



## O CONCEITO DE ART DÉCO

### Günter Weimer<sup>1</sup>

Depois da abertura política que se seguiu aos anos de chumbo, período em que desapareceram as tradicionais revistas de arquitetura de nosso País, houve uma intensa revisão de conceitos em arquitetura. Essa revisão foi acompanhada de uma ampla criação de neologismos – muitos contraditórios e até mesmo absurdos – com os quais se procurava abarcar novos entendimentos sobre a arte dos arquitetos. O exemplo mais característico é o do conceito de “moderno” que, ao longo de toda a evolução de arquitetura, desde Vitruvius, sempre foi entendido como sinônimo de “contemporâneo”. E era exatamente a isso que se estavam referindo os arquitetos que, no entorno da II Guerra Mundial, se opunham ao historicismo então em moda. Eles queriam acabar com os formalismos estilísticos tirados de obras históricas para se apoiar em concepções novas, de formas enxutas, expressivas sob o ponto de vista dos materiais industriais empregados e atuais no que se referiam às técnicas construtivas.

Este conceito começou a apresentar problemas na medida em que os tempos evoluíram e os conceitos arquitetura se modificaram. A solução para o impasse foi magistral: trocou-se a denominação “moderna” por “modernista” para qualificar o que dizia respeito à produção do entorno do segundo após-guerra. No entanto, muitos desavisados continuaram, em épocas posteriores, a denominar aquele período de “moderno”.

<sup>1</sup>Arquiteto pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS, em 1963. Doutor em Arquitetura pela FAU-USP, em 1991. Mestre em História da Cultura pela PUCRS, em 1981. Especialista em Desenho Industrial pela Hochschule für Gestaltung de Ulm, Alemanha, em 1967. Professor titular aposentado da FAU-UFRGS, da Unisinos e da FAU-PUCRS. Professor em cursos de pós-graduação da FAU-UFRGS e da FAU-PUCRS. E.mail: gunterweimer@gmail.com

Com a revisão que estavam se realizando após a abertura, alguns pesquisadores começaram a perceber que a versão oficial de que o movimento modernista não começara de uma forma repentina, no momento em que o mestre Le Corbusier desembarcou do Zepelim e deu início a um ritual de iniciação de meia dúzia de arquitetos convertidos ao novo credo. A este período de transição deram o infeliz nome de “protomoderno” e, como estavam percebendo que a modernidade da década dos 1950 já havia sido superada, passaram a chamar o período subsequente de “pós-moderno”. Estas eram denominações infelizes pela simples razão de que a cada momento de nossa existência nós somos condenados (perdoem-me os existencialista) a sermos contemporâneos – para não insistir no termo “moderno” – isto é, em conformidade com o momento presente de nossa existência. Tanto os ditos “proto-modernos” como os “pós-modernos” eram “modernos” em seu tempo. Daí o impasse.

Um fenômeno não se restringiu ao modernismo. Como a fase eclética de nossa arquitetura havia sido rejeitada pelos modernistas e, depois, ignorada, as revisões pós-abertura se depararam com uma imensa produção arquitetônica que precisava ser conceituada para que pudesse se tornar compreensível a sua variedade. E uma das correntes deste ecletismo foi denominada de “art déco”. Aparentemente, o nome deve ter surgido a partir da realização de uma exposição montada em Paris, por volta de 1968 que levou este nome e que consistia numa revisão nostálgica da década de 1920. E, é claro, dentro de uma lógica colonializada, se aconteceu em Paris, para sermos civilizados, precisa ter acontecido entre nós também...

Numa tentativa de definir este conceito, empreendemos uma pesquisa em publicações de época constante

de bom número exemplares da revista francesa *Art et Décoration* (Arte e Decoração) publicados entre 1898 e 1911 e quase uma centena de números da revista alemã *Deutsche Kunst und Decoration* (Arte e Decoração Alemãs), publicadas entre 1911 e 1930. Os principais dados desta pesquisa e seus resultados foram publicados na revista *projeto*, número 151, de abril de 1992, páginas 70 a 73.

Os resultados mostraram que eram revistas basicamente direcionadas para a divulgação e discussão de questões relacionadas à pintura, objetos de arte, esculturas e mobiliário. A arquitetura era abordada em menos de 8% dos artigos e era tratada de forma absolutamente secundária. Num enfoque mais preciso, diríamos que nem se tratava de um questionamento da arquitetura propriamente dita. Neles a arquitetura era concebida como um suporte ou de cenário para exposição das artes antes referidas. De onde chegamos à conclusão de que seria um absurdo falar-se numa arquitetura “art déco” e ainda menos, num chamado “estilo” art déco. De uma forma ainda mais objetiva, concluímos que ela nem poderá ser chamada de “arquitetura” posto que era concebida como sendo uma construção destinada a sustentar realizações artísticas, muito próximas à concepção positivista de uma construção técnica que, na medida das posses e disposição do proprietário, poderia receber adereços e enfeites destinados ostentar a riqueza e demonstrar o poder financeiro do proprietário. Com isso pareceu que o problema estava resolvido: tratava-se apenas de mais um conceito mal posto.

Em razão de dúvidas a respeito da solidez de nossos argumentos, consultamos diversas autoridades europeias da história da arquitetura e foi possível constatar nem mesmo lá este conceito encontrou aceitação.

Acontece, porém, que pouco tempo depois – em 1995, para ser exato – a prefeitura do Rio de Janeiro voltou à carga com a publicação intitulada *Guia da arquitetura art déco no Rio de Janeiro*<sup>2</sup>. Esta publicação tem indiscutíveis méritos de inventariar uma ampla produção que até então ficara esquecida e silenciada. Mas, pelo fato de incorrer em diversos equívocos conceituais como o entendimento de que ela se filiava ao modernismo de então, e – pior ainda – ao dito “estilo internacional”, nem define com os devidos cuidados o significado de conceitos como “decorativismo” e “estilo industrial”. Os prédios inventariados, em nosso entender, pertencem a diversas correntes dentro do ecletismo e que muito dificilmente poderiam ser enquadrados dentro de uma só orientação. Muitos, inclusive, teriam dificuldades em serem incluídas nas conceituações tiradas da análise das revistas francesas e alemãs citadas.

Para conturbar (ou esclarecer) o panorama com que estávamos entendendo a questão, começaram a surgir publicações estrangeira que tratavam de uma “art déco” de outra orientação. Mais especificamente, de uma determinada produção estadunidense da década de 1930. Ela apresentava algumas características formais singulares que exibiam um tratamento de cores peculiar e decorações de fachadas próprias. Estas obras não se reduziam a simples sustentáculos de alguma obra de decoração, mas elas próprias se constituíam em obra de arte. Portanto, estavam perfeitamente enquadradas dentro das concepções gerais do ecletismo, caracterizadas por uma séria preocupação com a forma, mas com um desleixo no que concerne a seu uso, ou a sua funcionalidade, como preferem os arquitetos.

---

2 Jorge Czajkówrki (org.). *Guia da arquitetura art déco no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 3ª ed. 2000.

Estas obras norte-americanas foram produzidas numa fase em que o país procurava sair do período mais crítico da grande recessão econômica que se seguiu à quebra da bolsa de Nova Iorque. Ela trazia em seu bojo a procura de uma alternativa otimista e de alento a uma população deprimida e faminta. Isto foi tentado na produção de construções leves, de formas suaves, em que a tônica era o emprego de arredondamento dos ângulos, o uso de cores suaves, tipo pastel, e de relevos geométricos, portanto, abstratos empregados não como complementos, mas como parte integrante da concepção da obra arquitetônica. Tratava-se, portanto, de uma derivação do ecletismo a partir de sua definição como arquitetura e não como um simples suporte de alguma obra de arte decorativa.

Aqui é necessário fazer uma digressão no sentido de assinalar que, dentro do contexto estadunidense daquele período, se desenvolveu uma corrente paralela, com preocupações ideológicas semelhantes, mas que visava fomentar sentimentos de grandiosidade, próximo à megalomania, cujos objetivos eram mostrar que os Estados Unidos não haviam se abatido com a crise econômica e se materializou na construção de obras do tipo “maior do mundo” (o mais alto do mundo, o de maior área coberta do mundo, o que empregou maior quantidade de aço no mundo e por aí a fora). Esta é uma corrente que também respingou no Brasil, especialmente, nas maiores cidades, mas que não pretendemos abordar nesta contribuição.

A questão mais intrigante suscitada por este tema é a penetração desta linguagem no Brasil. É sabido que a questão central da década de 1930 foi a ascensão nazi-fascista que criou uma arquitetura própria, derivada de formas identificadas como “clássicas” à qual imprimiram uma escala monumental que, muitas vezes, beirava ao delírio. Parece fora de dúvida que estes desvarios também afetaram a cabeça dos arquitetos e empreendedores americanos naquilo que concerne à arquitetura grandiosa antes referida. Este monumentalismo se opunha, em larga escala, à arquitetura residencial, muitas vezes qualificada de “balneária” pelo fato de que suas realizações mais significativas terem sido realizadas em Miami, na Florida.

Pelo estágio atual da ciência, admite-se que o maior acervo brasileiro de obras desta arte do tipo residencial esteja concentrado na cidade de Goiânia e, por isso, são muito justas as reiteradas manifestações pela preservação destas realizações por parte dos arquitetos goianos. No entanto, como espectador residente fora daquele Estado da federação, gostaria de fazer algumas ponderações no sentido do entendimento do significado.

A primeira é a da necessidade de aprofundar o estudo das razões que levaram a optar por esta arquitetura – de caráter mais singelo – quando a tendência mundial era a da valorização do monumentalismo, por vezes, desenfreado e que estaria mais em consonância como espírito de uma nova capital no planalto central sob a égide da ditadura de Vargas.

A segunda é achar uma explicação para a contradição entre o plano dos setores centro e norte, de autoria de Atilio Correa Lima, de nítida influência do monumentalismo dos regimes totalitários europeus de então, em oposição à vertente da versão popular da art déco estadunidense.

A terceira seria a de elucidar a incoerência da inserção desses prédios na área monumental enquanto não consta – salve melhor juízo – de qualquer edificação nesta linguagem no Setor Sul, o de autoria de Armando Godói. Este setor foi concebido segundo as diretrizes de uma cidade-jardim e, portanto, estaria muito mais próximo da linguagem desta corrente do art déco. Noutros termos, se a coerência tivesse primado na concepção da cidade, as obras de art déco deveriam estar situadas no setor sul e não no setor central, monumental, onde elas se encontram.

Finalmente, haveria necessidade de ser realizado um trabalho mais amplo que se encarregasse de investigar em que regiões do País esta linguagem encontrou guarida. Até agora temos notícias de sua existência em Goiânia e no Rio de Janeiro. Visitas realizadas no norte e nordeste do Rio Grande do Sul acusaram a existência de muitos exemplares nas cidades criadas no início do século passado, com destaque para Erechim e Iraí. É certo que esta linguagem não se manteve restrita a regiões específicas: as demais cidades do País devem ter em seu perímetro um bom número de exemplares que ainda continuam a se manter no anonimato.

Por tudo isso, creio que está caindo de maduro a necessidade de convocação de um congresso para tratar especificamente deste tema no qual especialistas das mais diversas regiões seriam encarregados a fazer uma avaliação do acervo desta arquitetura em suas respectivas circunscrições. Devido à riqueza de seu acervo, Goiânia seria o local ideal para a realização deste evento.