqüente interpelação do espaço circundante. Este não se reduz à ambiência imediata, mas com freqüência insinua elementos efetivamente distantes – ou apenas aparente e provisoriamente sujeitos a tal condição.

Tomemos como exemplo o Edifício do Jornal *A Tarde* (Fig. 07), construído entre 1924 e 1930, e por muito tempo destinado a abrigar parte das instalações do referido jornal. Se natureza e técnica podem ser vistas como provisoriamente distantes entre si, a reprodutibilidade técnica ensejada pela indústria de algum modo transgride essa diferença, possibilitando a aplicação em série de um único motivo ornamental, alusivo à flora, sobre a fachada desse edifício, simulando canteiros suspensos, flores multiplicadas (Fig. 08). Tocadas por um gesto hibridizante, realidades de diferente estatuto – a natureza floral e a técnica capaz de simulá-la – passam a se introduzir uma na outra.



Fig. 7 - Edifício do Jornal *A Tarde*, E. Kemnit & Cia Ltda., 1930.



Fig. 6 - Ed. Santa Elisa, Comércio



Fig. 8 - Edifício do Jornal A Tarde (detalhe).

Retomando o princípio de composição aerodinâmica, consideremos quatro obras do acervo arquitetônico Déco em Salvador: o Edifício Oceania (Fig. 09), o Prédio do Instituto do Cacau (Fig. 10) e os edifícios Sulacap (Fig. 11) e Maiza (Fig. 12). Cada uma dessas obras propõe um diálogo com o espaço de sua ambiência. Esta não é concebida apenas nos termos de sua materialidade, na concretude dos itens modernos que compõem o espaço, tais como os auto-

móveis e navios, nem somente no que toca à natureza próxima, a paisagem marinha com que, nesse caso, uma conexão é estabelecida. De modo inalienável, a ambiência também envolve elementos mais sutis, que, no caso das obras acima mencionadas, inclusive quanto ao contexto cultural do tempo em que foram estabelecidas, dizem respeito à dimensão mental da vida moderna em seus aspectos psicológicos e cognitivos.

Com efeito, toda ambiência põe em jogo um processo no qual a percepção das formas é inescapável ao influxo de certos elementos: hábitos mentais, valores sociais e culturais circulantes e, de modo bastante imponente no contexto dos *tempos modernos*, a vivência de choque – de que nos fala Benjamin – deflagrada no turbilhão da modernidade. Aqui devemos considerar o fato de que diversos itens da vida urbana moderna exerceram um forte impacto sobre as mentalidades.

Freqüentemente engendrando formas em que referências náuticas se fazem evidentes, o princípio de composição aerodinâmica não apenas sugere o navio em sua dimensão material, como também as viagens marítimas e os valores socio-simbólicos atrelados a uma tal experiência. No Edifício Oceania (Fig. 10), as fachadas laterais apresentam janelas em forma de escotilhas, os cantos arredondados dos balcões remetem ao feitio de embarcações e o grande volume cilíndrico parece aludir às chaminés dos transatlânticos. Tal simulação formal permite fazer convergir sobre um mesmo plano uma qualidade apreciada como caracteristicamente moderna e até mesmo apta a enobrecer os espaços de morar, assim como os atributos de modernidade, glamour e aventura há muito acoplados à imagem dos grandes navios e à imaginação das viagens transatlânticas.

Quanto a uma tal simulação, convém referir ainda o Edifício Maiza (Fig. 12). Suas varandas se assemelham a barcos que estivessem incrustados no corpo do edifício, justamente naquele volume destacado – à maneira de cabine – em que as janelas são de tipo escotilha.

No edifício do Instituto do Cacau (Fig. 09), além das feições aerodinâmicas que lhe foram conferidas, destaca-se a coexistência de diversas linguagens. Em artigo intitulado “A Heterotopia do Moderno: a sede do Instituto do Cacau na Bahia”, Pasqualino Magnavita sugere-



Fig. 9 - Prédio do Instituto do Cacau, Alexander Buddeus, 1933-36.



Fig. 10 - Ed. Oceania, Escritório Freire & Sodré, 1932-42.



Fig. 11 - Ed. Sulacap, Roberto Capello, 1942-46.



Fig. 12 - Ed. Maiza, 1948.

re que Alexander Buddeus, arquiteto alemão responsável pelo projeto, teria se valido das lições da Bauhaus, do influxo de diferentes procedimentos da arquitetura Déco (inclusive do recurso ao repertório gráfico marajoara, para a decoração do interior), do monumentalismo incorporado pelo nacional-socialismo alemão e pelas tendências expressionistas então correntes naquele país (MAGNAVITA, 1997, p.216). Ao salientar a interação entre essas diferentes linguagens numa mesma obra, o autor sugere que o seu caráter híbrido lhe tenha propiciado um desvio das soluções mais estreitamente monumentalistas e funcionalistas, antes permitindo o eficaz desempenho de uma “função simbólica”. Magnavita refere-se à composição cromática original do exterior da edificação, uma “solução incomum” e contrária “às experiências monocromáticas da arquitetura moderna em suas formulações mais evidentes”: “as alvenarias – contidas entre as penetrações contínuas e as marquises que as acompanham – eram pintadas, no primeiro e terceiro pisos, na cor do fruto de cacau maduro, no piso intermediário, na cor verde folha” (MAGNAVITA, 1997, p. 217). O autor sugere que o recurso a uma tal solução se tenha relacionado à intenção de evocar a lavoura do cacau e celebrar “a integração da economia baiana”.

Quanto ao feito aerodinâmico da composição, Magnavita comenta que a obra, “construída num contexto urbano ainda bastante rarefeito, se assemelhava a um grande petroleiro da Nacional, ancorado no porto de Salvador” (Idem, Ibidem). Tal comparação sugere, de maneira bastante expressiva, o impacto da grandiosidade da edificação no ambiente urbano da capital provinciana que se desejava modernizar.

Situado no encontro entre a Av. Sete de Setembro e a Rua Carlos Gomes – duas vias muito importantes na capital baiana do período, quando a cidade ainda não se havia expandido ao longo da orla, nem em direção à atual área da Estação Rodoviária e do Iguatemi, e quando a rua Chile era ainda um ponto nobre da cidade –, o Edifício Sulacap, em sua disposição em esquina e no feito aerodinâmico de suas formas, parece dialogar com o movimento dos automóveis. A esse respeito, convém lembrar a observação feita por Mendelsohn, conforme Anna Paula Canez, referindo-se ao edifício Mosse, por ele projetado. Ao considerar esse edifício, o arquiteto o teria visto “não como um espectador indiferente ao zumbido dos carros,

nem ao fluxo e refluxo do tráfego urbano, mas como um elemento que havia se transformado em receptor e participante do movimento que o rodeava” (CANEZ, 1998, p.56).

Mendelsohn sugere uma relação entre a arquitetura e o seu entorno moderno. O edifício não seria um mero espectador, mas um participante da velocidade desses tempos. O aerodinamismo de suas formas, de certo modo, o lançaria no “fluxo e refluxo do tráfego urbano”. Se a cidade se torna veloz e avança para o futuro, as linhas aerodinâmicas como que retiram o edifício de sua condição estática e sugerem a disposição moderna de se lançar em direção ao futuro.

Considerando a dimensão da arquitetura Déco que, nos Estados Unidos, sobretudo nos anos trinta, ficou conhecida como Streamline, Rosemarie Haag Bletter afirma que as linhas aerodinâmicas evocam “uma cidade livre da tradição, uma cidade em movimento” (HAAG-BLETTER, 1993, p.13).

Muito do que acima se disse quanto à atuação do princípio de composição aerodinâmica pode também ser dito, mediante as ressalvas e modulações necessárias, acerca de outros princípios compositivos atuantes nas linguagens arquitetônicas ornamentais e decorativas modernas, tais como o princípio de composição escalonar, sobre o qual já algo ficou dito. Em seu potencial sugestivo e conectivo, cada obra arquitetônica Déco remete à complexa trama das experiências modernas.



Fig. 13 - Residência à Rua Theodoro Sampaio, 6, Barris.

Ainda quanto ao princípio de composição aerodinâmica, convém notar que – assim como os outros princípios compositivos envolvidos na arquitetura Déco – sua atuação não se limita a obras de grande porte. Um sugestivo exemplo é encontrado numa casa situada nos Barris (Fig. 13). A referência náutica aí engendrada se vale de alguns índices sutis – tais como os frisos demarcatórios dos balcões, das marquises e do limite superior dos volumes pseudocilíndricos, ou ainda as janelas de tipo escotilha –, bem como de outros, mais explícitos,

tais como esses volumes, em cuja intersecção podemos surpreender a imagem impossível de dois barcos que se atravessam. O acesso é enfatizado por seu aspecto afunilado, bem como pela inclinação dos muros. Em diálogo com os demais elementos, o design do portão arremata a composição, sugerindo a imagem de uma proa de barco a cindir a superfície da água (Fig. 14). Recorrente no Art Déco, tal motivo se encontra em diferentes objetos (Fig. 15 e 16).



Fig. 14 - Theodoro Sampaio, 6 (portão).

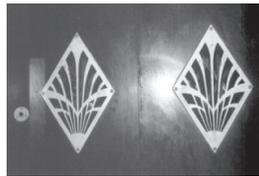


Fig. 15 - Edifício Bahia (grades de ventilação nos elevadores).

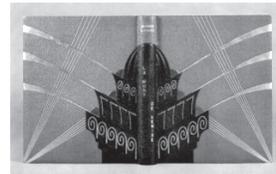


Fig. 16 - Ilustração de capa para o livro de Maurice Barrès, La Mort de Venise, (1936).

Voltando ao princípio de composição escalonar, notamos que este se articula ao que seria um princípio cubista de disposição de volumes. Consideremos o Prédio da Secretaria de Segurança Pública em Salvador (Fig. 17). Nota-se, desde logo, que os dois princípios compartilham entre si a propriedade de conduzir a determinado efeito. Se o princípio de composição escalonar motiva a imagem de uma ascensão progressiva, o princípio de composição cubista, notadamente na arquitetura, se articula na sobreposição dos volumes.

Entre o pórtico neoclássico e os volumes cúbicos do edifício há, decerto, um contraste. Mas se considerarmos que esse edifício foi construído num período marcado pela intenção do Estado Novo, de assinalar o seu poder, então nos aproximaremos das sugestões envolvidas nessa composição híbrida. Trata-se da convergência entre um índice da Antigüidade clássica, apto a sugerir certa austeridade e imponência, e recursos modernos, a composição cúbica dos volumes e sua disposição escalonar, recursos que imprimem ares de modernidade ao edifício.

Em sua hibridez, esse edifício articula dimensões apenas provisoriamente díspares, aproximando-as. Essa convergência de traços reconhecidamente modernos e indícios visuais da Antigüidade clássica, aptos, em seu conjunto, a conferir uma expressão ao mesmo tempo monumental e progressista à arquitetura, não serve apenas à representação de um poder austero, no contexto de regimes totalitários. A dimensão clássico-moderna da arquitetura Déco também foi conveniente e freqüentemente uma linguagem a que se recorreu para a construção de cinemas.

Os cinemas, aliás, permitiram um duplo agenciamento da linguagem Déco, em todas as suas variantes. Estreitamente associado aos “tempos modernos” – o que de forma emblemática se mostrou num famoso filme de Chaplin, inclusive assim

intitulado –, o cinema veiculou a linguagem Déco através da suntuosidade e exuberância de suas fachadas, salões de acesso e salas de projeção. Mas também o fez através de muitos dos filmes exibidos, nos quais a associação entre essa linguagem, a modernidade e o glamour assumia grande intensidade e um caráter exemplar no que diz respeito à configuração de um ideal estético no âmbito da vida moderna.

Em Salvador, duas obras semelhantes a essa, no tocante à atuação do princípio de composição cubista, são o Prédio do Ministério da Fazenda (Fig. 18) e o Prédio da Agência Central dos Correios e Telégrafos em Salvador (Fig. 19). Cabe também indicar o Cine Roma (Fig. 20), em que, de maneira insólita, volumes cilíndricos, laterais, se unem a um volume central, cúbico.



Fig. 17 - Prédio da Secretaria de Segurança Pública, Rodolfo Staffa, 1937-39.



Fig. 18 - Prédio do Ministério da Fazenda, Construtora Norberto Odebrecht, 1949.



Fig. 19 - Prédio da Agência Central dos Correios e Telégrafos, Construtora Comercial e Industrial do Brasil, 1935-37.



Fig. 20 - Cine Roma, Jesus Tales de Menezes, 1946-48.

temos a estilização de elementos neoclássicos e, sobretudo, uma disposição cubista dos volumes e dos elementos integrantes das fachadas. Hoje bastante descaracterizado, o bloco posterior (Fig. 21) consiste num volume de feição aerodinâmico. Não obstante as diferenças nada ligeiras entre ambos, há que se ressaltar o fato de que os diferentes procedimentos compositivos observáveis no conjunto, apenas de modo diverso se conectam ao plano da modernidade urbana, cabendo também lembrar o que dissemos acerca do princípio de composição escalonar e da simplificação geométrica, recursos que podem ser notados no bloco anterior.



Fig. 21 - Pupileira. Construtora Christiani & Nielsen, 1936 (bloco posterior em sua feição original).

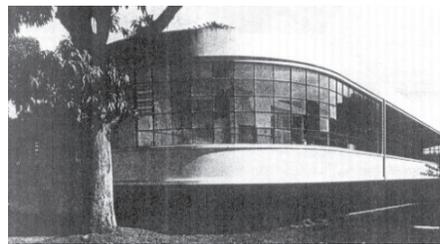


Fig. 22 - Pupileira. Construtora Christiani & Nielsen, 1936 (Bloco anterior).

Também podemos pensar o tema da simplificação geométrica no contexto vernacular da arquitetura Déco. Convém considerar duas obras anônimas (Fig. 23 e 24) nas quais se exprime a prolixidade criativa investida na apropriação e reinvenção de

Negligenciando o caráter efetivamente moderno de muitas propostas arquitetônicas que se nutriram de repertórios clássicos, submetendo-os a uma simplificação geométrica, os textos fundacionais acerca da arquitetura moderna não concederam qualquer destaque àquela dimensão da arquitetura Déco a que se convencionou chamar de Classical Modern (Moderno Clássico), antes privilegiando o que parecesse se abster de contaminações históricas. Seguindo essa linha, a maioria das referências acadêmicas à edificação conhecida como Pupileira, apenas se detém sobre os aspectos técnicos estruturais do bloco posterior, considerado como prontamente remissível à arquitetura do Movimento Moderno.

Inaugurada em 1936 e destinada ao amparo da maternidade e da infância carente, a Pupileira é composta por dois blocos, unidos através de uma estrutura que serve de passagem coberta. Trata-se de um interessante exemplo do convívio entre diferentes linguagens arquitetônicas. No bloco frontal (Fig. 22),



Fig. 23 - Casa à Av. Frederico Pontes, Água de Meninos.



Fig. 24 - Casa à Rua do Baluarte, Sto. Antonio Além do Carmo.

esquemas gráficos recorrentes nessa dimensão da arquitetura moderna. Na arquitetura Déco em geral e, de modo especial, na sua articulação vernacular, esses esquemas têm um papel de relevo, dada a sua fácil reprodutibilidade, seu amplo espectro de possibilidades inventivas e o extenso prestígio sócio-simbólico de que gozaram. É necessário e justo admitir que tal dimensão da arquitetura não se fez apenas da contribuição de arquitetos, mas também do

trabalho anônimo dos mestres de obra. Ao pensarmos em apropriação, é preciso conceber a via dupla em que se dá esse processo. Os repertórios se repetem e se diferenciam, outras soluções são inventadas. Através do trabalho fotográfico de Anna Maria Mariani, cujas lentes tornaram visível a riqueza de muitas fachadas Déco em casas espalhadas pelo interior nordestino, nota-se a variedade de recursos gráficos, a hibridação e criação de diferentes repertórios visuais dificilmente sujeitos a um mapeamento categórico.

Em seu amplo e variegado feixe de possibilidades, nas extensas latitudes que põe em conexão e em que se articula, a arquitetura Déco também envolve o que se oculta em distâncias, em dimensões que podemos, por comodidade, chamar de rurais, indígenas ou exóticas.

Buscando discutir mais um princípio compositivo atuante na arquitetura Déco, a que chamaremos de princípio de composição irradiada, em que também “o exótico” se pode insinuar, podemos considerar um insólito elemento decorativo que, sendo parte de um importante prédio de Salvador, parece ser pouco observado. Trata-se do motivo ornamental encontrado sobre o acesso principal do Hospital Universitário Prof. Edgard Santos, mais precisamente na marquise (Fig. 25). As volutas maiores que compõem essa ornamentação se irradiam desde o eixo central da composição, em que duas volutas menores delineiam, por estilização, uma figura antropomórfica. O campo formado pelas volutas maiores parece configurar o pano de fundo sobre o qual essa figura se dispõe, central e irradiante, evocando a imagem do Deus-Sol dos astecas, simulando, portanto, um motivo que lhe é associado, bem como freqüente na arquitetura Déco: o motivo do sol-nascente. Tal motivo pode ser visto nas cadeiras originais do Cine Excelsior, inaugurado em 1935 (Fig. 29).



Fig. 25 - Hospital Universitário Prof. Edgard Santos, H. G. Pujol e Ernesto de Souza Campos, 1931-49 (detalhe).



Fig. 26 - Hospital Santa Terezinha, Construtora Emílio Odebrecht e Cia, 1937-42 (acesso principal).



Fig. 27 - Cine Pax, 1939 (hall de entrada).



Fig. 28 - Ed. Santa Clara, Rua Chile, 3 (acesso lateral).



Fig. 29 - Cine Excelsior, 1934-35 (cadeira original).

Conquistada mediante procedimentos ornamentais diversos, a atribuição de um valor ritualístico aos acessos é um recurso freqüente na arquitetura Déco, sobretudo em salões de entrada de cinemas, como o do Cine Pax (Fig. 27), por exemplo, em que as escadas lembram o cenário dos primeiros musicais do cinema de Hollywood, mas também se apresenta até mesmo em entradas de hospitais, sendo o Santa Terezinha mais um exemplo (Fig. 26), ou no acesso de edifícios residenciais, mas também comerciais, tais como o Edifício Santa Clara. As laterais da portada desse edifício (Fig. 28) apresentam facetas escalonadas, sugerindo tanto uma *strombatura* gótica, quanto uma cortina que se abre, ritualmente anunciando a passagem a um espaço diferenciado, sugerindo-o como especial: espaço de culto, inclusive do cinema – tão vigorosamente associado aos tempos modernos, que o seu movimento parece aqui se fazer estender sobre o espaço estático.

Em sua complexidade e nas extensas conexões que efetuam entre si e com outras linguagens arquitetônicas, as arquiteturas decorativas e ornamentais enfeixadas sob o conceito de arquitetura Déco se agenciavam intensamente na vida moderna, consistindo num vigoroso elemento da vivência da modernidade. Justamente esse aspecto da arquitetura foi descurado pelos discursos tendentes à exaltação da noção de pureza e à consideração do plano de composição técnica, assim como, em certa medida, a nutrir uma utopia social já de si inclinada ao apagamento das marcas individuais em favor de um bem coletivo, com o conseqüente aplanamento da subjetividade na extensão vazia e esquemática de uma massa indiferenciada.

Indagar as conexões efetuadas no plano de composição estética da arquitetura Déco é indagar precisamente sobre aquela dimensão relacional. Ao recorrermos à construção de noções relativas aos princípios compositivos envolvidos na arquitetura Déco – princípios de composição escalar, aerodinâmica, cubista e irradiada – ensaiamos uma tentativa de operacionalizar a leitura dessas conexões: uma tentativa de penetrar no seio da multiplicidade que é a arquitetura Déco entremeada na vivência dos tempos modernos.

Lígia Maria Larcher Galeffi é arquiteta do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) e professora do curso de História e Patrimônio da Universidade Católica do Salvador (UCSAL). Este artigo é baseado na sua dissertação de Mestrado, defendida em 2003 no PPG-AU/FAUFBA, sob a orientação do Prof. Pasqualino Romano Magnavita.

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *Il Revival*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1974.
- AZEVEDO, Paulo Ormino. Crise e Modernização, a arquitetura dos anos 30 em Salvador. In SEGAWA, Hugo et alli. *Arquiteturas no Brasil*. São Paulo: Projeto, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, 1986. 331 p.
- BRESLER, Henri. O art décoratif moderno na França. In: *Art Déco na América Latina*. 1º Seminário Internacional – Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU, 1997.
- CANEZ, Ana Paula. *Fernando Corona e os caminhos da arquitetura moderna em Porto Alegre*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.
- CARDOSO, Irene de Arruda Ribeiro. Foucault e a noção de acontecimento. In: *Tempo Social – Revista de Sociologia*. USP. São Paulo, 7(1-2); 53-66, outubro de 1995.
- DELEUZE, Gilles. A dobra: *Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B.L. Orlandi. Campinas, SP: Papirus, 1991. 232 p.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. (Vol. 1). Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Petrópolis / Lisboa: Vozes / Centro do Livro, 1972.
- GEBHARD, David; von BRETON, H.. *The Modern in South California: 1920-1941*. Santa Barbara: University of California, 1969.
- HAAG-BLETTER, Rosemarie. New York and Art Deco. In: BREEZE, Carla. *New York Deco*. New York: Rizzoli, 1993.
- HARVEY, David. *A Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1989
- LE CORBUSIER. *A arte decorativa*. Tradução: Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LYOTARD Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*. Tradução: José B. de Miranda: Lisboa: Gradiva, 1989.
- MAGNAVITA, Pasqualino. Heterotopia do Moderno: a sede do Instituto de Cacau da Bahia. In: CARDOSO, Luiz Antonio Fernandes e OLIVEIRA, Olívia Fernandes de. *(Re)discutindo o Modernismo*. Salvador: Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, 1997. p. 214-220.
- PINHEIRO, Eloísa Petti. *Europa, França e Bahia: difusão e adaptação de modelos urbanos (Paris, Rio e Salvador)*. Salvador: EDUFBA, 2002. 344 p. il.
- SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil – 1900-1990*. 2.ed. (Série Acadêmica, 21). São Paulo: Edusp, 1999.
- SUAREZ, Naia Alban. Art Déco e Moderno: conceitos que se confundem no ambiente progressista brasileiro. In: I Seminário Internacional: *Art Déco na América Latina*. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro – Secretaria Municipal de Urbanismo / Solar Grandjean de Montigny – PUC/Rio, 1996. v.1. p.215-219.
- VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- WEBER, Eva. *Art Deco*. New York: Gallery Books, 1989.

