



## UMA SEMANA COMUM DE ARTE MODERNA: A EXPERIÊNCIA DE MODERNIDADE E OS PRIMEIROS ARRANHA-CÉUS DO RIO DE JANEIRO

### Eixo Temático 3. O Modernismo como cultura

**Guilherme Bueno**

Doutor em Artes Visuais – UFRJ, Professor Adjunto da Escola de Belas Artes – UFMG  
buenog@ufmg.br

#### Resumo:

A proposta da comunicação é apontar para os dilemas presentes na recepção crítica e intelectual dos primeiros arranha-céus erguidos no Rio de Janeiro. Tomando como pretexto o quarteirão Serrador e seu contraste com os antigos marcos da Avenida Central, levantamos as seguintes hipóteses: ainda que inscrita na cotidiano, a experiência de modernidade carioca nos anos 1920 mantém como referencial sua versão parisiense do século XIX, o que explica a reação ao manhattanismo; o hibridismo de soluções enfatiza o fato do arranha-céu não possuir ainda um modelo definido e todas as suas abordagens pareceriam válidas, correspondendo a um segundo ecletismo; o mal estar sentido frente a ele aponta para o temor de decadência dos valores de classe do academicismo. Para desenvolver nosso argumento, propomos uma leitura cruzada de obras literárias como as de Benjamim Costallat, Alvaro Moreyra e Berilo Neves com artigos de periódicos de arquitetos atuantes na época e as referências bibliográficas internacionais disponíveis àquele meio, como os livros sobre arranha-céus publicados por William Starrett e J.L. Kingston.

**Palavras-chave:** arranha-céu, arquitetura moderna, Rio de Janeiro, historiografia da arquitetura

**Abstract:** *(negrito, itálico, arial 10, entre linhas – simples, maiúscula, parágrafo sem recuo, espaçamento – 30 pontos antes, 0 pontos depois, alinhamento justificado):*

This paper aims to discuss the intellectual dilemmas felt by Rio de Janeiro's cultural milieu along the 1920's and its critical reception of the early skyscrapers. The contrasts between such buildings and the palaces erected at the ancient Avenida Central reveal that although a experience of modernity was part of daily life, it remained mainly influenced by 19th-century parisian culture. The reaction against « manhattanism » was in a way its stronger symptom. An indefinition on the form and the « style » of the skyscraper stress the prevalent eclecticism, even in a new version. Finally, the discontents facing such buildings was associated by upper classes and academicism to cultural decadence. We propose an approach on the theme through literary works by Benjamim Costallat, Alvaro Moreyra and Berilo Neves, comparing their points of view with texts and projects published by architects as well as books on the skyscraper by foreing architects like William Starrett and J.L. Kingston.

**Keywords:** *skyscraper, Modern Architecture – Rio de Janeiro, Historiography of Architecture.*

13º Seminário  
do\_co,mo,mo\_  
brasil

Salvador – BA  
7 a 10 de outubro de 2019



San Walter Franco | 1937 | SE

13º Seminário

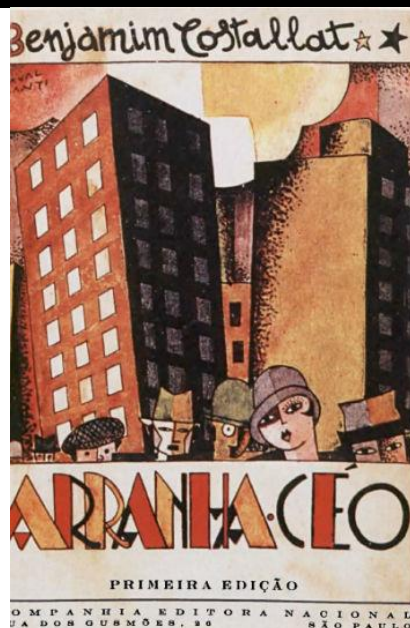
do\_co\_mo\_mo\_  
brasil

Salvador – BA  
7 a 10 de outubro de 2019



## UMA SEMANA COMUM DE ARTE MODERNA: A EXPERIÊNCIA DE MODERNIDADE E OS PRIMEIROS ARRANHA-CÉUS DO RIO DE JANEIRO

Cena 1: Num dia rotineiro de fins de 1927, um cidadão de classe média no Rio de Janeiro acomoda-se em um banco da Praça Floriano a espera da sessão de *O grande Gatsby* (cujo título usado foi *Tudo por dinheiro*) no cinema Capitólio – oficialmente o primeiro arranha-céu da região – e lê seu exemplar de *Memórias Sentimentais de João Miramar* ou, conforme seu gosto, alguma novidade europeia adquirida em uma livraria a poucas quadras dali. Tendo sorte, se lembraria das passagens de Nijinsky pela cidade na década passada, ao olhar para o imponente Theatro Municipal (seria ele, imaginemos, alguém do quilate de Murilo Mendes e de seus pares da nova vaga modernista ou apenas um rábula da trupe de boêmios circulantes pelos arredores?). Vendo sua fachada irradiar o profundo brilho dourado iridescente da cúpula contrastado ao estival esmaecer da luz crepuscular e o interior, esplendente como se entesourasse um cristal gigantesco, esse honesto e culto indivíduo se lembra da tela *Praça Floriano*, pintada por Arthur Timóteo da Costa em 1918, cujo ângulo, voltado para o antigo senado e o Pão de Açúcar ecoa discretamente o impressionismo, com sua tomada do bulevar sob o fulgor do meio dia. Ao seu lado, a sala na qual adentrará em breve, com sua pintura opaca e neutra, se diferencia estranhamente daquilo tudo, por uma razão ainda imprecisa para ele. Há apenas nove anos o cenário de Timóteo da Costa figurava a apoteose do civilizado cosmopolitismo carioca (em dias mais amenos, a bruma outonal da manhã deslizava sobre o nome gravado de Molière na torre direita da fachada, quiçá transportando nosso personagem para sua sonhada pátria espiritual) e naquele mesmo canto da cidade novas experiências do que *passa a ser moderno* frequentam sua vida sem estabelecer com os “antigos prédios” maior vizinhança a não ser pela presença de colunas, capitéis e medalhões em relevo ou pela adaptação dos clássicos às diversas formas e meios de expressão do “gosto moderno” – peças, óperas, filmes, tudo misturado a placas, letreiros e luminosos. Não se *sente* a mesma coisa.



**Figura 1.** Di Cavalcanti. Ilustração da capa de Arranha-Céu, de Benjamin Costallat, 1929. Acervo Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro

Cena 2: 15 de julho de 1929. Outro transeunte fictício. Desta vez, é aguardada a sessão de “Barro Humano”, filme de Adhemar Gonzaga, no cinema Império (também localizado na Praça Floriano), cujo entusiasmo fora provocado pelo anúncio do jornal que prometia um retrato da “vida moderna do Rio, dos arranha-céus e das piscinas ultra-elegantes... um pedaço da vida tumultuosa de nossos dias!”. Estranha coincidência? Em meio ao tumulto do centro, ingressa-se numa sala plantada em um arranha-céu para se assistir um filme sobre vida tumultuosa e arranha-céus... A isso lembranças familiares e cinematográficas embaralhadas acometem nosso *flâneur* em seu breve repouso: os lamentos melancólicos de um obscuro tio que derramara malogradamente uma grande soma nas patas do cavalo *Skyscraper* se confundem com o mesmo desastre perpetrado pelo jovem Luiz Soares (protagonista de *Brasa Dormida*, de Humberto Mauro, estreado um ano antes) – tão jovem quanto ele! – no Jockey Club. Para ordenar outros tantos pensamentos que lhe vêm em turbilhão, decide folhear o recém-lançado *Arranha-céu*, reunião de crônicas de Benjamin Costallat. Há a surpresa e suspeita da onipresença encantatória e ameaçadora daquela palavra – arranha-céu! –, cuja espreita produz uma sombra tão extensa quanto a do objeto que batiza. Observando cuidadosamente a capa feita por Di Cavalcanti para o livro (Figura 1), nota a diferença que ela, o edifício *A Noite* (que examinara na outra ponta da Avenida Rio Branco) e as sugestões de construções modernas que acabara de ver em certas pinturas de Tarsila do Amaral expostas a poucas quadras de distância em sua primeira individual no Palace Hotel diferem significativamente do conjunto do quarteirão Serrador (Figura 2), em especial os *palacetes verticais* mais antigos – a saber, quatro, cinco anos mais velhos.



**Figura 2.** Augusto Malta. Cinelândia. Os cinemas Pathé, Palace e Capitólio. Acervo Instituto Moreira Salles.

Num impromptu, saca de sua pasta a revista *Architectura* e concentra-se no anúncio de um edifício em “estilo moderno” a ser construído no Lido, edifício que lhe impressiona por contrastar tanto com a reprodução das aquarelas de arquitetura colonial de Lucio Costa publicadas no mesmo periódico quanto pelas salas de cinema às suas costas. O cortante fio da efemeridade arrepiá-lhe ao pensar o quanto a outrora Avenida Central, com seus monumentos desenhados em estilos peremptórios deslizavam para a fugacidade da *moda* dos arranha-céus (todos eles tomados de empréstimo pelos prédios do quarteirão Serrador), e sua glória começava a viver mais uma reconfiguração: a aplicação daqueles nobres ornamentos a edifícios que serviam para coisas demais pareciam testemunhar a dúvida quanto a proposição de uma perenidade ou apenas a sugestão do luxo postíço (ele descobriria em breve o quanto isto é *americano*). Mal se passaram vinte anos e um terceiro ciclo de obsolescência se revelava no horizonte: todas as velhas cidades – a colonial, a nova velha de Pereira Passos... – logo só existiriam na memória, em pinturas, gravuras e fotos; palacetes perdiam boa parte de seu prestígio, sua lucratividade e o conjunto Pathé-Palace-Capitólio, que em parte destoava da praça, não o fazia menos em relação *A Noite*. Na verdade, ele constatava que este último era o primeiro edifício que realmente *parecia* com o que Di e Tarsila representaram como um arranha-céu, com a prevalência de uma geometria simplificada. Incrementemos nosso personagem: ele completa seus estudos de arquitetura ali perto, na Escola Nacional de Belas Artes e sente-se perplexo e confuso acerca de como desenharia um prédio desse porte, caso fosse contratado para isso. Alguns colegas seus têm ousado



ilustrações inspiradas no que viram em livros e revistas norte-americanas, como no estudo de Faro Filho de uma *Casa de Apartamentos*, ou, na exortação da “arquitetura ciclópica” e do “arranha-céu como expressão da beleza”, ladeando uma “visão” de Paulo Pires e Paulo Santos, que provavelmente poderia recorrer as imagens de Hugh Ferriss e de J.L. Kingston – do primeiro, havia na Biblioteca Nacional um exemplar de março de 1929 da revista *Architectural Record* com suas fantasias arquitetônicas; no mesmo lugar, um ano depois, ele encontraria a apologia do arranha-céu pelo segundo – *Skyscraper. A Study in the economic height of modern office buildings* (1930). Nosso personagem, sem necessariamente se opor aos ensinamentos recebidos, talvez se sentisse confuso frente ao dilema de como conciliar a disciplina acadêmica e o *sentido* e espacialidade desses novos problemas construtivos. Não, ele não rejeita nem o ornamento, nem a simetria; simpatiza com a monumentalidade. O problema é de parâmetro, ou seja, o fato da tradição não dispor de uma tipologia para eles, sendo os exemplos mais próximos aqueles erigidos nos Estados Unidos, um país até então historicamente reconhecido “por não ter História” (a não ser que ele pense em uma adaptação dos imóveis do Boulevard Haussmann e do Boulevard Saint Germain). O Teatro Municipal tinha seu precedente na Ópera de Paris. A Escola Nacional de Belas Artes, num pavilhão do Louvre. Uma casa de comércio poderia evocar a arquitetura burguesa da Holanda do Século de Ouro. Ele sabia com desenvoltura escolher o estilo certo para cada prédio, mas... qual seria o estilo de um arranha-céu? Haveria uma pista no assombroso *Metropolis*, de Fritz Lang, assistido numa daquelas salas há menos de uma ano<sup>1</sup>? A que referência um prédio por excelência híbrido em seu uso iria recorrer? Qual a volumetria e proporções corretas, a articulação entre o pórtico e o edifício? Com um pouco de malícia concluiria intuitivamente: “para um prédio híbrido, melhor ser eclético”. Mas é necessário saber como ser eclético com os arranha-céus, posto que o seu ecletismo difere essencialmente daquele praticado uma ou duas décadas antes, naquilo em que a sua versão da virada de século ainda se organizava a partir de uma predominância horizontal e de uma articulação entre as partes tratada numa sucessão de planos e elementos ritmando as concavidades e protuberâncias que dão *graça* ao edifício. Esse pensamento lhe viria ao lembrar das fotos que em um lance de sorte viu nas mãos de um amigo que lhe mostrara quase clandestinamente *Amerika – Bilderbuch eines Architekten*, de Erich Mendelsohn, com os registros do arquiteto alemão nos Estados Unidos; contudo, ao traduzir os comentários adjacentes as imagens, nos quais condenava-se o decorativismo dos exemplares norte-americanos, a inquietação se adensa. E ele hesita, ao assentir o abismo entre o *Capitólio* e *A Noite*. A resposta precisa ser formulada e as opções abundam, nenhuma apontando ser a melhor, mais segura ou crível; há as novas vindas de Le Corbusier, há registros em profusão de Manhattan, há projetos utópicos. Ele põe-se então a meditar uma filosofia do arranha-céu.

Cena 3, 1930. Os dois personagens acima são mais do que próximos. São parentes: o primeiro é o “tio obscuro” do segundo, que emprega seu sobrinho como estagiário em seu escritório de arquitetura no *Capitólio*. Eles preferiram se instalar ali do que em *A Noite*, para, encerrado o expediente, descerem para um espetáculo ou um filme, o que não tem sido fácil, pois avançam a hora sem decidir “em qual estilo” vão resolver a encomenda de mais um

<sup>1</sup> É Maria Luiza Freitas quem nos informa da exibição do filme na cidade em outubro de 1928. FREITAS, Maria Luiza de. *Cenas da metrópole brasileira: um preâmbulo pelo imaginário arquitetônico dos arranha-céus em fins da década de 1920*. VALLE, Arthur, DAZZI, Camila (org.) *Oitocentos – Arte brasileira do Império à República*. Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/Dezenovevinte, 2010, p. 452-3.

13º Seminário

do\_c\_o\_m\_o\_m\_o\_  
brasil

Salvador – BA  
7 a 10 de outubro de 2019



edifício alto de escritórios e outros usos, ou a melhor maneira de implantá-lo emparedado entre dois congêneres. Qual o partido? Quais alegorias? É importante para o edifício relacionar-se com a área circundante ou é uma entidade autônoma? Mas ele pode ser autônomo, quando se acavala com seus vizinhos, criando uma massa heterogênea quase sem intervalos? Passam tanto tempo discutindo a filosofia da arquitetura (numa banqueta ao lado de uma das pranchetas está o antigo ensaio de Heinrich Hubsch “Em que estilo devemos construir?”, imaginando que possa iluminar alguma inspiração) quanto a vida que os novos tempos prometem (sob o estojo de compassos repousa *Cenas da vida futura*, de Georges Duhamel, recém-lançado em Paris, com o relato do escritor de sua viagem aos Estados Unidos). Na verdade, aquela tarde havia sido gasta na Biblioteca Nacional, consultando o livro *Skyscrapers and the men who built them*, de William Alcott Starrett (ninguém mais, ninguém menos do que o construtor do Empire States Buildign e do Woolworth) em busca de uma resposta. O título soava como um mau agouro ao mais velho, trazendo à tona suas apostas erradas...

Nossa história é a de uma modernidade que se desenrola como uma longa transição, matizada internamente pelos tons das três décadas que separam um Rio de Janeiro “pré”-moderno de outro no qual a maturidade pós-corbuseana se fixa como grande marco, que encontra no arranha-céu seu ponto de inflexão. Mais de uma vez, este período foi tratado como preparatório, como se sua forma definitiva ainda não tivesse *evoluído* até a solução adotada a partir dos “cinco lembretes” (Lucio Costa foi um dos promotores dessa versão), enquanto desejamos aqui pensa-la à luz da encruzilhada e do impasse. Porém, é no impacto profundo acusado durante esta proto-história que se constatam a pluralidade e ambiguidade da “iniciação ao moderno”, de caráter por vezes perfunctoriamente conciliatório – este primeiro *modo de ser moderno* precisaria saber como transpor para si as tradições do passado, inclusive prorrogando sua sobrevivência. Resulta, não obstante, em ser alvo, mais do que de polêmicas, da dupla rejeição, tanto dos velhos mestres (a simetria, a decoração são incompreendidas e mal aproveitadas pelos neófitos, na visão daqueles), quanto dos prosélitos da nova causa, que a censuram por insistir na aparência. Apesar de todas as diferenças de opinião, há um elemento comum no discurso de rejeição: esses prédios são equivocados e incoerentes, para ambos os partidos; são uma alegoria híbrida, e por conta disso, seriam tidos como uma incompletude perante qualquer sistema.

Ao leitor (ou ouvinte) eu peço desculpas por introduzir-lhe ao nosso texto através desta ficção rapsódica. Sardonicamente, era uma maneira de indicar o quanto a palavra arranha-céu fez-se corrente, antes mesmo da construção de seus primeiros exemplares ou da epidemia que em breve deflagraria (a proto-história a que me referi). A palavra se inscreve rapidamente na vida social, indo do debate intelectual, para o sociocultural, passando por metáforas literárias oportunistas e nome de cavalo de corridas até chegar aos prédios propriamente ditos. Queria assim indicar que existia uma cultura do arranha-céu sendo gestada e que, de fato, os anos 1920 não são exatamente seu começo, mas se aproximam de um primeiro amadurecimento. O grande público carioca fora apresentado a essa palavra na página 4 da edição de 12 de julho de 1908 de *O Paiz* (pelo seu termo original *sky-scra-per* [sic]). Inicialmente ela soa prosaica, mas logo (e nos anos seguintes) ganha ar belicoso e se torna o pretexto (e alegoria) de disputas no campo profissional e na intelectualidade, apontando a cisão entre o heterogêneo leque de “modernos” e os defensores do passado. Isso se revela ainda em 1914 quando do surgimento de uma proposta de uma construção desse porte, destinada a ocupar o terreno do Pavilhão Internacional, ao fim da Avenida Rio Branco. Fica evidente o temor ao



“manhattanismo” antes mesmo dele ser posto em prática: “que necessidade há, interrogamos, de construções destas almanjarras de arquitetura, destes *buildings* monstros que são o característico de Nova York? [...] Em relação à estética, higiene e comodidade [...] sob todos os aspectos tais construções não se justificam a não ser pela intrepidez *yankee*”, prosseguia o artigo anônimo também impresso em *O Paiz* (04 de junho de 1914). Visto sob o prisma de tais antecedentes é que cremos que a série de entrevistas sobre o tema promovida pelo mesmo jornal no final da década de 1920 (*O arranha-céu e o Rio de Janeiro*, junho a agosto de 1928, tendo ocorrido antes – 1926 – uma enquete similar promovida por *O Jornal*) é menos a descoberta desses edifícios do que o engaste entre teoria e prática que os envolve no momento em que seu erguimento abrupto se encontra em pleno curso. Dizendo de outro modo, aquilo que se configurou no restante do século XX como o típico arranha-céu “modernista” (definido efetivamente no Brasil dos anos 1930 aos 1950) se instaura a partir da conclusão dessa proto-história, transcorrida entre a metade dos anos 1910 e ao longo da década de 1920, passando em seguida por uma fase intermediária nos anos 1930 e 1940, na qual ainda sobrevive com relativa igualdade de peso um segundo estado de ecletismo (o primeiro sendo aquele da virada dos séculos XIX e XX) no qual convivem projetos desenvolvidos segundo os procedimentos das vanguardas e outros que apostam nos demais modelos disponíveis, com suas possíveis fusões. Até 1929 havia mais arranha-céus geometrizados e “modernistas” em ilustrações e pinturas de artistas ou em fantasias projetuais de jovens arquitetos do que erigidos, como se aqueles “antecipassem” a forma que eles deveriam assumir como definitiva, tipológica. Em outras palavras, estes desenhos eram menos retratos da cidade moderna construída do que transposições de imagens estrangeiras ou profecias. E a beleza da “arquitetura ciclópica” era copiosamente vislumbrada nos inúmeros “projetos” dos mais variados “gostos” e “estilos” apresentados em revistas como *Architectura – mensário de arte* e em anúncios de *Architectura no Brasil*, em circulação na antiga capital entre 1929 e 1930. Isto posto, as particularidades a nos interessar são três: (1) a heterogeneidade dos primeiros arranha-céus cariocas ilustra um território em transição ao sobrepor repertórios *posteriormente* discordantes entre si, dentro dela não havendo *ainda* a incompatibilidade entre moderno e ornamento (na historiografia canônica, eles seriam entrincheirados entre convenções vindas do passado e outras que dariam as feições da arquitetura moderna), tentando uma solução de compromisso em que o desejo de uma nobreza estilística tributária a tradição ainda não é abandonado. Isto acabaria descortinando menos a demarcação de uma cultura específica para o século XX (como, por exemplo, sonharam os modernistas paulistas de 1922) do que a reincidência da modernidade francesa no século XIX, cujos demais sintomas se perceberiam entre nós justamente no simultâneo desconforto expresso na recepção inicial daqueles edifícios. Exagerando, revela-se o desejo de ser moderno, mas há o medo das feições da modernidade do século XX, preferindo a ela uma versão nostálgica, na qual seus dilemas poderiam ser emoldurados com maior segurança; (2) o temor de americanização do espaço urbano não se restringe a salubridade e qualidade, mas a reorganização de seu domínio, trazendo consigo a suposição de uma perda ou desestabilização de sua ordem simbólica; a verticalização da cidade é temida como um nivelamento do gosto, aplainando *relativamente* a hierarquia de ocupação, usos, repertórios culturais de classe e tipos –um “aburguesamento” indisfarçável. A aproximação com a cultura norte-americana sugere a ideia de um rebaixamento cultural e espiritual, ou no mínimo de uma depreciação de uma cultura aristocrática. Indiretamente ela se constata no uso quase sempre pejorativo de anglicismos, com conotação distinta do emprego dos galicismos, seja na literatura, em textos polêmicos ou no jornalismo, em particular quando devotados ao tema em questão; (3) Por ter se constituído *antes* da existência de exemplares,

13º Seminário

do\_c\_o\_m\_o\_m\_o\_  
brasil

Salvador – BA

7 a 10 de outubro de 2019



como apontei acima, o sentimento do arranha-céu iria ensaiar a materialização dos desejos a ele associados segundo um leque heterogêneo de opções formais, sem a prevalência de nenhuma delas. O privilégio conferido a certos modelos adiante é, portanto, a um só tempo, a resultante de um processo em que se ponderam soluções testadas e uma decisão ideológica sobre como lidar com o passado e o futuro da cidade. Esta é uma dentre as razões pelas quais a historiografia apontaria em *A Noite* um marco de virada, ponto intermediário entre a primeira, segunda e terceira culturas do arranha-céu (a proto-história, o manhattanismo e o corbuseanismo, respectivamente), as quais existiram durante alguns anos enfeixadas. Defendo essa última hipótese baseado na progressão de livros disponíveis para alimentar tal debate (em parte criei essa ficção para simular o contato com as várias fontes que efetivamente circularam entre nós). Mas também desejava simular as formas de experiência de modernidade no Rio de Janeiro desde meados dos anos 1920. Ali era possível, assim como em outras capitais brasileiras, vive-la num primeiro estágio de diluição no cotidiano, não dependendo mais da imperativa realização de um evento fundante como uma Semana de Arte Moderna (o que não significa a renúncia ou a ansiedade por acontecimentos de tal porte).

O processo de verticalização no Brasil é um tema longe de ser inédito, como atestam as obras de CARDEMAN (2004), BORGES (1999), SEGAWA (2010), a recente pesquisa de CHAGASTELLES (2015) e o artigo de FREITAS (2010), os últimos trabalhos dedicados especificamente ao Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. Isto posto, nossa intenção aqui não é retratar a história da construção desses edifícios (em particular aqueles do quarteirão Serrador) e seu impacto no campo profissional – tarefa já realizada pelos pesquisadores Clévio Rabelo e Maria Luiza de Freitas. Do mesmo modo, não nos debruçaremos sobre a expansão desses edifícios pela cidade do centro em direção a Copacabana, enfatizando a conformação das transformações comportamentais, culturais e as práticas de distinção que carregam consigo, como discutiu Chagastelles. Enfocamos um instante anterior, aquele da “iminência” de um evento. Nosso propósito, ao ensaiar uma “filosofia do arranha-céu”, é mapear a dificuldade de sentido que eles impõem aos meios intelectual e artístico carioca. Tomamos como pretexto o conjunto que formava o quarteirão Serrador, também conhecido por Cinelândia, pois é ali onde a discrepância entre o Rio *belle époque* e o *manhattanrioísmo* (perdoem-me o neologismo) se constata pela primeira vez: os arranha-céus não foram alvo da preocupação apenas de arquitetos e engenheiros, mas apelaram aos sentimentos de artistas, escritores e cineastas, convocando uma discussão sobre os atritos entre os modos de vida da cidade nova e aqueles de um passado mais distante ou precocemente envelhecido; a perda de um centro de gravidade que assentara o imaginário de nossa elite e seus bacharéis: além do burguês frívolo ou embrutecido, ele parece o cenário ideal para o aristocrata decadente, o filho pródigo retratado por Humberto Mauro. Por outro lado, esse primeiro conjunto, apesar de não ser *estilisticamente* o princípio norteador de jovens modernistas, é o *tema*, o *mote* do qual precisam: com todo o desajuste – para o bem ou para o mal – que traz consigo, o arranha-céu é uma ruptura, uma aniquilação (mesmo que parcial ou gradual) do antigo jeito de se projetar em arquitetura e vive-la, como sua tectônica traduziria.

Com o tentativo amálgama de fontes americanas e europeias em seu desenho, resultando numa aparência “semi-moderna”, temos em uma quadra alinhados edifícios que lembram imóveis haussmannianos, outros difíceis de precisar se são nova-yorkinos, hollywoodianos

13º Seminário

do\_c\_o\_m\_o\_m\_o\_  
brasil

Salvador – BA

7 a 10 de outubro de 2019



ou... originais. Estas montanhas artificiais habitadas são o transplante da apoteose do industrialismo para a capital de um país agrário: seriam, por assim dizer, monumentos *antecipatórios*, mas no mesmo tom, *monumentos ao fim de uma lógica do monumento*, ao minimizarem a escala e modo de implantação dos palacetes. Subjetivamente, incidem na percepção do espaço, naquilo em que, à semelhança dos bulevares parisienses, franqueiam um ângulo até então inexistente para o pedestre (cuja visão se indexava a linha do horizonte perspéctica); outro aspecto, menos especulativo e mais real é o tipo de comércio escópico nele instalado que nos lembra do contingente materialista a que a arte serve e cujo amálgama é exaltado pelos seus defensores americanos: ali se sobrepõem o prazer fetichista das vitrines, a *projeção* do espectador no cinema, incutindo em sua dinâmica a difusão de outras práticas e vivências que não aquelas oriundas majoritariamente do terreno das belas artes (com o adicional de seu alcance industrial). Seu uso híbrido, tornando-o um objeto de indisfarçado filistinismo, seu empréstimo “postiço” da tradição (na verdade, construções multiuso eram esboçadas na mesma época, porém mais próximas de uma composição tradicional, como o projeto para um *Cassino-Teatro* para a estação do Prata – apresentado em junho de 1923 em *Architectura no Brasil*, em estilo neo-grego, “pela oportunidade que oferece de efeitos arquitetônicos de grande majestade, sobriedade e distinção” (VIANNA, 1923), complementado pelo interior do teatro em linhas do estilo Império), a sombra do apagamento ainda mais contundente dos remanescentes da cidade antiga – o quarteirão Serrador se instala no terreno do antigo Convento da Ajuda –, o eventual temor dele destruir nossa aparência europeia, e uma nova negociação de espaços comuns e privados, impactaria os modos de sentir e de se afirmar, uma vez que promove – timidamente, é verdade – o descompasso entre a escala e tectônica dos símbolos do poder governamental e aqueles recém-vindos do capital (atendo-nos ao campo da especulação, essa hipótese poderia ser considerada inclusive na verticalização da Esplanada do Castelo). Temos rascunhado, portanto, o problema do edifício *pronto* e acrescentemos que o escândalo diante deles talvez seja mais moral do que urbanístico – ou tão moral quanto urbanístico.

Não saberia afirmar para nossos olhos do século XXI o quanto todo a extensão da Praça Floriano parece-nos harmonizar-se à sombra do “Rio Antigo”, mas os historiadores de arquitetura por nós citados anteriormente deixam claro em seus estudos que, para as mentes locais dos anos 1920, aquilo tudo era inconciliável. As razões se descortinam tanto numa crítica genérica anterior que recalitra o incômodo com a implantação de um edifício de usos vulgares numa região nobre (versão atualizada do desgosto já sentido com o Pavilhão Internacional – “o inestético barracão em que se exibiam variedades de todo gênero, desde os mais desinteressantes cosmoramas até os números mais excêntricos de café-concerto [...] tudo quanto o espírito complexo do sr. Paschoal Segredo pôde ali reunir por julgar capaz de reunir renda” – sentencia o artigo de *O Paiz* de 1914 – ratificado com o veredito de que “a construção de um sky-scraper [sic] nos parece condenável sob, por assim dizer, todos os aspectos”) quanto naquela outra especializada, emitida pela autoridade de Raphael Galvão:

O cinema Odeon [...] o maior dos cinemas recém construídos, iniciados da série de absurdos é também o que talvez possua maior número de erros. Os movimentos curvos das fachadas, bem exprimem a capacidade de quem os concebeu. Outra nota chocante é o da miscelânea de estilos, os quais variam desde o clássico grego até o Renascimento e o gótico. Logo à entrada, há colunas dóricas de Pethum, em proporções raquíticas, encimadas por consolos Luiz XVI ou coisa parecida. O Gloria é o segundo, em tamanho, e o



maior em desproporção. Tem, entretanto, aproveitável, a sua planta. A fachada, mais coerente em estilo que a do Odeon é, todavia, [...] mais desproporcionada. Desde o 'embasamento' até a inexpressiva 'mansarda', só se sente uma preocupação, acabar um pavimento para começar o outro, jogando ornatos, sem critérios nem orientação. Convém notar que nesse edifício, a nota mais chocante é constituída pelo absurdo de um maciço colocado no eixo do edifício, e que vai de encontro às regras mais elementares de arquitetura (GALVÃO, 1927, p. 6. Apud FREITAS, 2010, p 461).

Para além, mais uma vez, do uso “abominável” e “inepto” dos estilos para um edifício cuja existência traduz a torção das práticas de sociabilidade, percebemos que o contraste se faz, conseqüentemente, mais por ajustes composicionais e pela perda de uma “unidade” de programa, perfil volumétrico e implantação do que pela discrepância de altura propriamente dita. O quarteirão Serrador, afinal, é um amontoado sucessivo de blocos não uniformes; aglomerados, que formigam numa mesma área, contrariando a disposição espacial do entorno, em que a quadra e o edifício são tratados individualmente, cada um tendo seu espaço exclusivo e o vazio ao redor como moldura de seu bloco individualizado. Assim sendo, o problema de “design” do arranha-céu logo redundava em outro de cultura – no sentido geral e naquele de “cultura de formas”, capaz de simbolizar os valores de um grupo e seus modos de experiência. Insisto no *cenário* da Praça Floriano: se tomamos como exemplo as cotas do Cinema Capitólio e a da Biblioteca Nacional a diferença de altura não é tão brutal quanto a dos ideais de cultura demarcados pelos conjuntos que ocupam seus extremos (o Theatro Municipal, a Escola Nacional de Belas Artes e a Biblioteca Nacional em um extremo e a sequência de salas de cinema no outro). No entanto, no que concerne a tectônica, uma simples reconstituição da antiga Avenida Central como um todo, contrastada ao quarteirão Serrador, explicita o abismo de uma década: a princípio, as primeiras construções inaugurais da avenida podiam dispor de vários estilos, mas escolhiam dentre eles um que, no mínimo, fosse o protagonista, e a partir dali seguia-se suas regras internas. Por extensão, apesar dos ornamentos, cornijas, pórticos e relevos esculpidos na fachada, as novas salas parecem quase desnudas, observado o barroquismo de rendilhados, florões, capitéis, cariátides, balcões e por aí vai que grassara na via em seu primeiro esplendor. Naquele ecletismo de virada de século, a articulação daqueles elementos (que resultava na proporção reivindicada por Galvão, mas que poderíamos chamar, numa tradição clássica de medidas, ou *modos*) criavam uma rítmica alternada de cheios e vazios, gradações de volumes e reentrâncias, todas elas atreladas – em casos monumentais como o da Biblioteca Nacional – a um pórtico com frontão que, ponto culminante, unificava a fachada, dominando-a. No quarteirão Serrador, tomando por exemplo o Pathé Palace, mesmo para um gosto acadêmico, a decoração estava *aposta* ao corpo principal, criando um volume raso e sem o jogo contrastado de luzes, sombras e cadência de planos ou a profusão de detalhes narrativos e pitorescos. O ornamento surgia *bruscamente*. Quando muito há dois nus reclinados como alegoria (clássica) do teatro e (bizarra) do cinema. Esses elementos *sinalizavam* a entrada principal, mas não exatamente a *simbolizavam*, uma vez que, em função da predominante verticalidade (em detrimento ao prisma horizontal dos edifícios antigos) não amarravam a composição, vendo-se achatados por outros temas que os sucediam – o empilhamento criticado por Galvão – ou pela maneira algo desajeitada como seu balcão curvo tenta ecoar o ritmo da Câmara Municipal. Para complicar ainda mais a situação, os letreiros simplesmente transbordavam e ultrapassavam o friso, desvencilhando-o do desenho do edifício e não supondo uma relação

13º Seminário

do\_co|mo|mo\_  
brasil

Salvador – BA  
7 a 10 de outubro de 2019



orgânica com ele. Ora, era um tipo de aglomeração que poderia incomodar tanto arquitetos tradicionais quanto modernos como Berlage e Mendelsohn (que apontaram seu desagrado em seus respectivos livros de viagem aos Estados Unidos e, particularmente em *Amerika*, era revelada na justaposição de fotos de um mesmo edifício da Broadway à noite com seus letreiros acesos e com seu esqueleto descarnado à luz do dia). Não menos significativo, é que este detalhe fora também acentuado por um escritor francês – Georges Duhamel – em sua ácida (e consternada) descrição daquele mesmo país como um dos sintomas da inaptidão norte-americana de introjetar a cultura europeia. Não é difícil imaginá-lo compartilhado por um meio predominantemente francófono (e “mediterrâneo”, como outros descreveriam), como o nosso: “o *building* se eleva! Por mais simples que sejam suas linhas, ele frequentemente é desfigurado pelas insígnias flamejantes que o cobrem ou coroam, pelos caracteres gráficos que repousam, como parasitas na arquitetura moderna” (DUHAMEL, 1930). Tal crítica, na verdade, toma apenas um detalhe plástico como pretexto, pois sua dimensão é mais profunda:

*O building se eleva! Ele vai viver: vinte poços de elevadores perfuram-no de ponta a ponta. Ele é percorrido pelos órgãos de luz, energia, calor, frio, telefone, pelas tubulações de água, gás, pelas saídas de ar, de correspondência, de roupa suja e de lixo. Ele aloja a população de uma subprefeitura francesa. E tudo isso fala, come, trabalha, ganha dinheiro, aposta na bolsa, fuma, bebe álcool escondido, sonha, faz amor* (DUHAMEL, 1930, p. 109).

O mal-estar da neurose norte-americana sentido por um francês não é apenas repetido; é literalmente traduzido pelos cronistas de uma cidade que se comprazem em se auto imolarem, encenando uma modernidade desencantada com essa promessa sombria de futuro. Visto mais acuradamente, ele se ajusta a reencenação tardia da melancolia parisiense de Baudelaire e Eugène Sue, que se tenta reviver nessa cidade tropical em transformação. Em outras palavras, a irrupção dos arranha-céus na cidade oferece a ocasião para uma nova forma de decadentismo desses intelectuais se manifestarem – a rigor, talvez sinta-se menos a nostalgia da cidade transmutada e apagada do que a ocasião de reproduzir o *topos* literário do desenraizamento. O sintoma de escolher uma modernidade que não provoque tanto medo quanto aquele presenciado ao vivo (não passa despercebido que em Berilo Neves a antipatia ao arranha-céu segue de mãos dadas com sua misoginia) se denuncia no *spleen* desalentado de um Álvaro Moreyra – “bondes apinhados rangem nos trilhos. Rodam automóveis pelo asfalto. Gente vai andando. Na gente e nos veículos, vejo a mesma indiferença exausta. É o fim de um dia, de mais um dia... Chamam a isto viver...” (MOREYRA, 1923) –, afeita ao tom de Benjamin Costallat: “o século do arranha-céu parece que só sabe valorizar o espaço e as cousas brutalmente concretas [...] A vida hoje é na rua. Em contato com estranhos [...] A época é dos arranha-céus [...] Babel de todas as moralidades” (COSTALLAT, 1929). A cidade velha, com sua “casa... a família... o amor... a ternura... a ternura principalmente de nossas casas... a ternura pela nossa gente...”, prosseguindo com suas palavras, “são fantasmas de um passado, fantasmas lindos que vão desaparecendo aos poucos, à luz dos arranha-céus” (COSTALLAT, 1929). Permitam-me apenas mais duas citações características. A primeira de trechos de Berilo Neves:



O arranha-céu é a expressão material do espírito moderno. A alma humana é hirta e inflexível como se tivesse vigas de aço a escorá-la [...] Para quê um coração de carne, sensível e palpitante, se tudo o que nos cerca é cimento? [...] Ainda há pouco, até nos cemitérios havia poesia e variedade de estilos. Os mausoléus eram obras de arte, construções que refletiam nas suas mil faces diferentes, a riqueza multifária do espírito humano. Amanhã, para quê mausoléus artísticos se até a Vida se uniformizou no cimento armado? Haverá, como nos arranha-céus, gavetões para os defuntos, gavetões para as almas [...] Arranha-céu... paradoxo de pedra. Almas de cimento armado com vigas de aço, à prova de ferrugem do sentimento [...] O arranha-céu é o cooperativismo do cimento armado. É a reunião de varias [sic] capitais para explorar uma só indústria. Fazem-se apartamentos como se fizessem peças de automóveis. Do ponto de vista estético, o arranha-céu é mais sombrio do que as pirâmides do Egito, mas a finalidade é quase a mesma: a finalidade tumular [...] De todas as habitações, a melhor ainda é a que fornece a sombra de uma árvore (NEVES, 1936, p. 5, 9, 185-6)

E a segunda, do libelo de Christiano S. das Neves, arquiteto paulistano, contra Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, que, apesar de vinda de outra cidade, coaduna em espírito com os cariocas. Ao criticar as “máquinas de morar” (um termo que ele usa equivocadamente, assim como adiante o contrapõe como uma expressão “futurista” antagônica ao que clama ser a verdadeira arquitetura moderna, cuja feição só podemos intuir por sua defesa de telhados em águas) ele sentencia: “O ambiente de tais casas, inteiramente despidas de encanto, faz com que a permanência seja rápida, tal a frieza, a monotonia que nos oferece. Afugentam. Causam mal estar porque não correspondem ao ritmo de nossa vida” (NEVES, 1931).

O que estas passagens reunidas revelam é o paradoxo da modernidade que constrói o bulevar como desejo de cosmopolitismo e sociabilidade e ao mesmo tempo tem medo da rua, vendo na casa o refúgio a ela e às tentações que pode despertar. A dualidade está na rua ser o passeio e a memória do lugar até pouco tempo aparentemente só ocupado por quem trabalhava (o escravizado, como retratavam as vistas da cidade no século XIX feitas por Taunay). O arranha-céu é a invasão da rua casa adentro. O “refúgio” oferecido pela casa deveria servir para se esconder do frenesi e da exaustão de um mundo que parecia atropelar os nostálgicos de um passado que eles, enquanto classe, podiam orquestrar. O uso e ocupação mistas do arranha-céu não apenas trazem o anonimato da rua, mas igualmente os seus constituintes, dos quais tentava-se resguardar entre as quatro paredes. Mas como fazê-lo, como acreditar que, misturando cinemas, escritórios, apartamentos, lojas, ali seria possível conservar-se a crença do lar imaculado, fosse ele suburbano ou aristocrático? A dissolução dos hábitos levaria a dos costumes? Daí a projeção duplicada, o auto-exílio no dublê da melancolia parisiense oitocentista, como se ela pudesse consolar estes resignados e inseguros corações: “*la forme d’une ville / change plus vite, hélas, que le coeur d’un mortel [...] mais rien dans ma mélancolie/ n’a bougé [...] / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs*”, cantavam os versos célebres de Baudelaire em *Le Cygne*. Mesmo descontado o tom apologético, a experiência sugerida por Starrett é o oposto dessa, indicando não só a separação entre o modo “francês” e o “americano”, bem como, podemos supor, alimentando as aspirações de nossos jovens entusiastas modernistas dos anos 1920, retratados na vida dos arranha-céus e baratinhas de *Barro Humano*.



Com o advento de nossa era mecânica, a tendência foi de retornar rumo a vida comunal, não como uma medida de autopreservação como aquela na vida comunal mais antiga, mas agora como uma questão de benefício próprio, ao alcançar os confortos, conveniências e – de fato – os luxos da vida que a existência urbana moderna oferecem em tamanha abundância [...] Vimos a aceitação das estruturas de vários andares tão logo os meios de produzi-las foram inventados. Vimos a enorme riqueza que sua invenção e suas conseqüentes necessidades criaram. Mas a necessidade básica permaneceu a mesma: habitação segura, confortável, adequada, higiênica e sanitária com praticamente as mesmas dimensões como que foram originalmente concebidas e – certamente – com praticamente o mesmo objetivo de conveniência aspirado primeiramente pelo homem primitivo (STARRETT, 1928, p. 336).

O livro de Starrett, a propósito, não é apenas a exortação a um novo estilo de vida (Kingston também exalta a comodidade de você dispor de todos os serviços ao seu redor), mas, assim como o exemplar de março de 1929 de *Architectural Record*, um *vade mecum*, cobrindo do uso de materiais, técnicas e decoração até a copiosa quantidade de ilustrações, presentes em artigos, capítulos e anúncios. Por fim, ele coloca o problema mais grave nosso meio, inseguro em decidir a quem prestaria deferência: sem renunciar a crença na beleza, ele reenquadra sua dimensão e admite que talvez ela não venha jamais alcançar aquela dos antigos. “Meu argumento é que o arranha-céu é uma forma intrinsecamente bela”, ele sentencia. Porém, mais a frente, complementa: uma “beleza arrebatadora talvez seja impossível a um edifício puramente comercial” (STARRETT, 1928). Era o nivelamento do gosto pelo meio – característico de um mundo dominado pela classe média e a generalização da democracia – recusado por um ambiente intelectual ainda cultivador de um sentimento “superior”. A americanização é, portanto o risco de uma queda, provocada pelo simples fato de, na opinião de Duhamel – repetindo um clichê francês – tratar-se de uma sociedade sem tradição nem história que, no máximo, reproduz canhestamente “um luxo de lupanar burguês, um luxo industrial, fabricado por máquinas sem alma para uma multidão cuja alma também parece desertar” (DUHAMEL, 1930). Não surpreende que encontre eco em Chrisitano Neves, para quem “os destinos de nossa civilização são influenciados pela raça latina” e que “conseqüentemente, nossa arquitetura terá que ser concebida segundo sua orientação” (NEVES, 1931), na qual ele via a eternidade e universalidade do belo.



Figura 3. Paulo Pires e Paulo Santos. Arquitetura Cicolópica (alto). Abaixo, Edgard Vianna. Casa de apartamentos. Ilustrações publicadas na revista *Arquitetura*, junho de 1929.

A grande virada do arranha-céu carioca, que abre margem para uma guinada que acompanha a relativa reorganização das elites e da classe média em breve promovidas pelo golpe de Getúlio Vargas em 1930, se catalisa no edifício *A Noite*, naquilo em que ele materializa o que embrionariamente existia como desenhos. Se não é a solução definitiva, ela conforma o tipo que, mesmo posteriormente substituído pelas abordagens corbuseanas favorecidas a partir de meados dos anos 1930, desfaz-se do exercício conciliatório dos seus antecessores de poucos anos. Creio não exagerar ao dizer que ele é o primeiro arranha-céu “novo” da cidade, no que prescinde das adaptações norte-americanas dos elementos *beaux arts*, para um desenho que, mais do que mero *art déco*, é tipicamente norte-americano. Não à toa que a partir dele proliferam ilustrações a ele similares de autoria de jovens arquitetos, impressas em algumas das revistas acima, fazendo concorrência com os projetos para a mesma finalidade, também anunciadas nos mesmos veículos, porém, realizados por profissionais mais experientes, ainda tributárias a uma tentativa de fusão (Figura 3). Cometendo o ardil de simular uma profecia sobre fatos ocorridos, o quarteirão Serrador, mesmo sendo estritamente comercial, apresenta um modelo de arranha-céu que seria um último suspiro de modernização imagética da República Velha, enquanto *A Noite* prenunciaria uma das versões de simbolização do Estado Novo, com seu novo protótipo de *cidade oficial*. Visto assim, sem entrar no mérito estético, nos dez anos que englobam a proto-história a história dos arranha-



céus cariocas, a grande ruptura inicialmente se produz com seus primeiros exemplares, naquilo em que eles enunciam os cortes sobre os quais discorreremos aqui. A contribuição fundacional de *A Noite* e, poucos anos depois, do edifício do MESP designam um outro ciclo, no qual se definem os modelos de modernidade que intencionalmente substituem os da República Velha, assumindo plenamente a escala instrumentalizada da multidão. O quarteirão Serrador *traz* o problema da cidade das multidões, enquanto aqueles outros inventam suas formas icônicas de materialização, registrada nas paisagens urbanas de Milton Dacosta, em cujas telas, ao sobressair a escolha pelo perfil de edifícios altos na silhueta da cidade, ou nos canteiros proletários reproduzidos por Eugenio Sigaud, em que a presença do arranha-céu aponta para sua consolidação como novo índice do *ser moderno* – habitante e símbolo da paisagem do novo cosmopolitismo e do novo ciclo histórico que se alegava encerrar o Brasil arcaico e beletrista.

## Referências

- ABREU, Maurício de Almeida. **A evolução urbana do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: IPP, 2008.
- AGACHE, Donat-Alfred. **Cidade do Rio de Janeiro: extensão, remodelação e embelezamento**. Paris: Foyer Brésilien, 1930.
- BERLAGE, H.P. **Amerikansche Reisherrinerungen**. Rotterdam: W. L. & J. Brusse, 1913.
- BORGES, Eduardo Fares. **São Paulo e a origem dos arranha-céus**. São Paulo: Rg, 1999.
- CARDEMAN, David. **O Rio de Janeiro nas alturas**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2004.
- CHAGASTELLES, Gianne Maria Montedônio. **O Rio de Janeiro arranha os céus. A verticalização da metrópole entre o pragmatismo e a fantasia da arquitetura moderna de 1928 a 1945**. Tese (Doutorado em História Social), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de História, 2015
- CLARK, W.C. , KINGSTON, J.L. **The Skyscraper. A study in the economic height of modern office buildings**. Nova York : Cleveland, 1930.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- COSTALLAT, Benjamin. **Arranha-céu**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1929.
- CURTIS, William. **Modern Architecture since 1900**. New Jersey : Prentice-Hall, 1987 (segunda edição).
- CZAJKOWSKI, Jorge. **Guia de Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Guia de Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Index, 1997.
- FREIRE, Américo, OLIVEIRA, Lucia Lippi (org.). **Capítulos da memória do urbanismo carioca**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2002.
- GALVÃO, Raphael. As nossas tendências e o nosso surto architectonico. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1927, p. 6.
- HITCHCOCK, Henry-Russell. **Modern Architecture : romanticism and reintegration**. Nova York : Payson & Clarke, 1929.
- O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- FREITAS, Maria Luiza de. Cenas da metrópole brasileira: um preâmbulo pelo imaginário arquitetônico dos arranha-céus em fins da década de 1920. VALLE, Arthur, DAZZI, Camila (org.). **Oitocentos – Arte brasileira do Império à República. Tomo 2**. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/Dezenovevinte, 2010, 452, 465.



MENDELSON, Erich. **Amerika. Bilderbuch eines Architekten.** Berlin: Rudolf Mosse, 1926.

MOREYRA, Álvaro. **Cidade mulher.** Rio de Janeiro: Benjamim Costallat et Miccolis, 1923

NEVES, Berilo. **Cimento Armado.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

NEVES, Christiano F. das. O “bluff” architectonico. As teorias do arch. Frank Lloyd Wright”.  
**Arquitetura. Mensário de Arte.** Novembro de 1931, p. 1.

RABELO, Clévio. **Arquitetos na cidade: espaços profissionais em expansão (Rio de Janeiro:1925-1935).** Tese de doutorado (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, FAU, 2011.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil, 1900-1990.** São Paulo: Edusp, 1998.

SOUZA, Ricardo Forjaz Christiano de. **O debate arquitetônico brasileiro, 1925-1936.** Tese de doutorado (Filosofia). Universidade de São Paulo, FFLCH, 2004.

STARRETT, W.A. **Skyscrapers and the men who build them.** Nova York : Charles Scribners, 1928.

TSIOMIS, Yannis. **Le Corbusier – Rio de Janeiro: 1929, 1936.** Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro, 1998.

VIANNA, Edgard P. Casino Theatro para a Estação do Prata. **Arquitetura no Brasil**, vol IV, n. 21, junho de 1923, p. 41-45.

WAGNER, Otto. **Modern Architecture.** Santa Monica : The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1988.