

arte



Arquitetura em 1922

Hugo Segawa

Foto c. 1922



Evidenciou-se em 2022, nas celebrações do Centenário da Semana de Arte Moderna de 1922, a irrelevância da presença da arquitetura. Graças a Aracy Amaral, com seu clássico *As artes plásticas na Semana de 22* (Amaral, 1998), sabemos que a arquitetura se fez presente: o silesiano com formação alemã Georg Przyrembel (1885-1956) e o espanhol com graduação em arquitetura (1933) em São Paulo Antonio Garcia Moya (1891-1949) acompanharam (pelo menos com desenhos expostos) os artistas e literatos no saguão do teatro em fevereiro de 1922.

Irrelevante ou invisível? Na extensa (e provavelmente incompleta) compilação realizada por Maria Eugenia Boaventura em *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos* (Boaventura, 2008), nenhum artigo da imprensa publicado entre 3 de fevereiro e 14 de novembro de 1922 focaliza algum aspecto relacionado à arquitetura.

A Semana de Arte Moderna de 22 foi uma entre as várias manifestações que celebraram o Centenário da Independência. Em que medida o que se apresentou no Theatro Municipal dialogava com o que se passava na arquitetura no Brasil e no mundo?

HUGO SEGAWA é professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e autor de, entre outros, *Prelúdio da metrópole – arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX* (Ateliê Editorial).

A MODERNIDADE OLHANDO O PASSADO

A cada decênio, no ano terminado em “2”, realiza-se um balanço da Semana de Arte Moderna, como alertou o arquiteto e diplomata Carlos Kessel em 2002, quando publicou o artigo “Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922” (Kessel, 2002). Em 2012, Sylvia Ficher resgatou, em “Antonio Garcia Moya, um arquiteto da Semana de 22” (Ficher, 2012), a trajetória e discussão sobre o apagamento da sua modernidade diante da historiografia da arte e da arquitetura.

Kessel e Ficher postulam – com diferentes palavras e nuances – que havia uma modernidade no neocolonial de Przyrembel e Moya em 1922; que suas produções pos-

teriores à década de 1920 não condiziam com a narrativa da modernidade arquitetônica brasileira representada pela corrente carioca liderada por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer a partir da década de 1940; e a postura desses arquitetos, defendida pela porção menos “avançada” dos organizadores da Semana, como Menotti del Picchia, não faria bem na construção de um imaginário idolátrico e vanguardista da Semana de Arte Moderna, merecendo um “esquecimento” oportuno nessa teleologia historiográfica. Nos estudos sobre a arquitetura, há uma tendência de reconhecer o neocolonial como parte das incertezas ou afirmações de modernidades, sobretudo na América Latina¹.

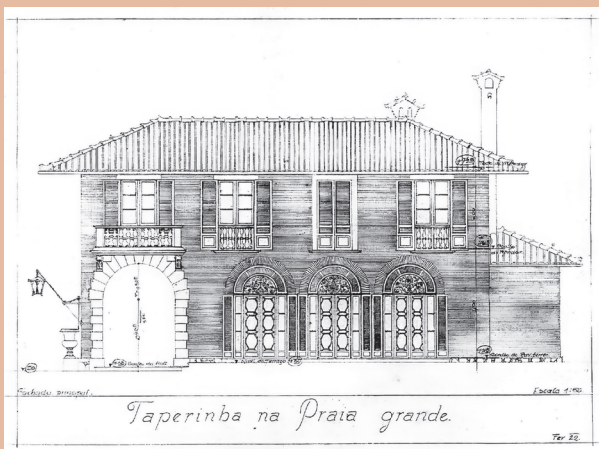


Fig. 1 - Georg Przyrembel, *Taperinha na Praia Grande*, projeto apresentado no saguão do Theatro Municipal na Semana de Arte Moderna de 1922. Imagem cortesia Sylvia Ficher

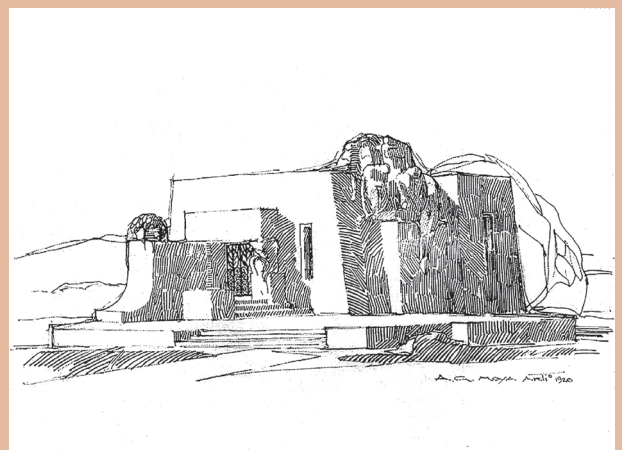


Fig. 2 - Antonio Garcia Moya, desenho datado de 1920, possivelmente apresentado no saguão do Theatro Municipal na Semana de Arte Moderna de 1922. Arquivo IEB

1 Sobre a polêmica dos sentidos de modernidade e identidade no chamado movimento neocolonial, há uma revisão em curso nos estudos de arquitetura

desde os anos 1990. Conferir, por ordem cronológica: Amaral (1994); Segawa (1998); Kessel (2008); Mello (2007); Pinheiro (2011).

ARQUITETURA DO CENTENÁRIO EM SÃO PAULO

Se os intelectuais da Semana de 22 pretenderam promover, no ano em que o país celebrava a Independência do Brasil, um manifesto de emancipação artística, valeria examinar, do ponto de vista da arquitetura, o contexto e as obras que marcaram (ou poderiam marcar) o estado da arte da arquitetura no Brasil naquele ano. Afinal, nas comemorações dos centenários de emancipação celebradas nas nações hispano-americanas em 1910, a arquitetura foi uma protagonista que ainda hoje se apresenta na paisagem das grandes cidades latino-americanas.

Na revisitação de Aracy Amaral e Regina Teixeira de Bastos na exposição *Moderno Onde? Moderno Quando? A Semana de Arte Moderna como Motivação* (Amaral, 2021), no Museu de Arte Moderna de São Paulo, no final de 2021, a arquitetura e os arquitetos que são lembrados – o russo Gregori Warchavchik (1986-1972) e o franco-argentino Victor Dubugras (1868-1933) – não se apresentaram no Theatro Municipal cem anos atrás. Warchavchik é considerado a vertente que promoveu o seguimento dos ideários da Semana de 22, sem ter participado dela, porque chegou ao Brasil em 1923; Dubugras foi uma figura forte no quadro da arquitetura paulista das primeiras décadas do século XX, que participou projetando e construindo para as festividades do Centenário da Independência do Brasil.

Washington Luís (1869-1957) era o governador de São Paulo em 1922. Ele deu continuidade à ação de valorizar o

bandeirismo paulista, impulsionada por Afonso d'Escagnolle Taunay (1876-1958) na direção do Museu Paulista. O então governador reformou o edifício-monumento no Ipiranga para as celebrações do Centenário, transformou o entorno do obelisco do Piques e construiu os marcos ao longo da Rodovia Caminho do Mar (Reis, 1997; 2005). E apoiou a Semana de Arte Moderna.

Embora não exista nenhuma alusão à participação direta de Dubugras na Semana de 22, seguramente ele fazia parte desse contexto. Mário de Andrade, no vigésimo aniversário do acontecimento no Theatro Municipal, em artigos publicados em *O Estado de S. Paulo*, em fevereiro de 1942, juntados como “O Movimento Modernista”, recordava:

“Quanto a dizer que éramos antinacionalistas, é apenas bobagem ridícula. É esquecer todo o movimento regionalista aberto anteriormente pela *Revista do Brasil*, todo o movimento editorial de Monteiro Lobato, a arquitetura e até urbanismo (Dubugras) neocolonial aqui nascidos. Isso sim eram raízes engrossadas desde o início da guerra. [...]. Mas o espírito e as modas foram diretamente importados da Europa” (Andrade, 1974, p. 235).

Pouco usual também foi o escritório de Victor Dubugras ter inserção publicitária de página inteira na *Revista do Brasil*, como se vê na edição n. 74, de fevereiro de 1922 – mês do evento no Theatro Municipal.

A nova arquitetura na celebração do Centenário da Independência em São Paulo



Fig. 3 - Em torno do obelisco do Piques, de 1814, tido como o mais antigo remanescente do monumento da capital, Victor Dubugras desenhou o brilhante arranjo paisagístico da Ladeira da Memória, com elementos da arquitetura neocolonial e referências *art nouveau*. Foi inaugurada para os festejos do Centenário da Independência. Reprodução da publicação no jornal *O Estado de S. Paulo* de 4 de outubro de 1919, noticiando o início da obra



Fig. 4 - A Ladeira da Memória, em imagem provavelmente da década de 1920, ficava a um quarteirão de distância do Theatro Municipal, cenário da Semana de Arte Moderna. Foto provavelmente da década de 1930

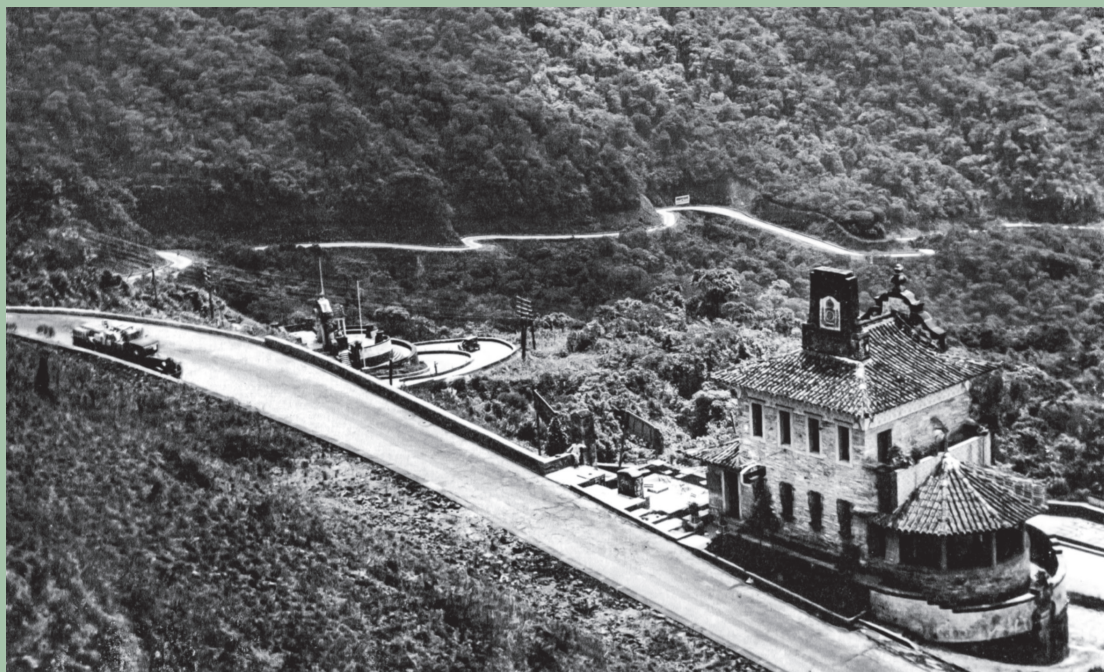


Fig. 5 - Rancho da Maioridade, na Rodovia Caminho do Mar, 1922. Projeto de Victor Dubugras. O lema “Governar é abrir estradas” de Washington Luís abriu espaço também para construir, ao longo da Rodovia Caminho do Mar, sete marcos comemorativos para o Centenário: o Rancho da Maioridade, o Pouso de Paranapiacaba, o Belvedere ou Pouso Circular, o Monumento do Pico, o Padrão de Lorena, o Cruzeiro Quinhentista e o Pontilhão da Raiz da Serra. Foto c. 1922



Fig. 6 - Pouso de Paranapiacaba (“Lugar onde se vê o mar”), um dos sete marcos criados por Washington Luís na Rodovia Caminho do Mar, 1922. Projeto de Victor Dubugras. Foto c. 1922



Fig. 7 - Também a um quarteirão de distância do Theatro Municipal, em 1922 o presidente Epitácio Pessoa veio a São Paulo inaugurar a nova sede da agência dos Correios e Telégrafos, como parte das iniciativas pela comemoração do Centenário da Independência. Projeto do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, com a participação dos arquitetos Domiziano Rossi (1865-1920) e Felisberto Ranzini (1871-1976). Foto possivelmente da década de 1920



Fig. 8 - O Hotel Esplanada, situado às costas do Theatro Municipal, foi inaugurado em 1923. Uma obra relacionada às comemorações do Centenário que chegou atrasada para a festa. Foi uma iniciativa em São Paulo de um grupo empresarial do Rio de Janeiro, que promoveu a construção de hotéis com um novo padrão na capital da República: o hotel Glória e o Copacabana Palace Hotel, todos com projetos do arquiteto Joseph Gire (1872-1933). Foto de Theodor Preising, provavelmente da década de 1920

UM PRETEXTO PARA ROBERTO SIMONSEN

Roberto Cochrane Simonsen (1889-1948) é um personagem umbilicalmente ligado à industrialização, à história da organização e da representação da indústria no Brasil da primeira metade do século XX. Sua biografia o situa como industrial, empresário, administrador, economista, político, intelectual, historiador, escritor (membro da Academia Brasileira de Letras) e engenheiro. Formado pela Escola Politécnica de São Paulo, somente é possível compreender-se essa biografia com o conhecimento de sua trajetória inicial, como empresário da construção civil, à frente da Companhia Construtora de Santos, entre 1912 e 1929.

Sabia-se que Simonsen era sensível às vanguardas artísticas europeias: foi um dos 11 brasileiros assinantes (ao lado de Mário de Andrade) da revista *L'Esprit Nouveau*, editada por Le Corbusier, Amédée Ozenfant e Paul Dermée, entre 1920 e 1925. E que a Companhia Construtora de Santos teve, em seu quadro técnico, jovens arquitetos recém-chegados do exterior, como Gregori Warchavchik e Rino Levi – pilares de uma narrativa da introdução da arquitetura moderna no Brasil.

Ao fundar, em 1932, o Instituto de Organização Racional do Trabalho (Idort), Simonsen se inspirava também em *Princípios de administração científica*, o livro em que Frederick Winslow Taylor resumizou e apontou caminhos que ajudaram a racionalizar os empreendimentos da Companhia Construtora de Santos. Essa racionalidade, como se sabe, fez parte dos discursos da vanguarda arquitetônica europeia e das várias mani-

festações escritas por Gregori Warchavchik na década de 1920 (Warchavchik, 2006).

No recente livro de Gino Caldato Barbosa, *Trabalho moderno: a construtora de Roberto Simonsen* (2022), o pesquisador desvenda vários aspectos das obras e dos processos de racionalização adotados pela construtora, bem como o cenário político nos anos em torno de 1922.

A Companhia Construtora de Santos foi uma das maiores empreiteiras brasileiras em uma época em que predominavam empresas estrangeiras nas iniciativas de grande porte. Em 1921, a companhia assinou contrato com o Ministério da Guerra para a construção de quartéis em várias localidades nos estados de Goiás, Mato Grosso (então estado único, antes da separação do Mato Grosso do Sul), Minas Gerais, Paraná, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo. O desafio foi não só enfrentar questões de logística envolvendo o território de dimensão continental e a execução da construção em curto prazo, como também acusações de favorecimentos de toda ordem. Boa parte das obras foi concluída até 1925 (Simonsen, 1931). Em 1922, o então ministro da Guerra, João Pandiá Calógeras, inaugurou várias unidades pelo país, façanha possível com a racionalização dos processos de construção desenvolvidos pela companhia. Acusações sobre vantagens durante o governo Epitácio Pessoa, monopólio nas obras do Exército, irregularidades de contrato, tendo como cenário geral o surgimento do Tenentismo, caracterizam essa difusa, mas efetiva, realização arquitetônica no Centenário da Independência.

As racionalizações da Companhia Construtora de Santos



Fig. 9 - Quartel do 6º Batalhão de Engenharia, Aquidauana, Mato Grosso do Sul, 1921-1923. Uma equipe centralizada em São Paulo desenvolveu um projeto padronizado de quartéis que se adaptou às diferentes localidades, programas funcionais e dimensões. A arquitetura foi desenvolvida pelo arquiteto belga Jules Mosbeux, funcionário da construtora. Foto provavelmente da década de 1920



Fig. 10 - Quartel do 13º Batalhão de Caçadores, Joinville, Santa Catarina, 1921-1922. Os quartéis de Aquidauana e Joinville ostentam a mesma implantação geral, com pavilhões delimitando quadra interna e pela reprodução da arquitetura dos pavilhões. A repetibilidade da arquitetura era um recurso de racionalização dos processos construtivos. Foto de Alberto Diegel, da obra em acabamento



Fig. 11 - Quartel do 18º Batalhão de Caçadores e Hospital Militar, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, 1922-1923. Os blocos padronizados poderiam ser dispostos de diferentes maneiras no terreno, conforme o programa de necessidades do conjunto militar. Hoje, o Complexo Militar é uma referência na estrutura urbana da capital sul-mato-grossense. Foto datada de 1931

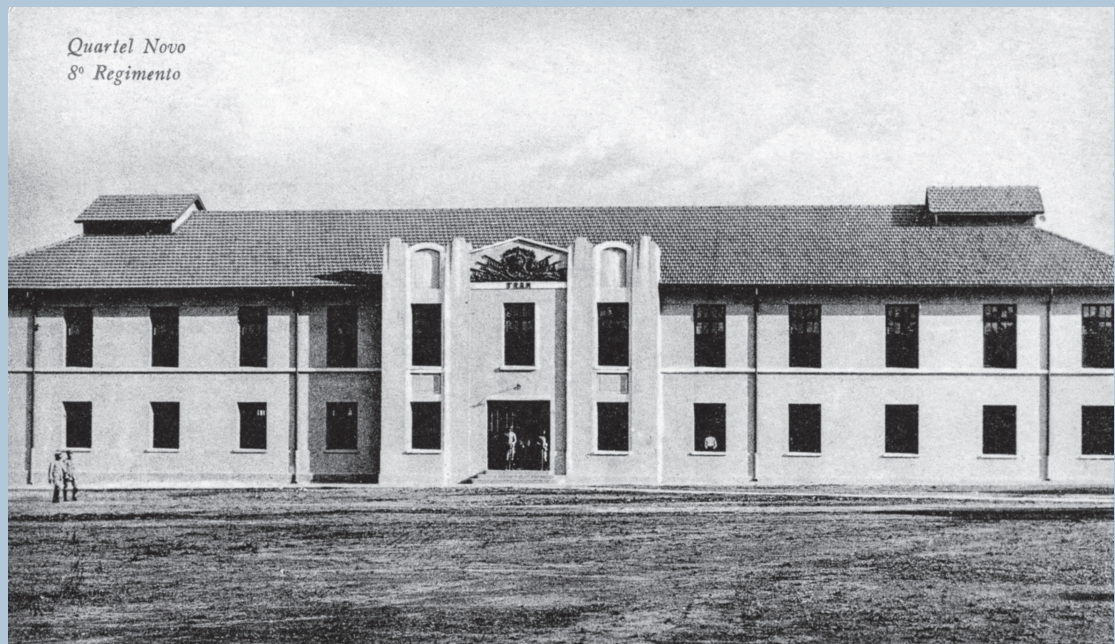


Fig. 12 - Pavilhão de administração do Quartel de Pouso Alegre, Minas Gerais, 1921-1925. As paredes e seus acabamentos e relevos variavam conforme a cidade. Esta versão repete o mesmo pórtico de todos os quartéis no Brasil, encimado pelas armas da República, mas os demais pormenores decorativos são mais simplificados, para não dizer ausentes. A austeridade é militar e estética. Cartão-postal do Bazar S. João, sem data

O academicismo e as novas estéticas



Fig. 13 - A Bolsa Oficial de Café de Santos é um emblema-coroaamento da prosperidade dos negócios cafeeiros do princípio do século passado. Com projeto atribuído aos belgas Jules Mosbeux e Ernest Chaineux, da Companhia Construtora de Santos, com dois anos de obra se conseguiu inaugurar parte do edifício para as comemorações do Centenário da Independência. Como símbolo da riqueza rubiácea, a obra correspondeu aos valores da arquitetura eclética então vigente, sem nenhum aspecto inovador. Foto provavelmente da década de 1930



Fig. 14 - O Teatro e Cassino Parque Balneário de Santos, inaugurado em 1922, foi parte do empreendedorismo da Companhia Construtora de Santos explorando o potencial da cidade portuária com um prédio com vista para a praia, abrigando ambientes para jogos, espetáculos, dança, cinema e patinação. Constitui uma nova etapa de edifícios voltados à diversificação de usos que se desenvolvia nas áreas turísticas mais sofisticadas da Europa, sucedendo o mesmo no Rio de Janeiro para receber os viajantes para as comemorações do Centenário da Independência. A arquitetura do Parque Balneário - atribuída aos arquitetos belgas Jules Mosbeux, Ernest Chaineux e Philibert Schomblood - dialoga com o que realizava o contêrrâneo Victor Horta (pioneiro do *art nouveau* na década anterior), como se verá no seu projeto para o Pavilhão da Bélgica da “Exposition des Arts Décoratifs” de Paris de 1925. Foto da década de 1920

UMA ESTÉTICA INDUSTRIAL

A vanguarda da arquitetura europeia confrontava os valores das belas-arts vigentes das primeiras décadas do século XX mirando a indústria e a engenharia. Um dos mais importantes manifestos da arquitetura moderna, o livro *Por uma arquitetura*, publicado em 1923 por Le Corbusier, defendia uma estética não acadêmica:

“Os arquitetos deste tempo, perdidos em ‘esboços’ estéreis de seus planos, nos arabescos, nas pilastras ou nas cumieiras de chumbo, não adquiriram a concepção dos volumes primários. Nunca ninguém lhes ensinou isso na Escola de Belas Artes.

Sem perseguir uma ideia arquitetural, porém simplesmente guiados pelos efeitos do cálculo

(dos princípios que geram nosso universo) e da concepção de um órgão viável, os engenheiros de hoje empregam elementos primários e os coordenam segundo regras, provocando em nós emoções arquiteturais, fazendo ressoar assim a obra humana com a ordem universal. Eis aqui silos e fábricas americanas, magníficas primícias de novos tempos. Os engenheiros americanos esmagam com seus cálculos a arquitetura agonizante” (Le Corbusier, 1973, p. 17).

Capítulos de *Por uma arquitetura* foram publicados na revista *L'Esprit Nouveau*, assinada por Roberto Simonsen. Difícil afirmar que as palavras de Le Corbusier se materializaram em alguma iniciativa da Companhia Construtora de Santos. Mas as ideias estavam no ar.

Memórias de áreas portuárias

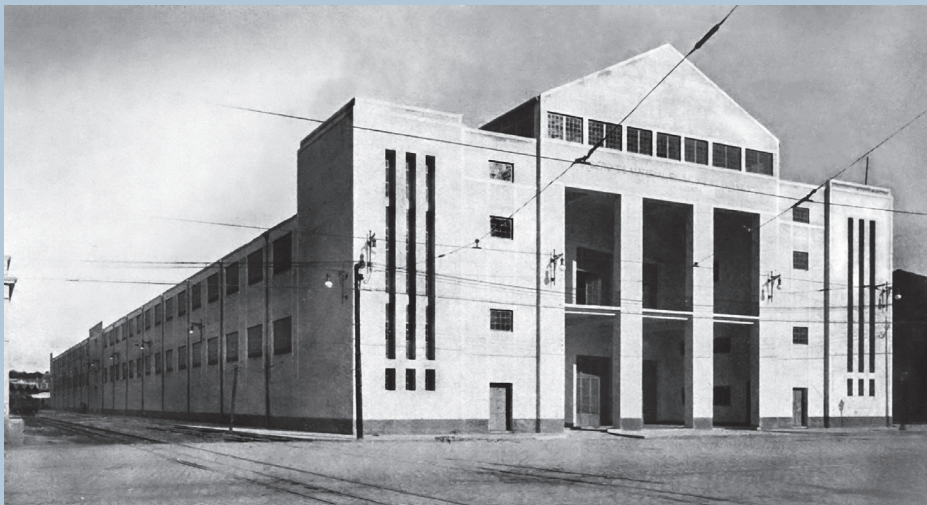


Fig. 15 - Dos poucos remanescentes das comemorações do Centenário de 1922 no Rio de Janeiro, a Companhia Construtora de Santos executou em cerca de 11 semanas o galpão de 8.400 m² para a instalação do Palácio do Automobilismo. Foi construído para o Exército a fim de, posteriormente à celebração, abrigar um entreposto de armas para distribuição pelo Brasil: o Depósito de Material Bélico. O edifício, à espera de uma reciclagem condizente, está no entorno do Sítio Arqueológico do Cais do Valongo da Celebração da Herança Africana, reconhecido pela Unesco em 2017 como Patrimônio da Humanidade. Foto provavelmente da obra recém-concluída, em 1922



Figs. 16 – Frigorífico Swift, projeto norte-americano, autoria desconhecida. Em setembro de 1918, a Companhia Swift do Brasil inaugurou parte de seu conjunto industrial junto ao recém-reformado porto da cidade do Rio Grande, no Rio Grande do Sul (Torres, 2022). A norte-americana Swift & Company, fundada em 1885 em Chicago, foi autorizada a funcionar no país no ano anterior, no empenho de racionalizar o fornecimento do crescente mercado internacional de carne resfriada e derivados, escoando para as frentes da Primeira Guerra Mundial. Explorar o notável potencial da produção de carne na Argentina, Uruguai e sul do Brasil atraiu multinacionais para a região e patrocinou a construção de complexos frigoríficos nos quais se introduziu a racionalidade industrial admirada por Le Corbusier, Walter Gropius e outros luminares da arquitetura moderna europeia. O complexo, junto ao chamado Porto Novo do Rio Grande, ocupava área de 27 mil hectares, com instalações da ordem de 40 mil m² – cujas obras adentraram o início da década de 1920 –, com clara definição da arquitetura abrigando tecnologia de ponta e especialização de trabalho: matadouro, conserva, câmaras frigoríficas, fabricação de latas, extração de derivados de gordura e aproveitamento de resíduos, casa de máquinas, casa de caldeiras, gasômetro e logística integrada de transporte ferroviário e portuário, administração, vestiários masculino e feminino, posto de atendimento médico e cirúrgico, moradias para funcionários graduados e hotel. A arquitetura do complexo estava de acordo ao ditame de Le Corbusier, cujo lema “a arquitetura é o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a luz” comparece como o “Primeiro lembrete – o volume”, no capítulo de *Por uma arquitetura* que evoca a arquitetura industrial nos Estados Unidos. Foto provavelmente da década de 1930



Fig. 17 – Matadouro de Piracicaba. Construído em 1913, ilustra o padrão arquitetônico vigente na segunda década do século XX, criticado por Le Corbusier. Em relação ao Frigorífico Swift, seria apenas o setor inicial do complexo produtivo em Rio Grande. Imagem provavelmente da época da inauguração

A EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA

Não eram poucas as expectativas governamentais para as comemorações do 1º Centenário da Independência do Brasil. São possíveis de resgatar, nas realizações efetivas e narrativas da época, o alcance, o esplendor, mas também os descontentamentos e fracassos.

O projeto de lei apresentado ao Congresso Nacional pelo deputado Nestor Ascoli em 1919, denegado, sobreviveu aos anais parlamentares com a sua publicação como livro (Ascoli, 1924). Não constitui versão oficial das iniciativas, mas permite aventar sobre as ideias que circulavam para a organização da efeméride.

Entre as proposições com alcance urbanístico e arquitetônico para a capital federal, propunha-se:

- Concurso de projetos para um Monumento Comemorativo do Primeiro Centenário da Independência do Brasil;
- Concurso de projetos para a construção de dois edifícios: o Museu Histórico Nacional e o Panteão Nacional;
- Construção do Palácio do Congresso Nacional;
- Prêmios para as maiores ações de replantio florestal;
- Exposição Nacional, com concurso do plano e dos edifícios principais, “constru-

ídos em condições de serem aproveitados posteriormente para fins semelhantes ou para instalação de outros serviços públicos e de contribuírem para o aformoseamento da Capital da República”;

- Concurso para organização de um plano completo de remodelação da cidade do Rio de Janeiro, incluindo os subúrbios, remetendo a um conjunto de postulados como a racionalização e retificação das vias, abertura de túneis, criação de “vastos parques e bosques”, desenvolvimento ou estabelecimento de zonas funcionais, como zona administrativa, zona comercial, zona industrial, bairros jardins, zona balneária da Gávea com hotéis, casas de diversão e habitações, bairros operários, embelezamento dos morros e arrasamento do Morro do Castelo e de Santo Antônio.

O desmante do Morro do Castelo efetivou-se a partir de 1922, e o do Santo Antônio, na década de 1960. Somente em 1928 a proposição de realizar um plano de remodelação teve encaminhamento, com a contratação do urbanista francês Alfred Agache (1875-1959). A “Exposição do Centenário” foi um marco importante nas comemorações, realizada sobre o aterro executado com o desmante do Castelo.

Para receber os visitantes à comemoração do 1º Centenário



Fig. 18 - Hotel Glória, Rio de Janeiro. Edifício especialmente construído, a partir de 1919 e inaugurado em 1922, para receber o fluxo de turistas e personalidades para a celebração do Centenário da Independência. Projetado pelo arquiteto francês radicado no Rio de Janeiro Joseph Gire (Giroto & Segawa, 2021), foi um marco na criação de um padrão hoteleiro de inserção da capital brasileira no circuito turístico internacional. Conforme notícias de jornal da época, “o número dos empregados nas diversas seções do hotel é de 250 pessoas, entre as quais 17 cozinheiros. Os empregados técnicos foram especialmente contratados na Europa, para o desempenho dos variados misteres de um estabelecimento de primeira ordem, como é indubitavelmente o Hotel Glória.” Fotografia sem data, provavelmente da década de 1930

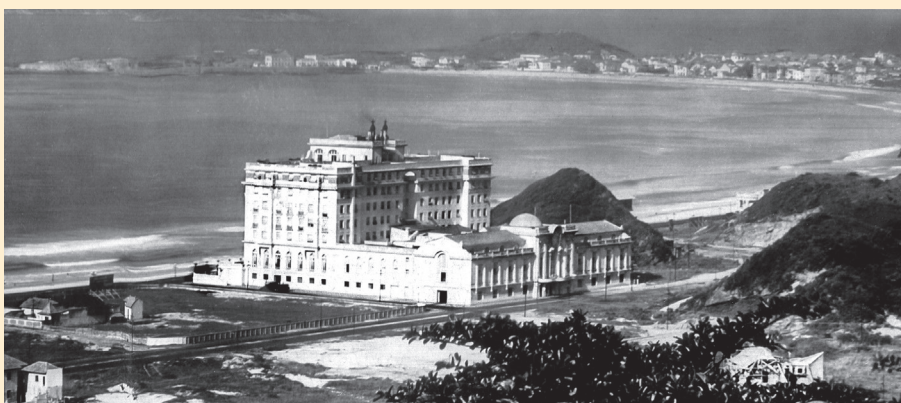


Fig. 19 - O Copacabana Palace Hotel foi outra iniciativa do grupo empresarial do Hotel Glória, com projeto do mesmo arquiteto, Joseph Gire. O terceiro empreendimento na esteira das comemorações do Centenário foi o Hotel Esplanada, em São Paulo, inaugurado apenas em 1923. Como se vê na imagem, quando de sua construção, o edifício se tornou uma imponência na paisagem de arrabalde da Copacabana dos anos 1920, com morros nas imediações que foram desmontados à medida que a apreciação do bairro aplainou o território. Não foi bem-sucedido em 1922, quando de sua inauguração, mas se tornou uma referência urbana e afetiva de toda a região. Foto anterior a 1928

Identidade como modernidade: o neocolonial e os estilos nacionais



Fig. 20 - Vista geral da “Exposição do Centenário”, aberta de setembro de 1922 a julho de 1923. A concepção dos aeroplanos está no fundamento do aforismo “a casa é uma máquina de morar”. Imagens de aviões povoam um dos capítulos de *Por uma arquitetura*, de Le Corbusier: “Olhos que não veem: os aviões”. Amerissar era uma forma de chegar ao recinto da exposição (Pinheiro, 2011, p. 106). Cartão-postal, edição A. C. da Costa Ribeiro



Fig. 21 - A “Exposição do Centenário” não pode ser dissociada da ideia das grandes exposições internacionais, cujo marco inicial é a “Exposição Universal” de Londres, de 1851. Elas prosperaram sob o signo da expansão do capitalismo, da competição internacional e do colonialismo. Desde sua origem, a autoridade e o domínio das potências mundiais, o sistema industrial e a sacração do progresso constituíram os motes da propaganda e da difusão do poderio que se exibiam explícita ou subliminarmente - mediante a arquitetura dos pavilhões, estandes, apresentação de produtos e serviços, espetáculos, cenários de divertimento e deslumbramento - nesses encraves urbanos feéricos, fantasiados de festa e entretenimento. Imagem de autoria desconhecida



Fig. 22 - Pavilhão de Caça e Pesca, projeto de Armando de Oliveira. Na inauguração da exposição, o jornal *O Paiz* noticiou que “o plano deste palácio se serviu do estilo colonial, adotado geralmente no norte do nosso país, para traçar as linhas principais do monumento”. A revista *Architectura no Brasil*, de 1923, descrevia-o que combinava “com muita graça os elementos mais simples de nossas casas de engelho do interior do norte do Brasil” (Pinheiro, 2011, p. 106). Cartão-postal, edição A. C. da Costa Ribeiro



Fig. 23 - Pavilhão das Pequenas Indústrias, projeto de Nestor Figueiredo e San Juan. Na matéria dedicada à inauguração, o jornal *O Paiz* o caracterizou em “estilo colonial português”; a revista *Architectura no Brasil* o descreveu: “Estilização colonial brasileira, segundo a linha jesuítica, tendo a decoração em barroco, com elementos de nossa fauna e flora” (Pinheiro, 2011, p. 106). Cartão-postal, edição A. C. da Costa Ribeiro



Fig. 24 - Pavilhão do México, projeto de Carlos Obregón Santacilia (1896-1961), um dos idealizadores do neocolonial como linguagem nacional, dentro da política do ministro da Educação do México, José Vasconcelos. O jornal *A Gazeta de Notícias*, na inauguração do edifício em outubro, destacou: "O edifício, por si só, representa uma das grandes belezas da exposição, principalmente pela porta monumental feita sob estilo plateresco, evocando a arquitetura colonial desse país". Cartão-postal, edição A. C. da Costa Ribeiro

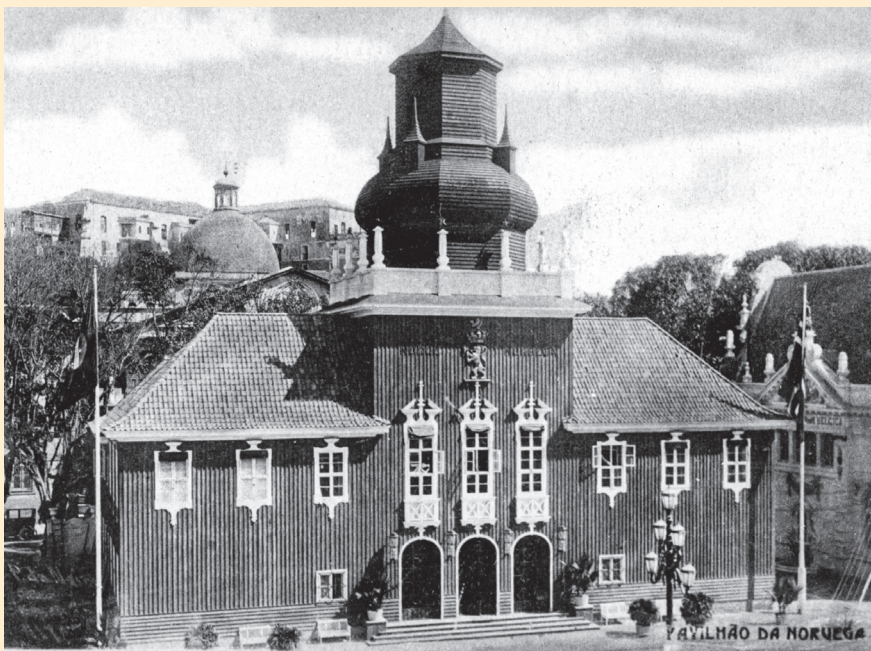


Fig. 25 - Pavilhão da Noruega, autoria desconhecida. A revista *Fon-Fon* de outubro de 1922 o descreveu: "O pavilhão construído no tradicional estilo norueguês das *stavkirke* ou igrejas de madeira das suas aldeias poéticas". Attilio Corrêa Lima, o urbanista de Goiânia, observou em 1936: "Por ocasião da 'Exposição do Centenário' de 1922, tivemos uma bela oportunidade para constatar a divergência profunda entre o gosto relativamente às cores. Os países aqui representados apresentavam uma variedade notável de aspectos, variando entre o marrom escuro do pavilhão norueguês à policromia brilhante do pavilhão mexicano". Cartão-postal, edição A. C. da Costa Ribeiro



Fig. 26 – Pavilhão do Japão, autoria desconhecida. Até o começo do século XX, os pavilhões japoneses insistiam nas formas arquitetônicas estereotípicas do país, como ocorreu em 1922. Andrew Shanken, estudioso contemporâneo das exposições internacionais, afirma: “A arquitetura serviu como mais do que uma moldura para a exibição de produtos, processos industriais e pessoas e domínios coloniais. Edifícios eram portadores de significado. Eles eram retoricamente impregnados e ideologicamente construídos. De 1851 à exposição mais recente, de 2010, em Shanghai, os prédios em si têm sido os objetos centrais de exibição, enquanto seus cenários muitas vezes dramáticos operam como vastos museus ao ar livre – instantâneos do mundo vistos sob a lente de uma nação ou cidade em particular” (Shanken, s/d, pp. 12-3). Foto: Malta, cartão-postal, edição A. C. da Costa Ribeiro



Fig. 27 – Pavilhão da Dinamarca, autoria de Bent Helweg-Møller (1883-1956). Edifício destoante do conjunto, pela ausência de ornamentações, contrastando dos demais pela clareza geométrica e material. Vencedor do concurso para o pavilhão, o arquiteto notabilizou-se nas décadas seguintes como um designer moderno em seu país. O edifício foi pré-fabricado e trazido para o Rio de Janeiro. Há notícias de que seria reciclado, mas não há informações seguras a respeito. Cartão-postal, edição A. C. da Costa Ribeiro



Fig. 28 - Pavilhão da Suécia, edifício pré-fabricado em madeira, de autoria desconhecida. O jornal *O Paiz*, registrando a inauguração da exposição, o qualificou: “Este pavilhão de estilo escandinavo...”. Pouco impreciso, do ponto de vista arquitetônico, o gentílico adotado pelo jornal, considerando-se a participação da Noruega no mesmo espaço. Todavia, revela a disposição de tipificar formas para naturalizar estilos nacionalistas na identificação das representações estrangeiras. Cartão-postal, edição A. C. da Costa Ribeiro



Fig. 29 - Antiga sede da Guarda Civil, atual The Patronage and Lotta Svärd Museum, em Seinäjoki, Finlândia, projeto de Alvar Aalto, 1926. A Finlândia se emancipou da Rússia em 1917, mas sua cultura é tributária do domínio sueco, formado ao longo do século XIX. Alvar Aalto (1898-1976), o mais importante arquiteto finlandês do século XX, graduou-se em uma época em que, com espírito análogo ao da América Latina em suas celebrações dos centenários de emancipação, também perseguia uma identidade arquitetônica (Richards, 1978). Como foi com o neocolonial no Brasil, os arquitetos finlandeses no início do século XX foram buscar na tradição vernacular, ou na invenção de uma, uma linguagem de afirmação de uma nação. As composturas do Pavilhão da Suécia de 1922 e de Aalto dialogam. Foto: Hugo Segawa, 2012

O CONVÍVIO DO ARCAICO COM O MODERNO

A erudição acadêmica nas obras do Hotel Glória, do Copacabana Palace Hotel, do Esplanada Hotel, da agência dos Correios e Telégrafos de São Paulo ou da Bolsa Oficial de Café de Santos demonstram uma vontade de emparelhamento com a cultura arquitetônica europeia, como certificação de uma dimensão “civilizatória” nas efemérides do Centenário da Independência. Na parábola da Independência como emancipação política, o neocolonial foi uma insurreição de um estilo não codificado na tratadística arquitetônica acadêmica. Insurge-se como uma tentativa de alforria estilística, libertadora dos cânones formais europeus. Mas insuficiente para caracterizar uma autonomia livre das pulsações do ecletismo dominante na passagem do século XIX para o XX. Todavia, foi a vontade da busca do vernáculo – presente nas chamadas “periferias” –, quer seja a América Latina ou os países escandinavos, para sair do lugar – com determinação de avançar, mas com as incertezas e inseguranças de seu próprio tempo.

A Bauhaus foi aberta em 1919. Em 1922, Le Corbusier era um jovem iconoclasta defendendo a estética dos enge-

nheiros, “que esmagam com seus cálculos a arquitetura agonizante”. Só mais tarde triunfaria o revolucionário moderno que seduziu Lúcio Costa.

Se houvesse um Le Corbusier sul-americano, ele poderia se inspirar no frigorífico em Rio Grande ou no Depósito de Material Bélico no Rio de Janeiro para conceber um libelo em defesa da estética do engenheiro. Em *Por uma arquitetura*, Le Corbusier escreveu:

“O ferro e o cimento contribuíram com aquisições que são o índice de um grande poder de construção e o índice de uma arquitetura cujo código foi subvertido. Se nos colocarmos face ao passado, veremos que os ‘estilos’ não existem mais para nós e que um estilo de época foi elaborado: houve a revolução” (Le Corbusier, 1973).

Provavelmente Roberto Simonsen não tinha consciência de que foi um revolucionário que estava com um pé no passado e outro no futuro, com a sua Companhia Construtora de Santos. Muitas coisas aconteciam fora do Theatro Municipal de São Paulo em fevereiro de 1922.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, A. (coord.). *Arquitetura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo/México D. F., Memorial/Fondo de Cultura Económica, 1994.
- AMARAL, A. *Artes plásticas na Semana de 22*. 5ª ed. rev. e ampl. São Paulo, Editora 34, 1998.
- AMARAL, A.; BARROS, R. T. de. *Moderno onde? Moderno quando? A Semana de 22 como motivação*. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 2021.
- ANDRADE, M. "O movimento modernista", in *Aspectos da literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo, Martins, 1974.
- ASCOLI, N. "Projecto de comemoração do Primeiro Centenário da Independência do Brasil". *Revista da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro, 1924.
- BARBOSA, G. C. *Trabalho moderno: a construtora de Roberto Simonsen*. São Paulo, Senai-SP Editora, 2022.
- BOAVENTURA, M. E. *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo, Edusp, 2008.
- FICHER, S. "Antonio Garcia Moya, um arquiteto da Semana de 22. Parte 1". *MDC Revista de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte/Brasília, 2012.
- FICHER, S. "Antonio Garcia Moya, um arquiteto da Semana de 22. Parte 2". *MDC Revista de Arquitetura e Urbanismo*. Belo Horizonte/Brasília, 2015.
- GIROTO, I.; SEGAWA, H. "'Civilizar' a América: arquitetos estrangeiros no Brasil do entre-guerras". *Anais Eletrônicos*. Belém, UFPA, 2021.
- KESSEL, C. *Arquitetura neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade*. Rio de Janeiro, Faperj, 2008.
- KESSEL, C. "Vanguarda efêmera: arquitetura neocolonial na Semana de Arte Moderna de 1922". *Estudos Históricos: Arte e Arquitetura*, v. 2, n. 30. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 2002.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1973.
- MELLO, J. *Ricardo Severo: da arqueologia portuguesa à arquitetura brasileira*. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2007.
- PINHEIRO, M. L. B. *Neocolonial, modernismo e preservação do patrimônio no debate cultural dos anos 1920 no Brasil*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 2011.
- REIS, N. G. *Racionalismo e proto-modernismo na obra de Victor Dubugras*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1997.
- REIS, N. G. *Victor Dubugras: precursor da arquitetura moderna na América Latina*. São Paulo, Edusp/Quota Empreendimentos, 2005.
- RICHARDS, J. M. *800 years of Finish architecture*. Newton Abbot, GB, David & Charles, 1978.
- SEGAWA, H. "Do anticolonial ao neocolonial: a busca de alguma modernidade 1880-1926", in *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo, Edusp, 1998, pp. 29-39.
- SHANKEN, A. M. *Into de void Pacific. Building the 1939 San Francisco World's Fair*. Berkeley, University of Berkeley Press, s/d.
- SIMONSEN, R. *A construção dos quartéis para o Exército*. São Paulo, 1931.
- TORRES, L. H. "Uma cidade chamada Swift. Professor Torres: História e historiografia do RS". Disponível em: historiaehistoriografiadores.blogspot.com. Acesso em: 28/8/2022.
- WARHAVCHIK, G. *Arquitetura do século XX e outros escritos*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.