

Imagens do desejo de modernidade: arquitetura moderna em Florianópolis¹

Sandra Makowiecky², Alice de Oliveira Viana³

RESUMO: A modernidade do começo do século vinte em grande medida era marcada pela idéia do “novo”, uma fantasia de renovação que esteve presente no ideário das administrações nacionais e estaduais e que necessitava romper com o passado para adentrar nas sendas do progresso e do futuro. Novos símbolos foram criados para marcar esta “nova era”, por exemplo, obras públicas que expressavam estes desejos. Entretanto, analisa-se aqui como, em grande medida, esta utopia moderna era marcada mais pela sobrevivência do passado, pela recorrência de questões ou de formas que já foram antes sonhadas.

Palavras-chave: arquitetura. Florianópolis. imagem.

A administração nacional e, concomitantemente a estadual, que se instauraram após a Revolução de 1930 no Brasil tinham como característica marcante a necessidade de renovação. Era necessário instaurar o novo e, para isso, romper com o passado atrasado e retrógrado, especialmente um passado em grande medida rural e oligárquico, alcançando o progresso e o futuro. Desta forma, as promessas de ruptura com o passado e o alcance do Brasil moderno eram realizados com base nesta idéia de transformação, neste espírito de renovação que se pretendia instaurar.

Durante estes anos, uma das formas de se atingir esta condição era pela construção de obras públicas, grandiosos monumentos que contribuiriam na eliminação da crosta colonial, ao trazerem a imagem do novo, ou, pode-se dizer, uma nova imagem, simbolizando também uma nova era na administração nacional e, conseqüentemente, estadual e municipal. De acordo com Carlos Humberto Corrêa (2004), em Florianópolis, apesar da intensidade do discurso da revista de propaganda, poucas foram as obras vultosas construídas neste período. Sob a administração de Nereu Ramos, que assumiu o governo em 1935 para em seguida ser nomeado interventor federal com o Golpe de Estado de 1937, as principais construções realizadas foram o Departamento de Saúde Pública, nos altos da rua Felipe Schmidt, o Abrigo de Menores no bairro

¹ Este artigo é parte de dissertação de mestrado intitulada *A persistência dos rastros: manifestações do art déco na arquitetura de Florianópolis*, defendida em junho de 2008 pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UDESC – PPGAV/CEART/UDESC.

² Orientadora, professora do mestrado em Artes Visuais da UDESC, centro de Artes, PPGAV/CEART/UDESC.

³ Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UDESC, PPGAV/CEART/UDESC, bolsista PROMOP.

Agronômica e o Grupo Escolar Getúlio Vargas, no Saco Dos Limões, edifícios que foram inaugurados durante a visita do presidente Getúlio Vargas à capital de Santa Catarina em 1939 (CORRÊA, 2004).

Entretanto, apesar desta parca participação do Estado em Florianópolis, nas poucas obras construídas ou nas reformas e readequações realizadas, a idéia de transformação e renovação fazia-se presente em consonância com a construção da nova nação, situação que passava a ser foco dos anseios das novas administrações que surgiam no Brasil e também em grande parte da América Latina:

Êsse (sic) aspecto da ação administrativa, em Santa Catarina, se acentua em linhas firmes, através do trato de obras de vulto marcante, formando, na grandeza dos seus fins, um conjunto de realizações magníficas. [...] Missão essa, de resto, bem compreendida pela clarividência patriótica do Sr. Nerêu Ramos, que vem planejando e executando não só melhoramentos de esplêndida eficiência, mas verdadeiros monumentos assinaladores de uma ação transformadora benéfica... (GOVERNO DO ESTADO DE SANTA CATARINA, 1939, p.25)

Entretanto, essas questões relativas à construção da nação não eram consenso na época, especialmente no meio dos arquitetos e, dentro deste contexto, pode-se afirmar que dois grupos disputavam a elaboração do projeto cultural desta nova nação a partir da construção de novas arquiteturas, ambos expressando, em suas idéias, sonhos com o Brasil moderno: os neocoloniais, encabeçados pelo crítico de arte José Mariano Filho, e os funcionalistas, representados pelo arquiteto Lúcio Costa e outros profissionais que em 1936 se envolveram na construção do prédio do Ministério da Educação e Saúde (MES)⁴. Os primeiros assumiam uma postura tradicionalista ao defender a adoção do neocolonial, uma linguagem baseada na arquitetura do nosso passado colonial, procurando adaptá-la ao presente e que já estava sendo estudada desde o final da primeira década do século vinte; os segundos afinavam-se com as idéias que surgiam a partir do movimento racionalista da Europa e foram incentivados pelo pensamento do arquiteto franco-suíço Le Corbusier, que esteve no Brasil em 1929 e 1936.

O fato é que o impasse estava feito, romper com o passado, procurando um “estilo original” como queriam os defensores funcionalistas, ou se basear nele e em nossas tradições para a elaboração da imagem do Brasil moderno; o que foi em parte

⁴O grupo que se uniu a Lúcio Costa na elaboração do prédio do Ministério da Educação e Saúde em 1936 era compreendido por Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Afonso Eduardo Reidy, Jorge M. Moreira e Ernani Vasconcelos.

resolvido quando do concurso para a sede do MES, em 1936 quando o grupo dos funcionalistas torna-se responsável por elaborar a imagem de um dos símbolos da nova nação.

Entretanto, a imagem do novo governo não foi definida somente por esta linguagem arquitetônica; o Estado, pelo que se percebe, não primou por estabelecer uma única imagem, tendo adotado, nos novos símbolos, diferentes arquiteturas, todas exprimindo, ao mesmo tempo, sonhos com um Brasil do futuro. Além do modernismo oficial do prédio do MES, podem-se citar o Ministério da Guerra, cuja estética apresentava formas aludindo ao neoclássico, novas agências dos Correios e Telégrafos e Grupos Escolares, estes dois últimos construídos em linguagem *art déco*.

Em Florianópolis, como já foi dito, poucas foram as grandes obras públicas efetivamente construídas no período do governo de Nereu Ramos, de 1935 até 1945. Em grande medida, pode-se dizer que ocorria uma situação de “paralisação”, que Corrêa (2004) afirma ter se estendido até 1951, na administração de Aderbal Ramos da Silva. Além do Departamento de Saúde Pública, do Grupo Escolar Getúlio Vargas e do Abrigo de Menores, como se afirmou, também se podem citar a nova sede dos Correios e Telégrafos, em linguagem *art déco* e a do Banco do Brasil. Apesar de estes edifícios apresentarem linguagens um pouco diferenciadas entre si, era comum a todos eles o caráter de “moderno”, ou seja, de algo “novo” que assumiam então.

A modernidade das primeiras décadas do século vinte trazia uma noção de moderno e, concomitantemente de “novo”, que se mostrava, em grande medida, comum a estas linguagens distintas que se manifestaram na arquitetura após a Primeira República no Brasil, tendo se estendido algumas vezes até as expressões das décadas de setenta e oitenta e que eram em grande parte resultado do pensamento surgido principalmente no século dezenove e que trouxe a idéia do novo. O Brasil do futuro deveria romper as amarras com o passado, encarado como retrógrado e atrasado, e investir na busca do novo, procurando projetar-se em vários sentidos, para o futuro. Era através do novo que a cidade se impunha como um meio de ser moderna, como uma alternativa de alcance do progresso e do futuro, concepção que fazia parte do ideário da administração nacional deste período. A cidade moderna pretendia ser, através de sua imagem do presente, a imagem do futuro.

Entretanto, o paradoxo do moderno é que o novo nada mais é do que uma fantasia imagética engendrada pela sociedade, e que, na verdade, muitas vezes trata da sobrevivência de formas, formas estas já existentes na própria história da cultura. Walter

Benjamin, em *Paris, capital do século dezenove* apresenta uma descrição desta utopia moderna:

Essas imagens são imagens do desejo e, nelas, a coletividade procura tanto superar quanto transfigurar as carências do produto social, bem como as deficiências da ordem social da produção. Além disso, nessas imagens desiderativas aparece a enfática aspiração de se distinguir do antiquado – mas isto que dizer: do passado recente. Tais tendências fazem retroagir até o passado remoto a fantasia imagética impulsionada pelo novo. No sonho, em que ante os olhos de cada época aparece em imagens aquela que a seguirá, esta última comparece conjugada a elementos da proto-história, ou seja, a elementos de uma sociedade sem classes. Depositadas no inconsciente da coletividade, tais experiências, interpenetradas pelo novo, geram a utopia que deixa o seu rastro em mil configurações da vida, desde construções duradouras até modas fugazes (BENJAMIN IN KOTHE, 1991, p.32)

O novo aparece como quase obsessão da modernidade, e o presente é vivido nesta dialética passado-futuro, buscando-se muitas vezes o passado remoto, de forma consciente ou inconsciente. Esta busca é marcada pela sobrevivência, mas não necessariamente sobrevive o igual, o idêntico. É a “origem da falsa aparência” que gera a “falsa aparência do sempre-igual, do eterno-retorno do mesmo” (BENJAMIN IN KOTHE, 1991, p.40).

Esta sobrevivência do passado é posta em questão quando se analisam as imagens e os discursos da arquitetura moderna que se expressou a partir dos anos trinta do século passado e sua relação com a questão do ornamento.

A linha reta e a ausência de ornamentos passaram a fazer parte da estética da arquitetura construída no Brasil principalmente a partir da década de trinta e eram em grande medida resultado de um longo processo de debates e questionamentos acerca do ornamento na estética contemporânea. Esta situação é percebida em Florianópolis, por exemplo, na imagem do prédio do antigo Banco do Brasil, datado da década de quarenta do século vinte e situado na Praça XV em esquina com a rua Tiradentes, de linha retas e quase sem ornamentos, e na do edifício anexo, o prédio da antiga Casa de Câmara e Cadeia, extremamente ornamental, construído no século dezoito.

O ornamento, ao longo da história ocidental, esteve presente em grande parte das linguagens arquitetônicas utilizadas pelas diferentes sociedades. Entretanto, durante o século dezenove e começo do vinte sua validade foi questionada. Nesta época, a idéia da beleza contemporânea oscilava entre a valorização do ornamento por alguns teóricos e a sua condenação por outros, muitas vezes por acreditarem que o mesmo não correspondesse ao “espírito da época” moderna.

O teórico inglês da arte John Ruskin foi um dos que arduamente positivavam o ornamento, acreditando ser este elemento primordial da arquitetura, sendo o responsável por distingui-la da mera construção, definindo a mesma como arte (RUSKIN, 1857).

Ruskin (1992) criticava e questionava a intensa reprodução dos ornamentos pela indústria durante o século dezenove, condenava sua repetição e padronização principalmente porque os mesmos seriam fruto da submissão do trabalho dos artesãos à indústria moderna, e porque a falta de variação, segundo ele, tornava o mundo completamente monótono e repetitivo. Ainda segundo ele (1992), teria sido a distorção dos conceitos clássicos de perfeição que originara a estética renascentista. Os homens, ao invés de buscarem a realização das formas da perfeição clássica, buscaram a perfeição das formas, o que exigia um altíssimo nível de acabamento e execução, só conseguido pelos grandes mestres, não pelos simples artesãos, situação que acabava por suprimir a capacidade criativa destes últimos e a expressão do sentimento na realização das obras:

Esquecendo que é possível concluir obras desprezíveis e aprender coisas inúteis, os homens quiseram encontrar por toda a parte uma mão-de-obra perita e doua. Exigindo imperiosamente uma grande habilidade de execução, desprezaram pouco a pouco a expressão da ternura do sentimento; exigindo imperiosamente um saber preciso, desprezaram pouco a pouco reivindicar a originalidade do pensamento (RUSKIN, 1992, p.111).

A negação do ornamento teve como um de seus precursores o arquiteto austríaco Adolf Loos, que defendia que a arquitetura deveria expressar o “espírito da época” (LOOS, 1972, p.86), o qual se caracterizava, dentre outros, pela eliminação do ornamento da vida moderna. Seu intenso combate ao ornamento teve grande importância nos desdobramentos do modernismo.

A utilização do ornamento pela sociedade da época era para este arquiteto um crime, pois acreditava ser algo supérfluo e em desacordo com o mundo e o homem moderno. Para ele “ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y por ello salud desperdiciada”(1972, p.47). Defendia uma estética pura e sóbria, sem ornamentos, que ele justificava ardentemente pela exemplificação da moda masculina inglesa. O homem bem vestido deveria apresentar-se ante a sociedade de forma que chamasse o mínimo possível de atenção, o que acontecia com o terno preto de botões pretos, o mais distinto possível. Essa simplificação do traje era típica de uma sociedade do trabalho e assalariada, onde a atividade corporal exigida pelo homem que trabalha impedia a utilização, por exemplo, de roupas largas e excessivamente adornadas como o era

antigamente, assim, a forma seguia a função. Desta forma, a evolução da sociedade seguia a eliminação gradual do ornamento dela:

Cuanto más recôndita es una civilización tanto más vigoroso aparece el ornamento. El ornamento debe ser superado. El papua y el criminal se hacen tatuar la piel. El índio cubre de ornamentos totalmente su barca y remos. Pero la bicicleta y la máquina de vapor carecen de ornamentos. La civilización que progresa elimina de los objetos la necesidad de ornamentación (LOOS, 1972, p. 81).

O que Adolf Loos parecia concordar com o pensamento de John Ruskin era quanto à condenação da imitação de materiais pela sociedade da época. Uma sociedade que copiava estilos de épocas passadas e os reproduzia utilizando materiais contemporâneos escamoteados com a falsa aparência do original, como por exemplo, a imitação da ornamentação de palácios renascentistas, que parecia ser feita com estuque, como o era originalmente, entretanto era imitada com concreto moldado. Para Loos essa era uma situação imoral, a de aparentar o que não se é:

La pobreza no es ninguna deshonra. No todos tienen el deber de haber venido al mundo en una propiedad feudal. Pero, representar ante el prójimo la farsa de que se tiene esa propiedad es ridículo e inmoral. [...] No nos avergoncemos de ser hombres del siglo XIX, de los que no desean vivir en una casa que, arquitectónicamente, podría ser de épocas pasadas! (LOOS, 1972, p.208).

Esta sensibilidade sóbria e austera também foi defendida por Le Corbusier, arquiteto franco-suíço que teve contato com os conceitos de Adolf Loos e utilizou-os para elaborar sua visão da estética moderna do século vinte. Para Le Corbusier (1996), a arte decorativa do século vinte – termo que ele emprega para designar a elaboração dos utensílios de então, mas que constantemente ele questiona a validade – não deveria possuir decoração. Decoração era sinônimo de ornamentação, essa ornamentação que ele via nos estilos do passado, de cópia dos elementos da natureza e outros, e servia somente para camuflar as falhas, as manchas, os defeitos. Ela representava a falta de franqueza construtiva, insatisfação já percebida em Ruskin e Loos.

Importante notar que essa insatisfação com a falsificação dos materiais e com a falta de franqueza construtiva comuns ao pensamento de todos estes teóricos, em grande medida conduziu à afirmação completa da estrutura das edificações pelo movimento moderno, uma estética tautológica que se originou, onde as estruturas, as tubulações e as superfícies deveriam estar totalmente à mostra, afirmar sua existência e sua participação na composição do conjunto.

Os escritos de Le Corbusier foram reunidos em seu livro *A arte decorativa*, elaborado em 1925, na época da Exposição de Artes Decorativas e Industriais Modernas na França. O livro é ilustrado principalmente por imagens de máquinas e das grandes invenções das últimas décadas, como aviões, carros, engrenagens, navios e outras descobertas da ciência. Segundo Le Corbusier, a máquina “opera uma reformulação do espírito” (1996, p.103) e é a partir dela, de suas formas limpas, geométricas e funcionais, que é baseada a estética deste arquiteto. A arte decorativa deveria ser como a máquina, deveria atender às necessidades humanas, que eram comuns a todos os homens, e seus objetos deveriam ser elaborados através da escala humana e da função a desempenhar. Assim, teríamos “objetos-membros humanos” (p.76), objetos funcionais que seriam um prolongamento dos membros de nosso corpo e atenderiam a essas necessidades padrões.

Desta forma, Le Corbusier padroniza o homem e todos os objetos criados por ele, concepção que teve grande importância na teoria do movimento moderno e que, mais tarde, será responsável pela crítica ao modernismo arquitetônico por tipificar o que não é “tipificável”.

Diferentemente do princípio de revestimento de Adolf Loos, Le Corbusier afirmava que a elegância da habitação moderna – a “máquina de morar” (1989, p.65) - de então estaria na brancura das paredes brancas, pintadas a cal. Segue ainda Le Corbusier (1996) dizendo que isso expressaria a verdade de cada objeto que seria obrigado a ser feito com perfeição, pois as falhas saltariam aos olhos diante do fundo branco, e desta forma nos cansaria a “mentira” dos objetos de recordações, as quinquilharias ornamentais que ele denomina pejorativamente de objetos-sentimentos, opostos aos objetos-padrões e que seriam destinados a cada indivíduo em particular e elaborados pelos artistas decoradores.

E esta questão demonstra como os princípios higiênicos estavam em sintonia com as diretrizes estéticas, situação verificada também no surgimento de curvas “higiênicas” nos projetos modernos, curvas que supostamente não acumulariam sujeira, como o faziam os ornamentos. Curvas já encontradas, por exemplo, em prédios *art déco* da década de trinta e também em prédios públicos como no edifício das Secretarias, na Praça XV de Novembro em esquina com a Tenente Silveira, construído na década de cinquenta pelo escritório de Moellmann e Rau.

A partir dos séculos dezoito e dezenove, novas curvas associadas à clareza e à higiene são utilizadas como princípio estético. Pelo pensamento higienista, a curva

passa a ser recomendada pelos tratadistas por evitar a acumulação de sujeira nos cantos, pois reentrâncias e saliências dificultavam a limpeza e a passagem do ar. No começo do século vinte a curva é utilizada esteticamente também em virtude de outras descobertas da ciência, como a descoberta do universo curvo de Albert Einstein. Albert Einstein procurou provar cientificamente que o formato do universo era curvo, pois o peso dos corpos no espaço deformaria o mesmo, o qual a partir daí apresentaria curvaturas decorrentes do peso das massas, um modelo diferente do paradigma euclidiano predominante até então que acreditava ser o universo reto.

Dentro deste contexto, nas primeiras décadas do século vinte, o arquiteto alemão Eric Mendhelson, partidário da corrente dita expressionista na arquitetura, lançava mão da curva em seus projetos por acreditar ser ela a expressão da intuição, do registro individual do artista, construindo em 1920 seu projeto mais conhecido, a Torre Einstein que teria a pretensão de servir de observatório ao cientista.

Também Oscar Niemeyer justificava sua estética de formas expressivas pela referência ao “universo curvo de Einstein” (NIEMEYER, 2000, p.17), e é possível perceber que nestes dois arquitetos a curva era saudada com uma nova relação do homem com o universo e como expressão da intuição.

Entretanto, no período do Barroco, a curva já aparecia associada a esses termos, ao universo, às descobertas da ciência, e à expressão das emoções, sendo muitas vezes decorrente das novas concepções do homem em relação ao cosmos. Dentro desta perspectiva, podemos dizer que o século vinte, com a afirmação da racionalidade científica moderna, através dos conceitos higienistas, das novas descobertas da ciência, ao tentar reprimir o passado, um passado que de certa forma poder-se-ia dizer que ainda era barroco, pela presença do ornamento, pela adoção de formas que não eram reguladas ou funcionais, pela falta de salubridade percebida pelos espaços exíguos, escuros, com odores, detritos, entre outros, acabou por fazê-lo retornar como recalque na obra de alguns arquitetos do século vinte. A obra de Niemeyer, por exemplo, surgida neste momento de negação do passado, de afirmação da pura geometria como fim da atitude ornamental, em grande medida assinala o retorno do ornamento, por seu aspecto expressivo, quase figurativo.

Em um momento de afirmação da estrutura da edificação, de uma estética tautológica, da abstração das formas e volumes puros que compõem as janelas, os pilares e o próprio edifício, estes mesmos elementos passaram a ser melhor explorados plasticamente sendo valorizadas suas capacidades de expressão formal, assinalando um

retorno da curva expressiva, do movimento, da expressividade de formas, muitas vezes tornando-se o próprio prédio um grande objeto ornamental, de caráter quase escultórico. Uma situação que também foi ensaiada em Florianópolis, por exemplo, no edifício das Diretorias, da década de cinquenta, localizado na rua Tenente Silveira esquina com a Trajano, pelos planos curvos do térreo e pela marquise também expressiva, no Instituto de Educação, construído entre 1951 e 1964, pela experimentação formal de seus pilares, assim como no prédio do Fórum de Florianópolis, inaugurado em 1986 e no do Tribunal de Justiça de Santa Catarina, inaugurado em 1975. Estes dois últimos também podem ser associados a um grande objeto ornamental, com aspecto bastante figurativo, situação verificada pelas designações que lhes são atribuídas por parte do senso comum: “marmitão” para referir-se ao prédio do Fórum, e “transformador”, para o do Tribunal de Justiça.

Dentro desta perspectiva, tem-se em grande medida uma memória que ficou enterrada e que ressurgiu como recalque, como a sobrevivência do passado que reaparece – não necessariamente de forma idêntica - através de pensamentos inconscientes que ficaram latentes (DIDI-HUBERMANN, 2006). A obra de arquitetura, enquanto imagem pode aqui ser pensada como montagem, como empilhamento de tempos heterogêneos, sendo formada mais por memórias distintas que atravessam sua fatura do que pela memória histórica eucrônica e contextual com que usualmente é narrada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio Rene(org.). *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo: Ática, 1991.

CORRÊA, Carlos Humberto P. *História de Florianópolis – Ilustrada*. Florianópolis: Insular, 2004.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

LE CORBUSIER. *A arte decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *Por uma arquitetura*. 4.ed. SP: Ed. Perspectiva, 1989.

LOOS, Adolf. *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972.

NIEMEYER, Oscar. *Minha arquitetura*. 3.ed. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

RUSKIN, John. *As Pedras de Veneza*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *The Seven Lamps of Architecture*. New York: Wiley & Halsted, 1857.
Disponível em <http://www.books.google.com>. Acesso em 20 fev.2008.