



“Estilo Funcional”

Expressão local do Movimento de Arquitetura Moderna

Salvador-Bahia-Brasil - 1946 / 1951

Pasqualino Romano Magnavita (pasqualinomagnavita@terra.com.br)

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – FA – UFBA

Resumo

Trata-se de resgatar a memória do impacto e repercussão que tiveram as primeiras edificações modernas na capital baiana, no imediato pós-guerra, curto período de apenas seis anos, com base em testemunho vivenciado pelo autor deste texto, ocorrência essa simultânea à sua formação profissional universitária no período 1946/1951.

Nesse intervalo de tempo a cidade presenciou uma turbulência cultural liderada pelas artes plásticas e nela, tanto a arquitetura quanto o urbanismo marcaram suas presenças. A primeira com um conjunto de edificações significativas, a segunda com estudos relacionados com o planejamento urbano da cidade, sob a responsabilidade do Escritório de Planejamento Urbano de Salvador-EPUCS.

Vale lembrar que a Cidade do Salvador na década de 30 presenciou uma renovação arquitetônica peculiar com a construção de edificações que integravam e expressavam as novas tendências de arquitetura cujos pressupostos se aproximavam da linguagem da Bauhaus, na época já bastante difusa. Edificações essas caracterizadas pela exogenia de suas autorias, contrastando com as edificações do período aqui abordado e que tiveram na matriz da “escola carioca” uma expressão mais próxima ao universo lecorbusiano.

Na visão do autor, o marco da moderna arquitetura baiana no imediato pós-guerra [1946] é o **Edifício Caramuru** de autoria do arquiteto carioca Paulo Antunes Ribeiro. O percurso aqui estabelecido terá na construção do **Hotel da Bahia** [1949/1951], do mesmo autor em parceria com o primeiro arquiteto moderno baiano Diógenes Rebouças, outro marco importante da arquitetura moderna produzida na cidade. A esta, se soma um conjunto de outras edificações que procurou testemunhar as transformações econômicas, sociais e culturais ocorridas no após-guerra.

Abstract

“Functional Style”: Local expression of the movement of modern architecture- Salvador 1946/1951

It is to rescue the memory of the impact and repercussion that had the first modern constructions in the capital from Bahia, in the immediate postwar, short period just six years old, with base in testimony life-giving for the author of this text, occurrence that simultaneous one to its university professional formation in the period 1946/1951.

In that interval of time the city witnessed a cultural turbulence led by the plastic arts and in her, so much the architecture as the urbanization marked its presence. The first with a group of significant constructions, Monday with studies related with the urban planning of the city, under the responsibility of the Office of Urban Planning of Salvador - EPUCS.

It is worth to remind that the City of Salvador in the decade of 30 witnessed a peculiar architectural renewal with the construction of constructions that you/they integrated and they expressed the new architecture tendencies whose presupposed he/she/it approached of the language of Bauhaus, at that time already quite diffuse. Constructions those characterized by the exogenous of its responsibilities, contrasting here with the constructions of the period approached and that had in the head office of the " school carioca " a closer expression to the universe lecorbusien.

In the author's vision, the mark of the modern architecture from Bahia in the immediate postwar [1946] it is the Edifice Charmer of the architect's "carioca" responsibility Paulo Antunes Ribeiro. The course here established he/she will have in the construction of the Hotel of Bahia [1949/1951], of the same author in partnership with the first modern architect from Bahia Diógenes Rebouças, other important mark of the modern architecture produced in the city. To this, a group of another constructions is added that tried to testify the economic, social and cultural transformations happened in him after-war.

The expression " functional " style, used by engineers, architects [at that time fortunately few], masters of works and workers of the civil construction in general, in an average language he/she attests a surprising participation level and, also, an attitude that cannot without having understood as a transgression in relation to the traditional form of to project and to build in the colonial city of Salvador.

Introdução

Com base na vivência do próprio autor, o texto procura resgatar à guisa de memória, o impacto, a repercussão e o significado que tiveram as primeiras edificações modernas na capital baiana no imediato pós-guerra no curto período de seis anos 1946/51, acontecimento simultâneo à sua formação profissional em engenharia civil e, posteriormente a esse período, em arquitetura.

No período em questão, a Cidade do Salvador foi palco de uma turbulência cultural sem precedentes em sua história, tanto nas artes plásticas que lideraram essa "revolução" cultural quanto na arquitetura e no urbanismo. Com a defasagem de quase meio século, a Cidade assumiu explicitamente a sua inserção nas diversas tendências artísticas, arquitetônicas e urbanísticas identificadas como modernas. Documentam essa emergência cultural não apenas a produção artística irreverente e chocante em relação aos padrões vigentes acadêmicos, mas a própria arquitetura com sua nova linguagem e o urbanismo com suas propostas de reordenamento e expansão da cidade com a implantação desde 1943 do Escritório de Planejamento Urbano da Cidade do Salvador - EPUCS.

Vale lembrar que a Cidade desde o início da década de 30 presenciou, bem antes, portanto, da renovação das artes plásticas ocorrida no pós-guerra, um expressivo conjunto de edificações cujos pressupostos se aproximavam daqueles ditados pela novas tendências modernas. Edifícios representativos [Instituto de

Cacau, Correios e Telégrafos, Instituto Educacional Isaias Alves, entre outros] caracterizados pela exogenia de suas autorias e que expressam em suas linhas marcantes os ditames de natureza bauhausiana, produção essa diferente, como veremos a seguir, da década subsequente, mais próxima à linguagem lecorbusiana.¹ Vale observar que na década de 30 e 40, a cidade presenciou, também, a produção de um expressivo conjunto de edificações de arquitetura décor que recentes estudiosos, avaliando essa produção a consideram uma dimensão da arquitetura moderna.² No tocante a formação profissional do arquiteto oferecida pela Escola de Belas Artes, então de cunho acadêmico, a presença do arquiteto carioca Hélio Duarte no período 1938-1944 na cidade como profissional e professor da EBA, constitui um substrato cultural significativo para a implantação da arquitetura moderna na Cidade do Salvador, repercutindo na formação dos primeiros arquitetos modernos formados pela academia³

Fundamentação Teórica

Ao abordar a produção arquitetônica do Movimento Moderno em Salvador, consideramos necessário estabelecer algumas premissas teóricas relacionadas com a nova forma de pensar adotada pelo autor e que tem na **lógica da multiplicidade** [Deleuze/Guattari] um plano de referência, um instrumental conceitual, seguramente mais adequado ao entendimento dessa específica produção de arquiteturas modernas. Lógica essa que representa a superação da redutora e limitada percepção do “**mundo da representação**”, o qual encontra na **lógica binária** e na forma de pensar arborescente [árvore/estrutura] sua secular expressão.

Mundo da representação esse que orienta o pensamento em função dos seguintes princípios: **Identidade** do conceito; **Analogia** do juízo; **Oposição** dos predicados e **Semelhança** do percebido. Observamos que nas “formações discursivas” da Arquitetura Moderna, encontramos um conjunto de enunciados que se expressam, explicitamente e/ou implicitamente, empregando ou interpretando esses princípios. Discursos que, de partida, pressupõem que a Arquitetura deve ser entendida como “coisa em si”, e, portanto, idêntica a si mesma e se efetua na **Unidade** das partes que a compõe, e isso, no sentido de uma **Totalidade**. Ela, na sua especificidade disciplinar e discursiva, procura preservar sua “**essência**”, sua identidade [idêntica a si mesma, A=A], preservando sua Unidade no **Todo** e da inseparabilidade de suas partes. E mais, esses enunciados expressam analogias [arquitetura/organismo], oposições [racional/irracional, orgânico/inorgânico, formal/informal, ordem/desordem, etc.] e, semelhanças [tal edificação se assemelha à. parece, lembra...]. Em nenhum momento desses discursos noções e conceitos como Diferença, Heterogeneidade, Descontinuidade, Segmentaridade, Caos, Complexidade entre outros, ocuparam posições hegemônicas nos discursos. Sempre prevaleceram noções como Unidade, Homogeneidade [o padrão universal do homem, o modular lecorbusiano, por exemplo,], Continuidade [evolução progressiva], Ordem [a razão, o equilíbrio], a Simplicidade, entre outras categorias.

Em lugar da clássica noção de Totalidade, utilizaremos como palavra-chave do texto a noção de “**Totalidade segmentária**” a qual deve ser entendida como um conjunto [espaço, lugar, território, etc.] onde **coexistem** componentes [partes, elementos] **heterogêneos** e cujas delimitações e contornos, não se

encaixam como ocorre no entendimento da Totalidade do pensamento dual. Coexistência de conjuntos heterogêneos menores que se articulam, se conectam, se sobrepõe, admitindo zonas de vizinhanças, substituições, temporalidades diferentes, etc, coexistindo num conjunto maior. As noções de **segmentaridade** e **heterogeneidade** provêm do pensamento foucaultiano que muito tem contribuído para as novas formas de pensar contemporâneas. No nosso entender, o Movimento da Arquitetura Moderna, deve ser entendido como uma **Totalidade segmentária global** [planetária], a qual por sua vez, pressupõe totalidades segmentárias nacionais e totalidades segmentárias locais, e isso, por se tratar de um processo bastante segmentado [fragmentado] e heterogêneo. Trata-se de um movimento cultural que constitui uma **Heterogênese**. Um entrelaçamento de diferentes tendências, territórios e contextos. Uma **Multiplicidade** à guisa de uma rede, de um sistema aberto. Portanto, fora de qualquer indução a se exigir Unidade ao Movimento Moderno em Arquitetura enquanto processo, pois, a multiplicidade de elementos e conexões heterogêneas que se estabeleceram não lhe asseguram essa pretensão. Através dessa colocação é que o texto se orientará para analisar a produção arquitetônica de um **totalidade segmentária local** ocorrida na cidade do Salvador na Bahia, em conexão com a totalidade segmentária nacional e esta conectada com o mundo das nacionalidades modernas, particularmente com a França, Alemanha e Estados Unidos.

Outra noção que se demonstrará recorrente no texto relaciona-se com as noções de **Percepto** e **Afeto**, que não correspondem à de percepção e de sentimento tão enraizadas no senso comum. A arquitetura, segundo Deleuze e Guattari, pertence ao universo fenomenológico, isso é, à Arte. A arte [a obra de arte] é a única coisa no mundo que conserva e se conserva enquanto perduram os materiais e o suporte que a constituem. É um **bloco de sensações**, criando novas percepções que são os perceptos e novos sentimentos que são os afetos. O plano da Arte é o da **Composição**, diferente do plano de **Referência** da Ciência, que cria novas funções e proposições e diferente, também, do plano de **Imanência** da filosofia que cria conceitos. A Arte, a Ciência e a Filosofia são formas de pensar e criar, sem nenhuma dominância de uma sobre a outra. Esclarecedor o comentário a seguir:

“Os três pensamentos se cruzam, se entrelaçam, mas sem síntese nem identificação. A filosofia faz surgir acontecimentos com seus conceitos, a arte ergue monumentos com suas sensações, à ciência constrói estados de coisas com suas funções. Um rico tecido de correspondências pode se estabelecer entre os planos. Mas a rede tem seus pontos culminantes, onde a sensação se torna ela própria sensação de conceito, ou de função; o conceito, conceito de função ou de sensação; a função, função de sensação ou de conceito. E um dos elementos não aparece sem que o outro possa estar ainda por vir, ainda indeterminado ou desconhecido. Cada elemento sobre um plano apela a outros elementos heterogêneos, que restam por criar sobre outros planos: o pensamento como heterogênese” [Deleuze/ Guattari, 2000: 254].

A arquitetura moderna produzida no Brasil deve ser compreendida como uma Totalidade segmentária, constituída de um conjunto de elementos heterogêneos, uns de natureza exógena, outros endógenos resultantes da apropriação de estratos sedimentados, acumulados e coagulados no próprio território, e isso, no meio” [intermezzo} de circunstâncias históricas, ou seja, em diferentes contextos de natureza econômica, social e cultural específicos, e isto, em momento datado, na procura de Identidade como Nação, na trilha da formação capitalista ainda incipiente e voltada para uma industrialização promissora. A arquitetura produzida no país, bafejada pelos ventos que sopravam do “espírito do tempo”, estabeleceu multiplicidades de conexões com o que se denominou de **“Movimento Moderno”**. Este, em sua expansão mais geral, se

desterritorializa de países hegemônicos e se reterritorializa em nosso país, articulando-se com os estratos sedimentados de nossa herança colonial portadora de uma forma de conteúdo e uma forma de expressão, particularmente visível nas edificações barrocas e na arquitetura rural que tanto inspirou Lúcio Costa. Coexistindo no mesmo território, regiões de diferentes naturezas, climáticas, econômicas, sociais [desigualdades extremas, mantidas de forma atenuada na arquitetura reeditando as relações Casa Grande/Senzala]. E mais, políticas centralizadoras [governos autoritário] e culturais, e isso, sob a égide de um forte sentimento nacionalista. Então surgiu, à guisa de um acontecimento, a arquitetura moderna produzida no Brasil, presente já na década de 20, instaurada expressivamente na década de 30 e início de 40, definitivamente afirmada a partir do pós-guerra e culminando no “fim de linha” com a construção de Brasília.

Em sua instauração no país, a “formação discursiva”, isto é, o conjunto de enunciados sobre a arquitetura moderna, a exemplo de uma “máquina enunciativa”, uma máquina abstrata de axiomas e proposições de inspiração lecorbusiana, encontrou no meio de nossa cultura arquitetônica um franca receptividade, na presença menor [coexistência] de exigências funcionalistas derivadas da escola alemã, todavia, na presença de outros componentes, pois, tenhamos consciência ou não, diz Guattari:

“[...] o espaço construído nos interpela de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo... Os edifícios e construções de todo tipo são máquinas enunciativas. Elas produzem uma subjetivação parcial que se aglomera com outros agenciamentos de subjetivação. [...] O alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas [...] portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma re-singularização libertadora da subjetividade individual e coletiva [Guattari,1993:157, 158].

Vale ressaltar o que entendemos aqui por subjetividade, visa superar a relação binária sujeito/objeto. O engajamento nas questões político e cultural leva, cada vez mais, a entender a subjetividade como processo, isto é, enquanto produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais. A subjetividade é plural, polifônica, não conhece nenhuma instância dominante de determinação que guie as outras instâncias segundo uma causalidade unívoca. Segundo o mesmo autor, uma definição provisória e mais englobante que ele propõe da subjetividade é: *“[...] o conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como **território existencial auto-referencial**, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva [idem: 19]. [grifo nosso].*

Hoje, mais do que antes, sabemos quanto, segundo o mesmo autor, *“as máquinas tecnológicas de informação e comunicação operam no núcleo da subjetividade humana, não apenas no seio das suas inteligências, mas também da sua sensibilidade, dos seus afetos, dos seus fantasmas inconscientes”*, principalmente, a proliferação incontrolável das semióticas veiculadas pelos mass mídia que estimulam *“**máquinas desejanter**”*. Questão essa da construção da subjetividade na formação e no exercício profissional dos arquitetos, a qual pouca importância conceitual tem recebido na avaliação das arquiteturas que são por eles produzidas, e isto, em decorrência de se considerar a arquitetura como disciplina universal e os arquitetos como uma categoria profissional homogênea o que é um equívoco, pois, a arquitetura é um processo de repetições e diferenças, uma heterogênese, e os arquitetos, também, uma categoria

extremamente diferenciada de indivíduos cujas condições de emergir como território existencial auto-referencial constitui uma variável dependente de um complexo contexto de componentes heterogêneos como antes nos referimos. O que significa a imprevisibilidade, a indeterminação de acontecimentos relacionados com espaço construído.

Estilo Funcional

Considerando agora, como Totalidade segmentária o conjunto de edificações produzidas na Cidade do Salvador, na Bahia, no imediato pós-guerra, sem dúvida, o **Edifício Caramuru** [1946] deve ser considerado um marco, um bom início, um bom exemplo. De autoria do arquiteto Paulo Antunes Ribeiro [1905], carioca e formado em 1926 pela Escola Nacional de Belas Artes. Sendo ganhador de prêmio de viagem ao exterior, freqüentou por dois anos [1928/29] o Instituto de Urbanismo da Universidade de Paris, conectando-se, assim, com a produção cultural francesa, uma das mais avançadas daquele período.

Tem-se pouca informação da produção anterior desse arquiteto, sabe-se do projeto do Hospital dos Estrangeiros no Rio de Janeiro em 1945 [Mindlin, 1999:276]. Ele integra o que se convencionou chamar de “escola carioca”, tornando-se, até certo ponto, compreensível, ter assimilado o repertório formal e funcional de inspiração lecorbusiana então em uso na capital do país. Aluno brilhante na Escola Nacional e com bolsa/prêmio de estudos no exterior, desenvolveu com reconhecida sensibilidade sua trajetória de arquiteto, tanto no projeto do Edifício Caramuru quanto em suas inúmeras e subseqüentes realizações.

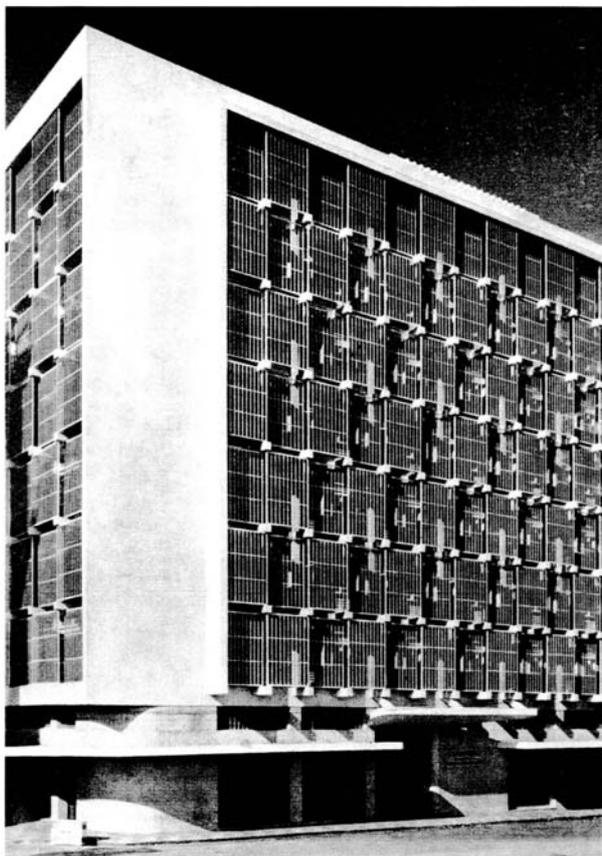


Figura 1
Edifício – Caramuru – Vista de fachadas - poente

O Edifício Caramuru, nome em homenagem ao lendário personagem da época da fundação da Cidade do Salvador [escolha que confirma a intenção de valorizar a identidade e história do local], obteve imediato reconhecimento nacional e internacional e deve ser considerado o marco referencial e instaurador da arquitetura produzida na Cidade, e isto, em decorrências de suas qualidades plásticas e funcionais. Trata-se de edifício destinado a sede de uma corporação financeira, constituindo um singular acontecimento na arquitetura de pós-guerra no país por dois elementos marcante da nova arquitetura: a criação de uma nova modalidade de “brise-soleil” [um percepto] e uso de jardim na cobertura, além da flexibilidade conseguida no âmbito de um rigor estrutural.

Visando a proteção solar das duas fachadas expostas ao poente e de onde se descortinava, na época, a singular paisagem da baía de Todos os Santos, utilizar o rígido partido de “brises” adotado, por exemplo, na sede da ABI [1938] e no Ministério da Educação e da Saúde [1937-1943], ambos no Rio de Janeiro, não pareceu ao arquiteto Antunes uma solução adequada. E isto, provavelmente, considerando que tal sistema de proteção solar com elementos verticais ou horizontais fragmentaria a visibilidade da paisagem, além de promover, em função dos materiais usados e da proximidade da superfície da fachada, a inevitável multiplicação do índice de irradiação de calor. Fenômeno esse de aquecimento da fachada em decorrência da multiplicação desses elementos, fato esse que não recebeu na época a devida atenção do seu funcionamento à guisa de um aparelho de calefação, mais do que atenuador de calor. O problema do “brise” consistia, então, em eliminar apenas a incidência direta da luz solar, considerando irrelevante o aquecimento produzido pelo conjunto desses elementos.

Para contornar essas questões o arquiteto propôs módulos em estrutura metálica à guisa de um chassi e sobre eles estendida uma fina malha [tela] também metálica. Inicialmente esses módulos [estrutura e tela] foram pensados em cobre, todavia, em função do alto custo optou-se pelo aço, Com o passar do tempo, esses elementos acabaram sendo alvo de oxidação. Na última década esses módulos foram retirados das fachadas. A informação de que o arquiteto “*projetou um sistema de finas lâminas móveis e verticais*”, não é correta como afirma Lauro Cavalcante em seu texto “Quando o Brasil era Moderno” [Cavalcante, 2001:315].

Fig. 1

A fina tela metálica apenas filtrava a luz, roubando-lhe sua forte intensidade, restituindo em sua integralidade a paisagem agora envolvida em uma tênue luz. A alternância dos módulos em xadrez, apoiados em mísulas, uns mais próximos outros menos da superfície da fachada, facilitava a circulação do ar, fazendo desse sistema uma solução original, uma singularidade, um novo elemento no repertório visual e funcional da arquitetura produzida no país. Pelo jogo de vazios e cheio, pela proporção de suas partes e distribuição hierárquica das marquises, em sua percepção exterior, a edificação constitui um “bloco de sensações”, uma obra de arte arquitetônica, um **percepto**, seguindo a nomenclatura de Deleuze/Guattari.

Rompendo com a tipologia dos telhados cerâmicos da velha cidade colonial, o arquiteto, atendendo ao enunciado lecorbusiano da colocação de jardins nas coberturas das edificações, no caso em tela, tal decisão constitui, sem dúvida um precedente para a cidade e tem uma relevante importância para o contexto específico da Cidade do Salvador, a qual se desenvolve em dois planos: Cidade Alta e Cidade Baixa, e nesta se encontra a edificação em pauta. Portanto, sua cobertura passa a ser uma fachada para quem se encontra nos mirantes da Cidade Alta. Vale salientar que o gabarito então estabelecido era apenas

de sete pavimentos, exigência estabelecida para não encobrir a visão da baía que abrigava o forte do mar, a península de Itapagipe, a ilha de Itaparica e a imensidão do Recôncavo. Posteriormente, sob pressão da especulação imobiliária esse gabarito foi elevado e em lugar de jardins, presenciamos uma caótica composição de acréscimos ilegais, instalações de torres de refrigeração, desproporcionais antenas e casas de máquinas sem nenhuma qualidade plástica.

O arquiteto tendo ciência dessa quinta fachada [o retângulo de cobertura], tratou-a com esmerado apreço, compondo a casa de máquinas dos elevadores e os dois espaços residenciais [destinados a hospedar visitantes da corporação] com dois sólidos geométricos, um cilindro e um cubo que se interpenetram e com eles dialogam um conjunto de “biombos” em meios a canteiros em forma de amebas, nítida influência do nosso paisagista maior Burle Marx. E mais, uma escultura de finos tubos de cobre do artista moderno emergente Mário Cravo, e isso, no atendimento então bastante difuso que visava integrar obras de arte à arquitetura. Vale observar que a previsão de espaços para alojamento de executivos visitantes da corporação, tratando-se de edifício de destinação comercial, deve-se, provavelmente, à incipiente rede hoteleira da cidade. Curioso também observar que esses mini-espaços de destinação hierarquizada em função do cargo que os visitantes ocupavam na empresa [um com dois quartos e sala, o outro apenas com um único vão] e ambos em seus respectivos banheiros são providos de banheira, indicador indispensável na época para qualificar o status da habitação. O alojamento maior provido de um box/chuveiro, no menor apenas uma ducha sobre a banheira. (Fig. 3)

Analisando a planta baixa (Fig 2), o mezanino e a planta tipo é fácil constatar a ordenada distribuição da estrutura em concreto armado à guisa de uma malha retangular regular, bem como a colocação centralizada e compacta de um único bloco destinado aos serviços [elevadores, escada, sanitários, depósitos, e dutos], permitindo uma grande flexibilidade na composição dos espaços de trabalho. A planta baixa distribui o espaço destinado a duas lojas com mezanino cuja laje de piso para evitar o rigoroso paralelismo com a linha da fachada apresenta sua linha de bordo flexionada. A marquise da entrada principal do edifício inclinada e de forma assimétrica contrasta com a rigorosa simetria do hall com paredes laterais onduladas onde, sem espaço específico para uma portaria, faz supor que na época os dispositivos de vigilância e controle não tinham a importância que hoje possuem. Na planta tipo (Fig 4), vale observar o partido adotado para os sanitários, e isso, não tanto pela disparidade de vasos entre o masculino e o feminino [onze a três], o que seria compreensível numa época em que poucas mulheres trabalhavam em escritórios comerciais, mas, principalmente, pelo preconceito de usar mictórios em sanitário masculino. E também, a individualização de cada box provido de lavatório e ausência de mictórios são práticas hoje impensáveis em instalações do gênero.

Vale salientar que se o Edifício Caramuru foi o ponto de partida desse processo modernizador do pós-guerra e o Hotel da Bahia, no período considerado, sua melhor expressão como ponto de chegada, como veremos a seguir, um conjunto de edificações menores, particularmente residências, compõe o quadro de inovações arquitetônicas que a velha capital promoveu. Infelizmente, a quase totalidade dessa produção menor foi destruída e/ou profundamente alterada. Ficando esse acontecimento apenas na memória daqueles que o vivenciaram, no caso, a memória do autor.

Na época a Cidade tinha uma população de um pouco mais de trezentos e cinquenta mil habitantes e uma escala territorial ainda bastante confinada, qualquer edificação nova na área central e nobre da cidade.

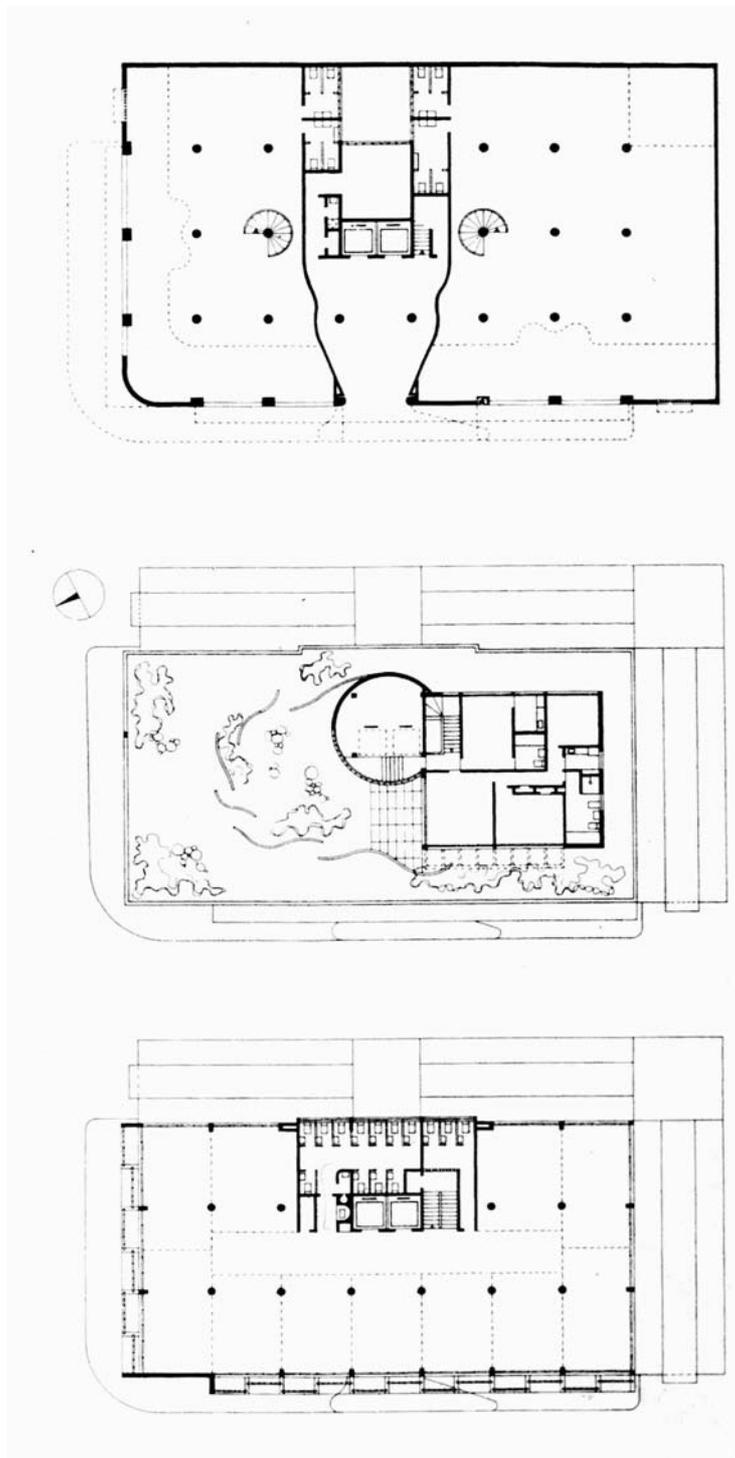


Figura 2
Edifício Caramuru – Planta Baixa – Esc. 1:400

possuía uma visibilidade compartilhada pela população, particularmente por mestres de obras e operários da construção civil. Estes ficavam muito atentos aos novos repertórios construtivos acompanhando a febre generalizada então voltada para o novo patamar de progresso e modernização dos costumes e da cidade que a todos contagiava. Nos costumes, a americanização que já vinha sendo promovida pelo cinema, na arquitetura a oportunidade de distinção dos grupos sociais urbanos emergentes que passaram a aderir as

novas formas em contraposição aos estratos ruralista ainda hegemônicos com suas mansões em estilo colonial e/ou eclético. A palavra de ordem era: o novo! A novidade! Uma nova função social.

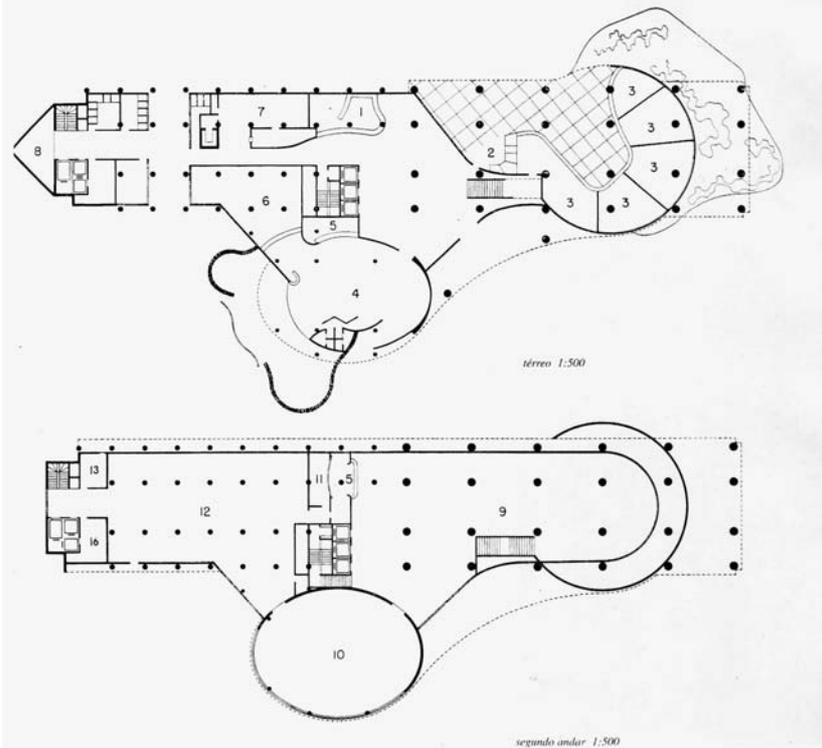
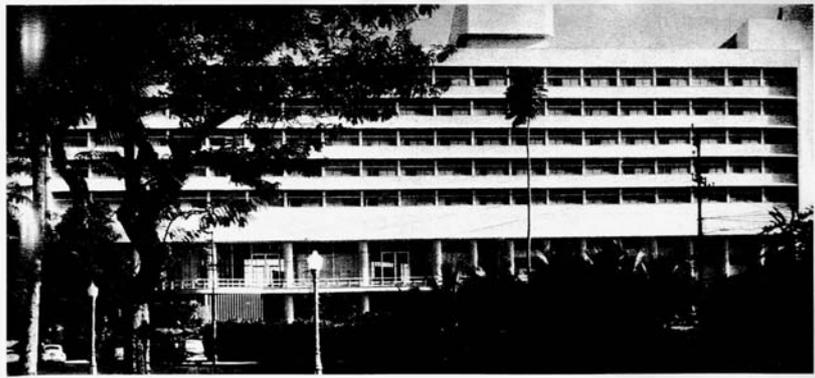
Contrastar, ser diferente passou a ser exigência e nesta transformação as artes plásticas desempenhavam o seu papel. Artistas autônomos desvinculados do ensino oficial da acadêmica Escola de Belas Artes, muitos deles que estiveram no exterior, chocavam a população com suas obras abstratas ou figurativas irreverentes no limiar do expressionismo. Na arquitetura, jovens arquitetos autodidatas, pois não existia na época uma escola de arquitetura, mas, apenas um curso na acadêmica EBA, informados que estavam dos rumos da nova arquitetura, começaram por conta própria a propor residências e design para móveis. Destacaram-se Lev Smarcevsky e Antônio Rebouças e principalmente Diógenes Rebouças que cursara arquitetura na EBA e que por sua sensibilidade urbanística integrava a equipe do EPUCS e se tornara co-responsável pelo projeto do Hotel da Bahia. Entretanto, os dois primeiros, em virtude do emprego em suas arquiteturas de formas e componentes de projetos realizados no Rio de Janeiro e Belo Horizonte [o conjunto de edificações de Pampulha bastante divulgado, o emprego de pilotis verticais e em V, telhados em V com calha central, janelas em fita, “brises”, azulejos, combogós, jardins de cobertura, marquises e canteiros em forma de ameba, etc.], esses arquitetos com seus projetos destinados a residências, despertaram não apenas curiosidade, mas entusiasmo e adesão, tanto na classe média quanto nos estratos mais pobres, particularmente numa cidade como Salvador marcada por seus casarões coloniais, arquitetura eclética e nos anos mais recentes [décadas de 30 e 40] por poucos edifícios modernos e déco que eram geometricamente mais contidos. Essas residências, particularmente uma de Lev Smarcevsky situada na ladeira da Barra Avenida, contígua ao então campo de futebol do Clube Galícia, hoje loteamento Clemente Mariani. Em sua expressão inovadora, considerando o contexto arquitetônico local, transgredindo, utilizou o telhado em V com calha central e telhas de fibro-cimento, todavia para obter uma expressão menos angulosa das duas inclinações convergentes, arqueou a linha superior das paredes laterais externas que confinavam o telhado à guisa de uma catenária. Na fachada principal sobressaía apenas metade do vão da garagem, coberto com laje de concreto ligeiramente arqueada no sentido inverso da cobertura da casa, tendo suas paredes laterais levemente inclinadas e pintadas de azul, a mesma cor das esquadrias contrastando, assim, com o branco geral da edificação. Do mesmo autor, uma residência na Avenida Oceânica, na proximidade do Farol da Barra, lugar de muita exposição [o “footing” da época]. Nela o arquiteto propôs uma varanda coberta com uma laje de forma irregular apoiada numa estrutura em V, espaço esse abrigando um semitronco de cone circular invertido com esquadria metálica inclinada acompanhando o semicírculo, projeção do estar da residência na insólita varanda.

De Antônio Rebouças, artista plástico e arquiteto, vale lembrar a residência a ele atribuída na fazenda de coco da família Gantois, situada sobre uma colina à margem da estrada Otávio Mangabeira, então recém inaugurada [1949], ligando a cidade a Itapoã. Residência projetada sobre pilotis, utilizando todo o repertório já bastante difuso: telhados invertidos com calha central e telhas de fibro-cimento, “brise-soleil”, combogós, janelas em fita, azulejos, etc. Devido à sua presença na paisagem rodeada de coqueiros, tornou-se um ponto de referência da nova arquitetura na cidade para todos aqueles que com muita frequência passavam pela nova estrada, contrastando com as tipologias das poucas habitações de configuração rural esparsas ao longo da nova avenida à beira do mar.

Outras tantas residências em locais menos expostos ao visual urbano contribuíram para a difusão da nova linguagem, a exemplo de uma residência na esquina do Largo da Graça de autoria do Arquiteto Diógenes Rebouças, diplomado pela EBA. Residência essa que se encontrando envolvida por intensa vegetação despertava pouco a atenção do transeunte, embora utilizasse, também, o mesmo linguajar acima referido. Entretanto, vale salientar que todos esses elementos do novo repertório arquitetônico acabaram sendo apropriados pela população em geral e, particularmente, pelos mestres de obras e operários da construção civil. Esse sentido do novo, associando a noção de progresso ao sucesso de qualquer empreendimento à plena funcionalidade das coisas, contrapondo-se, portanto, ao estilo pesado da arquitetura tradicional, com suas excessivas redundâncias, acabou significando um despojamento que visava a simplicidade e manutenção dos espaços construídos e, ao mesmo tempo, uma novidade formal. No meio dessas circunstâncias, não se sabe bem como, tanto o desenho dos novos móveis [com seus pés de palito, formas cúbicas, revestimento em laminados de madeira e/ou fórmica] e a novas arquiteturas, isto é, tudo o que era diferente, acabou recebendo o nome de “**estilo funcional**”. Interessante notar que essa apropriação da nova linguagem possuía a conotação de status e não se limitou à nova classe social emergente, mas propagou-se entre os estratos mais humildes da população. Estes se limitavam ao uso de platibandas em V ou curiosamente recortadas, evitando, assim, o tradicional beiral de telhas cerâmicas que possui uma função mais explícita de proteção da fachada, mas que não se adequava às novas exigências formais. Um real paradoxo ao denominar essas modestas fachadas pintadas em cores vivas, com coluninhas de fibrocimento pintadas e que desempenhavam a função de grade de estilo funcional. Também, o emprego de combogôs, preferencialmente coloridos em cerâmica esmaltada, emprestava à modesta habitação um status inquestionável relacionado com os novos repertórios que vinham sendo adotados, símbolos de adequação ao novo estágio na afirmação do novo e de ser moderno.

Por falar em cores, embora a arquitetura moderna em nosso país se expressou, predominantemente, de forma monocromática [salvo o emprego do azulejo e de painéis artísticos e pinturas das esquadrias ou brises], em Salvador sempre existiu uma permissividade maior no emprego de cores nas edificações. Considerando que aproximadamente a grande maioria da população é de origem afro, os padrões de referência cultural são diferentes da cultura ocidental. Há uma festividade imanente.⁴ Num mesmo ambiente interior, pintar paredes contíguas de cores fortes e diferentes passou a ser freqüente, tanto para a classe média quanto para a mais pobre, passando a se denominar tal procedimento de “**pintura funcional**”, no sentido de uma transgressão lúdica.

Em meio a essa “revolução” estilística, a classe social mais conservadora procurava preservar seus valores, apelando não tanto para o nosso colonial, mas por expressões de outra natureza. Em plena efervescência da arquitetura moderna na cidade, se construía um palacete no bairro da Vitória em estilo paladiano, porém, com a estrutura e casca da cúpula do hall central em concreto armado, projeto encomendado nos Estados Unidos é construído em 1948, depois do ed, Caramuru. Mais contrastante e grave foi à construção



Fachada e planta baixa para o Campo Grande -

do Fórum Ruy Barbosa no ano do centenário, 1949. Na época, o escritório do jovem engenheiro Noberto Odebrecht, antes da construção do Fórum, submeteu à apreciação dos magistrados um projeto muito similar ao Ministério de Educação e Saúde do Rio de Janeiro, ressaltado as especificidades funcionais de sua destinação e economia em relação a um projeto arquitetônico eclético encomendado pelos magistrados treze anos antes, em 1936. Os magistrados consideram a proposta desprovida de dignidade e um desrespeito à tradição forense que remonta ao Direito Romano. Sem frontões, colunas, capitéis, molduras a edificação não teria sentido. Optaram pelo projeto eclético anterior. Vale salientar que simultaneamente como empreendimento do próprio governo estadual, também no ano do centenário, se construiu o Hotel da Bahia, outro marco da arquitetura moderna na cidade.

O projeto do Hotel da Bahia (Fig. 5), de autoria dos arquitetos Diógenes Rebouças e Paulo Antunes Ribeiro, construído em 1949 e funcionando a partir de 1951, constitui, sem dúvida, um dos melhores exemplos de arquitetura moderna produzida no país⁵. Dimensionado inicialmente para nove pavimentos foram

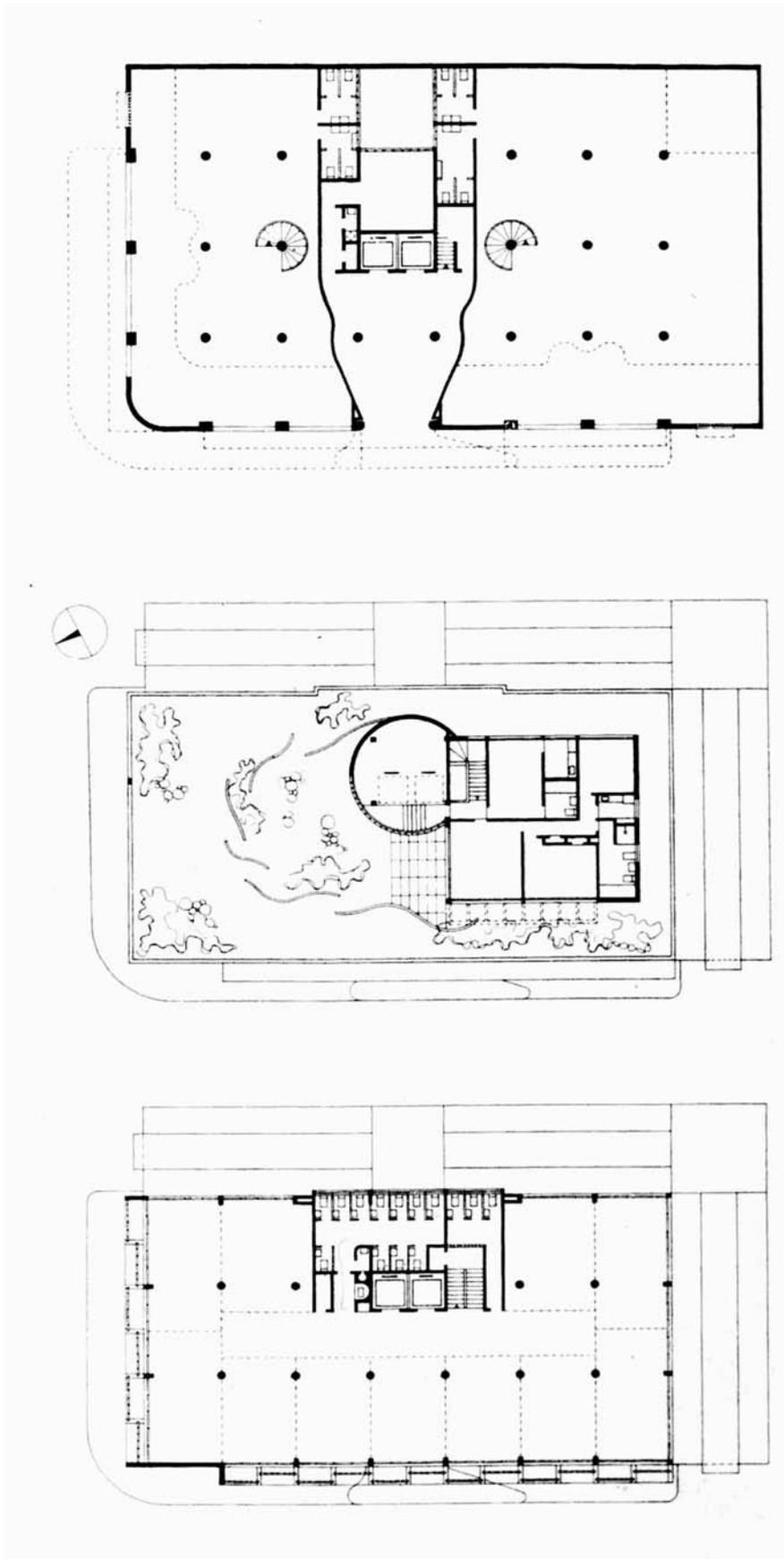


Figura 5
Hotel da Bahia

construídos apenas cinco, os quatro restantes foram concluídos no início da década de 80, quando a edificação foi submetida a uma reciclagem geral, descaracterizando um conjunto de elementos originais, principalmente, a substituição das esquadrias de madeira com veneziana por vidro; a transformação do cilindro circular que abrigam as lojas, ampliando-as em forma de tronco de pirâmide, eliminando o revestimento de azulejos então existente; criação de garagem, como elevação do Jardim [piscina] e agenciamento total dos interiores. Mantido e restaurado o painel do artista Genaro de Carvalho de duzentos metros quadrados e na recepção, foi introduzido um painel/relevo em concreto do artista Carybé.

Em sua proposta original a planta baixa possui um desenho de marcante exuberância formal e na qual figuras elípticas e circulares concordantes dinamizam os espaços externos e internos e se ajustam ao rigor da estrutura. A elipse fragmentada do espaço destinado ao grill/boate; os dois nichos circulares que delimitam o jardim externo e privativo desse espaço; os três biombos que ajudam a orientar funções; o movimentado balcão da portaria/recepção; a distribuição radial e assimétrica das lojinhas contidas externamente por um arco de circunferência e internamente por uma linha irregular, o canteiro externo abriga elevados pilotis e árvores de porte que se projetam sobre o avarandado do salão de festas, elementos esses que emprestam ao conjunto uma singularidade em sua composição.

Para atender as exigências de espaços mais nobres do Hotel e evitar a multiplicação excessiva de colunas na planta baixa que se conecta através de uma generosa escada com a planta superior e onde se encontra o salão de festas, a distribuição das colunas atende a uma disposição mais generosa, bem diferenciada do restante da edificação, pois, no sentido longitudinal são eliminados os pilares intermediários desses espaços, ampliando, assim, o vão entre as colunas, entretanto, foi mantida a distância entre elas no sentido transversal e, também, no restante da edificação, incluindo o pavimento tipo onde a estrutura acompanha a modulação dos apartamentos. A transição estrutural dá-se no andar cego intermediário entre a cobertura do salão de festas e o piso do primeiro pavimento tipo, coletando as colunas hidráulicas dos apartamentos, solução essa hoje impensável para tal fim, e isso, em decorrência de não ter sido previsto um subsolo no corpo da edificação e em decorrência da implantação do pavimento térreo, praticamente, na mesma cota da rua.

A implantação da edificação na direção longitudinal próxima ao eixo norte-sul determinou, assim, uma grande diferenciação na exposição solar entre as duas fachadas principais. Diferenciação compensada, todavia, pela visão sobre o mar da Bahia de Todos os Santos que se desfrutava dos apartamentos da fachada poente, paisagem essa hoje completamente bloqueada pelas posteriores e elevadíssimas edificações motivadas pela desenfreada especulação imobiliária que se seguiu.

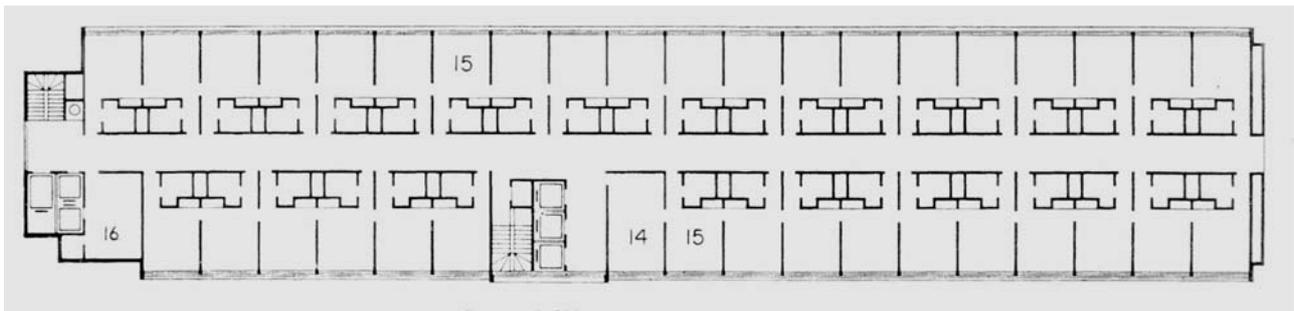


Figura 6 - Planta Pavimento Tipo

14 – estar /suíte
 15 – apartamentos
 16 – serviços de apartamentos

Do ponto de vista das exigências funcionais, o projeto atende de forma correta e com bastante sensibilidade o programa estabelecido, embora com a carente previsão em relação à inexistência de garagem para os hóspedes. Fato esse que se justifica, de certa forma, considerando que na época, poucos cidadãos possuíam veículo e, também, em decorrência do hotel ter sido previsto para a finalidade primordial de abrigar turistas que chegavam à cidade por via marítima ou aérea, pois, o transporte por terra era bastante precário para vencer as longas distâncias de um país de dimensão continental. Apenas uma década depois começou a produção de veículos fabricados no país e na reforma processada na década de 80 essa carência foi suprida.

No tocante ao tipo de apartamento proposto (Fig. 6), apenas um se diferencia incorporando um estar. As dimensões são generosas, tanto do quarto quanto do banheiro, que por uma questão de status não poderia deixar de incorporar a banheira. O armário se integra ao próprio quarto e não à circulação da entrada como hoje geralmente se dispõe. Correta é a disposição da circulação vertical, para hóspedes e para serviços e generoso o número de elevadores para uma hotel de apenas nove pavimentos.

Conclusões

Esse breve relato, à guisa de uma memória, procurou evidenciar alguns tópicos relacionados com a arquitetura moderna produzida na Cidade do Salvador, enfatizando de modo particular duas edificações exemplares e referenciais da arquitetura moderna no Brasil e, ao mesmo tempo, comentar a turbulência cultural promovida pelo sentimento de modernização que contaminou a cidade no imediato pós-guerra, e isto, tanto nas artes plástica quanto na arquitetura e no urbanismo [com a criação do EPUCS que elaborou um plano para a cidade e projetou a mais bela e moderna avenida de vale: a Avenida Centenário em 1949]. Esse clima de mudança de padrões culturais como expressão artística, particularmente com a arquitetura e desenho de móveis acabou sendo denominado pelo senso comum de “estilo funcional”. E isso, pela simplicidade e leveza de suas linhas, flexibilidade e luminosidade de seus espaços, amplitude e arejamento dos vãos, inovações formais e de fácil manutenção, contrapondo-se, desta forma, ao estilo herdado da tradição, pesado, rígido na distribuição dos ambientes, acumulando poeira em seus elaborados detalhes, cornijas, assoalhos e forros. E desse “espírito” apropriou-se não apenas a classe social emergente, os novos ricos que viam na nova linguagem uma distinção social, mas de modo geral, também a população

mais humilde, que com suas platibandas, cobertura e coluninhas de fibro-cimento, combogós e cores, procuravam dentro das próprias limitações expressar o novo estilo, o “estilo funcional”.

A heterogeneidade de fluxos exógenos e de estratos, traços específico da cultura local, quando associada às limitações que a capital baiana ainda provinciana demonstrava, fazem da arquitetura e da produção cultural desse breve período, uma totalidade segmentária de expressão local, inserida, por sua vez, numa totalidade segmentária maior da arquitetura moderna produzida no Brasil. Produção essa que constitui um conjunto bastante diferenciado de componentes coexistentes, os quais pela heterogeneidade de seus contextos locais, vizinhança e/ou sobreposição de objetivos, contaminações, programas, repertórios formais, temporalidades descompassadas de suas concepções e realizações, traduz um momento muito singular da expressão cultural do país. Momento esse, hoje tão distante e então movido pelas utopias que mobilizaram na crença de um mundo melhor, tanto os arquitetos pioneiros quanto à população em geral, sentimento que vem se diluindo frente à descrença generalizada promovida pela homogeneização cultural do processo hegemônico de globalização que estamos presenciando.

Notas

¹ Ver texto de Paulo O. Azevedo in “Arquiteturas no Brasil / anos 80” p. 14 a 18

² Ver “ A linguagem DÉCO na arquitetura: uma dimensão da arquitetura moderna-Salvador nas décadas de 1930-1940”. Dissertação de mestrado [cópia xerox]

³ A dissertação de mestrado “Salvador na rota da modernidade [1942-1965]- Diógenes Rebouças, arquiteto” de autoria de Valdinei Lopes do Nascimento, orientado pelo autor, constitui um dos poucos trabalhos que sistematiza um conjunto de informações pertinentes ao desenvolvimento da arquitetura moderna em Salvador através da obra do arquiteto Diógenes Rebouças.

⁴ Ver artigo do autor: “Axé-architecture - a pós-modernidade na Roma negra” revista AU –junho/julho 1995,

⁵ Entre os arquitetos baianos tem-se questionado muito a autoria do traçado original do Hotel da Bahia. Tratando-se de processo compartilhado inclusive com considerações e críticas de Lúcio

Referências Bibliográficas

AZEVEDO, Paulo O. Crise e Modernização- Arquitetura dos anos 30 em Salvador in
Arquitetura no Brasil anos 80, São Paulo, ed. Projeto, 1988.

CAVALCANTI, Lauro. Quando o Brasil era moderno –Guia de arquitetura 1928-1960, Rio de Janeiro, ed. Aeroplano, 2001.

DELEUZE, Gilles- GUATARRI, Félix. O que é a Filosofia? São Paulo, ed. 34, 2000.

----- . Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia, Rio de Janeiro, ed. 34, 1996.

FOUCAULT, Michel. Arqueologia do Saber, Rio de Janeiro, ed. Forense-Universitária, 1987.

LARCHER, Lígia. Linguagem Decó na arquitetura: uma dimensão da arquitetura moderna – Salvador nas décadas de 1930 e 1940, dissertação de mestrado, [xerox], 2002.

MINDLIN, Henrique E. – Arquitetura moderna no Brasil, Rio de Janeiro, ed. Aeroplano/IPHAN, 2001.

NASCIMENTO, Valdinei L. Salvador na rota da modernidade [1942-1965], Diógenes Rebouças, arquiteto, Dissertação de mestrado [xerox], 1998.