

Chovem galinhas na praia de Copacabana: entre monumentalidade e transgressão nos arranha-céus do Rio de Janeiro, no entreguerras

Gianne Maria Montedônio Chagastelles

E finalmente, bem no último episódio, a Torre de Babel aparece de repente e alguns homens robustos conseguem terminá-la ao som de uma canção de novas esperanças, e, quando concluem o topo, o Governante (do Olimpo, provavelmente) sai correndo feito louco, enquanto a Humanidade, de súbito entendendo tudo, finalmente ocupa seu lugar de direito e logo inicia sua nova vida com novas percepções de tudo.

Fiódor Dostoiévski, *Os demônios*, 1872.¹

Neste ensaio, analiso as transformações na arquitetura edílicia de moradia do bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, no que diz respeito à relação entre os arranha-céus e as formas de apropriação da cidade mediante a moradia coletiva. Avalio a tensa relação entre o exterior do arranha-céu – a fachada disciplinar – e os modos de uso antidisciplinares no seu interior. Como metodologia de pesquisa, utilizo vários tipos de fontes, partindo das narrações de entrevistados que viveram nos arranha-céus naquela época e vivenciaram o processo de verticalização da cidade. A partir daí, realizo o diálogo entre as entrevistas, os desenhos e as fotografias de revistas de arquitetura, assim como entre as charges de J. Carlos, as propagandas, os cartazes e as crônicas de revistas ilustradas da época.

A relação entre o arranha-céu e a vida moderna, prática e limpa, é desenvolvida neste artigo, ressaltando a busca da higienização da arquitetura: ambiente *clean*, artificial, industrial, característico da era da máquina e do futurismo. Nesse período, a arquitetura se transforma, enfatizando uma nova forma de viver em construções verticais, em edifícios fantásticos e vertiginosos, em torres que remetem à ideia da Torre de Babel de Fiódor Dostoiévski, conforme a epígrafe acima. Com o surgimento dos arranha-céus, desenvolve-se uma relação

¹ DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os demônios*. São Paulo: Editora 34, 2008. [1872].

de vertigem propiciada pela altura, pela vida vista de cima para baixo e de baixo para cima, que afeta a vida mental dos usuários da cidade. O paradoxo entre os usos monumentalizantes e antimonumentalizantes da arquitetura, ou seja, a fachada monumental e o surgimento de espaços fantásticos no interior dos arranha-céus, é a mola propulsora desta pesquisa.

Assim, este artigo encontra-se dividido em duas partes. Na primeira tratarei das fachadas monumentais dos arranha-céus de Copacabana ligados à moradia; na segunda, analiso os modos de usos antimonumentalizantes nos interiores dos edifícios.

USOS MONUMENTALIZANTES DOS ARRANHA-CÉUS DE COPACABANA COMO MARCOS DA MODERNIDADE DO CONCRETO ARMADO: FACHADA

As fachadas dos novos arranha-céus expressavam a modernidade industrial que chegava ao Rio de Janeiro. A imagem progressista representada pelos novos prédios mostrava para os cidadãos que o Brasil estava inserido na modernidade industrial. Porém, os prédios dos novos arranha-céus, ainda que representassem a modernidade, não rejeitavam as formas clássicas. Segundo Conde e Almada,² no Rio de Janeiro daquela época já se podia perceber uma multiplicidade de tendências decorativas, sobretudo na Zona Sul. Algumas obras adquirem um racionalismo característico da modernidade, com escalonamento e presença de formas sinuosas e aerodinâmicas, também conhecidas como *streamline*, como, por exemplo, os edifícios Petrônio e Ypiranga, ambos em Copacabana. Outras possuem ênfase decorativa clássica e o uso do estilo afrancesado zigue-zague, como o edifício Biarritz, na praia do Flamengo. Muitas vezes, apresentam a variante marajoara, sendo os exemplos mais significativos os edifícios Itahy e Itaoca, em Copacabana. Em relação à estrutura, observamos a presença de prédios com composição acadêmica, simétrico-axial, com acesso centralizado ou valorizando a esquina, no plano horizontal, e tripartidos em base, corpo e coroamento escalonado, no plano vertical. Um dos exemplos mais característicos desse tipo de construção é o palacete São João Del Rey, no Flamengo.

² CONDE, Luiz Paulo; ALMADA, Mauro. Arquitetura *art déco*. In: CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). *Guia da arquitetura art déco do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.

As janelas recebem persianas tipo Copacabana, os prédios adquirem a estrutura em concreto armado, com planta flexível e circulação de ar, possuindo, ainda, iluminação cenográfica, como os edifícios Imperator e Itayá, no Posto Seis. Desenvolve-se a valorização dos acessos e portarias, com as estruturas dos embasamentos revestidas em mármore, granito e pó de mica, como no requintado tratamento decorativo da portaria do edifício Solano, em Copacabana, com pórtico em granito e portão de entrada em ferro.

Os entrevistados lembram-se das fachadas dos prédios onde moraram. A senhora Luz Wright ressalta que começou a se conformar um núcleo de edifícios de apartamentos em Copacabana, especialmente no Lido, que passariam a se tornar o grande marco da verticalização da Zona Sul. Apesar de já existirem alguns edifícios de apartamentos na Zona Sul do Rio de Janeiro durante a década de 1930, ela relata que, na sua infância, quando tinha quatro ou cinco anos, Copacabana ainda era um bairro formado prioritariamente de casas. Ela informa: “Naquele tempo não tinha quase apartamento, era tudo casa! Muito poucos. Tinha mais na avenida Atlântica. Começou no Lido com o Copacabana Palace e com os edifícios no entorno da praça. Eu me lembro do edifício OK”.³



Fig. 1. Fotografia de casal com sombrinha na praia de Copacabana, Rio de Janeiro, 1935. LTM. Coleção G. Ermakoff.

³ WRIGHT, Luz Helena de Peyon. Entrevistas de pesquisa realizadas por Gianne Maria Montedônio Chagastelles em 17 de setembro e 16 de outubro de 2011, e 4 de março de 2012.



Fig. 2. Fotografia do edifício OK, na praça do Lido, Rio de Janeiro, cerca de 1940. Fotografia não identificado. Coleção G. Ermakoff.

A figura 1 representa o início do processo de verticalização na praia de Copacabana, tendo como núcleo gerador os edifícios em torno da praça do Lido, como o edifício OK. Aprecia-se como se modifica a paisagem da cidade, na qual a *skyline* passa dos morros para os prédios em uma linha contínua. Essa imagem está dividida diagonalmente pela linha do calçadão que sai do observador e dirige-se em perspectiva ao infinito. O lado esquerdo da imagem apresenta a paisagem da praia de Copacabana, na região do Lido. O areal, também em perspectiva, se esvanece em direção ao Posto Seis, seguindo o movimento da linha do calçadão. Nesse canto, no primeiro plano, o fotógrafo destaca um casal sob uma sombrinha, de costas, observando a beleza natural da praia de Copacabana. No plano de fundo, à esquerda, destacam-se sobre o mar os morros do Cantagalo, Pavão e Pavãozinho. Já à direita, retratado de baixo para cima, o edifício OK, atual edifício Ribeiro Moreira, aparece soberano como outro marco do crescimento da cidade.

Na figura 2, as venezianas tipo Copacabana de ferro ou madeira são destacadas na fachada do edifício OK, situado na praça do Lido. A fotografia tirada de baixo para cima está dividida por uma diagonal formada pela avenida Atlântica, onde se destacam os carros congestionados na via. À esquerda da rua, em um ângulo bem próximo, as pessoas desfilam no calçadão construído com pedras portuguesas desenhadas em formas geométricas sinuosas. Do lado direito da imagem, aparecem os prédios que formam uma muralha na frente da praia. Observa-se, na lateral do edifício OK, a série de venezianas que se abrem em planos lançados para fora da fachada, deixando o ambiente interno dos apartamentos indepassíveis. Essas venezianas possibilitam a entrada da claridade sem que os moradores fiquem expostos aos olhos dos vizinhos. Elas tornaram-se um padrão nos novos arranha-céus da cidade, sobretudo em Copacabana, rendendo o seu apelido. As formas de desenhos aerodinâmicos, escalonados, o zigue-zague dos volumes geométricos das marquises, do coroamento e das varandas das fachadas dos arranha-céus tornavam-se um padrão da nova arquitetura.

Primeiro grande edifício de apartamentos de Copacabana considerado um arranha-céu, o edifício OK se caracteriza por proporções arrochadas, suavizadas pelo escalonamento dos andares superiores e pela volumetria movimentada de varandas destacadas e simplificadas por formas geométricas. O edifício é dividido em base, corpo e coroamento. O embasamento é coberto com mármore, onde se destaca o *hall* de acesso com serralheria trabalhada de forma simplificada e luminárias. Estas, juntamente com as luzes acesas dos apartamentos, durante a noite transformavam a imagem do arranha-céu e do bairro. Segundo Brasil Gerson,⁴ Copacabana era chamada pelos jornalistas da época, no primeiro dos seus jornais, o *Copacabana*, de “O Novo Rio”. O edifício foi um modelo propulsor dos outros arranha-céus que dominaram a praça do Lido e se proliferaram por todo o bairro de Copacabana. Mas, acima de tudo, era o fim dos palácios, bangalôs e chalés que se tornaram arcaicos e deram lugar aos novos arranha-céus que, aos poucos, modificaram a paisagem da cidade e a sua percepção. Ao lado do edifício OK, situa-se o Petrônio. Esses edifícios da praça do Lido constituem um marco da nova arquitetura de concreto armado.

A senhora Maria Ignez de Almeida Magalhães descreve como era o prédio recém-inaugurado:

⁴ GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000. p. 315.

Quem construiu o edifício Petrônio foi meu pai, que era engenheiro. Ele construiu juntamente com o arquiteto dono da firma Rebecchi & Cia. Meu pai construiu todo o prédio com o dinheiro dele em 11 meses. O edifício Petrônio foi feito todo com material estrangeiro, porque em 1936 ainda não tinham grandes fábricas aqui, de cimento e tudo. Eu me lembro que vinha o cimento em umas barricas, como se fosse de *chopp*. O edifício Petrônio tem uma característica, é um prédio no centro do quarteirão e é solto. Ele está no centro do terreno. As persianas originais são tipo Copacabana e as varandas da frente eram com toldo de lona, não as de esquina, pois eram abertas, sem toldo. Essa prumada toda é aberta. O prédio é assim, tem varandas laterais e na sala. Todas as salas têm uma varandinha. E nesse prédio, aqui embaixo, tinha restaurante. Do lado direito de quem entra era restaurante, e do lado esquerdo eram duas lojas. Tinha uma loja de roupas e tinha uma chapeleira. Era bonita a vitrine. A área do restaurante é um pouco menor, porque tem entrada de serviço do prédio. Tem a entrada social central, aí tem o restaurante e aí que vem a de serviço. Era um restaurante muito bom. Inicialmente, no térreo do Petrônio, onde eram as lojas, ia ser garagem, mas não tinha quase carro. O que o papai falava era que “nunca vai precisar!”. Ele achava que parava o carro na porta e estava tranquilo. Não havia necessidade. Mas os prédios da Barata Ribeiro tinham garagem. Os outros prédios que meu pai foi construindo também, ele já foi botando garagem. Como o da rua Duvivier, que foi construído em 1940, logo depois.⁵

O edifício OK, atual Ribeiro Moreira, assim como o Petrônio, estão no centro do terreno, o que representa uma exceção ao padrão de construção urbana da cidade naquela época, pois não constitui parte da muralha de prédios alinhados que interferem na praia de Copacabana. Os dois arranha-céus destacavam-se na paisagem da praça do Lido, entretanto o Petrônio chamava atenção não só pelas suas formas, mas também pela cor da fachada. A senhora Maria Ignez de Almeida Magalhães lembra-se da pintura do prédio:

⁵ MAGALHÃES, Maria Ignez de Almeida. Entrevista de pesquisa realizada por Gianne Maria Montedônio Chagastelles em 11 de maio de 2012.

A fachada do edifício não é tombada pelo Iphan, porque já fizeram modificações. Descaracterizaram. Eles chamavam goiabada com queijo, porque o prédio era todo clarinho assim e as beiradas da varanda foram pintadas de vermelho. Era o apelido do edifício, era bem mineiro, porque a minha família toda era mineira.⁶

O padrão aerodinâmico do estilo arquitetônico do edifício Petrônio, posteriormente denominado de *streamline*,⁷ apresenta dinamismo no escalonamento da cobertura e das varandas. Essa tendência arquitetônica tornou-se uma característica dos edifícios de Copacabana. Vários foram construídos dessa mesma forma, como o edifício Quintanilha, divulgado amplamente na revista *Arquitetura e Urbanismo*⁸ da época.

As fotografias dos dois edifícios das figuras 3 e 4 têm várias semelhanças. Inicialmente, os prédios dominam as imagens e são vistos de baixo para cima em perspectiva axial, ainda que com distâncias diferentes. As varandas desses prédios de Copacabana são enormes, abertas e se contrapõem ao centro mais fechado. Ambos apresentam destaque do escalonamento da cobertura e do térreo protegido por suas respectivas marquises que rompem a continuidade das fachadas.

Entre os prédios que mais se destacaram para os entrevistados, a senhora Alba Caneca recorda-se do edifício em que inicialmente sua família alugava um apartamento para passar as férias e onde depois morou.

O edifício Olinda, que ficava na avenida Atlântica 1.500, era muito interessante. Foi um prédio construído por um pernambucano e o terreno na frente era enorme. O Olinda foi o primeiro prédio com cobertura. Do Olinda dava para se ver o Imperator [no Posto Seis]. Nele, primeiro nós passávamos as férias no 3º andar, depois moramos lá, aguardando o apartamento do Imperator ficar pronto. No restaurante no térreo do edifício Olinda, botavam aquelas cadeiras, todo mundo sentava. Tinha um restaurante embaixo do prédio, no qual o pessoal todo do prédio comia. Eu me lembro até hoje que o nome do *chef* do restaurante era René. O

⁶ Ibid.

⁷ Cf. CONDE, Luiz Paulo; ALMADA, Mauro. *Arquitetura art déco*.

⁸ ARQUITETURA E URBANISMO. Rio de Janeiro: IAB, n. 1, maio-jun. 1936.

Olinda dava frente para a avenida Atlântica, onde tinham as cadeiras e o bar, perto da praia. Era o *point* da época. O prédio dava frente, também, para a avenida Nossa Senhora de Copacabana. Então, era um terreno bem grande. Mesmo que tivesse o restaurante embaixo, não tinha barulho. Tinha silêncio, pois todo mundo respeitava.⁹

Nesse edifício, o Olinda, a entrevistada ressalta que havia atividade no térreo, especialmente um restaurante cujos donos botavam as cadeiras na rua, desmanchando os limites entre o público e o privado. Nessa descrição, vemos como um prédio residencial se torna ponto de lazer para os moradores da cidade. Existia um acordo cidadão de respeito e silêncio entre os vizinhos para evitar moléstias aos moradores dos prédios. A senhora Luz Wright, que morou na esquina da rua Constante Ramos com a avenida Nossa Senhora de Copacabana, lembra-se do seu prédio, o edifício Príncipe.

Era na Constante Ramos, esquina com Copacabana, onde tem embaixo o Bicho da Seda. O prédio era cinza, cor de cimento claro, era comum. As janelas do prédio tinham persianas. As persianas tinham as tiras deitadas e eram de abrir. Eram persianas tipo Copacabana, daquele estilo que abria assim. Estão lá, até agora. As mesmas persianas no segundo andar, onde eu morava. Não sei quem comprou, mas ainda está lá. Era diferente morar em um lugar que tinha comércio embaixo. Primeiro porque fazia um barulho de noite, eles traziam mercadoria de noite. Limpavam tudo à noite, para estar de manhã já tudo preparado. Não atrapalhava. Criança e mocinha são diferentes de adulto. Talvez papai achasse ruim ou titia. Mas eu nem ligava. Tinha garagem, mas era pequena. As pessoas naquele tempo tinham poucos carros. Não era ruim não. O edifício está aqui, o Bicho da Seda é daqui para cá e daqui para lá era a garagem. Só alguns apartamentos tinham garagem. Eram poucos carros.¹⁰

⁹ CANECA, Alba. Entrevista de pesquisa realizada por Gianne Maria Montedônio Chagastelles em 13 de março de 2012.

¹⁰ WRIGHT, Luz Helena de Peyon. Entrevistas de pesquisa realizadas por Gianne Maria Montedônio Chagastelles em 17 de setembro e 16 de outubro de 2011, e 4 de março de 2012.



Fig. 3. Fotografia do edifício Petrônio. Fotógrafo não identificado. *Arquitetura e Urbanismo*. Rio de Janeiro: IAB, n. 1, maio-jun. 1936. Biblioteca Lúcio Costa – FAU/UFRJ.



Fig. 4. Fotografia do edifício Quintanilha. Fotógrafo não identificado. *Arquitetura e Urbanismo*. Rio de Janeiro: IAB, n. 1, maio-jun. 1936. Biblioteca Lúcio Costa – FAU/UFRJ.

Diferente da senhora Alba Caneca, a senhora Luz Wright percebia o barulho do comércio na rua, especialmente o da loja denominada Bicho da Seda, que ficava no térreo do seu prédio. Pode-se perceber como se mistura dentro da quadra uma multiplicidade de funções. O comércio passou a dominar o espaço entre os prédios e a calçada. Percebe-se também um deslocamento dos moradores de uma quadra para outra. Os pisos térreos com abertura para a rua eram usados como lojas, galerias, cinemas e restaurantes em Copacabana.

A senhora Alba Caneca, depois de morar provisoriamente no edifício Olinda, mudou-se para o edifício Imperator, no Posto Seis. Um dos donos que incorporou esse prédio foi seu pai, que também era presidente do Banco Hipotecário Lar Brasileiro. Ela se lembra muito bem dos bons tempos da adolescência nessa região, que na época era um balneário.

O edifício tinha 15 andares. O Capua & Capua construiu muito em São Paulo e veio de lá com a equipe toda. Eles começaram a construir o Imperator em 1938 e inauguraram em 1942. Ele foi incorporado pelo Banco Hipotecário Lar Brasileiro. Foi um grupo de sete pessoas, mais o Banco Hipotecário Lar Brasileiro, que compraram o terreno e contrataram uma construtora para construir, dividindo de acordo com a participação em dinheiro de cada parte. Os engenheiros da Capua & Capua trouxeram de São Paulo a mão de obra. Trouxeram de lá o pintor, o mestre de obras, tudo! Todos paulistas. E não era comum trazer de lá. Era mão de obra especializada. Basta dizer que a pintura ficou intacta até hoje. O azulejo da cozinha, tanto tempo depois, nunca caiu. Foi bem construído. Na época, foi o prédio mais luxuoso e o maior prédio de Copacabana, porque sua fachada dava para três lados do quarteirão, para a rua Copacabana, Joaquim Nabuco e Atlântica. O edifício Imperator tinha duas lojas, um correio, um restaurante e o bar Imperator. Todas as ruas tinham entradas de garagens e portarias independentes.¹¹

O edifício Imperator destaca-se na narração pelo seu tamanho, tanto do terreno quanto em relação à sua altura. Como nos outros prédios de Copacabana onde moraram os entrevistados, o comércio no térreo era dominante, variado e fazia parte da estrutura do edifício. Assim, integravam-se várias funções dentro

¹¹ CANECA, Alba. Entrevista de pesquisa realizada por Gianne Maria Montedônio Chagastelles em 13 de março de 2012.

dos novos arranha-céus. A senhora Maria Helena Chagastelles também morou no edifício Imperator por uma curta temporada e ainda se recorda da fachada:

Ah! Era um edifício assim, eu tenho ideia que ele era de granito preto, a parte de baixo da entrada do prédio. Eu acho que era toda de granito preto. E ele era uma construção sóbria. Uma construção compacta. Ele era bom. Não vou te dizer que eu achasse bonito. Bonita, bonita a construção não era. Uma construção assim sem nada que chamasse atenção. Era tudo simples, as janelas retas e envidraçadas. Era um edifício suntuoso. A cor da fachada, eu acho que era um tom de cinza clarinho, pó de pedra que chamam, com essa faixa preta embaixo, de mármore e com a porta de entrada. Era um tom de cinza esbranquiçadinho.¹²

A sua descrição da fachada do edifício Imperator é bastante detalhada, apesar de ter morado nesse prédio ainda quando criança. Ela ressalta o caráter compacto do monolítico de concreto armado e, especialmente, a suntuosidade do mármore preto da base do prédio, embora não achasse uma bela obra.



Fig. 5. Desenho de arquitetura do edifício Imperator. *Arquitetura e Urbanismo*. Rio de Janeiro: IAB, ano 5-6, n. 3, 1939. Biblioteca Lúcio Costa – FAU/UFRJ.

¹² CHAGASTELLES, Maria Helena. Entrevistas de pesquisa realizadas por Gianne Maria Montedônio Chagastelles em 23 de outubro de 2011 e 21 de março de 2012.

A figura 5 do desenho de arquitetura da firma Capua & Capua Engenheiros e Arquitetos apresenta o edifício Imperator em perspectiva axial descentralizada. O desenho é uma vista do prédio em que o observador se localiza embaixo da linha do horizonte. A divisão em base, corpo e coroamento escalonado da estrutura do edifício enfatiza o gigantismo do bloco de concreto armado que parece subir aos céus. A imagem divide-se em três planos. No plano inferior, destaca-se a esquina entre a rua Joaquim Nabuco e a avenida Atlântica, onde carros e transeuntes movimentam-se continuamente. No plano central, entre a rua e o céu, está o edifício Imperator, ressaltado na fotografia. Acima do prédio aparece, no plano superior, o céu com as nuvens em contraste de claro e escuro, dando um aspecto dramático à imagem. No canto direito, observa-se o Posto Seis com uma bandeira do Brasil que se movimenta com o vento. Toda essa cena tem um caráter emocional e teatral, que atrai aqueles que desejam comprar o apartamento ainda na planta. Esse megaprojeto imobiliário iniciou-se em 1938 e foi incorporado pelos proprietários Arnaldo Guinle, Banco Hipotecário Lar Brasileiro S.A. de Crédito Real e outros. O arranha-céu ocupa boa parte da quadra, formando um grande bloco compacto e monumental que aproveita ao máximo a densidade do terreno, possibilitando a exploração do solo supervalorizado da área nobre da orla. A fachada do edifício apresenta certo movimento de planos que se lançam à frente como os das largas varandas semiembutidas. Ao mesmo tempo, a fachada aparece ritmada com seus elementos em série, como as janelas com venezianas. O edifício que recebe o nome de Imperator, ressaltando a sua majestosa arquitetura, tornou-se símbolo de uma forma de morar da aristocracia daquela época.

Nesse sentido, a distinção e o luxo eram representados nos espaços expostos ao público, como as fachadas dos novos arranha-céus que os distanciavam dos antigos e populares cortiços. O arranha-céu moderno passou a ser um passaporte para ascensão social, e isso era representado através das grandes letras afixadas sobre a entrada, anunciando que se tratava de uma moradia nobre como os palácios e palacetes. Os prédios foram batizados com nomes que remetiam à riqueza, como os edifícios Imperator, Príncipe, Eden, Magestic, Glória, A Noite, entre outros. Além do nome triunfal, os novos arranha-céus receberam também nomes de origem indígena inspirados na estética marajoara, como os edifícios Itahy, Itaoca, Guahy, entre outros, cujas fachadas remetiam a ambientes paradisíacos da fauna e flora brasileiras.

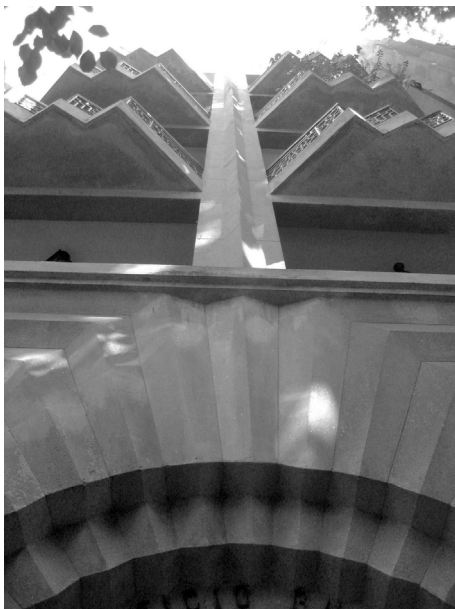


Fig. 6. Fotografia da portaria do edifício Itahy, Rio de Janeiro. Acervo do autor.

Na fotografia da figura 6, observam-se, sobre a portada da entrada principal, as letras que formam o nome do edifício Itahy, situado em Copacabana. Sobre ele, destaca-se a imagem policromada de uma índia-sereia cercada por elementos da fauna e da flora brasileira, de autoria de Pedro Correa de Araújo. Outras características da fachada desses novos arranha-céus tornavam-se incidentes, tais como: o destaque para as marquises com desenhos em relevos geométricos; o tratamento volumétrico em alto e baixo-relevo de tendência abstrata; as composições com linhas verticais e horizontais fortemente definidas e contrastadas; os motivos geométricos e labirínticos inspirados na cerâmica marajoara que se destacavam na fachada dos prédios por todo o bairro.

Chovem galinhas na praia de Copacabana:
entre monumentalidade e transgressão nos arranha-céus do Rio de Janeiro, no entreguerras







Figs. 7-11. Fotografias dos edifícios Petrônio, Itaoca, Alagoas, Guahy e Orion. Acervo do autor.

As figuras de 7 a 11 formam uma série de fotografias sobre os detalhes da ornamentação nas fachadas dos arranha-céus de Copacabana. Essa série de detalhes dos prédios apresenta formas arredondadas, aerodinâmicas ou retas, em zigue-zague. À diferença do edifício Seabra, a decoração dos arranha-céus de Copacabana tende à simplificação formal e à geometrização dos volumes. Essa diminuição dos elementos decorativos em relação ao ecletismo da *belle époque* apresentava características de uma época sintonizada com a era industrial, em que os meios expressivos indicavam uma sensibilidade urbana mais ágil, prática e apropriada ao ritmo acelerado das grandes metrópoles. A arquitetura tornava-se cada vez mais racional e menos excessiva na decoração. Portanto, nessa nova arquitetura que se desenvolvia, algumas características tornavam-se incidentes. O autor da matéria da revista *Arquitetura* de 1944 apresenta as novas tendências:

1 – divisão do edifício em corpos bem definidos; 2 – diminuição ou supressão das pequenas áreas fechadas no corpo do edifício. No caso de edificação contínua em todo o contorno da quadra, deixa-se amplo espaço livre em seu interior; 3 – divisão da frente do edifício em setores espaciais de diferentes alturas e de diversos paramentos. Estas variações obedecem a princípios de ritmo e de simetria; 4 – articulação das fachadas com seus elementos essenciais: portas, janelas, sacadas e demais elementos estruturais, prescindindo-se por completo de uma arquitetura exclusivamente decorativa; 5 – a inexpressiva decoração artificial das fachadas é substituída pela adequada escolha e composição dos materiais construtivos ou de revestimento, ou por trabalhos de escultura. Estas características determinam uma revolução na arquitetura, que se percebe hoje com extrema facilidade.¹³

A simplificação da arquitetura e o seu aspecto racional, assim como a característica monolítica e escalonada da estrutura do arranha-céu, são considerados um padrão da nova forma de projetar edifícios altos. Sobre as formas de compor os novos edifícios, em uma enquete realizada pelo jornal *O Paiz*, em 1928,¹⁴ os arquitetos e os engenheiros entrevistados manifestaram-se em defesa da relação do arranha-céu com as grandes massas. O desenho e a estrutura do arranha-céu eram viabilizados pelos avanços tecnológicos e científicos da época, e não unicamente pela emoção estética. Assim, Gastão Bahiana e Gilabert Simas¹⁵ procuram a simplicidade da decoração para encontrar uma lógica construtiva que concorde com as exigências de higiene e simplicidade de linhas. Para os arquitetos Pedro Paulo Bastos,¹⁶ Cortez & Bruhns e Joseph Gire,¹⁷ a característica principal não deve ser mais o detalhe e, sim, o claro-escuro das grandes massas,

¹³ ARQUITETURA, ano X, n. 61, maio-jun. 1944, p. 28.

¹⁴ Entrevistas realizadas pelo jornal *O Paiz* sobre os arranha-céus, entre junho e agosto de 1928, com arquitetos que trabalhavam no Rio de Janeiro. Cf. M. R. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, jun.-ago. 1928.

¹⁵ BAHIANA, Gastão; SIMAS, Gelabert de. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1, 5, 29 jul. 1928.

¹⁶ BASTOS, Pedro Paulo. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1, 6, 15 ago. 1928.

¹⁷ GIRE, Joseph; CORTEZ & BRUHNS. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1, 2, 4, 24 de junho, 1928.

que deve ser criado de acordo com o ambiente. Para Armando de Oliveira,¹⁸ Archimedes Memória¹⁹ e Augusto Vasconcellos,²⁰ o arranha-céu é um conjunto coerente, desde que a estrutura dependa da função e o tratamento das suas fachadas esteja em harmonia com o ambiente. Para Nereu Sampaio,²¹ o enorme tamanho do arranha-céu exige equilíbrio dos volumes e grandes linhas elegantes para que ele possa ser harmonizado e visto à distância. Nestor Figueiredo resume qual foi a evolução estilística do arranha-céu:

Quando surgiu, nos primórdios de sua apresentação, era ao modelo grego que os arquitetos recorriam, depois a arquitetura ogival, em menos de vinte anos contemplamos o evoluir do arranha-céu de experiência em experiência até as expressões vitoriosas dos nossos dias onde a sua plástica se exalta dentro do princípio de harmonia que a verdade o conduziu.²²

Já para Preston & Curtis,²³ o arranha-céu desenvolveu-se como a resposta arquitetônica lógica e mais satisfatória às exigências da humanidade. O modelo desse desenvolvimento é, para esses arquitetos, o *manhattanismo*. Finalmente, para Lúcio Costa, a arquitetura, como uma arte, deve estar simultaneamente ligada aos avanços da ciência:

A ciência acordou a arte, a ciência fez com que a arte que virava enfeite caísse em si... A ciência com sua razão e sua lógica deu vida nova à arte, vida nova à arquitetura. É graças à ciência que o arranha-céu há de ser o nosso monumento... O arranha-céu é a nova expressão da arquitetura, voltando à verdade, à beleza do corpo humano, à beleza estrutural.²⁴

¹⁸ OLIVEIRA, Armando de. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1, 6, 17 jul. 1928.

¹⁹ MEMÓRIA, Archimedes. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1, 4, 8 jul. 1928.

²⁰ VASCONCELLOS, Augusto. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1, 5, 15 jul. 1928.

²¹ SAMPAIO, Nereu. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1-6, 22 jul. 1928.

²² FIGUEIREDO, Nestor. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1-6, 22 jul. 1928.

²³ PRESTON & CURTIS. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1-4, 1 jul. 1928.

²⁴ COSTA, Lúcio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1-4, 1 jul. 1928.

Os novos prédios deveriam ter, segundo os arquitetos, uma harmonia entre a função, a forma, a estrutura e o ambiente. O melhor estilo de se construir arranha-céus no Rio de Janeiro também foi alvo de discussão na já citada enquete realizada com arquitetos e engenheiros para o jornal *O Paiz* em 1928. A opinião dos arquitetos entrevistados estava dividida entre o uso de dois estilos antagônicos: o gótico e o moderno. Assim, os arquitetos Cortez & Bruhns e Joseph Gire,²⁵ Archimedes Memória,²⁶ Nereu Sampaio²⁷ e Pedro Paulo Bastos²⁸ preferiam o estilo gótico-ogival. Para eles, esse estilo ajustava-se melhor à construção em altura, pois as linhas verticais predominavam dentro da arquitetura gótica, o que ia ao encontro da ideia moderna de alcançar os céus. Por outro lado, os arquitetos Preston & Curtis,²⁹ Cypriano Lemos³⁰ e Nestor Figueiredo³¹ afirmavam que o melhor era o estilo moderno, ou como asseguravam Preston & Curtis, o arquiteto moderno não podia ficar preso aos estilos históricos. Um terceiro grupo de arquitetos conformado por Lúcio Costa,³² Armando de Oliveira,³³ Augusto Vasconcellos,³⁴ Gastão Baiana e Gilabert de Simas³⁵ afirmava a preponderância da estrutura e da função sobre a decoração. Assim, seria preciso que o aspecto exterior estivesse de acordo com a estrutura, formando um todo homogêneo que informasse a função do prédio. O arranha-céu deveria ser uma estrutura coerente tanto em si mesma como em relação ao ambiente que o rodeava. Portanto, aparece uma contradição nos discursos dos arquitetos

²⁵ GIRE, Joseph; CORTEZ & BRUHNS. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1-4, 24 jun. 1928.

²⁶ MEMÓRIA, Archimedes. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1-4, 8 jul. 1928.

²⁷ SAMPAIO, Nereu. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1, 6, 22 jul. 1928.

²⁸ BASTOS, Pedro Paulo. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1-6, 15 ago. 1928.

²⁹ PRESTON & CURTIS. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1-4, 1 jul. 1928.

³⁰ LEMOS, Cypriano. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1-4, 8 jul. 1928.

³¹ FIGUEIREDO, Nestor. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1-6, 22 jul. 1928.

³² COSTA, Lúcio. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1-4, 1 jul. 1928.

³³ OLIVEIRA, Armando de. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1-6, 17 jul. 1928.

³⁴ VASCONCELLOS, Augusto. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1-5, 15 jul. 1928.

³⁵ BAHIANA, Gastão. O arranha-céu e o Rio de Janeiro. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 1-5, 29 jul. 1928.

entre a necessidade de edificar um bloco monolítico e o imperativo de se adaptar aos ambientes particulares, isto é, ao passado arquitetônico de cada cidade.

Essa discussão sobre as mudanças das expressões arquitetônicas no Rio de Janeiro era extensiva ao público leigo mediante as propagandas e as charges. A propaganda de Cimentos Mauá e Incor da Companhia Nacional de Cimento Portland³⁶ apresenta em termos mais simplificados a polêmica dos profissionais.

O PROGRESSO DO CIMENTO

- O cimento Portland de hoje em dia é muito superior ao cimento de annos atraz.
- No início do século presente, muito poucos dos methodos agora em uso tinham sido descobertos.
- Presentemente, methodos scientificos guiam cada passo do processo de fabricação dos cimentos Portland "MAUA" e "INCOR". Cada pequena phase da seleção e combinação de materias é dirigida pelos mais experimentados chimicos.
- Gigantescos britadores e moinhos reduzem pedaços collossaes de rocha a pequenos tamanhos, os quaes são depois reduzidos a pó e misturados com outras materias primas.
- Essa mistura finissima é introduzida em fornos cylindricos que medem 5-1/2 metros de diametro e 122 de comprimento, onde é submettida a elevada temperatura cujo calor intenso dispersa certos elementos em forma de gaz e fusiona o residuo em uma nova composição.
- Ao todo, são necessarios oitenta processos diferentes de fabricação. O resultado é cimento Portland.
- Antes de serem despachados, os productos têm de ser submettidos ainda a ensaios e analyses rigorosas. Emfim, todas as precauções são tomadas para assegurar a qualidade.
- Não admira, pois, que os cimentos Portland "MAUA" e "INCOR" são tidos em tão grande estima pelos consumidores em todo o paiz.

MAUA COMPANHIA NACIONAL DE CIMENTO PORTLAND INCOR
RIO DE JANEIRO

Fig. 12. Anúncio da Companhia Nacional de Cimento Portland. *Arquitetura e Urbanismo*, jul.-ago. 1938. Acervo da Biblioteca Lúcio Costa – FAU/UFRJ.

Na imagem da figura 12, aparece o contraste entre o passado e o presente. A imagem, dividida em três corpos, apresenta do lado esquerdo uma mulher com roupas da *belle époque*, chapéu com plumas, vestido com decote fechado, corpete, saia ampla e guarda-sol de renda. No fundo, um sobrado imperial

³⁶ ARQUITETURA E URBANISMO. Rio de Janeiro: IAB, n. 4, jul.-ago. 1938.

com varandas. Do outro lado, como antagonista do passado, uma mulher com cabelo curto, vestido ajustado, decote quadrado e amplo, braços descobertos e saia longa tipo “rabo de peixe”. No fundo, um alto arranha-céu escalonado que se perde entre as nuvens. No meio, o texto intitulado “O progresso do cimento” ressalta as vantagens da tecnologia na fabricação do cimento tipo Portland e descreve a forma como esse produto é industrializado e cientificamente desenvolvido. Aos prédios do passado, erigidos de forma quase artesanal, impõem-se os novos arranha-céus monumentais, fabricados com máquinas modernas. A propaganda tenta igualmente contrapor e assemelhar duas maneiras de construção com dois estilos de vestir, apresentando as oposições passado/sobrado/*belle époque* e presente/arranha-céu/moderno. A imagem do passado representada pelos velhos costumes foi paulatinamente desvalorizada dentro da cultura carioca da época. Assim, os sobrados deixaram de simbolizar a moradia da elite para se identificar com a ruína, a pobreza e a degradação.

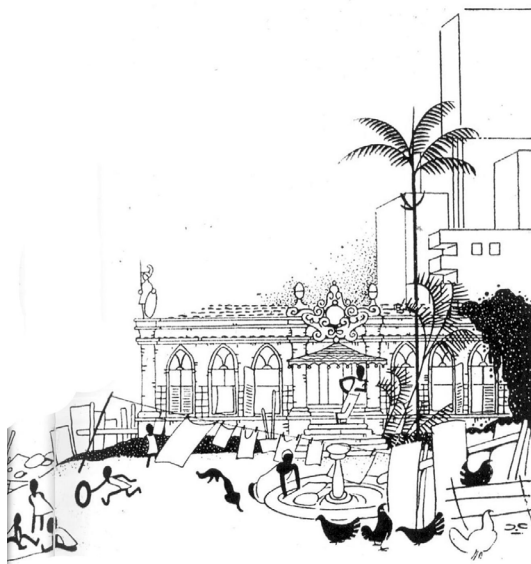


Fig. 13. Desenho de J. Carlos. *Para Todos*, 10 set. 1927. Acervo da Biblioteca Nacional.

A figura 13 apresenta uma charge de J. Carlos em que se contrapõem duas formas arquitetônicas que competiam no espaço da cidade. No primeiro plano, destacam-se um pátio com varal, animais que remetem ao âmbito rural, um chafariz onde uma mulher está lavando roupas e as crianças brincando com os cachorros. Atrás, aparece um casarão eclético adornado com estátuas nas esquinas e o frontispício com formas arredondadas. Na coluna da fachada descansa um homem. O casarão está ocupado por uma família de negros pressupostamente pobres e pode ser descrito como uma propriedade abandonada, o que remete a um cortiço. No fundo, os enormes blocos retos dos modernos arranha-céus foram desenhados sem detalhes, ao contrário da casa. A propaganda da época, junto com as charges e os depoimentos dos arquitetos, engenheiros e profissionais, concorda em mostrar o passado desqualificado, empobrecido e indesejado como estilo de vida.

O INTERIOR DOS ARRANHA-CÉUS E OS USOS DESMONUMENTALIZANTES E MONUMENTALIZANTES

Os apartamentos dos novos arranha-céus significaram uma ruptura em relação às formas de morar dos casarões da *belle époque*. A industrialização dos espaços da cidade reflete-se, primeiro, em um investimento diferenciado na infraestrutura, dentro do paradigma da circulação, da velocidade e da limpeza. Dentro do espaço residencial, aparecem essas mesmas preocupações, na apreensão da tecnologia do elevador, no uso dos eletrodomésticos, dos meios de comunicação, como o telefone e o rádio, e no desenho higiênico das áreas frias, a cozinha e o banheiro. Isso foi possível pela ampliação das redes de luz, aqueduto, esgoto e transporte. Essas mudanças da cidade estimularam as mudanças da arquitetura no interior das moradias dentro dos apartamentos dos arranha-céus. Os entrevistados narram como era a distribuição dos cômodos dentro dos seus apartamentos e, ainda, como eram os modos de uso dos novos apartamentos.

A senhora Luz Wright relembra a disposição dos ambientes do apartamento onde viveu, na rua Constante Ramos, em Copacabana:

O apartamento era dividido em salas, quartos, varanda, banheiros, cozinha e área de serviço. Era todo grande. O banheiro e a cozinha eram bonitos para época. Eram de ladrilho. Tinha uma grande sala de visitas, uma sala de jantar e uma varanda. Tinham cinco quartos e três banheiros, contando com o da empregada. Dois banheiros sociais e um da empregada. O da empregada era separado, era do lado de fora, igual como é hoje, perto da cozinha. Era a área de trás. A gente entrava pela porta da frente e tinha logo a sala de visitas. Esta sala era cor creme com chão de madeira, de taco, *parquet*. A sala de visita e a sala de jantar eram separadas. Entre elas tinha uma cortina de veludo vermelho escuro que juntava as duas salas. Depois é que ficou tudo aberto, mas naquele tempo as salas eram separadas por cortinas. A varanda era fechada com vidro. Você entrava, tinha a varanda, a cortina e a sala de jantar. Aí então você ia para o *hall*, que dá para os quartos e os banheiros. E, do outro lado, era a cozinha com a copa, a área e o quarto de empregada. Eram cinco quartos. Titia tinha o quarto dela sozinha. Ela era casada com o meu pai, com o meu tio que eu chamo de pai. E ele também tinha um quarto separado. A minha prima Luz também tinha o quarto dela. Eu tinha o meu quarto. E depois tinha outro quarto, que era de quem viesse. Minhas irmãs vinham no fim de semana do colégio. Tinha cinco quartos.³⁷

A divisão do espaço dentro do apartamento da senhora Luz Wright apresenta características que são um padrão dos apartamentos dos entrevistados que residiram em arranha-céus na Zona Sul. Ela se recorda do seu apartamento com detalhes, pois morou nele até se casar, quando já era adulta, diferentemente da senhora Maria Helena Chagastelles, que não se lembra muito bem da divisão do apartamento do quarto andar do edifício Imperator, no Posto Seis, em Copacabana, onde morou, pois tinha somente seis anos:

Do apartamento em si, eu tenho pouca lembrança. Mas sei que era um apartamento de três quartos. Banheiro, naquela época, eu não sei se já existiam dois. Eu não me lembro bem. Me lembro só do meu quarto e

³⁷ WRIGHT, Luz Helena de Peyon. Entrevistas de pesquisa realizadas por Gianne Maria Montedônio Chagastelles em 17 de setembro e 16 de outubro de 2011, e 4 de março de 2012.

acho que o apartamento foi alugado mobiliado, porque a gente não foi para o Rio para ficar. Não foi de muda. Era temporário, porque o meu pai foi trabalhar temporariamente no Colégio Militar, então acho que esse apartamento foi alugado mobiliado.³⁸

Da mesma forma que as senhoras Luz Wright e Maria Helena Chagastelles, as senhoras Maria Ignez de Almeida Magalhães e Alba Caneca também moraram em arranha-céus em Copacabana. Entretanto, estas viveram em grandes apartamentos, que eram as coberturas dos prédios. A senhora Maria Ignez de Almeida Magalhães morou no edifício Petrônio, em frente à praça do Lido. Ela descreve como era o primeiro andar da cobertura duplex:

O apartamento que eu morava com os meus pais era nos últimos andares, começava no 12º andar. O apartamento do meu pai era muito grande, porque além de ser um andar todo, tinha uma escada que ia para o terraço. Era uma cobertura e tinha mil metros quadrados. Logo que se entrava no apartamento, tinha um *living*, com uns 50m² ou mais. A sala era bem grande. E o chão era de madeira. O apartamento era todo de taco. E em cada cômodo tinha um desenho. Nunca se repetia. A sala dividia o apartamento em duas alas de cada lado. Depois da sala, cada lado tinha um corredor. Em uma das alas, através do corredor, a gente chegava ao meu quarto e dos meus irmãos. Eram dois quartos, o dos meninos e o das meninas. O quarto das meninas era para mim e para a minha irmã. Dormíamos juntas. O banheiro era em frente e era também para nós duas. Além do nosso banheiro, no apartamento tinha outro banheiro nesse andar. Do lado de lá, na outra ala, tinha o banheiro social. Do lado de lá da sala, tinha também o quarto dos meus pais. O quarto dos meus pais era muito grande. Era suíte. Tudo junto, quarto com banheiro. E tinha uma passagem que ia, vamos dizer, para a prumada três, que era o escritório dele. Esse escritório ia pelo quarto dele, a gente passava pelo quarto, mas poderia passar também pela sala. Ao lado do quarto dos meus pais, tinha o quarto do meu irmão Jorge.

³⁸ CHAGASTELLES, Maria Helena. Entrevistas de pesquisa realizadas por Gianne Maria Montedônio Chagastelles em 23 de outubro de 2011 e 21 de março de 2012.

Mas nesta ala só tinha banheiro na suíte dos meus pais. O Jorge usava o nosso banheiro, na nossa ala. Ainda tinha o quarto do meu outro irmão, o Guido, e tinha um banheiro para ele também. Na parte de serviço, tinha a cozinha mais ou menos igual. Ou seja, aqui da ala onde era o meu quarto, a gente entrava para a cozinha.³⁹

Ela explica que a cobertura também era totalmente diferente dos outros apartamentos do edifício. Ela descreve o segundo andar do seu apartamento, o terraço, sobretudo a sala de ginástica do seu pai:

O apartamento da cobertura era completamente diferente do resto do prédio. O apartamento era muito grande. E quando você subia a escada, tinha um salão bem grande, com duas varandas que tinham jardineiras. Tinham várias salas. A sala de visita era grande. Na parte de trás, tinha a sala de jantar. Neste último andar tinham os quartos dos empregados. Tinha uma sala incrível, que era muito interessante. Meu pai gostava muito de esporte e ele tinha uma sala que a gente chamava de sala de ginástica, que era uma coisa formidável. Era dentro do apartamento. Tinha um cavalo mecânico, ele tinha trote e galope. O cavalo era uma coisa formidável. Você montava no cavalo, ligava e tinha duas opções: galopar ou trotar. Nós trazíamos os parentes lá de Minas Gerais para andar nesse cavalo, que era alemão! Essa sala era muito interessante. Tem uma coisa da fazenda. Tinha aquele *pushing ball* para dar soco. E bicicleta. Tinham duas bicicletas e elas eram ligadas por um negócio redondo que você podia colocar o peso e via quantos quilômetros você podia andar. E ainda tinha uma caixa de madeira, que o meu pai mandou fazer toda espelhada por dentro, que você entrava e ficava só com a cabeça do lado de fora para suar. Era uma sauna. E não tinha nenhum motor. Era grande a sala de ginástica. E no andar de cima então é que ele tinha os quartos dos empregados. Tinham uns quatro quartos de empregados. Lá em cima, tinha sala de jogos, sinuca, *ping-pong*. A gente fazia muita, muita festa. Fazíamos festa de aniversário. Teve um Natal que foi no tempo da guerra e mamãe gostava muito, era muito cató-

³⁹ MAGALHÃES, Maria Ignez de Almeida. Entrevista de pesquisa realizada por Gianne Maria Montedônio Chagastelles em 11 de maio de 2012.

lica, então tinha presépio, uma árvore de Natal maravilhosa, porque lá o pé direito é bem alto e mamãe colocou uma porção de luzinha. Um dia bateram aqui dois oficiais do exército dizendo que queriam saber por que aqui se emitia sinais, pois podíamos estar emitindo para algum submarino. Papai disse: “Mas nem tem submarino nenhum”. Mamãe e papai os levaram lá em cima e mostraram. Aí os oficiais disseram: “então tudo bem”. Mas tivemos que fazer *blackout*. Fechar todos os vidros, porque mamãe sempre dava festas.⁴⁰

Assim como a senhora Maria Ignez de Almeida Magalhães, a senhora Alba Caneca também morou em uma monumental cobertura no edifício Imperator, no Posto Seis, em Copacabana, e explica como era o primeiro andar do seu apartamento, um triplex:

O apartamento era um dos maiores de Copacabana. Tinha 1.400 m². Era um triplex, no primeiro andar havia quatro quartos, com dois banheiros. Um para os homens, os meus irmãos, e outro para as mulheres, para mim e minha irmã. Isso era uma ala da casa. Ninguém tinha suíte, a não ser o quarto do meu pai que tinha suíte. O quarto de papai dava para a Atlântica, então tinha uma suíte, tinha o *closet* dele. Isso tudo no primeiro andar. Tinha o quarto de estudo. Tinha outro quarto que tinha o escritório do papai. Tinha um quarto que mamãe cismou em fazer pequenininho, que seria uma enfermaria. Quando nós ficávamos gripados, íamos para lá. Gripava, ficava ali! Tinham as salas, tinha o *hall* de entrada, que tinha aquele console e tal, quando entrava para o lado direito tinha a sala de estar, sala de visita, sala de jantar, tinha piano de cauda, cabia tudo lá. Havia uma porta de vidro que corria e fechava, entre as salas de jantar e de visita. Então, tinha a sala com a porta de correr. A sala de estar também era toda circulada de varanda, o apartamento era todo com varandas. Aí tinha uma escada social na sala que ia para o segundo andar. Tinha um cofre grande embaixo da escada onde papai guardava as pratas, as baixelas, os talheres, quando ia viajar. Guardava tudo lá dentro. Mas não

⁴⁰ Ibid.

documentos. Papai tinha outro cofre no quarto dele. Tinha mais duas escadas de serviço. Tinha três quartos de empregada, um no primeiro andar e dois no terceiro andar do apartamento. O quarto de empregada do primeiro andar era uma suíte grande e tinha uma vista linda! Tinha quatro camas. Tinha o quarto de empregada, copa, cozinha, mas o quarto de empregada não ficava perto da cozinha. Você saía, tinha o elevador de serviço, depois o banheiro de banho e mar, para quem vinha direto da praia não entrar com areia na casa. E esse banheiro ficava próximo da cozinha, mas era ligado por varandas. Depois tinha uma sala de almoço, onde a gente tomava café da manhã. Os nossos quartos eram assim: tinha o meu quarto, o de um irmão, o de outro irmão e o da minha irmã Aída. Todos cercados de varanda. Hoje, eles aumentaram os quartos todos. O quarto do papai era uma suíte com cama de casal e tinha armários. O apartamento tinha todas as portas e todos os rodapés de jacarandá. O chão era todo de *parquet* paulista. Era moda naquela época. Tinha persiana tipo Copacabana, a que saía do próprio prédio. Mas dava para a varanda. O apartamento era todo circulado de varandas.⁴¹

Os cuidados com a saúde corpórea e com a higiene são ressaltados pela senhora Alba Caneca, principalmente devido ao fato de ter um quarto de separação para os filhos em caso de doença, assim como também um banheiro para as pessoas se limparem quando vinham da praia. Os apartamentos de cobertura das senhoras Alba Caneca e Maria Ignez de Almeida Magalhães se assemelhavam tanto pelo fato de terem espaços destinados à higiene e aos cuidados do corpo quanto pelo modo de divisão dos cômodos e da funcionalidade destinada aos andares. Os últimos andares, sobretudo o terraço da cobertura da senhora Alba Caneca, também eram usados para festas e tinham ligação com o campo:

No segundo andar tinha um salão de mármore com dois banheiros e uma fonte luminosa de um lado e um jardim do outro. E tinham as varandas também. No segundo, fazíamos festa, porque tinham as colunas de mármore, ele era todo envidraçado. No terceiro, assim que se subia a escada,

⁴¹ CANECA, Alba. Entrevista de pesquisa realizada por Gianne Maria Montedônio Chagastelles em 13 de março de 2012.

tinham dois quartos, um era de empregada e o outro era a lavanderia. Tivemos um veadinho na cobertura. Tinha coelho, tinha pinto. Tinha chocadeira, chocava aqui e levava depois para a fazenda em Niterói. E um dia ainda fomos intimados, porque tínhamos cinquenta marrecos que o papai criava para depois levar para a fazenda. Tivemos que dar fim aos marrecos. Tivemos que tirá-los em 24 horas, pois chegou a Limpeza Pública e nos intimou! E tinha galinhas também. Na cobertura tinha uma parte com terra, então meu pai botava as galinhas ali. De vez em quando voava uma galinha e caía lá embaixo, no calçadão da avenida Atlântica! Voava galinha! Meu pai tomava conta do horto e da temperatura da incubadora. Gostava de passarinho. Aí ele tomava nota da temperatura. Teve uma época que ele criava canário. Canário Belga. Tinham quatro cachorros, um policial [Pastor Alemão], um Cocker Spaniel e tinha aquele Weimaraner. O meu cunhado ganhou um veadinho, um bambi, aí não tinha onde botar. “Onde vou botar o veado?”. Os porteiros e os moradores disseram: “Bota lá em cima!”. Meu cunhado morava no segundo andar do Imperator. Aí ele pediu para o papai: “Ah, seu Caneca, o veado pode ficar na cobertura?”, e o papai, logo: “Ah, pode deixar aqui!”. Botou o coitadinho lá em cima. Ele era pequenininho. Ficou um tempão lá. Ele escorregava no mármore. E depois veio um jegue e a gente botou lá também. Veio um jegue de Recife e a gente botou lá, enquanto ele não ia para a fazenda em Niterói. Que luta, menina! Que luta para levar para a fazenda! E não tinha a ponte Rio-Niterói, e para atravessar foi uma luta! Papai teve que registrar, teve que ir à Prefeitura, ver aquele negócio todo para carregar o jegue lá para fazenda!⁴²

Os interiores dos arranha-céus de todos os entrevistados apresentam algumas características em comum, como a separação da área social e de serviço, com valorização da sala de visita, sendo esse ambiente a parte mais pública da casa. A sala de jantar, a cozinha, os banheiros e o corredor eram áreas comuns reservadas somente aos membros da família e à circulação dos empregados. Já os quartos e, em alguns casos, as suítes eram os lugares mais íntimos e indivi-

⁴² Ibid.

duais. O último andar, destinado aos grandes apartamentos duplex e triplex de cobertura, também se tornou comum na época. As coberturas das senhoras Maria Ignez de Almeida Magalhães e Alba Caneca eram exceção em relação ao padrão dos outros apartamentos do prédio, mas ambas as coberturas se assemelhavam tanto em relação à estrutura do andar de baixo, destinado ao dia a dia dos moradores, quanto ao terraço da cobertura, que tinha usos excêntricos e surreais para uma moradia na área metropolitana. Essas coberturas mantinham uma intensa relação entre o urbano e o rural.

Na sala de ginástica do pai da senhora Maria Ignez de Almeida Magalhães, o senhor Petrônio, um “clube”, a sala de ginástica, formado por uma gama de instalações totalmente ligadas ao atletismo, restaura o corpo humano. Ele construiu aparatos artificiais que remetiam ao campo, como um cavalo mecânico, automático, que podia ser montado por qualquer pessoa com total segurança. Esse cavalo se assemelhava, em tamanho e formato, a cavalos de rodeio da fazenda, e podia ser controlado pelo cavaleiro, que era capaz de acelerar e desacelerar na medida em que distribuía seu peso em cima do cavalo e se preparava para a maratona campestre, mesmo que artificial. O cavalo foi um sucesso sem precedente, os familiares que vinham de Minas Gerais encantavam-se com o produto. Outros artifícios eram distribuídos pela sala, com o objetivo de preparar o corpo humano e deixá-lo em plena forma. Em uma instalação que era uma sauna, o atleta se despia para suar, preparando os seus músculos para enfrentar a competição da metrópole moderna. Ele colocava luvas de boxe e entrava no espaço ao lado, onde havia grande quantidade de sacos de areia e, muitas vezes, podia até enfrentar um adversário. Todo esse cenário dava vista para a praia de Copacabana. Andar a cavalo mecânico, com luvas de boxe, nu, no 13º andar, era o enredo do *self-made man* do século XX em ação.

Essa ilha artificial parecia flutuar no espaço, suspensa entre a cintilação elétrica das luzes da orla de Copacabana e as estrelas refletidas no mar. Entre todos os artefatos criados pelo senhor Petrônio, o cavalo mecânico foi a iniciativa mais radical: o transplante de uma paisagem rural para as alturas da torres dos arranha-céus da cidade moderna. Portanto, Koolhaas⁴³ afirma que, tendo sido extirpada pela metrópole, a natureza ressuscitava dentro do arranha-céu simplesmente como

⁴³ KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 158-187.

uma de suas infinitas camadas, um serviço técnico que amparava e refrescava os metropolitanos em sua vida exaustiva e os preparava para a concorrência do mundo dos negócios. O arquiteto ressalta também que o arranha-céu transformou a natureza em sobrenatural. Os outros ambientes da cobertura eram dedicados à realização de atividades relativamente mais convencionais, como festas, obras de caridade, jogos e outros tipos de lazer e socialização. Os últimos andares das áreas da cobertura eram abertos tanto para a família quanto para os amigos, pois era o espaço de lazer do apartamento.

Assim, depois de exercícios intensos praticados na sala de ginástica, os atletas hedonistas finalmente estavam em condições de enfrentar o mundo da competição dos negócios. Segundo Koolhaas,⁴⁴ a planta e os modos de uso do interior dos arranha-céus são de grande importância, pois definem o funcionalismo da arquitetura destes, distorcida pelas demandas e oportunidades da densidade e da congestão. O arquiteto afirma que cada planta define uma determinada atuação, que, por sua vez, é apenas uma fragmentação do espetáculo maior da metrópole. Numa coreografia abstrata, os atletas dos arranha-céus sobem e descem, montam a cavalo e socam sacos por seus andares numa sequência tão aleatória que apenas o ascensorista do elevador é capaz de executar. Cada pavimento era equipado com elementos “tecnopsíquicos” para a remodelação pessoal dos homens:

[...] tal arquitetura é uma forma aleatória de colocar a própria vida “em plantas”: na fantástica justaposição de suas atividades, cada pavimento do clube é o episódio independente de uma trama infinitamente imprevisível que glorifica a total rendição à instabilidade definitiva da vida na metrópole. [...] Bastiões do antinatural, arranha-céus como o clube anunciam a segregação iminente da humanidade em duas tribos: a primeira, dos metropolitanos – literais *self-made man* –, que usaram todo o potencial do *aparato de modernidade* para atingir níveis únicos de perfeição, e a segunda, do resto da espécie humana comum.⁴⁵

⁴⁴ Ibid., p. 112-113.

⁴⁵ Ibid., p. 186-187.

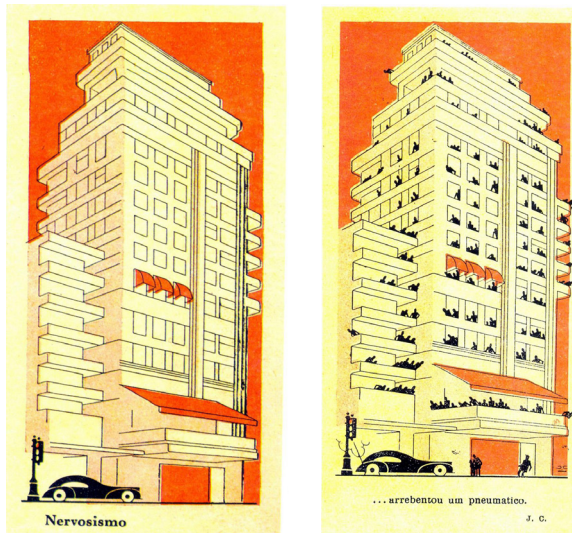
Essa paisagem antinatural da vida rural deslocada para dentro dos arranha-céus metropolitanos também é narrada pela senhora Alba Caneca. A entrevistada lembra que seu pai tinha uma cópia direta, uma reconstrução da vida na fazenda nos andares de cima da cobertura. Nesse espaço, jegue, veado, marrecos, galinhas e outros animais viviam no cume da torre do arranha-céu Imperator e, muitas vezes, galinhas despencavam pelo céu na cabeça dos que faziam *footing* na avenida Atlântica na nova Zona Sul da capital metropolitana. O centro da “fazenda” é um pátio aberto com colunatas iluminadas e chão de mármore, formando um campo artificial ao ar livre, criado com os meios técnicos mais avançados. A fazenda artificial era o depósito de tudo o que havia de belo no mundo colonial e que estava em extinção nas metrópoles. O pai da senhora Alba Caneca era um colecionador que colhia os frutos do passado para tomar de empréstimo à memória e manipulá-la. Koolhaas⁴⁶ afirma que essa combinação anula o sentido do tempo e do espaço: épocas antes sucessivas tornavam-se simultâneas. O passado colonial é investido de sexualidade moderna. Essa hibridização representa uma verdadeira modernidade, a criação de “situações” artificiais. É como se a história tivesse ganhado uma prorrogação, em que cada episódio pudesse ser reescrito ou reprogramado retrospectivamente, e todos os erros do passado pudessem ser corrigidos e revividos, mesmo que artificialmente. Os lugares do passado colonial, os engenhos, eram aplicados à criação de um verdadeiro local de lazer moderno ou modernizado, o que Koolhaas chamaria de “utopia retroativa”,⁴⁷ ou seja, uma segunda chance para o passado.

A propagação dos arranha-céus na cidade solapava os antigos modos de uso da Capital Federal, exigindo melhor infraestrutura urbana para sua construção. Portanto, com os novos arranha-céus, os modos de uso do espaço e a sociabilidade são transformados na cidade. Através dos discursos dos usuários, tanto dos entrevistados quanto da mídia e dos arquitetos e engenheiros, foi possível entender a construção cultural de um novo modo de vida, permeado pelos arranha-céus. Essa nova arquitetura e os modos de viver dentro dos arranha-céus foram também disseminados pela mídia, especialmente nas charges de J. Carlos nas revistas ilustradas.

⁴⁶ Ibid., p. 186-187.

⁴⁷ Ibid., p. 129.

O barulho dos pneumáticos estourando na nova metrópole, das buzinas, dos canos de descarga dos carros criava nervosismo e vertigem nos cidadãos. A vida moderna e nervosa dentro dos arranha-céus e a nova sociabilidade tornaram-se tema das ilustrações de J. Carlos.



Figs. 14 e 15. Nervosismo, *Caretta*, 26 set. 1942. Acervo da Biblioteca Nacional.

No díptico da charge das figuras 14 e 15, aparece um arranha-céu com coroamento em forma de pirâmide, ligado à grandeza das catedrais góticas. As múltiplas janelas remetem à ideia de apartamento e à separação das pessoas em “gavetinhas”. O título da charge, “Nervosismo”, fica explicado no desenlace. Na primeira vinheta, o prédio e a rua parecem vazios, sem vida. Na segunda, essa ilusão se rompe, quando repentinamente os habitantes são surpreendidos pelo barulho de um pneu estourado. As pessoas saem assustadas das suas gaiolas para olhar o que chama sua atenção: um enorme carro junto ao sinal de trânsito. O que estava aparentemente estático e vazio, na verdade parece um formigueiro, mostrando a monotonia da qual, de repente, saem todos os moradores nervosos. A vida dentro dos prédios é fracionada, os episódios que acontecem em cada andar são brutalmente desconexos e é impossível concebê-los como parte do mesmo cenário. Essa desconexão é gerada pela confusão de funções exercidas

pelos usuários e pela multiplicidade de famílias que ali habitam. Cada nível artificial é tratado como um terreno virgem, como se os outros não existissem, para estabelecer uma área estritamente privada. Nos arranha-céus, a fragmentação dava-se duplamente, pela fachada e pela ascensão dos apartamentos, que evitava conhecer o que acontecia dentro deles. O acesso ao arranha-céu era interdito pela portaria e pela altura.

Para Koolhaas,⁴⁸ dentro da arquitetura ocidental há um postulado humanista segundo o qual o interior e o exterior devem ter uma relação moral. A fachada deveria falar das funções do interior mediante alegorias, como os enfeites ecléticos do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e do Museu Nacional de Belas Artes, em que se apresentam os nomes das artes assim como de artistas consagrados em letras douradas, a arquitetura “parlante”. Nos arranha-céus modernos, essa relação se rompe e, além disso, já não existe qualquer indício na fachada que informe as atividades internas, mesmo que o interior receba luz do exterior devido às novas sacadas abertas e uniformes. Há uma discrepância deliberada entre continente e conteúdo em relação à homogeneização que gera uma ruptura entre interior e exterior. Dessa maneira, o “monólito” de concreto armado uniforme evita ao mundo externo as agonias das mudanças contínuas que crescem dentro dele, ocultando a vida cotidiana dos olhares do público da rua e vice-versa.⁴⁹ Esse tipo de separação gera duas arquiteturas diferentes do *automonumento* do arranha-céu. Uma é a arquitetura dos exteriores metropolitanos, cuja responsabilidade é para com a cidade como experiência escultural; a outra é um ramo mutante do projeto de interiores, no qual, usando modernas tecnologias, são reciclados, adaptados e construídos espaços fantásticos, que registram as mudanças na cultura metropolitana. Os prédios viraram refúgios emocionais destinados às massas metropolitanas, representando mundos ideais, como as portarias, as salas de cinema e de teatro, isolados e defendidos contra a corrosão da realidade: o fantástico suplanta o utilitário. Nesse sentido, a transformação da arquitetura dos arranha-céus apresenta continuidade em relação

⁴⁸ Ibid., p. 186-187.

⁴⁹ Em relação a esse paradoxo entre a disciplina da fachada dos arranha-céus e o seu interior antidisciplinar, Svetlana Boym afirma que, na Rússia, os interiores dos arranha-céus tornaram-se subversivos pela apropriação antidisciplinar de seus moradores. Cf. BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001. p. 83-172.

à arquitetura dos casarões da *belle époque*, que mantinham uma ruptura entre interior e exterior, mas causada pelos cortinados que não deixavam o mundo externo enxergar o que estava dentro. Diferentemente da arquitetura “parlante” dos teatros e dos museus, os casarões ecléticos da *belle époque* não falavam da sua função na fachada. Assim, tanto a ruptura entre o interior e o exterior dos casarões ecléticos quanto o luxo e higiene aplicado aos ambientes e mobiliários característicos desse tipo de moradia aristocrática eram também desenvolvidos na arquitetura dos arranha-céus. A apropriação de aparatos luxuosos, que identificavam as condições de higiene e conforto dos novos arranha-céus com as dos antigos casarões ecléticos, distinguia socialmente os seus usuários e acentuava a superioridade desse tipo de habitação na cidade.

O aumento intenso do número de novos arranha-céus que foram construídos entre 1928 e 1945 mostra a aceitação e admiração dos usuários da cidade por estes, que se propagavam e se difundiam na paisagem da cidade. Por um lado, a absorção desse novo padrão de moradia coletiva pelos usuários da cidade do Rio de Janeiro tem como explicação o fato de os primeiros arranha-céus terem surgido nas áreas nobres e modernas da cidade. Esses arranha-céus situavam-se na Cinelândia, junto ao poder econômico e ao poder político, e em Copacabana, junto ao bairro que se tornou o símbolo do lazer, da modernidade e do luxo, especialmente dos endinheirados da cidade. Por outro lado, percebo que o discurso celebrativo e entusiasmado da mídia sobre o arranha-céu, divulgando as qualidades desse novo tipo de moradia como evidência do progresso da cidade, seja através das crônicas ou das charges, impulsionou a aceitação desse novo modo de morar pelos cariocas, criando uma ideia de metrópole, ainda que projetiva.

Através dos discursos dos usuários da cidade sobre os modos de uso dos interiores dos novos edifícios, é possível entender a construção cultural de um novo modo de vida, permeado pelos arranha-céus. Os diferentes olhares sobre a arquitetura dos arranha-céus, como um caleidoscópio discursivo, permitem obter uma maior profundidade nos modos de uso concreto da cidade. As percepções mais particulares e subjetivas dos entrevistados dialogam com fontes da época, como as charges, as fotografias e as opiniões dos profissionais, engenheiros, arquitetos e urbanistas, no que diz respeito ao processo de verticalização do Rio de Janeiro e às apropriações dos arranha-céus pelos moradores da cidade na Era Vargas, no entreguerras.