

Marília Santana Borges

Quartirão sucesso da cidade:
o Art Déco e as transformações arquitetônicas
na Fortaleza de 1930 e 1940

Dissertação de Mestrado apresentada à
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo

Área de concentração:
História e Fundamentos
da Arquitetura e do Urbanismo

Professor orientador:
Profa. Dra. Maria Lúcia Bressan Pinheiro

São Paulo/2006

FOLHA DE APROVAÇÃO

Marília Santana Borges

Quartirão sucesso da cidade:

o Art Déco e as transformações arquitetônicas na Fortaleza de 1930 e 1940

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo

Área de concentração:

História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Profa. Dra.: Maria Lúcia Bressan Pinheiro

Instituição: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Prof. Dr.: Agnaldo Aricê Caldas Farias

Instituição: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Assinatura: _____

Profa. Dra.: Ruth Verde Zein

Instituição: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie

Assinatura: _____

Aos meus pais
Ulysses e Valmira

Agradecimentos

Após 3 anos dedicados a este trabalho, é com radiante alegria que o compartilho com pessoas fundamentais à sua realização:

aos meus amados pais, Ulysses e Valmira, e às minhas queridas irmãs, Carolina e Tatiana, que não só compreenderam como apoiaram a minha distância, sendo sempre a base de todas as minhas vitórias;

à toda minha família pela torcida, em especial às minhas avós Teresinha e Daisy (*in memoriam*), e aos meus tios Elzira, Romélia, Carlos e Eduilton;

à Gal, pelo nosso inestimável dia-a-dia, pelas leituras dos capítulos e pelo projeto gráfico desta dissertação;

à minha orientadora Profa. Dra. Maria Lúcia Bressan Pinheiro, pela confiança em me aceitar como orientanda, pelas conversas, direcionamentos e pelo prazer que é trabalhar ao seu lado;

ao Prof. Dr. Agnaldo Farias, por suas sempre surpreendentes aulas, por tornar-se uma grande referência e por compor a banca de defesa;

à Profa. Dra. Ruth Verde Zein, pelas imprescindíveis sugestões feitas na qualificação, por disponibilizar sua recheada biblioteca e por sua participação na banca de defesa;

ao Prof. Dr. José Lira, pelas válidas observações feitas na qualificação e pelo empréstimo de livros fundamentais à presente pesquisa;

aos professores e amigos Solange Schramm e Roberto Castelo, pelos “empurrões” direcionando-me ao Mestrado;

aos sempre presentes amigos Adriana Gurgel, co-autora do projeto gráfico, Aloísio Ximenes e Sabrina Fontenele, por suas valiosas amizades e por todas as contribuições feitas a este trabalho;

ainda aos amigos Beatriz Sabóia, Beatriz Rufino, Beatriz Sales, Clévio Rabelo, Diogo Costa, Drawlio Joca, Manoel Ricardo, Pablo Assumpção, Patrícia Costa, Renata Barbosa, Renata Vasconcelos, Tatiana Flory, Teresa Machado e Tiago Guimarães, pelo estar junto;

ao querido Grupo Arquitetura: Fred Alves, George Matoso, Renato Nogueira e Tiago Veras, pela amizade, apoio e incentivo na minha busca em ampliar os horizontes;

ao amigo Celso Machado, por criar inúmeros contatos indispensáveis em Fortaleza;

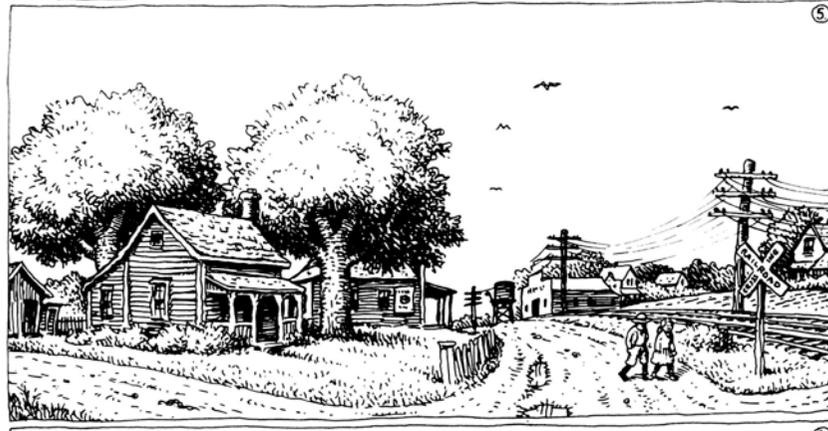
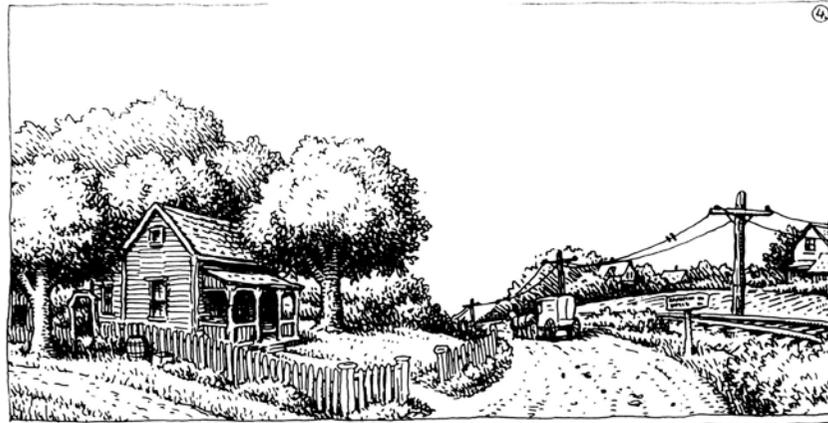
aos pesquisadores Ary Leite, Beatriz Diógenes, Blanchard Girão, Liberal de Castro, João Hyppolito, José Capelo Filho, Nirez e Wolney Unes;

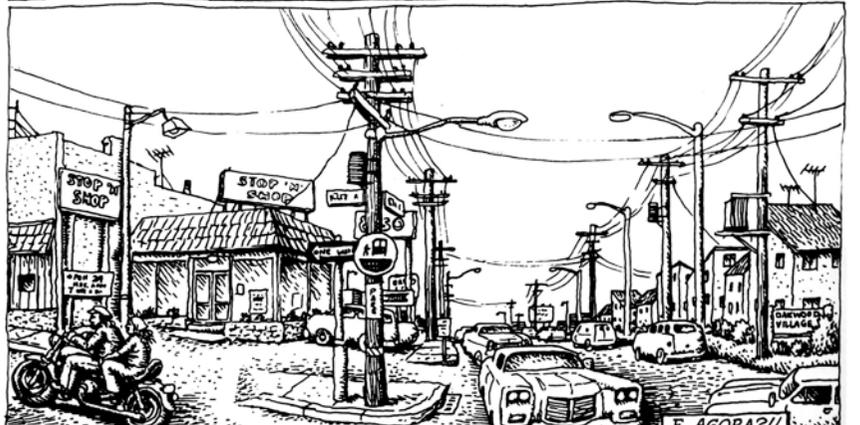
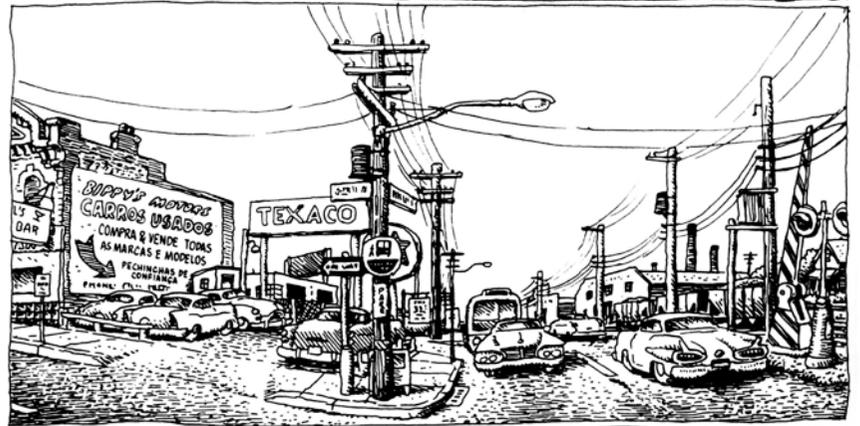
à Prefeitura Municipal de Fortaleza, à Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, ao Departamento de Edificações, Rodovias e Transportes do Estado do Ceará, ao Arquivo Público Estadual, à Biblioteca Pública Municipal, ao Departamento de Engenharia dos Correios/CE, ao Museu da Imagem e do Som de Fortaleza, ao Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará, dentre outros, pela disponibilização de material utilizado neste trabalho;

à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão de bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa;

a todos os professores e funcionários da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo;

o meu muito obrigada!





RESUMO

Esta dissertação investiga o processo de modernização da cidade de Fortaleza, nos anos 1930 e 1940, tendo como objeto as transformações arquitetônicas ocorridas na capital, mais especificamente em seu centro da cidade, núcleo nervoso e gravitacional, onde as mudanças ocorriam com maior ressonância. Interessa ambientar a consolidação desse ideário moderno em um contexto de intensas reformas urbanas, assinalado pelo progresso material, desenvolvimento tecnológico, aceleração da dinâmica urbana, maior racionalidade e funcionalidade, crescimento populacional e territorial, incremento do consumo e expansão do capital, fortemente marcado, também, pela crescente influência norte-americana, pela Segunda Grande Guerra Mundial e pela divulgação e aceitação da estética *Art Déco*. O intuito é produzir uma pesquisa que contribua para a história da Modernidade em Fortaleza, entendida como um conjunto de modificações econômicas, culturais e sociais, tendo como foco maior a arquitetura.

ABSTRACT

This essay investigates the process of modernization of Fortaleza, in years 1930 and 1940, having as object the architectural transformations placed in the city, more specifically in its center, where the changes occurred with bigger resonance. This process took place in a context of intense urban reforms, material progress, technological development, acceleration of the urban dynamics, bigger rationality and functionality, population and territorial growth, increment of the consumption and expansion of the capital, also strong marked for the increasing of North American influence, the Second Great World War and the spreading and acceptance of the aesthetic Art Déco. The main intention of this work is to produce a research that contributes for the history of Modernity in Fortaleza, understood as a set of economic, cultural and social modifications, having as principal focus the architecture.

Lista de Figuras

- Figura 01: Mapa do centro de Fortaleza, com especificação das obras apresentadas na dissertação, p.26;
- Figura 02: Palácio de Cristal, p.28;
- Figura 03: Torre Eiffel, p.28;
- Figura 04: Vista geral da Exposição Internacional de Artes Decorativas de 1925, Paris, p.30;
- Figura 05: *La Porte d'Honneur*, p.30;
- Figura 06: *Pavillion d'un Riche Collectionneur*, p.30;
- Figura 07: *Pavillion Gran Magasin Le Printemps*, p.31;
- Figura 08: *Pavillion L'Esprit Nouveau*, p.31;
- Figura 09: *Russian Pavillion*, p.31;
- Figura 10: Pôster do filme "Metrópolis", p.32;
- Figura 11: Rádio *Art Déco*, p.32;
- Figura 12: Luminária *Art Déco*, p.32;
- Figura 13: Edifício da *Sterwat and Company*, Nova Iorque, p.33;
- Figura 14: Edifício sede do Banespa, São Paulo, p.33;
- Figura 15: Edifício na Praça Serzedelo Corrêa, Rio de Janeiro, p.34;
- Figura 16: *Thomas Jefferson High School*, Los Angeles, p.34;
- Figura 17: Baixos-relevos com motivos referentes ao maquinismo, p.34;
- Figura 18: Baixo-relevo com motivos fito e antropomorfos, p.34;
- Figura 19: Recursos tipográficos em edificações no Rio de Janeiro, p.35;
- Figura 20: Fórum de São José dos Campos, p.35;
- Figura 21: Balcão do Hotel Martinez, Cannes, p.35;
- Figura 22: Portões de acesso com serralheria trabalhada, Rio de Janeiro, p.35;
- Figura 23: Foto publicitária da empresa Claude Luz, p.36;
- Figura 24: Edifício Azevedo-Villares, São Paulo, p.36;
- Figura 25: Hall principal de edifício à rua Ronald de Carvalho, Rio de Janeiro, p.36;
- Figura 26: Cine *Brighton Odeon*, p.37;
- Figura 27: Edifício da Rádio Cultura, São Paulo, p.37;
- Figura 28: Cenário do filme "Metropolis", p.37;
- Figura 29: Figurinos do filme "Broadway", p.38;
- Figura 30: Museu Marítimo Nacional de São Francisco, p.38;
- Figura 31: *Empire State Building*, Nova Iorque, p.38;
- Figura 32: Casa da rua Santa Cruz, São Paulo, p.40;
- Figura 33: Cine UFA-Palácio, Recife, p.42;
- Figura 34: Cine UFA-Palácio, Recife, p.42;
- Figura 35: Exposição do centenário da Revolução Farroupilha, Porto Alegre, p.42;
- Figura 36: Edifício "A Noite", Rio de Janeiro, p.43;
- Figura 37: Edifício "Oceania", Salvador, p.43;
- Figura 38: Instituto do Cacau, Salvador, p.44;
- Figura 39: Agência dos Correios de Belo Horizonte, p.44;
- Figura 40: Colégio Marconi, Belo Horizonte, p.44;
- Figura 41: Elevador Lacerda, Salvador, p.45;
- Figura 42: Estátua do Cristo Redentor, Rio de Janeiro, p.45;
- Figura 43: Ministério da Guerra, Rio de Janeiro, p.45;
- Figura 44: Edifício Esther, São Paulo, p.46;
- Figura 45: Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro, p.46;
- Figura 46: Projeto de Archimedes Memória para o concurso do MEC, p.47;
- Figura 47: Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, p.47;
- Figura 48: Pavilhão do Brasil em Nova Iorque, p.47;
- Figura 49: Café do Comércio, Fortaleza, p.55;
- Figura 50: Café Iracema, Fortaleza, p.55;
- Figura 51: Praça do Ferreira, após reforma de 1925, p.56;
- Figura 52: Caixas d'água da Praça do Bandeira, p.57;
- Figura 53: Chácara da Família Gentil, p.57;
- Figura 54: Praça Fernandes Vieira, p.58;
- Figura 55: Mapa com bairros de Fortaleza, p.58;
- Figura 56: Praia de Iracema em 1933, p.59;
- Figura 57: Praia de Iracema em 1940, p.59;
- Figura 58: Estoril, Fortaleza, p.59;
- Figura 59: Planta Cadastral da Cidade de Fortaleza, 1931-1932, p.62;

- Figura 60: Planta do sistema viário do “Plano de Remodelação e Extensão da Cidade de Fortaleza” de 1933, p.64;
- Figura 61: Rua da cidade de Fortaleza antes da pavimentação, p.65;
- Figura 62: Rua da cidade de Fortaleza depois da pavimentação, p.65;
- Figura 63: Rua Sena Madureira ampliada, p.65;
- Figura 64: Operários trabalhando na pavimentação das ruas de Fortaleza, p.65;
- Figura 65: Rua Barão do Rio Branco pavimentada, p.65;
- Figura 66: Rua Major Facundo pavimentada, p.65;
- Figura 67: Vista aérea da Praça do Ferreira em 1938, p.66;
- Figura 68: Recorte de jornal “Como se deve andar na cidade”, p.67;
- Figura 69: Recorte de jornal “Acidentes e suas causas e consequências”, p.67;
- Figura 70: Recorte de jornal “Fortaleza é a cidade mais barulhenta de todo o Brasil”, p.67;
- Figura 71: Recorte de jornal “Energia Elétrica”, p.68;
- Figura 72: Recorte de jornal “A unidade nacional”, p.70;
- Figura 73: Recorte de jornal “Como se deve andar na cidade”, p.70;
- Figura 74: Recorte de jornal “Ordem e disciplina”, p.70;
- Figura 75: “Quebra-quebra” de agosto de 1942, Fortaleza, p.72;
- Figura 76: Incêndio da loja “A Pernambucana”, Fortaleza, p.72;
- Figura 77: Recorte de jornal “Seja moderno!”, p.76;
- Figura 78: Recorte de jornal “*Ceará Tramway, Light & Power*”, p.76;
- Figura 79: Vista aérea de Fortaleza em 1940, p.78;
- Figura 80: Vista aérea de Fortaleza em 1947, p.78;
- Figura 81: Circuito de avenidas do “Plano Diretor para Remodelação e Extensão da Cidade de Fortaleza” de 1947, p.80;
- Figura 82: Divisão por bairros do “Plano Diretor para Remodelação e Extensão da Cidade de Fortaleza” de 1947, p.81;
- Figura 83: Primeira sede da Fênix Caixeiral, p.87;
- Figura 84: Antiga Casa José Gentil, atual Reitoria da Universidade Federal do Ceará, p.88;
- Figura 85: Banco Frota & Gentil, p.88;
- Figura 86: Secretaria da Fazenda do Estado, p.88;
- Figura 87: Teatro José de Alencar, p.88;
- Figura 88: Cine Majestic, p.88;
- Figura 89: Cine Moderno, p.88;
- Figura 90: Anúncio do Excelsior Hotel, p.89;
- Figura 91: Anúncio do Excelsior Hotel, p.89;
- Figura 92: Paisagem urbana de Fortaleza em 1930, p.90;
- Figura 93: Viaduto Lucas Bicalho, p.91;
- Figura 94: Viaduto Moreira da Rocha, p.91;
- Figura 95: Galpão de reparo de vagões e locomotivas da RFFSA, p.92;
- Figura 96: Galpão de reparo de vagões e locomotivas da RFFSA, p.92;
- Figura 97: Náutico Atlético Cearense, p.94;
- Figura 98: Exposição das obras de Sylvio Jaguaribe Ekman, p.95;
- Figura 99: Vista aérea do Ideal Clube, p.96;
- Figura 100: Monumento a José de Alencar, p.97;
- Figura 101: Coluna da Hora, p.97;
- Figura 102: Relógio do Pavilhão do Turismo em Paris, p.98;
- Figura 103: Relógio no canteiro central da Avenida Goiás, p.98;
- Figura 104: Mapa do centro de Fortaleza com as obras apresentadas na dissertação, p.98;
- Figura 105: Escola de Aprendizes e Artífices, p.99;
- Figura 106: Centro de Saúde Pública de Fortaleza, p.99;
- Figura 107: Planta do Centro de Saúde Pública de Fortaleza, p.100;
- Figura 108: Fachada leste do Centro de Saúde Pública de Fortaleza, p.100;
- Figura 109: Vista aérea do Centro de Saúde Pública de Fortaleza, p.100;
- Figura 110: Circulação do Centro de Saúde Pública de Fortaleza, p.100;
- Figura 111: Sala pré-natal do Centro de Saúde Pública de Fortaleza, p.100;
- Figura 112: Antigo Mercado de Farinha, p.101;
- Figura 113: Antigo Mercado Central, p.101;
- Figura 114: Vista interna do antigo Mercado Central, p.101;
- Figura 115: Planta de situação do Centro de Referência do Professor, p.103;
- Figura 116: Foto aérea do Centro de Referência do Professor, p.103;
- Figura 117: Pavimento térreo do Centro de Referência do Professor, p.103;
- Figura 118: Pavimento superior do Centro de Referência do Professor, p.103;
- Figura 119: Corte do Centro de Referência do Professor, p.104;

Figura 120: Fachada leste do Centro de Referência do Professor, p.104;
Figura 121: Fachada oeste do Centro de Referência do Professor, p.104;
Figura 122: Fachada norte do Centro de Referência do Professor, p.104;
Figura 123: Fachada leste do Centro de Referência do Professor, p.104;
Figura 124: Fachada oeste do Centro de Referência do Professor, p.104;
Figura 125: Fachada oeste do Centro de Referência do Professor, p.104;
Figura 126: Vista interna do Centro de Referência do Professor, p.105;
Figura 127: Vista interna do Centro de Referência do Professor, p.105;
Figura 128: Vista interna do Centro de Referência do Professor, p.105;
Figura 129: Correios e Telégrafos de Belo Horizonte/MG, p.106;
Figura 130: Correios e Telégrafos de Botucatu/SP, p.106;
Figura 131: Fachada sul dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.107;
Figura 132: Vista oeste dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.107;
Figura 133: Sede do *The Daily Telegraph*, p.107;
Figura 134: *Thomas Jefferson High School*, p.107;
Figura 135: Correios e Telégrafos de Curitiba/PR, p.108;
Figura 136: Planta de situação dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.109;
Figura 137: Foto aérea dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.109;
Figura 138: Pavimento térreo dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.109;
Figura 139: Primeiro pavimento Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.109;
Figura 140: Segundo pavimento dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.110;
Figura 141: Terceiro pavimento dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.110;
Figura 142: Corte longitudinal dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.110;
Figura 143: Fachada sul dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.110;
Figura 144: Fachada leste dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.111;
Figura 145: Fachada oeste dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.111;
Figura 146: Vista oeste dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.111;
Figura 147: Vista sudeste dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.111;
Figura 148: Vista noroeste dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.112;
Figura 149: Detalhe do acesso dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.112;
Figura 150: Pátio interno dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.112;
Figura 151: Vista interna dos Correios e Telégrafos de Fortaleza/CE, p.112;
Figura 152: Palácio da Prefeitura Municipal de Fortaleza, p.113;

Figura 153: Sede do Serviço Telefônico de Fortaleza, p.113;
Figura 154: Planta de situação do Edifício Murilo Borges, p.114;
Figura 155: Foto aérea do Edifício Murilo Borges, p.114;
Figura 156: Pavimento térreo do Edifício Murilo Borges, p.115;
Figura 157: Primeiro pavimento do Edifício Murilo Borges, p.115;
Figura 158: Segundo pavimento do Edifício Murilo Borges, p.115;
Figura 159: Vista sudeste do Edifício Murilo Borges, p.115;
Figura 160: Vista sudeste do Edifício Murilo Borges, p.115;
Figura 161: Fachada sul do Edifício Murilo Borges, p.116;
Figura 162: Detalhe do torreão do Edifício Murilo Borges, p.116;
Figura 163: Fachada leste do Edifício Murilo Borges, p.116;
Figura 164: Fachada leste do Edifício Murilo Borges, p.116;
Figura 165: Rua Guilherme Rocha nos anos 1920, p.117;
Figura 166: Rua Guilherme Rocha em 1931, p.117;
Figura 167: Rua Guilherme Rocha em 1936, p.117;
Figura 168: Edifício Granito na década de 1930, p.118;
Figura 169: Edifício Granito na década de 1940, p.118;
Figura 170: Edifício Granito na década de 1950, p.118;
Figura 171: Planta de situação do Edifício Granito, p.119;
Figura 172: Foto aérea do Edifício Granito, p.119;
Figura 173: Croqui esquemático da planta do Edifício Granito, p.119;
Figura 174: Fachada norte do Edifício Granito, p.120;
Figura 175: Fachada leste do Edifício Granito, p.120;
Figura 176: Vista nordeste do Edifício Granito, p.120;
Figura 177: Portão de acesso do Edifício Granito, p.120;
Figura 178: Vista nordeste do Edifício Granito, p.121;
Figura 179: Vista interna do Edifício Granito, p.121;
Figura 180: Vista interna do Edifício Granito, p.121;
Figura 181: Vista noroeste do Edifício Carneiro, p.122;
Figura 182: Vista oeste do Edifício Carneiro, p.122;
Figura 183: Vista nordeste do Edifício Carneiro, p.122;
Figura 184: Edifício Marília em São Paulo, p.123;
Figura 185: Planta de situação do Edifício Carneiro, p.123;

Figura 186: Foto aérea do Edifício Carneiro, p.123;
Figura 187: Vista nordeste do Edifício Carneiro, p.124;
Figura 188: Vista noroeste do Edifício Carneiro, p.124;
Figura 189: Vista sudoeste do Edifício Carneiro, p.124;
Figura 190: Entrada do Edifício Carneiro, p.124;
Figura 191: Primeira sede da Casa Parente, p.125;
Figura 192: Vista noroeste do Edifício Parente, p.125;
Figura 193: Luminária em globo do terraço do Edifício Parente, p.125;
Figura 194: Luminária do terraço do Sanatório Esperança, p.125;
Figura 195: Planta de situação do Edifício Parente, p.126;
Figura 196: Foto aérea do Edifício Parente, p.126;
Figura 197: Vista noroeste do Edifício Parente, p.126;
Figura 198: Vista sudoeste do Edifício Parente, p.126;
Figura 199: Intervenções no Edifício Parente, p.127;
Figura 200: Fachada norte do Edifício Parente, p.127;
Figura 201: Vista interna do Edifício Parente, p.127;
Figura 202: Vista interna do Edifício Parente, p.127;
Figura 203: Vista nordeste do Edifício J Lopes, p.128;
Figura 204: Vista noroeste do Edifício J Lopes, p.128;
Figura 205: Vista nordeste do Edifício J Lopes, p.128;
Figura 206: Planta de situação do Edifício J Lopes, p.129;
Figura 207: Foto aérea do Edifício J Lopes, p.129;
Figura 208: Edifício Martinelli no Rio de Janeiro, p.129;
Figura 209: Vista nordeste do Edifício J Lopes, p.129;
Figura 210: Vista sudeste do Edifício J Lopes, p.130;
Figura 211: Fachada leste do Edifício J Lopes, p.130;
Figura 212: Vista noroeste do Edifício J Lopes, p.130;
Figura 213: Fachada oeste do Edifício J Lopes, p.130;
Figura 214: Vista aérea do centro de Fortaleza em 1940, p.132;
Figura 215: Fachada leste do Edifício Epitácio Oliveira, p.133;
Figura 216: Planta de situação do Edifício Epitácio Oliveira, p.135;
Figura 217: Foto aérea do Edifício Epitácio Oliveira, p.134;
Figura 218: Fachada leste do Edifício Epitácio Oliveira, p.134;

Figura 219: Vista nordeste do Edifício Epitácio Oliveira, p.134;
Figura 220: Fachada leste da loja “A Cearense”, p.135;
Figura 221: Entrada da loja “A Cearense”, p.135;
Figura 222: Entrada da loja “A Cearense”, p.135;
Figura 223: Vista interna da loja “A Cearense”, p.136;
Figura 224: Planta de situação da antiga loja “A Cearense”, p.136;
Figura 225: Foto aérea da antiga loja “A Cearense”, p.136;
Figura 226: Fachada leste da Casa Veneza, p.136;
Figura 227: Perspectiva do Clube Iracema, p.137;
Figura 228: Cartão postal do Clube Iracema, p.137;
Figura 229: Vista noroeste do Clube Iracema, p.138;
Figura 230: Planta de situação da Secretaria de Finanças do Município de Fortaleza, p.139;
Figura 231: Foto aérea da Secretaria de Finanças do Município de Fortaleza, p.139;
Figura 232: Pavimento térreo da Secretaria de Finanças do Município de Fortaleza, p.140;
Figura 233: Primeiro pavimento da Secretaria de Finanças do Município de Fortaleza, p.140;
Figura 234: Segundo pavimento da Secretaria de Finanças do Município de Fortaleza, p.141;
Figura 235: Vista noroeste da Secretaria de Finanças do Município de Fortaleza, p.141;
Figura 236: Vista sudoeste da Secretaria de Finanças do Município de Fortaleza, p.141;
Figura 237: Vista nordeste da Secretaria de Finanças do Município de Fortaleza, p.142;
Figura 238: Detalhe do acesso da Secretaria de Finanças do Município de Fortaleza, p.142;
Figura 239: Vista interna Secretaria de Finanças do Município de Fortaleza, p.142;
Figura 240: Vista interna Secretaria de Finanças do Município de Fortaleza, p.142;
Figura 241: Vista aérea do Palácio do Comércio, p.143;
Figura 242: Vista nordeste do Palácio do Comércio, p.143;
Figura 243: Instituto do Cacau em Salvador, p.143;

- Figura 244: Fachada sul do Palácio do Comércio, p.144;
Figura 245: Planta de situação do Palácio do Comércio, p.145;
Figura 246: Foto aérea do Palácio do Comércio, p.145;
Figura 247: Croqui esquemático da planta do Palácio do Comércio, p.145;
Figura 248: Fachada norte do Palácio do Comércio, p.146;
Figura 249: Fachada sul do Palácio do Comércio, p.146;
Figura 250: Fachada oeste do Palácio do Comércio, p.146;
Figura 251: Fachada leste do Palácio do Comércio, p.146;
Figura 252: Fachada norte do Palácio do Comércio, p.147;
Figura 253: Tipografia do Palácio do Comércio, p.147;
Figura 254: Acesso norte do Palácio do Comércio, p.147;
Figura 255: Vista interna do hall de acesso do Palácio do Comércio, p.147;
Figura 256: Vista interna do Palácio do Comércio, p.148;
Figura 257: Vista interna do vazio do Palácio do Comércio, p.148;
Figura 258: Vista interna do Palácio do Comércio, p.148;
Figura 259: Vista nordeste do Edifício Diogo, p.149;
Figura 260: Galeria de acesso do Cine Diogo, p.150;
Figura 261: Escadaria de acesso do saguão Diogo, p.150;
Figura 262: Ornamentação da escadaria do Cine Diogo, p.150;
Figura 263: Sala de projeções do Cine Diogo, p.151;
Figura 264: Anúncio de jornal do Edifício Diogo, p.151;
Figura 265: Anúncio da loja “A Cruzeiro”, p.152;
Figura 266: Planta de situação do Edifício Diogo, p.152;
Figura 267: Foto aérea do Edifício Diogo, p.152;
Figura 268: Vista nordeste do Edifício Diogo, p.153;
Figura 269: Vista sudeste do Edifício Diogo, p.153;
Figura 270: Entrada do Edifício Diogo, p.153;
Figura 271: Vista noroeste da Secretaria de Polícia, p.154;
Figura 272: Planta de situação da Secretaria de Polícia, p.155;
Figura 273: Foto aérea da Secretaria de Polícia, p.155;
Figura 274: Pavimento térreo da Secretaria de Polícia, p.155;
Figura 275: Primeiro pavimento da Secretaria de Polícia, p.156;
Figura 276: Segundo pavimento da Secretaria de Polícia, p.156;
Figura 277: Terceiro pavimento da Secretaria de Polícia, p.157;
Figura 278: Quarto pavimento da Secretaria de Polícia, p.157;
Figura 279: Quinto pavimento da Secretaria de Polícia, p.158;
Figura 280: Vista sudoeste da Secretaria de Polícia, p.158;
Figura 281: Fachada sul da Secretaria de Polícia, p.158;
Figura 282: Fachada oeste da Secretaria de Polícia, p.159;
Figura 283: Fachada leste da Secretaria de Polícia, p.159;
Figura 284: Acesso principal da Secretaria de Polícia, p.159;
Figura 285: Vista interna da Secretaria de Polícia, p.159;
Figura 286: Banco do Brasil de Goiânia/GO, p.160;
Figura 287: Banco do Brasil de Piracicaba/SP, p.160;
Figura 288: Vista interna do Banco do Brasil de Piracicaba/SP, p.160;
Figura 289: Primeira sede do Banco do Brasil de Fortaleza/CE, p.160;
Figura 290: Banco do Brasil de Fortaleza/CE, p.161;
Figura 291: Banco do Brasil e Banco Frota & Gentil de Fortaleza/CE, p.161;
Figura 292: *Chateau Benouville*, p.162;
Figura 293: *Citta Universitaria*, p.162;
Figura 294: Banco do Brasil de Fortaleza/CE, p.162;
Figura 295: Planta de situação do Banco do Brasil de Fortaleza/CE, p.163;
Figura 296: Foto aérea do Banco do Brasil de Fortaleza/CE, p.163;
Figura 297: Planta esquemática do pavimento térreo do Banco do Brasil de Fortaleza/CE, p.163;
Figura 298: Fachada sul do Banco do Brasil de Fortaleza/CE, p.163;
Figura 299: Fachada sul do Banco do Brasil de Fortaleza/CE, p.163;
Figura 300: Vista nordeste do Banco do Brasil de Fortaleza/CE, p.164;
Figura 301: Vista interna do Banco do Brasil de Fortaleza/CE, p.164;
Figura 302: Vista interna do Banco do Brasil de Fortaleza/CE, p.164;
Figura 303: Vista interna do Banco do Brasil de Fortaleza/CE, p.164;
Figura 304: Fachada oeste do Edifício do Instituto de aposentadoria e Pensões dos Bancários, p.165;
Figura 305: Fachada oeste do Edifício do Instituto de aposentadoria e Pensões dos Bancários, p.165;
Figura 306: Planta de situação do Edifício do Instituto de aposentadoria e Pensões

dos Bancários, p.166;
Figura 307: Foto aérea do Edifício do Instituto de aposentadoria e Pensões dos Bancários, p.166;
Figura 308: Vista noroeste do Edifício do Instituto de aposentadoria e Pensões dos Bancários, p.166;
Figura 309: Fachada oeste do Edifício do Instituto de aposentadoria e Pensões dos Bancários, p.166;
Figura 310: Coroamento do Edifício do Instituto de aposentadoria e Pensões dos Bancários, p.166;
Figura 311: Embasamento do Edifício do Instituto de aposentadoria e Pensões dos Bancários, p.166;
Figura 312: Maquete do Edifício Jangada, p.167;
Figura 313: Maquete do Edifício Jangada, p.167;
Figura 314: Edifício Nassau em Recife, p.167;
Figura 315: Vista noroeste do Edifício Jangada, p.168;
Figura 316: Planta de situação do Edifício Jangada, p.169;
Figura 317: Foto aérea do Edifício Jangada, p.169;
Figura 318: Pavimento térreo do Edifício Jangada, p.169;
Figura 319: Pavimento-tipo do Edifício Jangada, p.169;
Figura 320: Vista nordeste do Edifício Jangada, p.170;
Figura 321: Fachada leste do Edifício Jangada, p.170;
Figura 322: Vista noroeste do Edifício Jangada, p.170;
Figura 323: Embasamento do Edifício Jangada, p.170;
Figura 324: Acesso ao hall do Edifício Jangada, p.170;
Figura 325: Vista interna do Edifício Jangada, p.170;
Figura 326: Planta de situação do Edifício Pajeú, p.172;
Figura 327: Foto aérea do Edifício Pajeú, p.172;
Figura 328: Fachada oeste do Edifício Pajeú, p.172;
Figura 329: Vista noroeste do Edifício Pajeú, p.172;
Figura 330: Vista nordeste do Edifício Pajeú, p.173;
Figura 331: Pergolado do Edifício Pajeú, p.173;
Figura 332: Vista interna do Edifício Pajeú, p.173;
Figura 333: Edifício Sul América em Recife/PE, p.174;

Figura 334: Primeira sede da Sul América em Fortaleza, p.174;
Figura 335: Fachada sul do Edifício Sul América de Fortaleza/CE, p.175;
Figura 336: Edifício Sul América de Fortaleza/CE e Coluna da Hora, p.176;
Figura 337: Planta de situação do Edifício Sul América de Fortaleza/CE, p.176;
Figura 338: Foto aérea do Edifício Sul América de Fortaleza/CE, p.176;
Figura 339: Planta do subsolo do Edifício Sul América de Fortaleza/CE, p.177;
Figura 340: Planta do pavimento térreo do Edifício Sul América de Fortaleza/CE, p.177;
Figura 341: Planta do pavimento-tipo do 2º ao 8º andar do Edifício Sul América de Fortaleza/CE, p.177;
Figura 342: Planta do pavimento-tipo do 9º andar do Edifício Sul América de Fortaleza/CE, p.177;
Figura 343: Fachada sul do Edifício Sul América de Fortaleza/CE, p.178;
Figura 344: Vista nordeste do Edifício Sul América de Fortaleza/CE, p.178;
Figura 345: Detalhe coroamento do Edifício Sul América de Fortaleza/CE, p.178;
Figura 346: Entrada principal do Edifício Sul América de Fortaleza/CE, p.178;
Figura 347: Vista interna do Edifício Sul América de Fortaleza/CE, p.178;
Figura 348: Vista do hall do Edifício Sul América de Fortaleza/CE, p.178;
Figura 349: Edifício São Luiz em construção, p.179;
Figura 350: Vista sudeste do Edifício São Luiz, p.179;
Figura 351: Noite de inauguração do Cine São Luiz, p.180;
Figura 352: Hall do Cine São Luiz, p.180;
Figura 353: Hall do Cine São Luiz, p.180;
Figura 354: Sala de projeções do Cine São Luiz, p.181;
Figura 355: Cine Metro em São Paulo/SP, p.181;
Figura 356: Cine Metro em São Paulo/SP, p.181;
Figura 357: Vista nordeste do Edifício São Luiz, p.182;
Figura 358: Planta de situação do Edifício São Luiz, p.182;
Figura 359: Foto aérea do Edifício São Luiz, p.182;
Figura 360: Pavimento térreo Edifício São Luiz, p.183;
Figura 361: Segundo pavimento do Edifício São Luiz, p.183;
Figura 362: Terceiro pavimento do Edifício São Luiz, p.183;
Figura 363: Quarto pavimento do Edifício São Luiz, p.183;

- Figura 364: Quinto pavimento do Edifício São Luiz, p.183;
Figura 365: Sexto pavimento do Edifício São Luiz, p.184;
Figura 366: Sétimo pavimento do Edifício São Luiz, p.184;
Figura 367: Oitavo ao décimo primeiro pavimentos do Edifício São Luiz, p.184;
Figura 368: Décimo segundo pavimento do Edifício São Luiz, p.184;
Figura 369: Décimo terceiro pavimento do Edifício São Luiz, p.185;
Figura 370: Planta de cobertura do Edifício São Luiz, p.185;
Figura 371: Corte longitudinal do Edifício São Luiz, p.185;
Figura 372: Corte transversal do Edifício São Luiz, p.185;
Figura 373: Fachada leste do Edifício São Luiz, p.186;
Figura 374: Fachada sul do Edifício São Luiz, p.186;
Figura 375: Vista sudeste do Edifício São Luiz, p.186;
Figura 376: Vista nordeste do Edifício São Luiz, p.186;
Figura 377: Térreo do Cine São Luiz, p.187;
Figura 378: Térreo do Cine São Luiz, p.187;
Figura 379: Vista noroeste do Edifício São Luiz, p.187;
Figura 380: Vista interna do Edifício São Luiz, p.187;
Figura 381: Mapa da popularização do *Art Déco*, p.188;
Figura 382: Loja Casa Amazônia, p.189;
Figura 383: Loja Casa Pio, p.189;
Figura 384: Lojas Itamaraty, Leão do Sul e Farmácia Avenida, p.189;
Figura 385: Farmácia Avenida, p.189;
Figura 386: Loja Damyler, p.189;
Figura 387: Loja Itamaraty, p.189;
Figura 388: Shopping C, p.189;
Figura 389: Loja Otoch, p.190;
Figura 390: Livraria Paulus, p.190;
Figura 391: Consultório Odontológico, p.190;
Figura 392: Loteria Aulu's, p.190;
Figura 393 Edifício desativado, p.190;
Figura 394: Loja Casablanca, p.190;
Figura 395: Edifício Fontenele, p.191;
Figura 396: Edifício América, p.191;
Figura 397: Edifício São Paulo, p.191;
Figura 398: Vista aérea da Praça do Ferreira, p.191;
Figura 399: Edifício Granito, p.194;
Figura 400: Edifício Jangada, p.194;
Figura 401. Edifício do Banco do Brasil, p.194;
Figura 402: Edifício Carneiro, p.194;
Figura 403: Edifício Parente, p.195;
Figura 404: Edifício Sul América, p.195;
Figura 405: Edifício dos Correios e Telégrafos, p.195;
Figura 406: Edifício J Lopes, p.195;
Figura 407: Edifício Eptácio Oliveira, p.195;
Figura 408: Edifício da Secretaria de Polícia, p.195;
Figura 409: Tipografia dos Correios e Telégrafos, p.196;
Figura 410: Tipografia do Palácio do Comércio, p.196;
Figura 411: Portão da Secretaria de Finanças do Município, p.196;
Figura 412: Portão do Edifício Jangada, p.196;
Figura 413: Antiga loja “A Cearense”, p.196;
Figura 414: Noite de inauguração do Cine São Luiz, p.196;
Figura 415: Pavimento térreo do Centro de Referência do Professor, p.197;
Figura 416: Edifício Diogo, p.197;
Figura 417: Pavimento térreo dos Correios e Telégrafos, p.197;
Figura 418: Edifício J Lopes, p.197.

Lista de Siglas

ABI/RJ - Associação Brasileira de Imprensa do Rio de Janeiro;
ANC - Ação Novo Centro;
CONFEA - Conselho Federal de Arquitetura e Urbanismo;
CREA - Conselho Regional de Arquitetura e Urbanismo;
DCT - Departamento dos Correios e Telégrafos;
DEIP - Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda;
DERT - Departamento de Edificações, Rodovias e Transportes;
DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda;
DNOCS - Departamento Nacional de Obras contra as Secas;
ECT - Empresa dos Correios e Telégrafos;
ENBA - Escola Nacional de Belas Artes;
FACIC - Federação das Associações de Comércio e Indústria do Ceará;
IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística;
IFOCS - Instituto Federal de Obras contras as Secas;
IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional;
OCIAA - *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*;
PMF - Prefeitura Municipal de Fortaleza,
PR - Partido Republicano;
RFFSA - Rede Ferroviária Federal S.A.;
RVC - Rede de Viação Cearense;
SECE - Secretaria Extraordinária do Centro;
SECULT - Secretaria de Cultura do Estado do Ceará;
SEINF - Secretaria de Infra-Estrutura Municipal.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	019
2. CAPÍTULO 1 - Outras arquiteturas na modernidade: o <i>Art Déco</i>	027
2.1. O universo <i>Art Déco</i>	030
2.2. O <i>Art Déco</i> e o rico ambiente cultural brasileiro nas primeiras décadas do século XX	038
3. CAPÍTULO 2 - “Distinção, conforto e higiene”: modernidade urbana na Fortaleza de 1930 e 1940	049
3.1. “De noiva do sol, a matrona rotunda”: Fortaleza nas décadas de 1930 e 1940	054
3.2. A reforma de 1925 da Praça do Ferreira e a inauguração do serviço de água e esgoto de Fortaleza.....	055
3.3. Os novos bairros: Jacarecanga, Aledota e Praia de Iracema	057
3.4. O novo Código de Posturas de 1932	059
3.5. O plano de Nestor de Figueiredo de 1933	062
3.6. A administração do prefeito Raimundo Girão e a Coluna da Hora	065
3.7. A <i>Ceará Light</i> e o advento da energia elétrica pública	068
3.8. O Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda e a telefonia automática	069
3.9. A Segunda Guerra Mundial, o <i>american way of life</i> e a expansão do consumo	072
3.10. O plano de Saboya Ribeiro de 1947	078
4. CAPÍTULO 3 - O <i>Art Déco</i> e as transformações arquitetônicas na Fortaleza de 1930 e 1940	085
4.1. Antecedentes arquitetônicos: o Ecletismo	086
4.2. O uso do concreto armado em Fortaleza	090
4.3. Os profissionais de então	093
4.4. O <i>Art Déco</i> em Fortaleza	096
4.5. Arquitetura <i>Art Déco</i> no centro da cidade de Fortaleza	098
4.5.1 - Centro de Saúde de Fortaleza (1932)	099

4.5.2 - Antigo Mercado Municipal, atual Centro de Referência do Professor (1932)	101
4.5.3 - Edifício dos Correios e Telégrafos (1934)	106
4.5.4 - Antiga Sede do Serviço Telefônico de Fortaleza, atual Edifício Murilo Borges (ca. 1934)	113
4.5.5 - Edifício Granito (1934)	117
4.5.6 - Edifício Carneiro (ca. 1935)	122
4.5.7 - Edifício Parente (1936)	125
4.5.8 - Edifício J. Lopes (1937)	128
4.5.9 - Edifício Epitácio Oliveira (1938)	131
4.5.10 - Antiga Loja A Cearense, atual Casa Veneza (1939)	135
4.5.11 - Antigo Clube Iracema, atual Secretaria de Finanças do Município (1940)	137
4.5.12 - Palácio do Comércio (1940)	143
4.5.13 - Edifício Diogo (1940)	149
4.5.14 - Secretaria de Polícia (1942)	154
4.5.15 - Banco do Brasil (1942)	160
4.5.16 - Edifício do Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Bancários (1943)	165
4.5.17 - Edifício Jangada (1948)	167
4.5.18 - Antigo Edifício Pajeú, atual Edifício Presidente Antônio Coelho (1949)	171
4.5.19 - Edifício Sul América (1953)	174
4.5.20 - Edifício São Luiz (1958)	179
4.6. A popularização do <i>Art Déco</i>	188
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	192
6. BIBLIOGRAFIA	201

1. Introdução

A vida moderna derivou de uma era revolucionária, que atingiu as mais diversas instâncias sócio-político-econômicas, quebrando paradigmas e expondo a sociedade ao novo, através de uma verdadeira revolução nos meios de produção e nos processos sociais, a partir do declínio do feudalismo e da efetivação do capitalismo.

O sistema capitalista caracterizou-se pela ascensão da burguesia, que, além do poder econômico, passou a exercer grande influência política. Dominando os meios de produção, esta classe utilizou-se do capital acumulado e da força de trabalho assalariada para aumentar seus lucros e promover um inédito desenvolvimento industrial¹. Com a mecanização, ou seja, utilização das máquinas no processo produtivo, e com a divisão social do trabalho, o sistema fabril dinamizou-se, podendo assim reduzir os custos de seus produtos e expandir seus mercados. As inovações tecnológicas e dos sistemas de comunicação derrubaram as barreiras espaciais, conectando o local e o global de uma maneira impensável até então e novos parâmetros dominaram os conceitos de tempo e espaço. Formou-se um mercado mundial e de massa, amplamente explorado pelas potências imperialistas e industrializadas². A constante necessidade de inovação dos processos produtivos, ao mesmo tempo em que colocava em xeque o sistema capitalista gerando um eterno clima de crise, incerteza e agitação, foi também a mola propulsora capitalista, acirrando a concorrência e renovando a produção³.

Apesar do alto custo dessa modernização – destruição das tradições, opressão, exploração, violência, atividades reduzidas ao lucro e dinheiro, desigualdade social –, a modernidade capitalista também teve aspectos positivos. A desmistificação dos processos produtivos deu ao homem um grande poder de realização, “libe-

1. “A descoberta da América, a circunavegação da África, abriram um novo campo de ação à burguesia nascente. Os mercados das Índias Orientais e da China, a colonização da América, o intercâmbio com as colônias, o aumento dos meios de troca e das mercadorias em geral deram ao comércio, à navegação, à indústria, um impulso jamais conhecido antes e, em consequência, favoreceram o rápido desenvolvimento do elemento revolucionário na sociedade feudal em decomposição” (MARX & ENGELS, 2004, p.46).

2. “Foram por terra todas as barreiras que impedem o desenvolvimento das forças produtivas, a expansão das necessidades, o desenvolvimento total da produção e a exploração e intercâmbio de forças naturais e mentais” (HARVEY, 2004, p.107).

3. “A burguesia não pode existir sem revolucionar continuamente os instrumentos de produção e, por conseguinte, as relações de produção, portanto todo o conjunto das relações sociais. [...] A contínua revolução da produção, o abalo constante de todas as condições sociais, a incerteza e a agitação eternas distinguem a época burguesa de todas as precedentes. Todas as relações fixas e cristalizadas, com seu séquito de crenças e opiniões tornadas veneráveis pelo tempo, são dissolvidas, e as novas envelhecem antes mesmo de se consolidarem. Tudo o que é sólido e estável se volatiliza, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens são finalmente obrigados a encarar com sobriedade e sem ilusões sua posição na vida, suas relações recíprocas” (MARX & ENGELS, 2004, p.48).

rando a capacidade e o esforço humanos para o desenvolvimento” (BERMAN, 1995, p.93). A queda das barreiras espaciais e o desenvolvimento dos sistemas de comunicação colocaram o mundo em contato e permitiram um intercâmbio jamais imaginado. De fato, não se pode negar que *“a burguesia desempenhou na história um papel extremamente revolucionário”* (MARX & ENGELS, 2004, p.47).

O ritmo febril da vida urbana e o “esvaziamento” do tempo e do espaço caracterizaram essa nova vivência - a modernidade - como efêmera, fragmentada, veloz⁴. As relações, na comunidade do capital, se tornaram muito mais frias e objetivas e o contato se dava entre sujeitos “sem rostos”. Os hábitos e práticas locais foram impregnados por culturas distantes, em um mundo agora globalizado e sem fronteiras. Toda a noção de continuidade histórica não fazia mais sentido nesse turbilhão de mudanças, assinalado por uma transitoriedade e por um constante exame e realinhamento das práticas sociais⁵. Rompia-se, assim, com a tradição e tudo o que estava estabelecido era questionado, sendo a modernidade crítica e reflexiva consigo mesma⁶. Apesar de seu lado sombrio e inseguro, essa nova consciência tinha uma maior compreensão do momento vivido e eram amplas as oportunidades de desenvolvimento e realização da humanidade. Os meios de produção foram desnudados e o homem agora era capaz de libertar-se da escassez e ir em busca de sua autonomia nos mais diversos campos.

Essa nova consciência acreditava numa transformação do caráter e das relações humanas, sobretudo nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial. Apostava-se no futuro, no progresso, na libertação do homem. Assim, o sentido de modernidade não englobava apenas uma realidade empírica, mas também *“um ‘telos’ um ideal, uma virtualidade, que não se concretizou ainda. Modernidade não é o que já somos, mas tudo aquilo que poderemos ser”* (ROUANET, 1994, p.46), ao que acrescenta Harvey (2004, p.190), *“como a modernidade trata da experiência do progresso através da modernização, os textos acerca dela tendem a enfatizar a temporalidade, o processo de vir-a-ser, em vez de ser, no espaço e no lugar”*.

4. Para Giddens (1991, p.26), *“o advento da modernidade arranca crescentemente o espaço do tempo fomentando relações entre outros ‘ausentes’, localmente distantes de qualquer situação dada ou interação face a face. Em condições de modernidade, o lugar se torna cada vez mais fantasmagórico: isto é, os locais são completamente penetrados e moldados em termos de influências sociais bem distantes deles. O que estrutura o local não é simplesmente o que está presente na cena; a ‘forma visível’ do local oculta as relações distanciadas que determinam sua natureza”*.

5. Harvey (2004, p.22) aponta que *“a transitoriedade das coisas dificulta a preservação de todo sentido de continuidade histórica. Se há algum sentido na história, há que descobri-lo e defini-lo a partir de dentro do turbilhão da mudança [...] A modernidade, por conseguinte, não apenas envolve uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes”*.

6. Segundo Berman (1995, p.23), esse conhecimento reflexivamente aplicado reforça o caráter de transitoriedade da modernidade, marcado também por *“sua rápida e brusca mudança de tom e inflexão, sua prontidão em voltar-se contra si mesmo, questionar e negar tudo o que foi dito, transformar a si mesma em um largo espectro de vozes harmônicas ou dissonantes e distender-se para além de sua capacidade na direção de um espectro sempre cada vez mais amplo, na tentativa de expressar e agarrar um mundo onde tudo está impregnado de seu contrário, um mundo onde tudo o que é sólido desmancha no ar”*.

Dentro desse momento de profunda transformação social e intelectual, a arte não pôde mais evitar todas as questões colocadas pela modernidade, partindo, então, em busca de ferramentas distintas para lidar com o novo⁷. A nova consciência estética estava interessada em penetrar no cotidiano das pessoas e preocupada com a problemática da linguagem, com a formação de estruturas e com o significado social do próprio artista. Do intenso intercâmbio cultural, resultou um movimento de alcance internacional, mas, ao mesmo tempo, também relacionado com as particularidades do lugar. Assim, o modernismo abrigou correntes as mais diversas, unidas, entretanto, por um mesmo caráter inovador e experimental. Palco maior das tensões e complexidades da vida moderna, era justamente nas grandes capitais que os movimentos eclodiam, que as discussões resplandeciam e que as novas estéticas disseminavam-se, caracterizando o modernismo, eminentemente, como uma arte das cidades.

O modernismo em inúmeros países foi uma extraordinária mescla de futurista e niilista, de revolucionário e conservador, de naturalista e simbolista, de romântico e clássico. Foi um louvor e uma denúncia de uma era tecnológica; uma alegre adesão à crença de que os antigos regimes da cultura haviam acabado, e um profundo desespero com o receio por um tal fim; uma mistura de convicções de que as novas formas eram fugas ao historicismo e às pressões do tempo com as convicções de que eram exatamente as expressões vivas dessas mesmas coisas (BRADBURY & McFARLANE, 1999, p.35).

Ao olhar com verdade e profundidade para o homem e para as questões de seu tempo, o modernismo produziu uma arte rica e digna, onde *“o prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente”* (BAUDELAIRE, 2002, p.8).

Esses variados elementos resultaram em manifestações modernas as mais distintas, em diferentes épocas e lugares. Sem dúvida, tratava-se de uma mobilização internacional, que, apesar do seu caráter universal, também se relacionou com as particularidades do lugar, mostrando-se surpreendentemente diverso, a depender de onde e quando o analisamos. Os novos desejos, necessidades e paradigmas criados abriram caminhos para novas e amplas possibilidades culturais e manifestações artísticas.

No âmbito específico da arquitetura, a noção de modernidade arquitetônica também agrupou expressões as mais diversas, não existindo uma única arquitetura moderna, mas sim arquiteturas da modernidade, englobando fenômenos com atitudes, gradações e doutrinas específicas e que também dialogavam entre si.

7. Harvey (2004, p.29) aponta que *“se o fluxo e a mudança, a efemeridade e a fragmentação formavam a base material da vida moderna, então a definição de uma estética modernista dependia de maneira crucial do posicionamento do artista diante desses processos. O artista individual podia contestá-los, aceitá-los, tentar dominá-los ou apenas circular entre eles, mas o artista nunca os poderia ignorar”*.

O *Art Déco*, tema principal desta dissertação, foi justamente uma dessas manifestações culturais que buscaram trabalhar com os novos paradigmas do mundo moderno e divulgá-los. Atingindo as mais variadas instâncias, seu propósito era por uma renovação dos referenciais estéticos e das tecnologias construtivas, preservando, entretanto, algumas soluções academicistas, mas que não invalidavam sua condição de importante canal expressivo da modernidade.

Quanto à sua nomenclatura, sobretudo no âmbito da arquitetura, muitas polêmicas giraram em torno do termo *Art Déco*, surgido em 1966⁸. Alguns autores caracterizam essa produção como proto-moderna ou proto-racional, como Renato de Fusco, enquanto outros a entendem como diferentes facetas da arquitetura moderna, rechaçando a denominação *Art Déco*⁹.

À presente pesquisa não cabe, contudo, apontar uma resposta para esta questão, sendo seu intuito o de apresentar e caracterizar essa produção como de clara índole moderna, destacando seu contexto de eclosão, suas premissas e seu universo formal. Assim, aqui trabalhar-se-á com o termo *Art Déco*, por considerá-lo o mais difundido e arraigado, em detrimento do sufixo proto-, que confere uma idéia de embrião e transição, comprometendo a sua simultaneidade com outras vanguardas, e do termo arquitetura moderna que, por uma consagração historiográfica, em muito remete a uma produção de matriz “corbuseana” e da aplicação de seus cinco pontos.

Fechando o foco na América Latina e mais ainda no Brasil, foi sobretudo sob o viés do *Art Déco* que se deu o processo de modernização de sua arquitetura e a renovação dos seus paradigmas estéticos. Com a cidade de Fortaleza não foi diferente.

Assim, a presente dissertação buscará expor o processo de modernização da cidade de Fortaleza, nos anos 1930 e 1940, tendo como objeto o *Art Déco* e as transformações arquitetônicas ocorridas na capital, mais especificamente em seu centro da cidade, núcleo nervoso e gravitacional, onde as mudanças ocorriam com maior ressonância.

Interessa ambientar a consolidação desse ideário arquitetônico moderno em um contexto de modernidade urbana, assinalado pelo progresso material, tecnificação, aceleração da dinâmica, maior racionalidade e funcionalidade, crescimento populacional e territorial, incremento do consumo, expansão do capital, exacerbação das tensões e problemas, fortemente marcado, também, pela crescente influência norte-americana, pela Segunda Grande Guerra Mundial e pela divulgação e aceitação de novos referenciais estéticos.

8. O termo *Art Déco* só surgiu em 1966, por ocasião de uma exposição sobre os anos 1925 (*Les Années 25: Art-Déco / Bauhaus / Stijl / Esprit Nouveau*), realizada pelo Museu de Artes Decorativas de Paris. Até então, denominações as mais diversas foram empregadas para caracterizá-lo: *Style Moderne, Jazz Moderne, Zigzag Moderne, Style 1925*, etc.

9. Lúcio Gomes Machado, na Revista *Urbs*, v.8, n.33, p.51, de jan/fev de 2004, escreveu um pequeno artigo intitulado “Arquitetura Futurista, Art-Déco ou Modernista?”, condenando a nomenclatura *Art Déco* para esta produção.

A riqueza intelectual do objeto em questão despertou em mim um profundo interesse pela pesquisa, através de inquietações surgidas já durante minha experiência acadêmica e profissional, na qual foram constatadas a falta de maiores informações e documentações sobre o assunto e sua ausência no debate cultural contemporâneo. Não havia um suporte bibliográfico adequado que orientasse reflexões sobre as manifestações arquitetônicas desse período, senão uma série de informações dispersas, necessitando serem sistematizadas e analisadas de um ponto de vista científico e acadêmico.

Tal pesquisa visa ser uma contribuição no preenchimento desta grave lacuna, que se traduz inclusive dentro da própria universidade cearense, onde o estudo dessa produção com enfoque local é preterido, concentrando-se as atenções nos paradigmas paulista e carioca. O intuito é cooperar para o resgate de nomes e obras pioneiras, elaborando um documento crítico que reúna uma série de informações hoje dispersas, sendo representativo e elucidativo do objeto em questão. Tais conhecimentos contribuem para o reconhecimento e preservação de importantes exemplares do patrimônio cultural cearense e para a história da Modernidade em Fortaleza.

Dessa forma, a dissertação tem por finalidade atender aos seguintes objetivos:

- Identificar e contextualizar as mudanças ocorridas em Fortaleza nas décadas de 1930 e 1940, que marcaram a inserção da capital no ideário moderno, pautado pelo progresso, avanço tecnológico, maior racionalidade e crescente influência norte-americana – respaldada por um embasamento teórico sobre o conceito de modernidade –, com especial enfoque para a área da arquitetura, lançando um olhar crítico sobre essas transformações e apontando suas conseqüências;

- Identificar características e peculiaridades do *Art Déco* em Fortaleza, relacionando de que forma seus exemplares se articulam tanto com a arquitetura de outras regiões do país - mais especificamente Rio de Janeiro e São Paulo -, quanto com a produção internacional;

- Selecionar e documentar, através de material iconográfico e dados técnicos, as principais obras institucionais e comerciais representativas do período em questão, localizadas no centro da cidade de Fortaleza, de viés tanto público, quanto privado, apresentando, também, quem foram os personagens atuantes nesse processo, especificando quais suas contribuições e formas de atuação, com destaque para os arquitetos, engenheiros, urbanistas e profissionais práticos ;

- Contribuir para a revisão da historiografia da arquitetura e do urbanismo, reforçando a pluralidade da arquitetura brasileira e promover a conscientização sobre a preservação desse legado, resgatando-o ao debate, através da coleta e divulgação de conhecimentos sólidos sobre sua produção e personagens, além de sua revisão crítica, entendendo essa produção como expressão cultural de uma época e buscando identificar qual seu papel enquanto memória e identidade de uma determinada sociedade.

Com o intuito de expor de forma clara e didática o objeto e os resultados da pesquisa de mestrado, a presente dissertação constará de três capítulos, desenvolvidos de acordo com a seguinte metodologia:

- Conceituação: estudo dos fundamentos teóricos essenciais para a análise do tema de trabalho;
- Parâmetros Comparativos: instrumentos para melhor compreender e avaliar o objeto de estudo. Tais parâmetros foram extraídos da análise das principais contribuições internacionais e nacionais relacionadas ao objeto de estudo;
- Objeto de Estudo: foco maior da dissertação, esta etapa envolveu a escolha de um objeto específico para o aprofundamento da pesquisa e reatamento dos fundamentos obtidos com as etapas anteriores.

Quanto a estruturação dos capítulos, o primeiro, intitulado “Outras arquiteturas na modernidade: o *Art Déco*”, abordará as premissas, o universo formal e a metodologia projetual do *Art Déco*, enfatizando como a modernidade se expressa em suas manifestações e quais suas relações com a tradição, através de um panorama tanto internacional, quanto nacional e seus contextos de eclosão e difusão.

Tal abordagem é fundamental, já que os estudos empreendidos evidenciaram a preferência do *Art Déco* como forma de expressão privilegiada nas transformações arquitetônicas vivenciadas por Fortaleza nas décadas de 1930 e 1940.

O segundo capítulo, “Distinção, conforto e higiene: modernidade urbana na Fortaleza de 1930 e 1940”, tem como objetivo maior mostrar o contexto das transformações urbanas então vivenciadas por Fortaleza nas décadas de 1930 e 1940. Esse período se caracterizou por um panorama de intensas intervenções, progresso material, desenvolvimento tecnológico, aceleração da dinâmica urbana, maior racionalidade e funcionalidade, crescimento populacional e territorial, incremento do consumo e expansão do capital, fortemente marcado, também, pela crescente influência norte-americana, pela Segunda Grande Guerra Mundial e pela emergência de novos referenciais estéticos.

Dessa forma, interessa expor as mudanças na paisagem urbana da cidade, transformada, sobretudo, a partir dos anos 1930, quando se consolidaram os anseios de modernização do poder público e das elites locais, motivados em inserir a capital em um contexto de amplo progresso material e técnico. Das inúmeras intervenções urbanas, merecem destaque: início da iluminação elétrica em casas comerciais e residências e introdução do bonde elétrico (1914); efetivação de Jacarecanga, como bairro residencial das elites e da Praia de Iracema, como balneário e área de lazer (anos 1920); inauguração da rede de água e esgoto da cidade (1927); introdução dos ônibus como transporte coletivo (1927); construção do primeiro edifício vertical de Fortaleza, o Excelsior Hotel, com sete pavimentos (1931); criação da Inspetoria Geral de Veículos (década de 1930); efetivação de um novo Código de Posturas, em substituição ao de 1893 (1932); pavimentação em concreto de algumas ruas da cidade e construção da Coluna da Hora, na Praça do Ferreira (1933); desenvolvimento de um plano para

Fortaleza, por Nestor de Figueiredo (1933); instalação da iluminação pública elétrica, substituindo o antigo sistema à gás (1934); inauguração da rede de telefonia automática (1938); expansão da cidade para a zona leste, sobretudo com a efetivação do bairro Aldeota (anos 1930); construção dos três grandes cinemas da capital – Majestic Palace (1917), Cine Moderno (1921), Cine Diogo (1940); chegada dos soldados americanos para instalação de bases no Ceará (1943); desenvolvimento de plano urbano para remodelação da capital por Saboya Ribeiro (1947); restauração da autonomia municipal (1948); dentre outras.

Já o terceiro capítulo, chamado “O *Art Déco* e as transformações arquitetônicas na Fortaleza de 1930 e 1940”, concentra-se no foco principal da pesquisa. Nesta parte da dissertação serão apresentados uma breve descrição da arquitetura em Fortaleza até a década de 1930; o desenvolvimento e a difusão da técnica do concreto armado na capital; o surgimento de novos programas arquitetônicos; o processo de verticalização vivenciado pela cidade; um breve panorama dos principais profissionais atuantes na capital, dentre arquitetos, engenheiros e desenhistas; e a emergência do *Art Déco* em Fortaleza.

Serão apresentadas ainda - através de dados técnicos, leitura arquitetônica, fotos, plantas, cortes e fachadas -, as principais obras *Art Déco* institucionais e comerciais, das décadas de 1930 e 1940, situadas no centro da cidade – núcleo nervoso e gravitacional da capital - dentre as quais: o antigo Centro de Saúde de Fortaleza, o antigo Mercado Municipal (atual Centro de Referência do Professor), a antiga Empresa Telefônica de Fortaleza, a sede dos Correios e Telégrafos, o Edifício Granito, Edifício Carneiro, o Edifício Parente, o Edifício J Lopes, o Edifício Epitácio Oliveira, a loja A Cearense, o antigo Clube Iracema (atual Secretaria de Finanças do Município), o Palácio do Comércio, o Edifício Diogo, a Secretaria de Polícia, o Banco do Brasil, o antigo Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Bancários, o Edifício Jangada, o Edifício Pajeú, o Edifício Sul América e o Edifício São Luiz.

A seleção de tais obras se deu através de vários meios: visitas ao centro da cidade de Fortaleza, documentando as edificações de caráter comercial ou institucional de porte remanescentes e com viés *Déco*; leitura dos textos do professor Liberal de Castro sobre o *Art Déco* em Fortaleza, nos quais ele lista os edifícios mais representativos dessa produção; e pesquisa nos jornais do período, que abordam as principais construções de então.

Entretanto, o material iconográfico apresentado variará a cada obra, de acordo com a disponibilidade de material encontrado ao longo da pesquisa. A ausência, nos arquivos municipais ou estaduais, de projetos originais ou maiores informações sobre as obras do período em questão em muito dificultou o processo, já que nenhum dos proprietários atuais detêm - ou pelo menos disponibilizou - qualquer material com características de fonte primária sobre os edifícios, com exceção de fotos e reportagens de época ou das próprias obras em si¹⁰.

10. É importante também ressaltar que algumas obras encontram-se fechadas, sem uso algum, não tendo sido possível a visita interna a todas elas.

O material a que se teve acesso foram alguns desenhos da condição mais recente de determinadas edificações, não todas, mas que permitiram especulações sobre as intenções projetuais dos projetistas e alguns dados importantes do projeto¹¹.

Enfim, a idéia é tentar enxergar, através das leituras das obras, influências e especificidades desta renovação arquitetônica vivenciada pela cidade e estabelecer pontes com as discussões previamente apresentadas nos capítulos anteriores.

Nas considerações finais se buscará inter-relacionar a discussão dos três capítulos apresentados e fazer as conclusões a respeito dos resultados da pesquisa e das análises. Assim como na bibliografia serão listados todos os livros, revistas, jornais, documentos, teses, dissertações, artigos, publicações e *sites* da internet que foram lidos, pesquisados e utilizados como embasamento teórico e na pesquisa de dados para o desenvolvimento desta dissertação.

11. Vale destacar que as plantas das edificações serão apresentadas retirando-se divisórias, mobiliários ou quaisquer elementos que claramente configurem-se como intervenções posteriores.



01

Mapa com trecho do centro de Fortaleza, indicando as obras a serem apresentadas nesta dissertação: 01-Praça do Ferreira; 02-Praça General Tibúrcio ou dos Leões; 03-Praça dos Voluntários; 04-antigo Mercado Municipal (1932), atual Centro de Referência do Professor; 05-agência dos Correios e Telégrafos (1934); 06-antiga Empresa Telefônica de Fortaleza (ca. 1934); 07-Edifício Granito (1934); 08-Edifício Carneiro (ca.1935); 09-Edifício Parente (1936); 10-Edifício J Lopes (1937); 11-Edifício Epitácio Oliveira (1938); 12-antiga loja A Cearense (1939), atual Casa Veneza; 13-Antigo Clube Iracema (1940), atual Secretaria de Finanças de Fortaleza; 14-Palácio do Comércio (1940); 15-Edifício Diogo (1940); 16-Secretaria de Polícia (1942); 17-Agência do Banco do Brasil (1942); 18-Edifício do Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Bancários (1943); 19-Edifício Jangada (1948); 20-Edifício Pajeú (1949); 21-Edifício Sul América (1953); 22-Edifício São Luiz (1959).

FONTE: Desenho da autora.

The background of the slide is a white line-art architectural floor plan on a black background. The plan shows a grid of rooms and corridors, with some rooms containing diagonal lines representing windows or partitions. The overall layout is symmetrical and geometric.

CAPÍTULO 1

Outras arquiteturas na modernidade: o *Art Déco*

2. Outras arquiteturas na modernidade: o *Art Déco*

O século XIX despontou sob o crescente domínio de uma sociedade burguesa, industrial e capitalista, fruto de transformações econômicas, políticas e sociais que assolaram, primordialmente, as principais capitais européias. Nada permaneceu incólume a esse turbilhão revolucionário, instaurando-se assim a chamada “vida moderna”.

No campo artístico, diversas personalidades partiram em busca de novas ferramentas para enfrentar as questões sociológicas, técnicas, produtivas e organizacionais da modernidade, proliferando, especialmente nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX, as mais variadas experiências interessadas em penetrar na vida diária e preocupadas com a problemática de estabelecer uma nova linguagem, através de um profundo questionamento do sentido do espaço, do lugar e do tempo.

A pluralidade e riqueza de tais manifestações geraram visões diversas sobre essas produções, incorrendo em determinadas consagrações, por parte da historiografia oficial, em detrimento de outros nomes e exemplares significativos, que abordam facetas distintas desta modernidade¹. Estudos recentes vem, cada vez mais, buscando preencher tais lacunas, tendo como objeto de pesquisa outras produções interessadas em estarem sincronizadas com as possibilidades e instâncias de sua época e lugar.

No âmbito específico da arquitetura, o desenvolvimento da engenharia e de novas técnicas desencadeou uma série de pesquisas experimentais e novos progressos no campo construtivo. Novas prioridades e demandas como economia de tempo e custo na construção; a efetivação de novos programas arquitetônicos, como estações ferroviárias, mercados e grandes estabelecimentos comerciais; e o desenfreado crescimento das cidades estimularam o uso dos materiais em seus limites e a sua produção industrial.

Tendo como grande vitrine as Exposições Universais, a notoriedade e repercussão alcançadas por algumas obras, a exemplo do Palácio de Cristal (Joseph Paxton, Londres, 1851) e da Torre Eiffel (Gustave Eiffel, Paris, 1889), acirraram o debate entre os defensores da funcionalidade técnica e os da arquitetura “dos estilos”. Paulatinamente, as questões racionais e um repertório associado à consagração da máquina ganharam cada vez mais espaço na concepção das obras arquitetônicas.

1. *“Es indudable que pesó y aún pesa en varias generaciones de arquitectos, en su educación visual y su percepción, el enfoque de una historiografía que privilegió lo inusual, el gesto aislado, la obra de autor, relegando la producción anónima y masiva que, precisamente, caracteriza a la arquitectura de la ciudad”* (ARANA, MAZZINI, PONTE & SCHELOTTO, 1999, p.11).



02
Palácio de Cristal, Londres, 1851.
Fonte: ARGAN, 2002.



03
Torre Eiffel, Paris, 1887-1889.
Fonte: ARGAN, 2002.

Assim, as novas exigências materiais e espirituais incitaram as mais diversas manifestações nos campos da construção, da arquitetura, do urbanismo e das artes em geral: grande desenvolvimento da engenharia; tentativas de implantação da cidade moderna; o *Arts & Crafts* e sua postura respeitosa em relação aos materiais e processos de trabalho; a Escola de Chicago e sua ênfase no rigor construtivo e na verticalização; o *Art Nouveau* e a efetivação de uma nova linguagem; Adolf Loos e seu combate ferrenho ao ornamento; Auguste Perret e seu modo de trabalhar com o concreto; Tony Garnier e sua visionária ‘Cidade Industrial’; a *Werkbund* e seu interesse em aliar o design à produção industrial; o Futurismo e sua exaltação ao movimento e à tecnologia; o Expressionismo Alemão e sua plasticidade; o Neoplasticismo e seu purismo formal; a *Bauhaus* e seu ensino democrático; dentre outras.

Mesmo diante das especificidades de cada uma dessas experiências, é possível estabelecer intercâmbios entre tais produções, já que todas buscaram, cada uma a seu modo, dialogar com as demandas da recente civilização industrial, em seus diferentes estágios. Este processo iniciado com ações mais tímidas e pontuais, ao longo dos anos foi ganhando força e expressão, culminando na efetivação da arquitetura moderna; o que não invalida, mas, ao contrário, reforça as diversas modernidades e a pluralidade destas iniciativas pioneiras.

A abordagem de Arana, Mazzini, Ponte & Schelotto (1999, p.23) deixa bem clara essa questão:

La noción de modernidad arquitectónica [...] asume diferentes connotaciones y puede adscribirse a variados fenómenos que van desde las propuestas vagamente antiacademicistas o diferenciables de la aplicación estricta de los <<estilos>> hasta las formulaciones más puras y duras del racionalismo arquitectónico de <<vanguardia>>. Al considerar el conjunto de la producción del período, surge la evidencia de que no existe como tal una única arquitectura moderna – una única actitud, una única teoría, un único modo de vivir, entender y ejecutar la modernidad – tal como lo postularon algunos de los propagandistas más intransigentes de la arquitectura renovadora. Más bien, por el contrario, son identificables diversas maneras de concebir la modernidad y lo <<moderno>>, con sensibilidades o inflexiones en algunos casos contrapuestas, muchas de las cuales no siempre fueron valoradas desde una óptica estrechamente académica reducida al que hacer universitario y su contexto propio.

É neste panorama que nos interessa apresentar o que se convencionou chamar de *Art Déco*², uma expressiva e difusa manifestação artística que buscou apresentar uma alternativa de desenho para o mundo moderno, expondo suas premissas, universo formal e metodologia projetual.

2. O termo *Art Déco* só surgiu em 1966, por ocasião de uma exposição sobre os anos 1925 (*Les Années 25: Art-Déco / Bauhaus / Stijl / Esprit Nouveau*), realizada pelo Museu de Artes Decorativas de Paris. Até então, denominações as mais diversas foram empregadas para caracterizá-lo: *Style Moderne, Jazz Moderne, Zigzag Moderne, Style 1925*, etc.

2.1. O universo *Art Déco*

A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi um conflito de grandes proporções e que demandou para si, por aproximadamente cinco anos, toda a atenção das grandes potências envolvidas no enfrentamento. Após o colapso, proliferaram os esforços de reconstrução e de retomada das atividades, tendo sido, entretanto, praticamente impossível dar uma continuidade, sem rupturas e desvios, aos processos desenvolvidos anteriormente à guerra.

Com a paz re-instaurada, afloraram *“tempos de busca arrebatada de beleza, de superação de preconceitos sociais, de sofisticação no comportamento público, de grande confiança na técnica e de certeza de que o futuro e seu componente de bem-estar haviam chegado para gozo e desfrute do mundo ocidental”* (ALANIS, 1997, p.29).

As condições à divulgação e aceitação dos princípios baseados na produção fabril se tornaram mais favoráveis, sendo inclusive programa de interesse governamental, como parte de um projeto de reconversão parcial das indústrias voltadas para objetivos militares. A consagração da era da máquina estabeleceu novos referenciais que iam ao encontro dos anseios de uma nova elite econômica, enriquecida *“por intermédio de transações comerciais realizadas no mercado paralelo das zonas neutras de guerra”* (CAMPOS, 1996, p.14).

Tal demanda estimulou, sobretudo no período do entre-guerras, uma produção cultural complexa e diversa, hoje reconhecida prioritariamente como *Art Déco*, desenvolvida em inúmeras formas expressivas³ e oriunda de uma vontade de exteriorizar um espírito moderno.

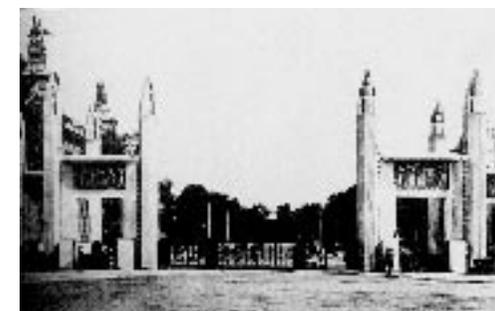
Associado à moda, ao conforto e ao gosto “modernos”, o *Art Déco* foi um canal importante de expressão da modernidade, interessado em renovar os referenciais estéticos, tendo como base as noções de progresso e desenvolvimento tecnológico. O fenômeno destacou-se *“no somente por lo que tiene de hecho estético <<reflejado>> sino, fundamentalmente, por lo que significa como indicio de um estado de espíritu colectivo”* (LINARI, 1999, p.7), já que os anos 1920 e 1930 foram, no mundo, um período de grande efervescência e de discussão sobre os mais variados temas, da política à economia e à cultura.

À época, Paris era uma das grandes referências culturais mundiais, senão a maior. Dessa forma, a “Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas”, ocorrida na capital francesa, em 1925, foi a expressão principal e mais emblemática do imaginário *Déco*. Configurando-se como uma grande apresentação ao público, durante seis meses a ponte Alexander III, a Esplanada dos Inválidos e as margens do rio Sena

3. *“A fotografia, a cinematografia [...], o teatro e a dança, a cenografia, as publicações, o desenho de moedas e medalhas, cartazes, gravuras, ilustrações, a disseminação do mobiliário e objetos decorativos, as louças, esculturas, vestimentas, penteados, a moda e costumes em geral, a imagem corporal e a gestualidade são capítulos de um panorama muito completo e diversificado”* (SCHELOTTO, 1997, p.47).



04
Vista geral da Exposição Internacional de Artes Decorativas, Paris, 1925.
Fonte: BAYER, 1992.



05
La Porte d'Honneur, entrada principal da Exposição Internacional de Artes Decorativas, Paris, 1925.
Fonte: SCARLETT & TOWNLEY, 1975.



06
Pavillon d'un Riche Collectionneur,
Exposição de 1925, em Paris.
Fonte: SCARLETT & TOWNLEY, 1975.

abrigaram pavilhões dos países e de grandes fabricantes e lojas francesas, com o intuito de exibir ao mundo as idéias mais recentes e uma nova visualidade por meio, sobretudo, da arte decorativa e da arquitetura.

Para Bayer (1992, p.37) um dos diferenciais da exposição foi

it limited itself to the present, even projecting a bit into the future, but officially forbidding any blatant historicizing, celebrating or replicating of the past. Its influential, much-publicized architecture mostly comprised structures that later came to be known as Art Deco, although some examples of Modernism and, notwithstanding the fair's ban, traditional styles were also represente.

Autores diversos vinculam a realização da Exposição de Paris a fatores distintos, tais como: reafirmação de uma identidade nacional francesa; expressão de uma vocação internacional; culminação de um processo latente desde as experiências do *Art Nouveau*; ou eclosão de um novo estilo. Entretanto, há um consenso quanto ao papel da Feira de 1925 na consolidação e propagação do imaginário *Art Déco*, mesmo tendo o evento apresentado uma pluralidade de idéias que iam além deste universo, através, sobretudo, dos pavilhões *L'Esprit Nouveau*, de Le Corbusier e o da antiga União Soviética, de Melnikov.

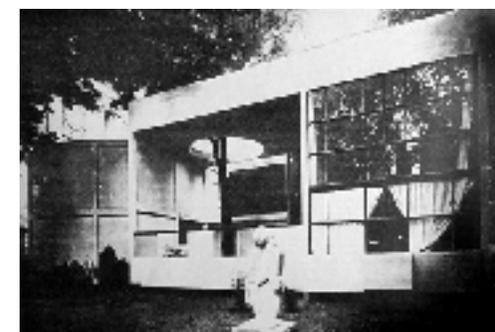
La Exposición consolido um primer paradigma formal que se difundió em la propia Francia, em otros países europeos (em primeira instancia Inglaterra) y también em Estados Unidos, llegando progresivamente a adquirir gran relevância em vários países de América Latina (entre ellos: México, Cuba, Chile, Brasil, Argentina, por supuesto, Uruguay, entre otros) (ARANA, MAZZINI, PONTE & SCHELOTTO, 1999, p.11).

Tendo coexistido com as vanguardas do início do século XX (Secessão Vienense, Escola de Glasgow, Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Neoplasticismo, Bauhaus), o *Art Déco* dialogou não somente com essa produção associada a uma estética da máquina⁴, mas também com as culturas periféricas redescobertas nos

4. Um dos movimentos que mais dialogou com o *Art Déco* foi a Secessão Vienense, com seus elementos retilíneos e detalhes decorativos, com destaque para o projeto do *Palais Stoclet*, de Joseph Hoffmann, por seu caráter neoclássico e contemporâneo, marcadamente horizontal, com estrutura retangular em mármore branco embelezada por esculturas de bronze e decorações florais, antevendo o Estilo Internacional e a decoração *Art Déco*. Dos britânicos, as criações de Charles Rennie Mackintosh e a escola de Glasgow iam ao encontro do *Déco* em alguns aspectos como cor, textura, jogo volumétrico e decoração estilizada em pedra, metal e vidro, e o *Arts and Crafts* foi fundamental ao seu repertório ornamental. O Racionalismo francês, revolucionário no uso do concreto armado e em painéis mais extensos de vidro, merece destaque por Auguste Perret e o prédio de apartamentos da rua Franklin, tendo sido sua profusa decoração estilizada uma ponte entre a ornamentação orgânica do *Art Nouveau* e uma flora mais disciplinada do *Art Déco*, e por conferir peso igual à estrutura e à decoração. A Escola de Chicago, de Richardson e Sullivan, marcada por uma certa ornamentação e verticalidade, inspirou grandes projetos comerciais dos anos 1920 e 1930, provando que ornamento e funcionalismo poderiam coexistir. Os futuristas, com sua apologia à tecnologia e à velocidade, e os expressionistas, ao concatenarem funcionalismo, dinamismo e plasticidade, também foram forte referências para a apologia *Déco* de modernidade e progresso.



07
Pavillon Gran Magasin Le Printemps,
Exposição de 1925, em Paris.
Fonte: SCARLETT & TOWNLEY, 1975.



08
Pavillon L'Esprit Nouveau, projeto de Le Corbusier.
Exposição de 1925, Paris.
Fonte: SCARLETT & TOWNLEY, 1975.



09
Russian Pavillion, projeto de Melnikov.
Exposição de 1925, Paris.
Fonte: SCARLETT & TOWNLEY, 1975.

anos 1920 (egípcia, asiática, africana, pré-colombiana) e com os próprios estilos históricos, promovendo apropriações e releituras no desenvolvimento de um desenho moderno⁵.

Essa integração sincrética em muito facilitou a aceitação e difusão do *Art Déco* e acabou por definir uma linguagem de fácil identificação⁶, caracterizada pelo abandono ao repertório historicista – pelo menos da forma como essa apropriação vinha sendo feita – e por recorrer a determinados temas, gestos e padrões formais, mesmo em suas variações nos diversos países em que se manifestou. Tal inovação e experimentação formal se deu tanto nas artes decorativas aplicadas, quanto na arquitetura, indo em busca de um desenho integrado e da introdução de pautas da modernidade nas mais variadas manifestações artísticas e utilitárias (ARANA, MAZZINI, PONTE & SCHELOTTO, 1999).

Referir-se ao *déco* implica pensar em imagens de integração plástica em que o mobiliário, tapeçarias, tapetes, louças, luminárias, taças e o próprio vestuário respondem a um só objetivo de composição, e em que a identidade expressa em uma fachada ou em um frasco de perfume é não só facilmente reconhecível como mantém ainda hoje seu frescor e mensagem de progresso (ALANIS, 1997, p.29).

Direcionando o olhar para a produção arquitetônica, Bayer (1992, p.12) muito bem ressalta: *“Art Deco architecture is not an architecture of personalities, of star architects. It is an architecture of the buildings themselves, of their inherent yet over qualities and of their spirit, energy and immediate visual impact”*.

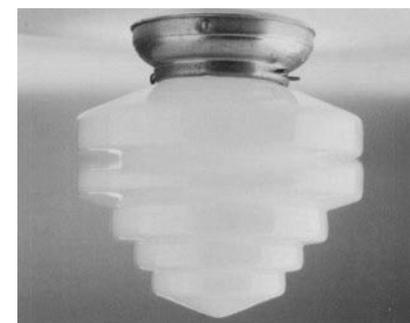
Por esse motivo, mais do que focar em autores e suas obras, apresentaremos um olhar sobre a arquitetura *Art Déco* apontando aspectos recorrentes de seu universo formal e metodologia projetual⁷, utilizando como base a estrutura de análise lançada por Arana, Mazzini, Ponte & Schelotto (1999), em seu livro *“Arquitectura e Diseno Art Déco em el Uruguay”*⁸:

5. *“Art Deco followed and coexisted with a number of other styles, many of whose characteristics it sometimes shared: the straight lines of the Modern Movement, Bauhaus, Rationalism, De Stijl an the International Style, an the decorative, highly sculptural elements of the Viennese Secession, Dutch Expressionism (seem at its best in the creations of the Amsterdam School), Scandinavian Romanticism and Neoclassicism, British Arts and Crafts, the Chicago School and Frank Lloyd Wright’s successive Prairie School, and even its highly organic immediate precursor, Art Nouveau or Jugendstil. Many creators of Art Deco buildings absorbed the styles of the ancient past as well, imbuing them with an undeniable sense of modernism. This was not the modernism we attribute today to the International Movement, but ‘modernism’ as the term was more simply applied in the nineteen-twenties and nineteen-thirties meaning something characterized by a sense of joie de vivre that manifested itself in terms of colour, height, decoration and sometimes all three”* (BAYER, 1992, p.12).

6. Alguns autores, dentro os quais Almada & Conde (2000), Arana, Mazzini, Ponte & Schelotto, (1999) e Arango (1989), apresentam o *Art Déco* como um estilo, segundo a aceção de um conjunto de características compositivas, iconográficas e técnicas que se repetem nas manifestações de uma determinada região, período histórico ou sociedade, mesmo não possuindo uma clara doutrina expressa.

7. Vale ressaltar que determinados aspectos deste repertório a ser apresentado não são únicos do imaginário *Art Déco*, sendo alguns identificáveis em outras produções. O que caracteriza as manifestações *Déco* são as diversas formas de articulação e de maior ou menor utilização desses recursos projetuais e compositivos.

8. Não nos apetece a leitura estabelecida por alguns autores ao enquadrar a produção arquitetônica *Déco* em classificações do tipo zigue-



10, 11 e 12
As diversas aplicações do *Art Déco*: pôster do filme ‘Metropolis’, luminária e rádio.
Fonte: UNES, 2001.

• **Inserção urbana tradicional** – ao erigir-se sobre os limites dos lotes, as obras *Déco* se caracterizaram por um respeito ao tecido urbano pré-existente e por não romper com a morfologia das quadras, utilizando-se, sobretudo, do recurso do embasamento, de materiais específicos e das proporções entre cheios e vazios. Tampouco se pode assinalar uma vontade expressa de continuidade morfológica: *“se produjo ciudad de um modo tradicional com elementos que eram propios de la modernidade. Esta doble condición explica la <<naturalidade>> de la agregación de ciertos elementos <<nuevos>> en un tejido urbano preexistente, [...] realizados <<a la manera>> antigua, con la asunción acrítica de una idea de ciudad tradicional que luego será combatida [...] por las modalidades más radicales de la renovación arquitectónica”* (ARANA, MAZZINI, PONTE & SCHELOTTO, 1999, p.70). Além disso, apesar de sua inserção urbana tradicional, não se pode esquecer que o *Art Déco* foi uma das principais linguagens utilizadas no processo de verticalização de inúmeras cidades, tendo sido inegável seu impacto na paisagem urbana e seu papel produzindo marcos arquitetônicos, quando da construção de diversos arranha-céus.

• **Volúmetria** – é comum às obras *Déco* conformarem-se em um volume único, com implantação seguindo os limites dos lotes e quadras, raramente propondo um desenho independente do parcelamento urbano. A rigidez das edificações, nas quais predominam os cheios sobre os vazios, costumava ser rompida pelo emprego de escalonamentos ritmados, enfatizando a verticalidade e uma vocação ascensional. *“Outro aspecto inovador desenvolvido por alguns arquitetos Art-déco a partir da influência das vanguardas artísticas é que a noção de decoração extrapola as fachadas principais do edifício para estender-se à volumetria em si, isto é, a própria volumetria passa a ser considerada um elemento decorativo”* (PINHEIRO, 1997, p.128), obtida através, sobretudo, dos jogos geométricos criados.

• **Jogos volumétricos e espaciais** – a arquitetura *Art Déco* buscou uma riqueza espacial e formal de seus edifícios, através de um cuidadoso tratamento de suas fachadas e de seus espaços internos. Tal vontade traduziu-se na utilização de distintos recursos como terraços, balcões, marquises, pórticos, *bay-windows*, *loggias*, planos sobrepostos, volumes ritmados, valorização dos acessos, vãos internos, dentre outros. Estas soluções apresentaram-se, especialmente, através de formas geométricas, ângulos e linhas retas, além de imagens estilizadas, dialogando mais diretamente com os novos padrões estéticos e técnicos da crescente produção industrial, e com os movimentos artísticos de vanguarda. Tal jogo conferia uma movimentação e dinâmica à volumetria, quebrando sua rigidez e despojamento sem, entretanto, afetar a identificação volumétrica da obra. Outro interessante mecanismo do repertório formal *Art Déco* foram os coroamentos trabalhados, reforçando a vocação ascensional e assegurando um bom acabamento aos volumes edificadas, tendo sido este recurso muito explorado, dentre outros exemplos, em muitos pavilhões da Exposição de 1925 e nos arranha-céus.

zague, classicismo despojado, afrancesada, geometrizante, perretiano, dentre outras, por entendermos que a pluralidade e sincretismo de tal produção é por demais reduzida em tal sistematização. É fundamental explicitar que suas manifestações se apresentaram de maneira variada e com contribuições locais na manipulação desse universo formal e projetual, nas diversas localidades em que o *Art Déco* se fez presente.



13

Edifício da *Sterwat and Company*, em Nova Iorque, 1928-29. Volume único, implantado nos limites da quadra, predominando os cheios sobre os vazios e com escalonamento, enfatizando a sua verticalidade. Fonte: BAYER, 1992.



14

Edifício sede do BANESPA (1939-1947), em São Paulo, evidenciando a vocação ascensional e o escalonamento ritmado, recursos próprios do *Art Déco*. Fonte: Revista Acrópole, dez/1947.

• **Estilização dos elementos ornamentais e decorativos** – o *Art Déco* caracterizou-se, especialmente frente aos estilos arquitetônicos passados, por um maior despojamento ornamental, refletindo questões cada vez mais em voga como racionalidade, economia e funcionalidade. Entretanto, essa tendência a uma maior simplicidade formal não implicou na eliminação do ornamento, sendo, ao contrário, a questão decorativa um dos atributos básicos dessa produção. Porém, tais recursos tiveram características e repertórios próprios, fazendo-se presente, principalmente, através de esculturas e relevos, com motivos antropomorfos, fitomorfos ou referentes ao maquinismo, força e movimento. “O que pode ser considerado inovador em relação ao *Art-déco* é a diversificação e atualização de suas fontes de influência ornamental, e o tratamento homogeneizador a que são submetidas, através da estilização (simplificação geometrizar) de seus elementos ornamentais” (PINHEIRO, 1997, p.127). O maquinismo foi um dos grandes temas iconográficos por remeter diretamente à modernidade tecnológica e por transmitir a sensação de dinamismo, velocidade e progresso, própria dos novos tempos, através de imagens de engrenagens, fábricas, aviões, trens, transatlânticos, linhas em zigue-zague ou quebradas, raios solares, dentre outras. Além disso, sobretudo após a Primeira Guerra, a Europa também passou “a reconhecer e a valorizar as manifestações artísticas de culturas tidas como “primitivas”, da África e América Pré-Colombiana, de uma forma nunca vista anteriormente” (CAMPOS, 2003, p.52), sendo ampla as contribuições, especialmente dos países latino-americanos, na incorporação de tais valores culturais.



15
Jogo volumétrico e espacial valorizado pelo recorte central da edificação e pela presença de dinâmicos balcões.
Edifício na Praça Serzedelo Corrêa, Rio de Janeiro.
Fonte: FIGUEIREDO & RAMOS, 1980.



17
Baixos-relevos com motivos referentes à força, maquinismo e movimento. Realizados por Joel e Jean Martel para o Pavilhão de Turismo da Exposição de Paris, de 1925.
Fonte: ARANA, MAZZINI, PONTE & SCHELOTTO, 1999.



18
Baixo-relevo com motivos fito e antropomorfos.
Barclay-Vesey Building, Nova Iorque, 1923-26.
Fonte: BAYER, 1992.



16
Acesso marcado por marquise e volumes geométricos sacados.
Thomas Jefferson High School, Los Angeles, 1936.
Fonte: BAYER, 1992.

• **Pesquisa de cor e de materiais** – outra contribuição da arquitetura *Déco* foram suas pesquisas experimentais de cores e materiais. O uso ou não de texturas, a massa grossa ou fina, com ou sem mica, colorida ou não, a combinação de materiais tradicionais e modernos, foram alguns recursos expressivos explorados para valorizar certos aspectos da composição e da volumetria. Configurando-se como um “*indicador del oficio del arquitecto y su conocimiento de la técnica constructiva y las posibilidades expresivas del material*” (ARANA, MAZZINI, PONTE & SCHELOTTO, 1999, p.56), tal experimentação acabou por associar certos materiais e acabamentos, como a mica, pedras e texturas, e certas cores, como o cinza, o rosa, o creme e o verde-claro, à produção *Art Déco*.

• **Incorporação da tipografia** – a exploração dos recursos tipográficos fez parte do imaginário *Art Déco* em suas mais diversas aplicações: jornais, revistas, fotografia, publicidade e, inclusive, na arquitetura. Fosse anunciando o nome do estabelecimento, seus construtores e arquitetos ou indicando determinadas funções dos edifícios, a tipografia foi um recurso que passou a fazer parte da própria concepção arquitetônica, influenciando seu processo compositivo. Apresentado de formas diversas, em baixo ou alto-relevo, apliques de bronze, placas comemorativas, vitrais ou *néon*, a tipografia e o desenho gráfico foram fundamentais na definição e qualificação visual das obras e de seus entornos (ARANA, MAZZINI, PONTE & SCHELOTTO, 1999).

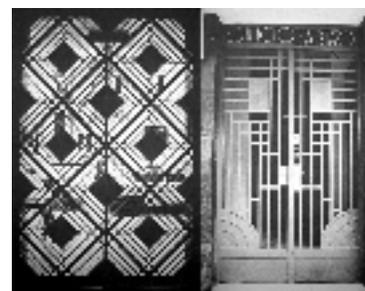
• **Artes e Ofícios aplicados à arquitetura** – Através da carpintaria dos interiores, da serralheria, dos vitrais e do estuque, visíveis especialmente nos espaços internos dos cinemas, clubes, magazines e edifícios institucionais, as obras de cunho *Déco* apresentaram um profundo interesse pelo detalhe, desenho e pela coerência estética da obra arquitetônica, propondo um desenho integral de seus edifícios e ambientes⁹. Tais requintes apareceram nos mais diversos componentes das edificações, como portas, portões, gradis, balcões, varandas, objetos decorativos, mobiliário e fachadas esculpidas, remetendo a uma certa tradição artesanal, porém, com uma nova postura¹⁰.



19
Recursos tipográficos utilizados em edificações
Art Déco do Rio de Janeiro.
Fonte: FIGUEIREDO & RAMOS, 1980.



21
Balcão com serralheria
trabalhada.
Hotel Martinez,
Cannes.
Fonte: BAYER, 1992.



22
Portões de acesso com
serralheria trabalhada
de edifícios no
Rio de Janeiro.
Fonte: FIGUEIREDO
& RAMOS, 1980.



20
Marcante presença da tipografia na fachada do
Fórum de São José dos Campos/SP.
Fonte: Revista Acrópole, set/1938.

9. “*Essa estética fundou um novo tipo de continuidade simbólica entre interioridade do hogar (artes decorativas – equipamento doméstico) y exterioridade de la escena urbana (fachadas de edificios – equipamientos de espacios públicos)*” (LINARI, 1999, p.7-8).

10. “*O Art-Déco promoveu um redimensionamento do trabalho artesanal, adequando-o aos novos parâmetros da arquitetura e do design. A aliança entre arte e indústria permitiu o desenvolvimento de produtos voltados à produção de massa e o Art-Déco, ao nível do consumo, representou um triunfo das novas tecnologias industriais sobre os modos de produção até então vigentes*” (CAMPOS, 1996, p.21).

• **Uso da iluminação natural e artificial** – “*El recurrir a la luz – tanto natural como artificial – como elemento expresivo y decorativo, y a los dispositivos que permiten su modulación, es una faceta singularmente relevante del lenguaje Art Déco*” (ARANA, MAZZINI, PONTE & SCHELOTTO, 1999, p.62). Tal recurso foi fundamental tanto na obtenção de ricos espaços internos, quanto na apresentação noturna das edificações, valorizando sua volumetria. Tornou-se comum o desenho e a incorporação de luminárias, não somente internamente, mas integradas às fachadas, fazendo parte da concepção da obra, alterando as paisagens noturnas das cidades. “*Esta realidade respondia a la concepción de la iluminación artificial como parte principal de la decoración integral de edificios y ambientes, así como de espacios públicos, muy propia del Art Déco y publicitada profusamente a partir de la Exposición de 1925*” (ARANA, MAZZINI, PONTE & SCHELOTTO, 1999, p.64). Clarabóias, vitrais coloridos, néons, a transparência do vidro e pátios internos foram outros mecanismos recorrentes com o intuito de explorar cenograficamente a luz e também de atender aos requisitos de uma ampla iluminação e arejamento, tão divulgados pelos preceitos higiênicos e sanitaristas próprios da modernidade.

• **Espacialidade interna** – Em seus espaços internos, o *Art Déco*, ao utilizar sobretudo o concreto armado como técnica construtiva, pode fazer uso da “planta livre” e trabalhar com mais liberdade a abertura de esquadrias e vazios internos, gerando espaços mais flexíveis, amplos e iluminados. Além disso, suas grandes preocupações residiram no desenho de ambientes integrados, expressivamente ricos e confortáveis, trabalhados através de uma continuidade exterior-interior, da arte decorativa, dos jogos de luz e sombra, e da incorporação de equipamentos e tecnologias próprios da vida moderna.

• **Continuidade de algumas soluções acadêmicas** – Mesmo refletindo uma clara atitude moderna, a produção *Art Déco* não adotou uma postura de total ruptura com as práticas tradicionais. Certas soluções acadêmicas tiveram continuidade, dentre as quais: método de composição regido pela simetria, hierarquização e axialidade das plantas, forte viés decorativo, inserção urbana e tratamento espacial tradicionais. Essa articulação do passo entre a Academia e a Modernidade foi possivelmente um dos fatores que asseguraram uma ampla aceitação e difusão da produção *Art Déco*. Assim, é importante ressaltar que mesmo buscando uma renovação arquitetônica, traduzida em volumes mais puros, em uma estética simplificada, no emprego de novas tecnologias e em uma racionalidade construtiva, o *Art Déco* também deu continuidade a certos preceitos projetuais clássicos, como os princípios de composição, simetria e proporção, e a uma intenção decorativa, reavaliando, entretanto, esta tradição e condenando a simples cópia dos estilos antigos.



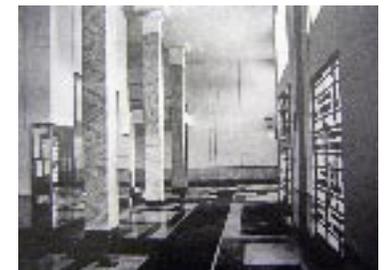
23

Foto publicitária da empresa Claude Luz, divulgando os letreiros em néon, que ganharam força com o *Art Déco*.
Fonte: Revista Acrópole, mai/1939.



24

Vista noturna do Edifício Azevedo-Villares, em São Paulo, iluminado.
Fonte: Revista Acrópole, mai/1946.



25

Hall principal de edifício à rua Ronald de Carvalho, Rio de Janeiro, ilustrando o desenho de ambientes integrados, próprios do *Art Déco*.
Fonte: FIGUEIREDO & RAMOS, 1980.

Esta rápida análise do universo formal *Art Déco* nos permite verificar que tais códigos

foram estabelecidos com base na combinação de componentes de linguagem que faziam parte das vanguardas do início do século, dos grandes empreendimentos da era da máquina e de releituras de formas tradicionais do passado, fato que permitiu o surgimento de produtos culturais novos, cuja contribuição no processo de evolução do desenho moderno ainda está por merecer o devido reconhecimento (CAMPOS, 1996, p.32).

Esse desenho de filiação *Déco* materializou-se nos mais variados programas e tipologias arquitetônicas, sendo “utilizado em muitas das novas tipologias de edificação [...]: cinemas, casas de espetáculos, estações de rádio, pavilhões de exposições, sedes de clubes, lojas de departamento, enfim, uma série de fenômenos ligados à emergência de uma cultura de massas, que acompanha a metropolização da cidade” (PINHEIRO, 1997, p.128).

Tal caráter de ‘moda’ do movimento, compatível com os acontecimentos do período, foi rapidamente veiculado pelos meios de comunicação de massa em desenvolvimento - as revistas, o rádio, a propaganda e, sobretudo, o cinema -, possibilitando uma ampla difusão e aceitação do *Art Déco*.

Seus dois grandes centros difusores foram a França, sobretudo através da Exposição Internacional de 1925, como vimos anteriormente, e, num segundo momento, os Estados Unidos¹¹. A riqueza acumulada durante a Primeira Guerra efetivou a nação americana como uma grande potência mundial, gerando um clima de prosperidade e euforia no país, mais conhecido como “a era do jazz”. Tal período de arrebatada efervescência e *glamour* teve no *Art Déco* uma de suas maiores expressões.

A vertente americana deu enfoque especial às idéias de progresso e avanços técnicos, sendo fundamental na difusão de um desenho aerodinâmico, também chamado de *streamline*, claramente alusivo às modalidades próprias da vida moderna (velocidade, comunicação, modernos meios de transporte, etc) e fortemente marcado por curvas, sombras e dominantes linhas horizontais¹². Uma grande ênfase também foi dada ao imaginário do “arranha-céu” e ao processo de verticalização das cidades, verdadeiros monumentos do poder econômico e do prestígio social das grandes corporações:

11. “A França sublimou uma noção de moderno de difícil caracterização. A grande celebração à modernidade, a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, em 1925, bem espelhou a busca de qualquer modernidade, a necessidade de exprimir idéias novas, de tentar ser moderno mesmo sem que se pudesse esclarecer o que isso significava ou como se chegava a essa condição. A busca pela busca de um comportamento novo refletia a instabilidade de uma sociedade mais preocupada com prazeres efêmeros que com realizações duráveis [...], incapaz de fixar uma escolha entre uma herança cultural do século XIX e as perspectivas industrialistas da era da máquina. Essa ambigüidade também alimentou os sonhos de uma afluente sociedade norte-americana, que tomou emprestado e multiplicou os artifícios decorativos do lado próspero da cultura européia” (SEGAWA, 1997, p.170).

12. Tal produção dialoga fortemente com o desenho produzido pela Bauhaus e pelo Expressionismo, manifestando-se, sobretudo, em edifícios de caráter lúdico ou recreativo, como teatros, cassinos, cinemas, hotéis, clubes e em alguns edifícios públicos (ARANA, MAZZINI, PONTE & SCHELOTTO, 1999).



26

Cinema com características *Art Déco*.
Brighton Odeon, 1937.
Fonte: BAYER, 1992.



27

Edifício da Rádio
Cultura,
em São Paulo,
construído segundo os
ditames *Déco*.
Fonte: Revista Acrópole,
mai/1939.



28

Cenário do filme “Metropolis”, de Fritz Lang, 1926.
Fonte: BAYER, 1992.

Con una configuración tipológica básica en tres componentes de basamento, plano de desarrollo y coronación (pototípica del edificio em altura norteamericano desde la Escuela de Chicago) y la característica de torre exenta, estos grandes edificios acogieron la ornamentación Art Déco en algunos puntos singulares de su estructura, y expresaron, fundamentalmente por el tratamiento y ornamentación de los niveles peatonales y los espacios comunes y de acceso, el lujo y la magnificencia de las grandes corporaciones empresariales y los magnates de la época (ARANA, MAZZINI, PONTE & SCHELOTTO, 1999, p.40).

No que concerne à América Latina, no “*século XX intensificou-se o processo de disseminação internacional de modelos ideológicos, europeus e norte-americanos, que transmitiam idéias de ‘progresso’ e ‘modernidade’ como forma de exportar seus padrões de consumo, por meio da divulgação de novos modos de vida nos países de economia periférica*” (SOMEKH apud CAMPOS NETO & GALESI, 2005, p.3). O desejo de modernidade induzia a uma grande valorização das novidades vindas de fora e veiculadas, sobretudo, através do cinema.

Assim, o *Art Déco* teve grande repercussão e foi amplamente aceito nos principais países latino-americanos, por abrir espaço para a introdução de uma linguagem moderna e por sua postura menos radical, em relação às vanguardas européias. Além disso, sua disseminação, em diversos setores das sociedades, também foi reforçada por um “*desejo político de se conferir uma identidade moderna a um ideário político de caráter fortemente nacionalista, verificável em países como México, Uruguai, Chile e Brasil*” (CAMPOS, 2003, p.13). Na América Latina, além da conotação do novo, a modernidade chegou impregnada de um sentido de auto-afirmação, de forma que a incorporação de valores próprios, calcados nas culturas pré-colombianas (maia, asteca, inca, marajoara), gerou uma produção que dialogava com os ideais nacionalistas então correntes, mas que, ao contrário do Neocolonial, também respondia a essa ânsia de modernidade vigente.

O Brasil também foi receptivo a todo esse movimento, conforme veremos a seguir.

2.2. O *Art Déco* e o rico ambiente cultural brasileiro nas primeiras décadas do século XX

O Brasil adentrou o século XX apontando um contínuo crescimento de sua população urbana, em detrimento da rural. Neste momento, 36% dos seus habitantes já viviam nas cidades. As principais capitais vivenciaram nas primeiras décadas um forte crescimento populacional, resultando em iniciais conflitos de espaço e na expansão desordenada das cidades.

Diante desta nova realidade, tornaram-se cada vez mais freqüentes as intervenções modernizadoras em suas infra-estruturas, tendo como referência maior as metrópoles européias. Medidas higienistas, implantação de sistemas de abastecimento de água e esgoto, serviços de eletricidade e de transportes urbanos, abertura de



29
Figurinos do filme “Broadway”, de Paul Fejo, fazendo alusão aos arranha-céus, 1929.
Fonte: BAYER, 1992.



30
Desenho *streamline* e náutico do Museu Marítimo Nacional de São Francisco, 1939.
Fonte: BAYER, 1992.



31
Empire State Building,
Nova Iorque, 1930-31.
Fonte: BAYER, 1992.

grandes avenidas, dentre outras iniciativas, tiveram como palco as cidades brasileiras. “*O Brasil procurava ingresso entre as nações desenvolvidas buscando encontrar formas racionalizadas de uso e manipulação do espaço das cidades, segundo regras de uma das disciplinas instauradoras da modernidade do século 20: o urbanismo*” (SEGA-WA, 1997, p.27).

Assim, através sobretudo das questões urbanas, o país iniciou uma relação mais próxima com o tema da modernidade¹³. Verdadeiras cirurgias urbanas, como as empreendidas por Pereira Passos, no Rio de Janeiro e por Prestes Maia, em São Paulo, envolvendo a funcionalidade dos espaços, a organização de uma hierarquia viária e o planejamento sistemático das cidades, revelaram o interesse de varrer os vestígios de qualquer aspecto urbano colonial, livrando-as do atraso e tendo como referência a organização, as atividades e o modo de viver do mundo europeu.

Tal período também foi de ampla efervescência cultural. Nas primeiras décadas do século XX, eclodiram diversas correntes intelectuais formulando visões sobre o Brasil e pensando a situação nacional, através de obras como “O Manifesto Pau-Brasil”, de Oswald de Andrade, “Macunaíma”, de Mário de Andrade, “Casa Grande e Senzala”, de Gilberto Freyre, “Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda, “Evolução Política do Brasil”, de Caio Prado Júnior, “Retratos do Brasil”, de Paulo Prado e “O Brasil Nação”, de Manoel Bonfim. “*Muitos estão interessados em compreender, explicar ou inventar como se forma e transforma a nação, quais as suas forças sociais, seus valores culturais, tradições, heróis, santos, monumentos e ruínas. Preocupam-se com o significado das diversidades regionais, étnicas ou raciais e culturais, além das sociais, econômicas e políticas*” (IANNI, 1996, p.27).

Tendo como linha de frente as artes plásticas e a literatura, a primeira grande manifestação em conjunto de um grupo de intelectuais alimentado pelas vanguardas internacionais e preocupado em renovar o ambiente cultural foi a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo¹⁴. Contando com a participação de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti Del Picchia, Plínio Salgado, Di Cavalcanti, Rego Monteiro, Anita Malfatti, Victor Brecheret e Villa-Lobos, o evento ocorreu, não por acaso, no ano do quarto centenário da Independência do Brasil. A luta agora era por uma renovação da linguagem, na busca de experimentação, liberdade criadora e ruptura com o passado, e pela busca de uma brasilidade e identidade nacional.

Aliás, o ano de 1922 foi marcante por vários episódios:

13. Eram nos grandes centros urbanos que estavam “*as intensidades do contato cultural e as fronteiras da experiência: as pressões, as novidades, os debates, o lazer, o dinheiro, a alta rotatividade das pessoas, o afluxo de visitantes, o som de muitas línguas, a rápida troca de idéias e estilos, a oportunidade de especialização artística*” (BRADBURY & McFARLANE, 1999, p.76). Eram eminentemente nas grandes capitais que os movimentos culminavam, que as discussões reverberavam e que as novas estéticas destilavam-se. A vida urbana moderna impunha uma diversidade incrível de estímulos e experiências, próprias da complexidade e da tensão da vida metropolitana. Harvey (2004, p.33) cita Certeau ao observar que a cidade “*é o maquinário e o herói da modernidade*”.

14. Entretanto, alguns autores, dentre os quais Segawa (1997), apontam a exposição de Anita Malfatti, em 1917, como o início do Movimento Moderno no Brasil.

em fevereiro, a Semana de Arte Moderna, em São Paulo; o heróico episódio dos 18 do Forte, em julho, na praia de Copacabana; a Exposição do Centenário, em setembro, na Capital Federal. Três fatos aparentemente distintos, geralmente abordados apartadamente pela história oficial, porém com um definitivo ponto em comum: o sentimento de brasilidade (BITTAR, 2005, p.3).

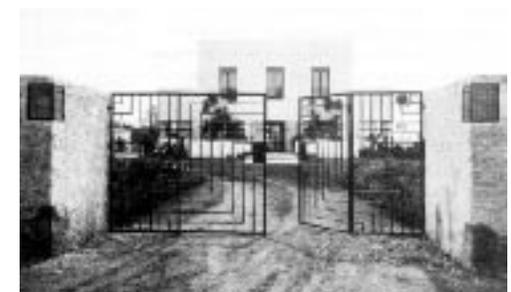
A arquitetura, entretanto, neste primeiro momento, não acompanhou com o mesmo vigor o debate artístico-literário. Nesse período, as discussões arquitetônicas estavam centralizadas na cruzada neocolonial, *“postura que sombreava a preocupação da nacionalidade dos modernistas e arremessava a questão do nacionalismo ao rol da discussão estilística, nos moldes acadêmicos”* (SEGAWA, 1997, p.43).

Tendo como mentores Ricardo Severo e José Mariano Filho, as construções neocoloniais marcaram a década de 1920 e de 1930¹⁵. Apesar de seu caráter formal e decorativo, sem assegurar um verdadeiro vínculo com os critérios técnico-construtivos e a veracidade histórica da arquitetura colonial, Bruand (1991, p.58) adverte que

não se deve julgar o movimento neocolonial em função de princípios gerais, mas sim em função de sua contribuição para o contexto brasileiro [...]. Num primeiro momento, ele contribuiu para o aprofundamento do conhecimento que se tinha dessa arquitetura e conseqüentemente ajudou a conservação de um patrimônio artístico, cujo valor vinha sendo esquecido. [...] O Neocolonial constituiu-se numa transição necessária entre o ecletismo de caráter histórico, do qual era parte intrínseca, e o advento de um racionalismo moderno [...] cuja grande originalidade local não pode ser questionada.

Apesar da importância da vertente neocolonial, em 1925 dois artigos de fundo moderno e escritos por arquitetos foram publicados na grande imprensa, iniciando uma ainda tímida, porém promissora discussão por uma arquitetura moderna no Brasil: “A Arquitetura e a Estética das Cidades” de Rino Levi e “Acerca da Arquitetura Moderna” de Gregori Warchavchik. Ambos defendiam o uso de novos materiais e questões como praticidade, economia e racionalidade, ressaltando as vanguardas européias. Entretanto, naquele dado momento, *“a publicação desses manifestos em nada alterou a rotina da arquitetura corrente no Brasil”* (SEGAWA, 1997, p.44).

Maior impacto na opinião pública teve a construção da casa da rua Santa Cruz, em 1927, projetada por Warchavchik, na qual ele tentou aplicar os preceitos defendidos em seu “Manifesto Modernista” de 1925. Considerada a primeira expressão da arquitetura moderna no Brasil, *“por força das circunstâncias, as inovações de*



32
Casa da rua Santa Cruz, de 1927, em São Paulo.
Projeto de Gregori Warchavchik.
Fonte: SEGAWA, 1997.

15. *“Inegavelmente esse movimento neocolonial teve receptividade popular e foi bastante seguido, embora suas raízes ou justificativas já estivessem esquecidas, ou ignoradas pelos construtores, que simplesmente construíam dentro de algumas normas da moda”* (LEMOS, 1979, p.132).

*Warchavchik limitaram-se ao plano estético, entendidas por ele como um primeiro passo. [...] Sua casa apresentava-se como um manifesto, desta vez de ordem objetiva, a favor de um novo estilo*¹⁶ (BRUAND, 1991, p.67).

Com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder, fortaleceram-se os debates por uma identidade nacional, com o intuito de extinguir os regionalismos e reunir toda a população em torno de um só interesse nacional de classe.

O projeto modernizador implantado a partir de 1930 teve como objetivo último construir a Nação, tanto do ponto de vista de sua integração econômica, como de seu significado simbólico, no contexto da modernidade do mundo industrial. A idéia de um Brasil moderno é pois concretizada no período, calcada em aspirações de progresso material em um meio social compreendido como atrasado pelo ideólogos do nacionalismo (SILVA NETO, 1999, p.16).

Dentre outras formas artísticas, a arquitetura também era um importante instrumento pedagógico nesta discussão, de grande importância no contexto brasileiro de expansão industrial e inserção no mercado mundial. Peralta (2005, p.3-4) alerta que, embora

a arquitetura neocolonial conseguisse refletir uma idéia de Brasil, o fazia ecoando o domínio lusitano, além de não ser adequada aos novos materiais e processos construtivos. A modernização do país exigia uma arquitetura moderna, de sua época, mas a que assim se denominava era por demais abstrata para expressar uma identidade nacional. A opção pelo Art-Déco pode ser considerada como uma tentativa de manifestar o Movimento Moderno entre nós, rescaldo da onda modernizadora européia dos anos de 1910 a 1930.

No que complementa ALANIS (1997, p.30),

O déco atendeu a uma necessidade que surge simultaneamente com o nacionalismo: todos os arquitetos que não acreditam no neocolonial, no ecletismo, nem na grandiloquência das beaux arts encontraram na morfologia do déco um impulso em direção à modernidade; nesta medida, o nacionalismo é no nosso entender o provocador primeiro na busca de uma outra identidade estilística.

Assim, a busca de uma renovação arquitetônica e ingresso na modernidade também assumiu outras

16. Quanto à ação pioneira de Gregori Warchavchik, Bruand evidencia que o arquiteto russo encontrou uma série de obstáculos como a incompreensão e hostilidade da opinião pública, a limitadora legislação municipal, o alto custo dos materiais industrializados e uma construção civil ainda artesanal, dificultando a realização da casa da rua Santa Cruz segundo os preceitos de seu Manifesto de 1925.

formas¹⁷, tendo o *Art Déco*¹⁸ modificado a fisionomia das principais cidades brasileiras, sobretudo nos anos 1930 e 1940. As linhas retas, formas geométricas e o emprego do concreto armado vinham atender as preocupações emergentes em tornar as construções mais econômicas e racionais¹⁹, dialogando os novos padrões estéticos e técnicos mais diretamente com a crescente produção industrial.

Mesmo sendo um estilo cosmopolita, *“a possibilidade do diálogo com a cultura nacional, expressa na adoção do Marajoara, por exemplo, permitindo que a modernidade fosse construída pela continuidade e não pela ruptura, pode explicar seu sucesso num país onde Estado e intelectuais estavam engajados na construção da identidade nacional”* (PERALTA, 2005, p.5). Além disso, condiz com o contexto brasileiro as observações feitas por Arana, Mazzini, Ponte & Schelotto (1999, p.15-16) para o Uruguai:

es indudable que jugó el país, a favor de este proceso, todo un clima social y cultural de tono moderno y aun <<modernizador>>, sin acotamientos estrictos en lo relativo al gusto. Clima que se vivió en el país en la década del veinte y que tuvo su apogeo hacia 1930. Optimismo, receptividad cultural, ausencia de prejuicios inhibitorios en el campo estético-formal e inexistencia de propuestas doctrinarias determinantes de un pensamiento <<moderno>> en sentido ortodoxo en el campo del arte y de la arquitectura.

Chamada também de ‘moderna’, ‘cúbica’, ‘futurista’, ‘comunista’, ‘judia’, ‘estilo 1925’, ‘estilo caixa d’água’ ou ‘fascista’, a estética *Art Déco* foi suporte formal para inúmeras tipologias arquitetônicas efetivadas nesse período, como cinemas, estações de rádios, casas de espetáculos, pavilhões de exposições, clubes e lojas de departamentos. Dentre algumas obras dentro destas tipologias, destacamos o parque de exposição do Centenário da Revolução Farroupilha, em Porto Alegre, o Cine Ufa-Palácio de Rino Levi, em Recife, o Jockey Clube de São Paulo, de Henri Sajous e Elisiário da Cunha Bahiana e o Teatro de Goiânia, de Jorge Félix de Souza. Caracterizava o profissional representativo desse período aquele formado na Escola de Belas Artes e que, na sua prática profissional, rompia com os preceitos clássicos, adotando uma postura moderna, sem estardalhaço ou panfletismo (SEGAWA, 1997).

17. Segawa (1997), por exemplo, em seu livro “Arquiteturas no Brasil”, apresenta sua visão de distintos processos, justapostos no tempo, que abordam modernidades e modernismos diferentes, reconhecendo facetas diversas da arquitetura brasileira: modernismo pragmático, modernismo pragmático e modernidade corrente.

18. É importante ressaltar que, no presente trabalho, fenômenos arquitetônicos também conhecidos como marajoara, arquitetura monumental fascista e protomodernismo serão aqui associados ao termo *Art Déco*, sendo todos, ao meu ver, gradações distintas desta mesma estética.

19. “Certamente o aspecto que mais contribuiu para a rápida popularização do Art-déco – principalmente na construção de edifícios verticalizados, como se deu em São Paulo – foi o estabelecimento de uma relação direta entre o despojamento de suas linhas e ornamentos e o barateamento da construção” (PINHEIRO, 1997, p.129).



33 e 34
Cine Ufa-Palácio, 1938, Recife. Projeto de Rino Levi.
Fonte: SEGAWA, 1997.



35
Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha,
de 1935, em Porto Alegre.
Fonte: SEGAWA, 1997.

Além disso, sua linguagem predominou no início do processo de verticalização das paisagens urbanas brasileiras, facilitado pelo desenvolvimento da técnica do concreto armado²⁰, pelo aperfeiçoamento do elevador e pelo fato do *Art Déco* se prestar perfeitamente a uma arquitetura integrada à estrutura.

O adensamento vertical das cidades brasileiras não visou apenas a otimização dos investimentos imobiliários, mas também a representação simbólica da modernização urbana, por meio da imagem do “arranha-céu” enquanto marco do progresso da cidade e de sua inserção no contexto internacional, também amparado em intervenções do Estado e em seu lema desenvolvimentista (CAMPOS NETO & GALESI, 2005).

No início, predominaram edifícios comerciais que, paulatinamente, foram dividindo o espaço com prédios de apartamentos residenciais, cada vez mais aceitos como solução de moradia. *“Enquanto a verticalização terciária correspondia à intensificação de um aproveitamento comercial já concentrado nas áreas centrais, a moradia vertical representava uma verdadeira revolução em relação às formas de habitação até então predominantes”* (CAMPOS NETO & GALESI, 2005, p.3). Edifícios como “A Noite”, no Rio de Janeiro, projetado por Joseph Gire e Elisiário Bahiana, o “Oceania” de Freire & Sodré, em Salvador, e o “Columbus” de Rino Levi, em São Paulo, muito bem ilustram esse momento.

A simplificação e gradual eliminação dos ornamentos, ocorrida após 1930, devia-se também à falta de mão de obra especializada, que começava a rarear, tornando-se onerosa, e principalmente à necessidade de acelerar a reprodução do capital. Mais importante que a representatividade simbólica dos prédios, impunha-se a multiplicação das metragens construídas para maximizar o aproveitamento imobiliário. Rino Levi foi dos primeiros a perceber que a aplicação dos princípios da arquitetura racional seria um passo decisivo para conferir qualidade estética e espacial aos empreendimentos verticais. Para isso era preciso superar definitivamente os cacoetes acadêmicos e repensar o desenho dos edifícios em bases puramente estruturais e funcionais (CAMPOS NETO & GALESI, 2005, p.10).

As obras públicas, sobretudo após a ascensão de Vargas ao poder, também buscaram transmitir conceitos como funcionalidade, eficiência e economia em sua arquitetura. Escolas²¹, institutos, monumentos e repartições

20. Pinheiro (1997, p.130) apresenta o concreto armado como o único material então disponível no Brasil que possibilitava a construção em altura. *“Porém, a nova tecnologia é, na maior parte das vezes, utilizada de forma bastante tradicional, longe de qualquer tentativa de exploração das possibilidades plásticas do material – salvo algumas exceções [...]. É patente, assim, a influência de Auguste Perret, o pioneiro no emprego da tecnologia do concreto armado na construção civil, cujas primeiras experiências com o novo material consistiam, basicamente, em transposições quase diretas das formas e princípios de estruturas em madeira para o concreto armado, gerando quase invariavelmente estruturas em pilar e viga, calculadas sem grandes ousadias”*.

21. *“O processo de modernização também alcança com força a área de educação, surgindo, em todo o Brasil, neste período, estabelecimentos escolares em estilo “moderno”, com linha geometrizar e preocupações funcionalistas. Esta tendência é tão forte que, em estados como o Rio de Janeiro e São Paulo, chegam mesmo a ser implementadas políticas públicas específicas para tal fim, criando-se um novo modelo de prédio escolar, que obedecia a uma série de tópicos funcionais, programáticos e pedagógicos”* (CASTRIOTA, 1998, p.151).



36

Edifício “A Noite”, 1930, no Rio de Janeiro.
Projeto de Joseph Gire e Elisiário Bahiana.
Fonte: SEGAWA, 1997.



37

Edifício Oceania, 1930-40, em Salvador.
Projeto de Freire & Sodré
Fonte: SEGAWA, 1997.

utilizaram-se da renovação arquitetônica, adotando, em muitos casos, uma linguagem *Déco*, para evidenciar o processo de reformas vivenciado e marcar a chegada de novos tempos. Lemos (1979, p.136) atenta que *“foi o ‘art déco’ o estilo dos primeiros prédios de Goiânia, a nova capital do Estado de Goiás, projetada por Atilio Correia Lima, arquiteto que logo depois viria a se revelar com enorme talento em obras pioneiras no Rio, como a sua exemplar estação de hidroaviões”*.

Dentre outros projetos, destacou-se a ambiciosa construção de sedes regionais do Departamento de Correios e Telégrafos (DCT). Segundo Pereira (1999, p.103),

a idéia de construção em série não era nova, assim como a penetração, em várias esferas da vida quotidiana, de procedimentos ditados em sua origem pelo desenvolvimento da produção industrial. [...] Mas a primeira inovação que a política do DCT trouxe dizia respeito à própria escala e à sistematização que a iniciativa agora recebia. Tratava-se de dotar o território, isto é, todas as capitais do país e seus principais pólos regionais, dos serviços oferecidos pelo Departamento dos Correios e Telégrafos. Em segundo lugar, a inovação foi de ordem arquitetônica e urbana: tratava-se de introduzir uma arquitetura padronizada no centro da cidade, como imagem de um serviço público colocado ao alcance do maior número de cidadãos.

Assim, seguindo uma rígida normalização arquitetônica oficial estabelecida, as novas agências caracterizavam-se por localizações estratégicas na malha urbana, acessos e circulações obedecendo uma hierarquia funcional, amplos salões de atendimento proporcionados pela técnica do concreto armado, despojamento decorativo e exteriores trabalhados com jogos volumétricos, muitas ao gosto *Déco* (SEGAWA, 1997).

Vale ressaltar ainda, por seu caráter monumental, duas obras públicas *Art Déco* que se destacam por sua espetacular inserção na paisagem: o Elevador Lacerda, em Salvador e a estátua do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro.

Construído em 1929, o Elevador Lacerda apresenta-se como uma estrutura de concreto armado de 73,50 metros de altura, que liga a cidade baixa a cidade alta de Salvador, muito bem sinalizando o arrojo e a velocidade dos tempos modernos. Já o Cristo Redentor, construído entre 1926 e 1931 pela prefeitura do Distrito Federal no Morro do Corcovado, é descrito por Czajkowski (2000, p.27) como uma *“estátua arquitetural”*, projetada para ser apreciada a curta, média e longa distância, de forma que *“a linguagem Art Déco se adequa perfeitamente a essa intenção, ao se concentrar na definição dos grandes volumes e planos, simplificando e reduzindo os detalhes a sua expressão mais simples”*.

Porém, o *Art Déco* não permaneceu somente no âmbito de grandes obras públicas e privadas, também conquistando fortes adeptos populares, por suas linhas simplificadas, sendo amplamente empregado em residências, sobretudo nas vilas operárias e em suas singelas moradias conhecidas como *“porta-e-janela”*. Percebe-



38
Instituto do Cacau, 1933-36, em Salvador.
Projeto de Alexander Buddeus.
Fonte: SEGAWA, 1997.



39
Agência dos Correios, 1930-40, em Belo Horizonte.
Fonte: SEGAWA, 1997.



40
Colégio Marconi, 1938-41, em Belo Horizonte.
Projeto de Romeo de Paoli.
Fonte: CASTRIOTA, 1998.

se, então, que a linguagem *Déco* se difundiu massivamente e que, neste processo, nem sempre seu repertório foi usado fielmente ou de forma integral na composição, mas sim apresentando variações e contribuições locais ou reduzido a alguns simples detalhes.

Na década de 1940, certas obras foram ganhando uma tendência monumental, condizente com os discursos nacionalistas e centralizadores do Estado Novo e inspiradas na arquitetura nazi-fascista européia. Tratavam-se de soluções monumentais de grandes massas, compostas seguindo os ensinamentos da Academia. Segawa (1997, p.74) apresenta essa arquitetura como “*um moderno inspirado nos arquétipos clássicos*”, configurando “*cenários de ideologias e governos autoritários. Essa monumentalidade serviria a programas arquitetônicos-ideológicos tão distintos como a Faculdade de Medicina de São Paulo [...] ou o Ministério da Guerra no Rio de Janeiro (1937-1941), projetado por Christiano das Neves*”.

Paralelamente, culminaram também na década de 1930 os processos históricos que acabaram por difundir o ideário de Le Corbusier e despontar na efetivação de uma arquitetura moderna brasileira.

Um dos marcos iniciais dessa fase foi o convite feito por Rodrigo de Mello Franco à Lúcio Costa para assumir a diretoria da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1930. Inicialmente a nomeação foi bem aceita por artistas e arquitetos tradicionalistas, já que Lúcio Costa até então era mais um adepto do movimento neocolonial. Mas logo que assumiu o cargo, o arquiteto iniciou uma série de contratações de professores ligados às questões modernas, evidenciando seu intuito de renovar por completo o ensino na ENBA, através da substituição dos métodos tradicionais até então adotados. Tal atitude gerou forte polêmica e reações por parte dos tradicionalistas, o que culminou na exoneração de Lúcio Costa após sete meses de diretoria. A destituição do cargo desencadeou um forte protesto organizado pelos alunos da ENBA e embora

nada tenha restado da reestruturação após a saída de Lúcio Costa, esse período foi marcante o suficiente para que uma geração de futuros arquitetos tivesse consciência das transformações em curso na arquitetura mundial – consciência impensável numa estrutura conservadora como a que prevaleceu. (...) Não obstante a tentativa de reorganização da ENBA se amparasse num quadro de professores modernistas e a essência da reforma buscasse a modernização do conteúdo curricular, as referências de Lúcio Costa para a sua reformulação baseavam-se numa difusa interpretação das vanguardas européias e da percepção da modernidade num quadro de transformações sociais e materiais (SEGAWA, 1997, p.79).

Assim, em meados da década de 1930, era possível encontrar alguns jovens arquitetos realizando obras modernas e que procuravam atender os 5 pontos propostos por Le Corbusier: Vital Brazil, com o edifício Esther; os irmãos Roberto, com a sede da ABI/RJ e o aeroporto Santos Dumont e Attilio Correia Lima, com a Estação de Hidroaviões.



41
Elevador Lacerda,
de 1929,
em Salvador.
Fonte: SEGAWA, 1997.



42
Estátua do Cristo
Redentor, de 1926-31,
no Rio de Janeiro.
Fonte: CZAJKOWSKI,
2000.



43
Ministério da Guerra, de 1939, no Rio de Janeiro.
Projeto de Christiano Stockler das Neves.
Fonte: SEGAWA, 1997.

Mas foi no Recife que um jovem arquiteto empreendeu uma interessante experiência, conseqüência também da reforma na Escola de Belas Artes, já que Luiz Nunes era o presidente do diretório acadêmico que liderou a greve dos estudantes da ENBA contra a destituição de Lúcio Costa e foi um dos mais influenciados por essa atuação renovadora. Sua breve carreira profissional foi muito marcante pelo legado construído entre 1934 e 1937, quando tornou-se diretor do Departamento de Arquitetura e Construção do Recife, posterior Departamento de Arquitetura e Urbanismo, viabilizando uma série obras públicas, projetadas com *“novos métodos e materiais de construção desenvolvidos a partir de pesquisas e ensaios tecnológicos visando a racionalização dos processos construtivos, o dimensionamento adequado e econômico das estruturas e a funcionalidade das plantas”* (SEGAWA, 1997, p.83). Sua gestão durou até o fim de 1937, com o golpe do Estado Novo e a morte de Luiz Nunes.

Bruand (1991, p.79) protesta contra o esquecimento a que essa obra foi relegada:

Luís Nunes deu provas, no conjunto, de uma certa flexibilidade na sua aplicação prática; soube aproveitar a lição dada pelas figuras européias de proa, sem ficar prisioneiro de seus ensinamentos. Longe de ater-se fielmente a eles preocupou-se sobretudo com o espírito que se depreendia desses ensinamentos e esforçou-se para adotar seus princípios conforme as possibilidades técnicas e industriais do meio (sic).

Utilizando-se de elementos como pilotis, estrutura independente das vedações, panos rasgados com grandes aberturas, telhados com pouca declividade e cobogós, as obras da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo do Recife foram importantes contribuições na definição da estética moderna nacional e em sua posterior difusão. Naslavsky (1998, p.238) complementa que embora *“as obras da Diretoria não sejam representativas do universo existente na cidade, uma vez que a grande maioria dos projetos continuava a ser feita em moldes tradicionais até fins dos anos 30, elas representam a expressão da vanguarda arquitetônica entre nós”*.

Outro marco decisivo na efetivação da arquitetura moderna brasileira foi o concurso para o prédio do Ministério da Educação e Cultura, em 1935. Segundo Peralta (2005), o resultado do concurso acabou por promover um embate entre o *Art Déco* e a ainda incipiente arquitetura moderna, resultando na vitória da segunda. O vencedor do concurso foi o arquiteto Archimedes Memória, que apresentou um projeto com linguagem marajoara. Porém, o ministro da educação, Gustavo Capanema, mesmo reconhecendo a decisão do júri e garantindo o prêmio ao vencedor, abriu mão da proposta de Memória, contratando o candidato desclassificado Lúcio Costa para desenvolver uma nova proposta.

Costa montou, então, uma capacitada equipe²² que, com a consultoria de Le Corbusier, desenvolveu um projeto considerado, por autores como Segawa e Bruand, *“o ponto inicial de uma arquitetura moderna de feição*



44
Edifício Esther, de 1936, em São Paulo
Projeto de Vital Brazil.
Fonte: SEGAWA, 1997.



45
Sede ABI/RJ, de 1936, no Rio de Janeiro.
Projeto Irmãos Roberto.
Fonte: SEGAWA, 1997.

22. Tal equipe era composta por Jorge Moreira, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos e Oscar Niemeyer, além de Lúcio Costa.

brasileiro” (SEGAWA, 1997, p.92), apresentando inovações como sua implantação no meio da quadra, criando uma esplanada que funciona como praça e jardim; sua monumentalidade e vazios, evidenciada pelo pilotis de 10 metros de altura; o uso de painéis artísticos; dentre outras.

A partir de então, iniciou-se a ascensão de outro referencial na arquitetura brasileira: Oscar Niemeyer, “[...] *uma personalidade dominante [que conferiu] à arquitetura brasileira uma nova orientação*” (BRUAND, 1991, p. 105). A força de sua imaginação plástica começou a aparecer em 1939, com o projeto do Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Nova Iorque, em parceria com Lúcio Costa, obra que se destacou também por sua repercussão internacional e por apresentar-se como a primeira a efetivamente traduzir a fusão entre tradição e modernidade, superando a ortodoxia do racionalismo e apresentando “*a curva barroca e a curva feminina: esterótipos de uma arquitetura moderna brasileira tempos depois*”²³ (SEGAWA, 1997, p.96). Sua marca pessoal firmou-se em seus projetos posteriores: o Grande Hotel de Ouro Preto e, especialmente, o complexo da Pampulha, em Belo Horizonte.

Entretanto, segundo Lemos (1979, p.136-137),

para a arquitetura brasileira, essa década de 30 foi o período das manifestações isoladas e personalistas dos primeiros a desejarem a implantação do modernismo, que continuaram, como anteriormente, a não ter muita repercussão, interessando somente a um ou outro curioso. Mais do que hoje, a grande massa estava alheia a disputas de ordem estética e os membros destacados da burguesia e aqueles com poder de decisão também não eram donos de expectativas coerentes e uniformes dentro do seu quadro social. [...] Raros os realmente convictos da oportunidade da solução nova.

Assim, percebe-se o dilema vivido pela arquitetura brasileira sobre os rumos a serem seguidos, sobretudo a partir de meados dos anos 1920, dado o plural quadro arquitetônico do período, com a coexistência e o embate entre obras referenciadas no já quase descartado ecletismo, no neocolonial, no *Art Déco* e numa ainda incipiente arquitetura moderna, ecoando os dilemas de

nosso processo de modernização, igualmente dividido entre propostas conflitantes: agrarismo ou industrialização, nacionalismo ou dependência, autoritarismo ou liberalismo. Em uma sociedade ainda indecisa

23. Sobre o pavilhão, comenta Amaral (1977, p.55): “*Já na Feira Internacional de Nova York, em 1939, a preocupação do governo ditador de Getúlio Vargas fora a de exaltar a modernidade do país, como se vivêssemos numa fase quase triunfalista como país pujante e moderno. Essa aspiração transparece no cuidado especial dedicado ao projeto arquitetônico, de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, com o pavilhão do nosso país, que é um dos mais destacados de toda a Feira, destacando igualmente a música e as artes espaço-visuais, além da mostra de indústria e comércio*”.



46
Projeto vencedor do Concurso para a nova sede do MEC, desenvolvido pelo arquiteto Archimedes Memória, não realizado.
Fonte: Revista Vitruvius.



47
Sede do Ministério da Educação e Cultura, 1936-43, no Rio de Janeiro.
Projeto de Lúcio Costa e equipe.
Fonte: Revista Vitruvius.



48
Pavilhão do Brasil, de 1939.
Projeto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer.
Fonte: SEGAWA, 1997.

quanto ao programa modernizador a ser seguido, a diversidade arquitetônica dava vazão a diferentes variantes ideológicas e projetos de transformação (CAMPOS NETO & SARQUIS, *online*, 2006).

Fica claro, então, que a efetivação de uma produção arquitetônica moderna no Brasil não se resumiu à Arquitetura Moderna Brasileira, na acepção consagrada pela historiografia, mas também englobou outras manifestações, como o *Art Déco* que, imbuído de um espírito modernizador e com sua capacidade mediadora de mesclar propostas acadêmicas com modernas, transformou nossas paisagens urbanas, exprimindo “*novos modos de vida e a modernização do ambiente construído e da própria sociedade – inclusive com a emergência de novos segmentos sociais, como as classes médias urbanas –, viabilizando a afirmação de soluções de projeto mais racionais e atualizadas*” (CAMPOS NETO & SARQUIS, *online*, 2006).

O capítulo a seguir buscará mostrar como a cidade de Fortaleza enfrentou seu processo de modernização, a partir de fins dos anos 1920.



CAPÍTULO 2

"Distinção, conforto e higiene":
modernidade urbana na Fortaleza de 1930 e 1940

3. “Distinção, conforto e higiene”: modernidade urbana na Fortaleza de 1930 e 1940

Com a abolição da escravidão, a vinda de imigrantes, a proclamação da República e as crises periódicas da economia agroexportadora, plantaram-se, no Brasil, os embriões de mudanças sociais, políticas, econômicas e culturais. Paulatinamente,

o pensamento social defrontava-se com novas realidades e rebuscava contribuições na cultura européia, norte-americana e brasileira. A industrialização incipiente e o desenvolvimento das maiores cidades criavam outros horizontes para o debate político e cultural. Outra vez os movimentos da sociedade indicavam tendências diversas e antagônicas, mas preocupadas em mudar alguma coisa. Mudar para a frente ou para trás, mas mudar. Para que o país não continuasse como ia. Um país que parecia atrasado, anacrônico (IAN-
NI, 1996, p.25).

Até 1930, perdurou no país a chamada “República Velha” (1889-1930), período marcado pela predominância política dos grandes latifundiários e pelo domínio dos estados de São Paulo e Minas Gerais, resultando na chamada “política café-com-leite”. Assim, o Brasil foi governado por presidentes paulistas e mineiros, cuja alternância no poder assegurava a supremacia de seus interesses oligárquicos, sobretudo cafeeiros.

Nesse período, a economia brasileira estava voltada para a produção extensiva e em larga escala de matérias-primas e gêneros tropicais destinados à exportação. O produto-chefe das exportações era o café, compondo também a lista de gêneros exportáveis a borracha, o cacau, o mate, o fumo e o algodão. Dessa forma, o Brasil se tornou um dos grandes produtores mundiais de matérias-primas, voltando a maioria de suas atividades para esta ocupação.

No que concerne à industrialização brasileira, a Primeira Guerra Mundial deu um grande impulso a este processo¹, já que os principais fornecedores de manufaturas do país ficaram totalmente voltados para o conflito e o período também caracterizou-se por uma forte queda do câmbio. Sobretudo as indústrias alimentícias e têxteis tiveram um grande desenvolvimento, ajudando a atender ao crescente mercado interno e estabi-

1. Outros fatores como: a abolição dos escravos e a vinda de imigrantes tecnicamente capacitados; a dificuldade em importar os produtos necessários ao consumo; e o aumento das tarifas alfandegárias, também estimularam as indústrias nacionais.

lizando as contas externas do país. Também algumas indústrias subsidiárias de grandes empresas estrangeiras instalaram-se no Brasil, buscando mão-de-obra barata e fugir das crescentes tarifas alfandegárias. Tal fenômeno, além de contribuir para o desenvolvimento da indústria nacional, foi uma importante via de penetração do capital estrangeiro. Dessa forma, paulatinamente, as indústrias foram se tornando um elemento indispensável ao funcionamento econômico nacional².

Quanto à economia agroexportadora e à República Velha, discorre Prado Júnior (2004, p.210),

ao mesmo tempo que se ampliavam as forças produtivas do país e se reforçava o seu sistema econômico, acentuavam-se os fatores que lhe comprometiam a estabilidade. A concentração cada vez maior das atividades na produção de uns poucos gêneros exportáveis e a estruturação de toda a vida do país sobre base tão precária e dependente das reações longínquas de mercados internacionais fora do seu alcance, tornavam aquele sistema essencialmente frágil e vulnerável. E paradoxalmente, cada passo no sentido de ampliá-lo mais o comprometia porque o tornava mais dependente.

O país enfrentou, a partir de então, crises e desequilíbrios constantes, frutos da contratação de empréstimos externos, do desequilíbrio financeiro causado pelas crescentes importações, da desvalorização da moeda e da emissão de dinheiro sem lastro-ouro. Tal instabilidade incentivou a mobilização do operariado e também resultou em revoltas que marcaram o início do movimento tenentista: a Revolta dos 18 do Forte de Copacabana, em 1922, a Revolta Paulista, em 1924, e a Coluna Prestes, em 1925.

A derrocada final da República Velha se deu com a Grande Depressão de 1929, uma forte crise do sistema capitalista que atingiu o comércio mundial, cerne da economia agroexportadora. A crise enfraqueceu e arruinou grandes fazendeiros, que há algum tempo já vinham enfrentando problemas de superprodução e desvalorização dos preços dos produtos, mas que, com o auxílio do governo, vinham conseguindo manter-se.

O último presidente da “política café-com-leite” foi Washington Luís, que, ao invés de apoiar o mineiro Antônio Carlos nas eleições de 1930, apoiou o candidato paulista Júlio Prestes, rompendo assim a aliança. Os mineiros, então, aliaram-se ao Rio Grande do Sul e a Paraíba, lançando como candidato à presidência Getúlio Vargas, pela Aliança Liberal.

2. Contudo, segundo Prado Júnior (2004, p.262-263), *“a maior parte das indústrias viverá parasitariamente das elevadas tarifas alfandegárias e da contínua depreciação cambial. Não terá havido para elas a luta pela conquista e alargamento de mercados que constitui o grande estímulo das empresas capitalistas, e o responsável principal pelo progresso vertiginoso da indústria moderna [...] , [resultando em] uma indústria rotineira e de baixo nível qualitativo”*.

Mesmo tendo ganhado as eleições, Júlio Prestes não assumiu o poder, pois em outubro eclodiu a Revolução de 30, precipitada pelo assassinato de João Pessoa, vice-presidente da chapa de Getúlio Vargas. Teve início, assim, a República Nova e a Era Vargas³.

A rebelião político-militar de 1930 foi resultado de uma conjunção de forças que exigiam modificações nas estruturas dominantes preexistentes e tinham aspirações desenvolvimentistas, como o avanço tecnológico e a racionalização das instituições e das relações sociais⁴. Composto pelas velhas oligarquias marginalizadas do poder, em busca de maior poder pessoal e maior atendimento à sua região; por civis jovens associados aos tenentes, defendendo a centralização do poder e reformas sociais; e pela classe média tradicional, representada pelo Partido Democrático, que almejava a efetivação de um Estado liberal, o *“novo poder tinha raízes nas transformações modernizantes ocorridas no país desde o final do século XIX e, é claro, condicionava-se à conjuntura internacional em crise, que fizera demolir o universo econômico agroexportador do café e suas determinações políticas”* (SILVA NETO, 1999, p.15).

Entretanto,

a heterogeneidade dos grupos revolucionários nada tinha de excepcional, sendo mesmo fato comum na maioria das revoluções. [...] Podemos dizer que, a partir de 1930, ocorreu uma troca da elite do poder sem grandes rupturas. Caíram os quadros oligárquicos tradicionais, “os carcomidos da política”, como se dizia na época. Subiram os militares, os técnicos diplomados, os jovens políticos e, um pouco mais tarde, os industriais. Muitos, a começar pelo próprio Getúlio, já tinham começado uma carreira vitoriosa, no interior da antiga ordem (FAUSTO, 1995, p.327).

Iniciou-se, assim, a Era Vargas, caracterizada pela implantação de um projeto modernizador, com o objetivo de construir um conceito de nação para o país e pela centralização das ações políticas-administrativas, em detrimento do Estado Nacional Federativo. Esta estrutura de poder amadureceu e solidificou-se, sobretudo a partir de 1937, com a proclamação da ditadura do Estado Novo.

Segundo Silva Neto (1999, p.17), a autoridade do presidente gaúcho apresentou-se sob três formas clássicas de dominação: a legal, a tradicional e a carismática.

3. A Era Vargas compreendeu três fases: o Governo Provisório, de 1930-34, o Governo Constitucional, de 1934-37 e o Estado Novo, de 1937-45.

4. O programa revolucionário, elaborado em 1924, era composto de oito pontos: “a) voto secreto; b) combate à corrupção administrativa e à fraude eleitoral; c) verdade de representação política; d) liberdade de imprensa e pensamento; e) centralização do Estado e correção dos excessos da descentralização administrativa; f) limitação das atribuições do Poder Executivo e restabelecimento do equilíbrio entre os três poderes; g) moralização do Poder Legislativo; h) ampliação da autonomia do Poder Judiciário; i) obrigatoriedade do ensino primário e expansão do ensino profissional” (TRONCA, 2004, p.65-66).

A dominação legal estabeleceu-se através da estrutura organizativa do Estado Nacional, com as suas diversas estruturas técnico-burocráticas e a implantação de um certo grau de racionalidade processual nos encaminhamentos do poder político. Já a dominação tradicional estaria presente, de forma mais variante, na rede de alianças políticas, tecidas por Vargas, de ligação com as oligarquias locais e regionais. Dessa maneira, o poder burocrático racional e o poder tradicional formariam o duplo sustentáculo político do poder expresso pelo binômio: Tradição e Modernidade. Perpassando todas as instâncias de dominação, haveria ainda a liderança carismática de Getúlio Vargas – o Pai dos Pobres. Neste caso, a liderança de massas Varguista corresponderia à dominação carismática, alimentando a crença propulsora do projeto político nacionalista.

Assim, de um modo geral, a Revolução de 1930 foi

uma espécie de precipitação das potencialidades das crises e controvérsias herdadas do passado. Delineiam-se mais nitidamente as correntes de pensamento. A marcha do processo político e das lutas sociais, de par com a crise da cafeicultura, os surtos de industrialização, a urbanização, a emergência de um proletariado incipiente, os movimentos sociais de base agrária, tais como o cangaço, tudo isso repunha, desenvolvia e criava desafios urgentes para cada setor e o conjunto da sociedade nacional (IANNI, 1996, p.27-28).

No que concerne especificamente ao processo de urbanização, nesse período intensa foi a expansão dos centros urbanos e a modificação de seus valores, difundindo-se as idéias de simultaneidade, concisão, fragmentação, velocidade e arrojo, próprias dos tempos modernos. Visando acompanhar a efervescência das reviravoltas econômicas, sociais e políticas brasileiras, as principais cidades do país

transformavam-se nas plataformas rumo ao mundo moderno, isto é, em busca de um nível de vida à maneira das grandes metrópoles européias. Alguns esforços convergiram para esse ideal. O pretexto da ciência, da técnica, da racionalização dos meios e recursos para se alcançar esses objetivos foram argumentos instaurados nesse início de século (SEGAWA, 1997, p.22).

As cidades brasileiras foram, então, alvo de intervenções com o objetivo de adequá-las às sociedades que se urbanizavam de forma acelerada e de marcar o ingresso do país no *hall* das nações desenvolvidas. Sobretudo a partir dos anos 1920, o processo de modernização dos grandes centros urbanos brasileiros se deu através da elaboração de planos, da funcionalização de seus espaços, da organização de hierarquias viárias, da sua expansão territorial, da remodelação dos códigos edificatórios, das melhorias em infra-estrutura, da

mudança de seus valores cotidianos, da alteração de suas paisagens, enfim, através de tentativas do uso e da manipulação mais racional de seus espaços urbanos⁵ (SEGAWA, 1997).

A cidade de Fortaleza não permaneceu alheia a esse processo, como veremos a seguir.

3.1. “De noiva do sol, a matrona rotunda”⁶: Fortaleza nas décadas de 1930 e 1940

A efetivação de Fortaleza como principal centro econômico, político, social e cultural do Estado no século XIX, sobretudo através do incremento do cultivo do algodão, desencadeou uma série de intervenções urbanas, objetivando o embelezamento da cidade e alinhá-la aos ideais positivistas e republicanos de “progresso” e “modernidade”. A principal referência de então eram os grandes centros europeus, em especial Paris, por seu destaque no campo das artes e da cultura.

Essas ações se efetivaram através da construção de asilos, lazaretos, hospitais, teatros, passeios públicos, logradouros, cafés, jardins; do emprego de novas tecnologias como o trem, os bondes, a iluminação a gás, a fotografia; do predomínio do neoclassicismo e do ecletismo nas edificações; além da alteração dos hábitos e costumes da sociedade como um culto ao afrancesamento e a reação crítica de alguns jovens artistas boêmios através da criação de agremiações e fomentação cultural do meio.

Esse período, que perdurou de cerca de 1860 a 1930, ficou conhecido como Fortaleza *Belle Époque*⁷, termo francês que significa “belos tempos” e que muito bem traduziu essa intenção de civilizar a cidade e a sociedade, mas que, na verdade, também ocultava uma codificação normatizadora severa e imposta, marcada pela segregação social, privilegiando as elites e excluindo os menos favorecidos, vistos como prejudiciais ao estabelecimento da ordem e do bem-estar.

Em meados da primeira metade do século XX, um conjunto de fatores como revoltas, motins, crescimento desenfreado da população, dos fluxos e da cidade passou a romper com a aparente tranqüilidade e

5. Sobre esse processo de modernização das cidades brasileiras, Segawa (1997, p.27) alerta que “*todavia, entre a utopia transformadora e a realidade conservadora, estabeleceu-se um impasse que acabou gerando nenhuma imagem integral de modernidade. Nem se pode afirmar, categoricamente, que os significados dessa modernização estivessem conscientemente assimilados pelos cidadãos ou governantes. Ademais, estratégias dessa natureza contemplando objetos tão complexos como as cidades dificilmente são exequíveis em prazos condicionados às veleidades de autoridades ou autoritarismos*”.

6. Referência a uma matéria divulgada no jornal “O Unitário”, de 10 de janeiro de 1938, intitulada “De noiva do sol, a matrona rotunda – a cidade está crescendo como gente grande”.

7. Ver o livro de PONTE, Sebastião Rogério. “Fortaleza Belle Époque: Reformas Urbanas e Controle Social 1860-1930”. 2a Edição. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha e Multigraf Editora, 1999.

harmonia vivenciada pela capital e uma nova organização urbana, mais pautada pela racionalidade e funcionalidade, do que pelo embelezamento, passou a gerenciar as intervenções na cidade.

A partir de 1910 apareceram os primeiros automóveis na Capital, e em 1912 a implementação dos bondes elétricos. Nos anos 20, quando a população do município passa de 70 mil para 100 mil habitantes, o número desses veículos cresce bastante, inclusive com o aparecimento dos primeiros ônibus e caminhões. Em face disso, os poderes públicos do período implantam reformas visando ao alargamento de ruas e avenidas e à abertura de novas vias, além de pavimentação adequada, reconfiguração de logradouros e melhoramentos no serviço de trânsito (PONTE, 1995, p.45).

3.2. A reforma de 1925 da Praça do Ferreira e a inauguração do serviço de água e esgoto de Fortaleza

Uma das medidas emblemáticas dessa nova postura, mais técnica e funcional, foi a reforma empreendida na Praça do Ferreira, em 1925, realizada na segunda administração de Godofredo Maciel. Limitada ao sul pela rua Pedro Borges, ao norte pela Travessa do Pará, a leste, pela rua Floriano Peixoto e a oeste pela rua Major Facundo, a praça era o coração da cidade. *“Toda a cidade convergia para lá: os bondes, os ônibus, os carros de aluguel antecessores dos táxis”* (GIRÃO, 1997, p.171).

A afirmação da praça como pólo principal da cidade deu-se, sobretudo, com a inauguração dos bondes puxados a burro, em 1880, sendo suas linhas centralizadas no logradouro; com a construção de quatro importantes cafés nos quatro cantos da praça (cafés Java, Elegante, Iracema e do Comércio); e com as obras de arjardinamento empreendidas pelo intendente Guilherme da Rocha, em 1902.

Ponto maior de encontros, manifestações e dos principais eventos cívicos, o logradouro abrigava os principais estabelecimentos comerciais e de serviços da capital:

houve um instante, talvez no fim da década de 30, em que sua área, relativamente reduzida, era a própria cidade, reunindo em si as mais diversas funções, se não todas, pelo menos se se extrapolasse a periferia do circuito para uma faixa de 100 metros de envolvência. No campo dos transportes, havia bondes, ônibus e automóveis; no do lazer – cinemas, clubes, confeitarias, cafés, retretas, footing, bilhares, bares e casas de jogos de azar; no do poder – a Câmara Municipal e, nas proximidades, a Prefeitura, o Palácio do Governo e a Assembléia Legislativa; no do comércio – as melhores lojas, padarias, farmácias e hotéis. Não muito distante, havia ainda um setor residencial de boa qualidade, alimentando a frequência noturna, sustentada pelo serviço de bondes⁸ (CASTRO, 1982, p.29).

8. No fim da década de 1940, a hegemonia da Praça do Ferreira foi colocada em xeque, quando da extinção dos serviços de bonde em 1947 e com a construção do Abrigo Central, concebido inicialmente como um terminal de ônibus, em 1949. Nas décadas seguintes, com a mudança



49 e 50

Café do Comércio e Café Iracema, na Praça do Ferreira, em 1908. Ambos eram representativos da Fortaleza Belle Époque e foram demolidos na reforma da Praça, em 1925. Fonte: CAPELO; CHAVES & VELOSO, 2006.

Concentrando então grande parte do fluxo de pedestres e veículos⁹ da cidade, que se intensificava cada vez mais, a Praça do Ferreira foi alvo de uma ampla reforma, conforme expõe Ponte (1995, p.45):

Se a primeira reforma realizada em 1902 por Guilherme Rocha objetivou basicamente o aformoseamento em estilo belle époque do logradouro, a segunda intervenção, de 1925, pautou-se por diretrizes racionalizadoras. Com o objetivo de facilitar a circulação de pedestres, Godofredo Maciel determina a demolição tanto dos quatro cafés existentes desde 1880/1890, como do amplo jardim 07 de setembro [...]. Em seu lugar, o Prefeito implantou um piso amosaicado, fileiras de banco e árvores nas laterais e apenas um coreto em seu centro. Assim, a praça, com vãos livres, tornou-se mais espaçosa e, conseqüentemente, mais transparente, uma vez que de uma extremidade podia-se ver a outra. [...] A reforma também incluiu recortes nas laterais da praça para permitir tanto o estacionamento de carros e bondes, como para desafogar o trânsito pelas ruas Floriano Peixoto e Major Facundo.

Assim, tal remodelação e, sobretudo, a demolição dos cafés e do jardim 07 de setembro, símbolos substantivos do período *Belle Époque* e “*que conviveram romântica e harmoniosamente com o pouco e lento movimento de cabriolets e bondes puxados a burro em torno da Praça, mas já não se coadunavam com o número de pedestres, automóveis, bondes elétricos e caminhões dos frenéticos anos 20*” (PONTE, 1999, p.58), foram o ponto de partida de intervenções na organização funcional do espaço urbano de Fortaleza¹⁰.

Outra marcante obra que já se prolongava desde o início do século XX, sendo finalmente inaugurada em 1927, foi o serviço de abastecimento de água e esgoto da cidade. Ainda em 1905, o então Presidente do Estado Nogueira Accioly autorizou estudos para o serviço de saneamento, o que culminou na abertura de concorrência pública, lançada em edital somente no dia 25 de novembro de 1910. Dentre as propostas apresentadas, foi selecionada, em 1911, a do engenheiro João Felipe Pereira, envolvendo um sistema de encanamento de captação através da barragem do açude do Acarape-do-meio e uma rede de distribuição. As obras não foram concretizadas de imediato, por conta da deposição do governador Accioly em 1912, mas, mesmo assim, foram

das sedes do poder, a remoção dos terminais de transportes para áreas periféricas, a predominância dos clubes praianos, a construção da avenida Beira-Mar e a efetivação da Aldeota como nova centralidade, não houve mais como a Praça do Ferreira resistir, perdendo assim sua posição de coração da cidade.

9. “*A expansão dos fluxos urbanos [...] atingia principalmente o perímetro central de Fortaleza. A movimentação maior achava-se na Praça do Ferreira, local de grande concentração de pessoas, ponto de estacionamento de carros de aluguel e de bondes*” (PONTE, 1995, p.45).

10. Em 1927, foi concluído um sistema de avenidas que ligavam o centro da cidade à Praia do Peixe – posterior Praia de Iracema -, local da ponte de desembarque portuário; prolongada a construção da Avenida Bezerra de Menezes, importante via de saída para a região norte do Ceará; e realizadas algumas interligações entre bairros. Já a gestão municipal de Álvaro Weyne (1924-1928) foi marcada pelo alargamento e pavimentação de algumas vias, como a rua Pessoa Anta e a avenida Almirante Tamandaré, pela remodelação de alguns logradouros, como as praças José de Alencar, dos Voluntários, da Sé e da Lagoinha, e por uma intensa arborização da cidade (PONTE, 1995).



51

Praça do Ferreira, após a reforma de 1925, pautada por diretrizes racionalizadoras. A Praça tornou-se mais ampla e transparente. Recortes foram feitos em suas laterais para a criação de estacionamentos para carros e bondes.

Fonte: CAPELO; CHAVES & VELOSO, 2006.

construídas “duas caixas de água, na Praça da Bandeira, com capacidade para 760.000 litros cada uma, além do estabelecimento de 42km de canos pelas ruas” (JUCÁ, 2003, p.122). Os trabalhos foram concluídos pela firma inglesa *Norton Griffiths & Company* no ano de 1924 e inauguradas em 19 de novembro de 1927. Contudo, o serviço de abastecimento, quando da sua inauguração, já se apresentava insuficiente diante de sua demanda.

3.3. Os novos bairros: Jacarecanga, Aldeota e Praia de Iracema

Ainda a partir dos anos 1920, Fortaleza experienciou um enorme crescimento demográfico decorrente, sobretudo, do acentuado êxodo rural deflagrado por sucessivas secas¹¹. Tal explosão demográfica repercutiu na dimensão urbana da cidade, originando uma expansão espontânea e irregular, especialmente ao longo das vias de comunicação com o interior e ocasionando o surgimento das primeiras favelas, já que as condições da população expulsa do meio rural era de absoluta miserabilidade.

Essa ocupação das vias de acesso da cidade também resultou no deslocamento das classes médias fixadas em “chácaras, na periferia da cidade, fato que ocorreu principalmente junto às estradas do Soure, Parangaba e Messejana, dando origem aos bairros Alagadiço, Benfica e Joaquim Távora” (DIÓGENES, 1984, p.18)¹².

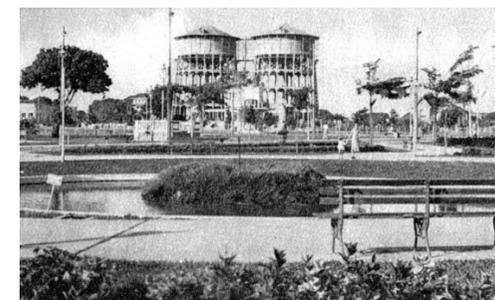
Os setores mais abastados decidiram, então, por fixar-se em locais mais isolados, com o intuito de estabelecer uma hierarquia social através da segregação espacial. Aproveitando a continuação da rua Guilherme Rocha e apoiada na manutenção da massa urbana em expansão, iniciou-se uma promissora ocupação da zona oeste da cidade, com a construção de algumas mansões, resultando no bairro Jacarecanga.

Tratava-se de uma região de ocupação residencial rarefeita, talvez pelo fato de não constituir uma das vias de entrada da cidade, quer dizer, não figurar como um dos vetores de penetração sertaneja. Por outro lado, essa zona tinha conhecido um certo confinamento, desfeito com a remoção da via férrea para posição exterior à cidade, em 1919 (CASTRO, 1987, p.235).

Assim, num curto período de tempo, vários palacetes foram erguidos no local, sendo a Praça Fernandes Vieira, atual Praça Gustavo Barroso, seu pólo difusor. O bairro se destacava dos demais da cidade principalmente por seu conjunto de edificações, realizadas conforme as variações formais do ecletismo arquitetônico.

11. Entre os anos de 1920 e 1940, o crescimento populacional de Fortaleza foi da ordem de 129,4%, atingindo os 180.165 habitantes.

12. A fixação da classe média em chácaras na periferia da cidade se deu especialmente quando de seu deslocamento do centro da cidade, dada a sua crescente expansão e movimentação, tendo sido dois acontecimentos decisivos nesse processo: a revolta de 1912, que depôs Nogueira Accioly do poder, promovendo depredações, saques e incêndios no centro da cidade e a invasão da cidade por flagelados, expulsos da área rural pela seca de 1915.



52
Caixas d'água da Praça da Bandeira, atual Praça Clóvis Bevilacqua, em 1935.
Fonte: Museu da Imagem e do Som de Fortaleza.



53
Chácara da Família Gentil, na avenida Visconde de Cauhye, atual avenida da Universidade, em 1930. Com a ocupação das vias de acesso da cidade por retirantes do meio rural, as famílias abastadas começaram a se deslocar para outras áreas da capital.
Fonte: CAPELO; CHAVES & VELOSO, 2006.

Contudo,

a proximidade da via férrea no bairro de Jacarecanga, com as inconveniências do trem que passava, perturbando a tranqüilidade dos moradores, somada ao aparecimento das primeiras indústrias na zona oeste da cidade, inibiram o crescimento do bairro. Seus habitantes passaram a procurar outros locais para fixar residência, longe de qualquer problema que lhes perturbasse a tranqüila moradia (DIÓGENES, 1984, p.18).



54

Praça Fernandes Vieira, atual Gustavo Barroso, pólo difusor do bairro Jacarecanga, em 1940.
Fonte: CAPELO; CHAVES & VELOSO, 2006.



55

Bairros de destaque em Fortaleza, a partir da década de 1920 e principais estradas de acesso à cidade.
Fonte: Mapa da autora.

A parte leste da cidade, apareceu, então, como o local preferido. Isolada do núcleo central pelo Riacho Pajeú, a área apresentava “*apenas um casario disperso pelas ruas paralelas ao Boulevard da Conceição (Avenida Dom Manuel), zona então conhecida por Outeiro (da Prainha), marcada por certa desorganização urbana e socialmente mal vista*” (CASTRO, 1987, p.236). Tendo como vetor de ocupação a rua do Colégio, atual avenida Santos Dumont, desenvolveu-se o bairro da Aldeota, sobretudo a partir dos anos 1930. Ocupado pela elite financeira do Estado, o bairro teve seu status elevado, efetivando-o como área tipicamente burguesa da cidade.

Foi ainda durante os anos 1920, que outro bairro emergiu como novidade no contexto cearense: a Praia de Iracema. Antiga Praia do Peixe¹³ e local do primeiro porto da cidade, a efetivação do bairro como balneário¹⁴ que congregava grupos ricos instaurou uma nova forma de lazer na cultura urbana local.

13. O nome do bairro foi alterado para Praia de Iracema em 1925.

14. Conceito importado da França, refletindo a influência cultural que o país exercia sobre o Brasil, mais especificamente sobre Fortaleza, nas primeiras décadas do século XX.

Assim, ao invés “de Praia do Peixe, nome que exala intenso fartum de vísceras de garôpa expostas ao sol”, como sugere uma crônica de 1925, o bairro ganha, naquele ano, uma sugestiva e sonora denominação, que contribui para promover a assepsia do local, inserindo-o nos padrões de uma nova e refinada sociabilidade. Transformada “numa grande parada de elegância”, a praia passou, então, a ser de Iracema (SCHRAMM, *online*, 2005).

Aos poucos, o banho de mar deixava de figurar como tratamento medicinal, passando a fazer parte do lazer coletivo e gratuito da população. A Praia de Iracema passou, então, a abrigar residências, utilizadas preferencialmente nas férias, ganhando o bairro ares de bucolismo e tornando-se o ponto de encontro e diversão da cidade. Seus habitantes iniciais, os pescadores, foram alijados do local quando da descoberta da praia de areias limpas e repletas de coqueiros por parte dos veranistas abastados.

Em 1944, o balneário atingiu seu ápice com a Segunda Guerra Mundial e a vinda dos militares americanos, que lá instalaram seu Clube dos Oficiais Americanos no Palacete dos Porto, atual Estoril, Centro Cultural da Praia de Iracema. Porém,

a partir de meados dos anos de 1940, as obras do porto do Mucuripe provocaram alteração no movimento das correntes marinhas, que atingiram violentamente a Praia de Iracema. A destruição de parte do casario e a drástica redução da faixa de praia iriam provocar o abandono dos usos que lá se verificavam: o balneário entrou em decadência e os pescadores, em sua maioria, partiram para outras praias, a exemplo do Poço da Draga e do Mucuripe. Surgem falas de saudade, chorando a sua ruína e enaltecendo os seus atributos como o espaço idílico do *dolce far niente* de um tempo em que todos eram felizes... (SCHRAMM, *online*, 2005)

3.4. O novo Código de Posturas de 1932

No âmbito local, assim como no restante do país, conforme viu-se no início do presente capítulo, a Revolução de 30 caracterizou-se pela mobilização de grupos oposicionistas, compostos por oligarquias dissidentes, pela classe média urbana, tenentes e trabalhadores, contra os desmandos das oligarquias tradicionais. Na verdade, a Revolução buscou mais um reordenamento da sociedade, “*diante da complexidade das classes e grupos de interesses que perseguem espaços mais amplos de atuação nas decisões do Estado e na formulação de projetos políticos*” (SOUZA, 2000, p.299).

Deu-se, então, uma reorganização dos Estados e Municípios brasileiros, que agora deveriam seguir a orientação da esfera federal, rumo à centralização política-administrativa do país. Assim, o executivo federal escolhia os interventores estaduais que, por sua vez, nomeavam os prefeitos. “*No plano estadual, a preocupação*



56

Praia de Iracema, em 1933.

Fonte: Museu da Imagem e do Som de Fortaleza.



57

Casarões da Praia de Iracema, em 1940. Nessa década, o bairro era o principal ponto de diversão da cidade.

Fonte: Museu da Imagem e do Som de Fortaleza.



58

Antigo Palacete dos Porto, atual Estoril, na Praia de Iracema. Em meados nos anos 1940, o edifício funcionou como Clube dos Oficiais Americanos.

Fonte: CAPELO; CHAVES & VELOSO, 2006.

dos interventores incide sobre as mudanças administrativas, em que os mecanismos autoritários e centralizantes de planejamento estão presentes nas políticas para o Estado e Município. É a perda da Autonomia Municipal” (SOUZA, 1995, p.53).

O primeiro interventor indicado pelo governo Vargas foi Fernandes Távora que, mesmo retirando do poder os oligarcas tradicionais, deu continuidade a velhas práticas políticas, nomeando para cargos públicos seus “protegidos” políticos, tornando-se, por isso, alvo das críticas dos tenentes. Outra ação polêmica do interventor foi ter promovido uma nova divisão administrativa do Ceará, estabelecendo que *“para a constituição de municípios seria exigida uma população nunca menor de 15 mil habitantes e uma renda anual não inferior a 30 contos de réis e outros fatores de valor. A exigência desses critérios reduziu os 85 municípios cearenses para 51”* (SOUZA, 1995, p.54).

Em 1931, por pressão dos tenentes, Fernandes Távora foi substituído pelo interventor Carneiro Mendonça, que permaneceu no poder até 1934. *“Na perspectiva de governo dos tenentes, um interventor “militar”, “neutro politicamente” [...], administraria melhor o Estado, pelo seu distanciamento dos grupos locais que disputavam o poder”* (SOUZA, 2000, p.301).

Nesse período, o rápido desenvolvimento material e populacional de Fortaleza, já com mais de 100.000 habitantes, a problemática decorrente da desordenação urbana da cidade e a difusão de novas técnicas construtivas resultaram na decretação do novo Código de Posturas do Município de Fortaleza¹⁵ de 1932, em substituição ao obsoleto Código de 1893, o qual já não podia *“satisfazer as necessidades gerais dos munícipes e da Municipalidade, por sobremodo omisso e antiquado [...], constituída quasi toda de leis entre si contraditórias sem encadeiamento lógico nem orientação de conjunto”*, acarretando em *“sérios embaraços ao progresso do Município e à urbanização metódica da cidade”* (sic) (PREFEITURA DE FORTALEZA, 1933, p.3).

O novo código, um dos precursores do desenho de cidade em Fortaleza com suas medidas de disciplinamento do espaço urbano, vinha com o intuito não somente de regular o crescimento da cidade, dividindo o município em quatro zonas: central, urbana, suburbana e rural¹⁶, mas também de disciplinar os próprios fortalezenses, objetivando uma melhor convivência social, *“afim de serem alcançados o adiantamento e o conforto exigidos pelo bem estar da comunhão”* (PREFEITURA DE FORTALEZA, 1933, p.3).

Refletindo as influências das idéias higienistas e dos pioneiros do desenho da cidade moderna, o Código de 1932 também postulava sobre questões como: insolação, iluminação e ventilação dos prédios¹⁷, havendo

15. Decreto nº 70, de 13 de dezembro de 1932.

16. *“Esta divisão de uso e ocupação dos espaços da cidade evidencia em Fortaleza a existência de uma periferia, cinturão urbano onde se localizam os bairros para moradia dos setores mais pobres da cidade”* (SOUZA, 1995, p.55).

17. *“Art. 233 – Os compartimentos de um prédio, particularmente os destinados à habitação, devem ser, quanto possível, banhados pelos*

uma preocupação com o tipo de implantação da edificação no lote e na quadra¹⁸; alinhamento e nivelamento das ruas e passeios¹⁹; arborização; idéias de preservação e criação de áreas verdes, presentes no planejamento das cidades européias e americanas do início do século XX; e o tráfego de veículos automotores, de forma que “*sem estar previamente matriculado na Prefeitura, nenhum veículo poderá trafegar no Município*” (PREFEITURA DE FORTALEZA, 1933, p.91), além de fomentar a construção de garagens.

No que concerne às novas técnicas construtivas, seu capítulo XII era todo dedicado às técnicas de aplicação e cálculo do concreto armado, sendo “*uma cópia literal de código adotado no Rio de Janeiro em 1928*” (CASTRO, 1990, p.137). Além de evidenciar as modificações técnicas, a nova lei também exigia a qualificação dos responsáveis pelos projetos e pelas obras, como mostram os artigos 63 e 66:

Art.62 – Só poderá assinar ou executar projetos o construtor que tiver o seu título registrado na Prefeitura e tenha pago os impostos devidos.

Art. 63 – Somente se concederá registro de título:

- a) aos engenheiros civis, militares, arquitetos e equiparados, que apresentarem diploma passado pelas escolas superiores do país, ou do estrangeiro, oficialmente reconhecidas;
- b) Aos mestres de obras que provarem sua capacidade para exercer a profissão, com títulos de institutos nacionais ou estrangeiros, oficialmente reconhecidos no Brasil;
- c) Aos mestres de obras sem título, que tenham demonstrado capacidade na execução de obras no Município e evidenciarem um exame especial na Prefeitura e a competência necessária ao exercício da profissão.

Art. 66 – Para as construções com estrutura metálica ou as em concreto armado para as edificações de vulto, que possam comprometer a segurança pública ou particular, só poderão ser admitidos como construtores os profissionais a que se referem a alínea a do art. 63 (sic) (PREFEITURA DE FORTALEZA, 1933, p.21-22).

raios solares e ventilados convenientemente, para o que serão estabelecidas aberturas para o exterior e para áreas descobertas no centro, em torno e no fundo. Art. 234 – As áreas, pateos, jardins e quintais destinados a iluminar diretamente os aposentos, ocuparão um terço da área total do terreno, de modo que a construção ocupe, no máximo, dois terços deste” (sic) (PREFEITURA DE FORTALEZA, 1933, p.38).

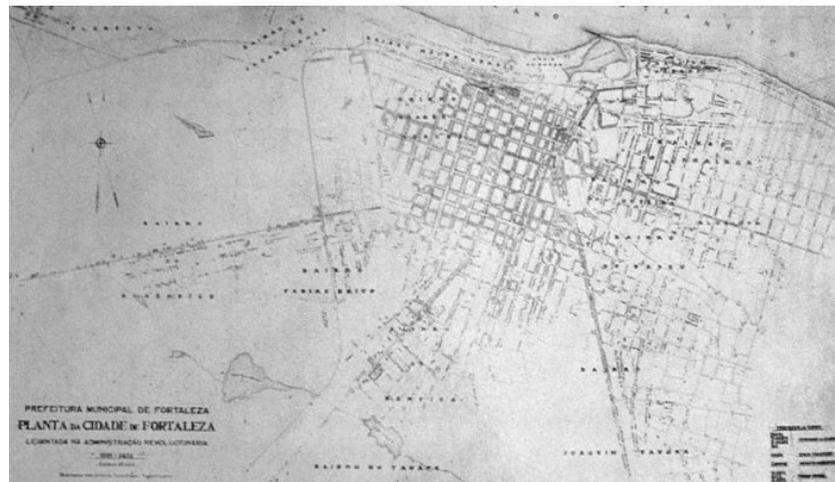
18. “*Art. 108 – Nas ruas de caráter evidentemente residencial as edificações serão sempre recuadas do limite da vida pública e isoladas dos lotes ou edifício vizinhos por meio de áreas laterais. [...] Art. 110 – Na parte comercial da cidade não serão permitida edificações recuadas do alinhamento*” (PREFEITURA DE FORTALEZA, 1933, p.30).

19. “*Art. 22 – As vias públicas serão alinhadas e niveladas de modo a oferecer a mais ampla e conveniente disposição para o embelezamento, ventilação, salubridade e higiene da cidade e para o conforto e bem-estar de seus habitante*” (PREFEITURA DE FORTALEZA, 1933, p.8).

Tais artigos vinham combater, juntamente com a criação em 1933 dos Conselhos Federais e Regionais de Engenharia e Arquitetura (CONFEA e CREA), a atuação de leigos despreparados no ramo da construção. Quando da construção do Excelsior Hotel, em 1931, Fortaleza vivenciou tal problemática, pois a construção, iniciada por leigos, somente teve sua conclusão liberada após a intervenção complementar de engenheiros, com cálculo estrutural em concreto elaborado pelo engenheiro Archias Medrado, do DNOCS.

3.5. O plano de Nestor de Figueiredo de 1933

Contudo, por si só, o novo código não era capaz de combater a falta de articulação e planejamento da expansão e ocupação de Fortaleza, que havia ficado mais evidente ainda na “Planta Cadastral da Cidade de Fortaleza”²⁰, realizada entre os anos de 1931 e 1932, na “administração revolucionária” de Tibúrcio Cavalcante, despertando a necessidade de se propor um plano urbano que permitisse ao poder municipal conduzir e sistematizar o crescimento da capital.



59
Planta Cadastral da Cidade de Fortaleza, de 1931-1932.
Fonte: MENDONÇA, 1936.

Foram então contratados, em 1933, os serviços do urbanista Nestor de Figueiredo²¹ para a elaboração do novo plano, já na administração do prefeito Raimundo Girão.

20. “Nela se pode observar a implantação total do projeto de arruamento proposto por Adolfo Herbster e o crescimento da área urbana para além de suas provisões, de forma espontânea e desordenada” (SALES, 1996, p.31).

21. O urbanista se encontrava elaborando os planos das cidades do Recife e de João Pessoa, quando de sua contratação.

O plano de Nestor de Figueiredo foi a primeira tentativa de sistematização do crescimento urbano de Fortaleza depois do projeto de Adolfo Herbster de 1875 e das medidas embelezadoras e de melhoramentos de logradouros. Com base em princípios modernistas, propunha o zoneamento funcional, distribuindo as atividades urbanas segundo a orientação que a cidade prenunciava (FERNANDES, 2004, p.27).

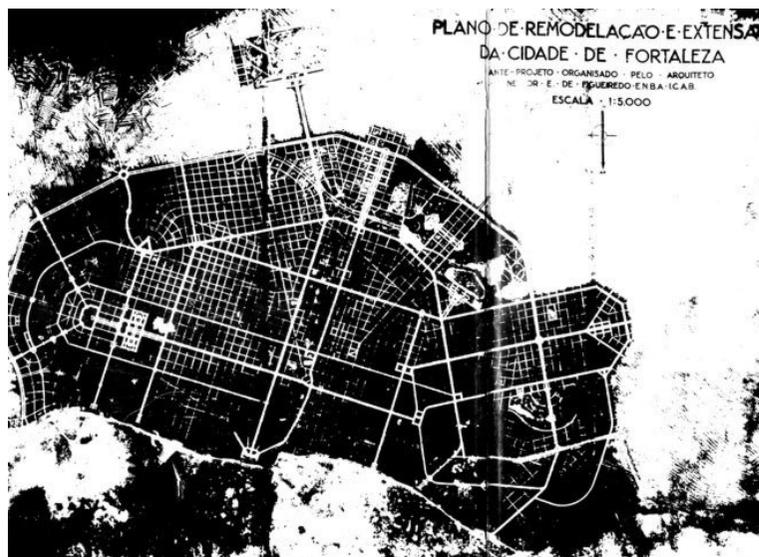
No que complementa Sales (1996, p.96),

o anteprojeto de Plano de Nestor de Figueiredo e o Código de 32 refletiam os anseios de setores da sociedade fortalezense, que na década de 30 já estavam em contato com os novos ideais de Cidade e Modernidade, da emergente sociedade urbana brasileira. Essa parcela da sociedade através de seus representantes na administração municipal, ávida pela “modernização” da cultura local e conseqüentemente, da melhoria do padrão de vida urbana, esperava que um “Plano de Remodelação e Extensão” para a cidade, a exemplo do que já havia acontecido em outras capitais, como São Paulo e Rio de Janeiro, pudesse acelerar o processo.

Ciente das intervenções urbanas promovidas nos principais centros brasileiros²² e internacionais, o plano de Figueiredo considerava a cidade numa dimensão espacial ainda não atingida, mas que já sugeria fortemente. Dentre suas principais propostas, destacaram-se: a definição de um zoneamento para a cidade, setorizando as diferentes atividades; a criação de bairros-jardim no perímetro urbano; a definição de zonas residenciais, de grande comércio e comércio varejista, industrial, hospitalar e universitária; alargamentos das vias radiais de penetração e sua conexão por vias periféricas concêntricas; a determinação de reservas de áreas verdes, como parques e jardins; e a localização de determinados edifícios públicos de acordo com o desenho urbano da cidade, criando grandes perspectivas (SALES, 1996). Englobava ainda a implantação de uma via expressa perimetral, articulando os bairros sem demandar o cruzamento da zona central, além da retirada do ramal ferroviário que até hoje acessa o centro pela avenida José Bastos.

Percebe-se que a proposta *“traduzia a percepção das conseqüências da modernização capitalista para a cidade: avanço tecnológico crescente, mudança nos hábitos e costumes, desenvolvimento dos meios de transporte, aumento exponencial das populações urbanas”* (FERNANDES, 2004, p.28).

22. Como as obras do prefeito Pereira Passos e o Plano Agache no Rio de Janeiro e as intervenções de Anhaia Mello e Prestes Maia em São Paulo, por exemplo.



60
Planta do sistema viário do “Plano de Remodelação e Extensão da Cidade de Fortaleza”, elaborado por Nestor de Figueiredo, em 1933.
Fonte: FORTALEZA - CODEF/PMF, 1979.

O Plano de Remodelação e Extensão da Cidade de Fortaleza de Nestor de Figueiredo, entretanto, nunca foi efetivado. Álvaro Weyne, sucessor do prefeito Raimundo Girão, suspendeu os trabalhos, sucumbindo à pressão dos grandes proprietários de terras, temerosos com desapropriações e perda da posse de sua propriedade privada.

Se por um lado havia setores da sociedade interessados no processo de modernização da cidade, através da implantação de uma nova estrutura urbana, por outro lado os setores proprietários de imóveis urbanos nas áreas centrais e adjacentes resistiam às mudanças, encontrando apoio no direito de propriedade individual do solo urbano (SALES, 1996, p.97).

Raimundo Girão (1979, p.81) lamentou a interrupção da iniciativa, pois esta se dava “*em um momento mais que próprio à sua fácil objetivação, porque, então, a parte periférica da cidade se constituía quase toda de terrenos baldios ou de construções sem valor apreciável. Tudo à mão*”. No que complementa Liberal de Castro (1982, p.26),

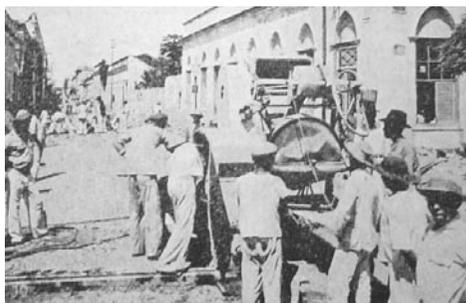
é provável que nenhuma decisão municipal tenha proporcionado efeito mais maléfico sobre a cidade do que a rescisão do contrato com Figueiredo. Não apenas pelo plano em si, cuja aplicação teria começado a resolver, há meio século, alguns dos sérios problemas que afligem a cidade presente, mas também pelo momento

histórico, caracterizado por total reformulação política, social e econômica do país e, portanto, inteiramente favorável a uma intervenção ordenadora na cidade.

3.6. A administração do prefeito Raimundo Girão e a Coluna da Hora

Mesmo sem a efetivação do plano de Nestor de Figueiredo, a administração de Raimundo Girão ficou marcada por suas intervenções na cidade, objetivando dotá-la de melhores serviços. Durante sua vigência política,

realizou-se pavimentação de diversas ruas e avenidas. Jardins e logradouros públicos foram construídos e outros remodelados. O coreto da praça do Ferreira foi demolido e em seu lugar construída a Coluna da Hora. Fez-se o prolongamento de ruas, como a Liberato Barroso, o que facilitou o desenvolvimento do tráfego urbano. Ressalte-se a instalação do primeiro mictório público no canto do jardim da praça General Tibúrcio [...]. Ligações importantes foram realizadas como da Avenida Visconde do Rio Branco com a Sena Madureira, estabelecendo comunicação com a zona portuária, o bairro do Joaquim Távora e o distrito de Messejana (SOUZA, 1995, p.58).



64
Operários trabalhando na pavimentação das ruas de Fortaleza.
Fonte: MENDONÇA, 1936.



65
Rua Barão do Rio Branco com pavimentação em concreto.
Fonte: MENDONÇA, 1936.



66
Rua Major Facundo com pavimentação em concreto.
Fonte: MENDONÇA, 1936.



61
Rua da cidade de Fortaleza, antes de sua pavimentação e retificação.
Fonte: MENDONÇA, 1936.



62
Mesma rua da foto anterior, após sua pavimentação e retificação.
Fonte: MENDONÇA, 1936.

63
Rua Sena Madureira ampliada, após ligação com a Avenida Visconde do Rio Branco.
Fonte: MENDONÇA, 1936.



A demolição do coreto central da Praça do Ferreira, destinado a abrigar e congregar os fortalezenses em torno de comícios e bandas de música, sendo erguido em seu lugar a Coluna da Hora, espécie de monumento vertical de características *Art Déco*, composto por relógios²³ em suas quatro faces, todo em cimento e argamassa de pó-de-pedra, foi emblemática, tendo buscado o poder público conferir

um novo significado ao ‘coração da cidade’: ele não mais concentrava tão-somente a emoção, a energia, o dinamismo da capital, mas passava a implicar também uma uniformidade do tempo, uma sincronia dos fluxos, uma regularidade das pulsações, insinuando um paralelo entre o corpo e a cidade (SILVA FILHO, 2002, p.59-60).



67

Vista aérea da Praça do Ferreira, em 1938. Ao centro, a Coluna da Hora, construída na administração de Raimundo Girão, que reforçou a posição da praça como principal ponto de origem e orientação da capital, tanto espacial, quanto temporal. Fonte: Museu da Imagem e do Som de Fortaleza.

Reforçava-se assim a importância da Praça do Ferreira como ponto de origem e orientação, tanto na esfera espacial, quanto temporal. “*A Praça do Ferreira era o tronco da árvore em crescimento – a cidade de Fortaleza*” (GIRÃO, 1997, p.172), ao que complementa Raimundo Girão (1979, p.123), “*na fisiologia da urbe, vale a Praça como um regulador, ao mesmo tempo do sistema sensorial, do circulatório e do vegetativo*”. Essa afirmação do logradouro central como centro nevrálgico da cidade e a concentração dos principais estabelecimentos em seu

23. A experiência da modernidade envolve uma nova lógica da concepção do tempo e do espaço, consequência das revoluções nas formas de produção social. Giddens (1991, p.25) aponta que a invenção do relógio mecânico e sua difusão no final do século XVIII foram medidas-chave na separação entre o tempo e o espaço, pois até então “ninguém poderia dizer a hora do dia sem referência a outros marcadores sócio-espaciais: “quando” era quase, universalmente, ou conectado a “onde” ou identificado por ocorrências naturais regulares”. A uniformidade da mensuração do tempo pelo relógio mecânico e sua padronização através de diferentes regiões foram medidas que contribuíram para o seu “esvaziamento”.

entorno também resultou em soluções segregadoras, criando dentro do espaço urbano uma clara dualidade entre centro e periferia.

Ainda na gestão de Raimundo Girão, novos serviços também foram incorporados à Prefeitura, como a Inspetoria do Tráfego e a arrecadação do imposto predial. Com o intuito de disciplinar o trânsito de pedestres e veículos e de evitar acidentes, os quais tornaram-se cada vez mais corriqueiros e característicos no cotidiano da cidade, a Inspetoria Geral de Veículos destacou-se, dentre outras intervenções, pela implantação de semáforos²⁴, desempenhando

não somente um papel funcional (garantir a ordenação do tráfego), mas, outrossim, comportaria um atributo simbólico, qual seja, o de assinalar a prosperidade e o desenvolvimento da capital ao adotar um equipamento característico dos grandes centros urbanos. O objeto técnico adquire o estatuto relacionado a um símbolo de distinção social (SILVA FILHO, 2002, p.32).

A intensificação do tráfego de veículos na cidade, mesmo sendo um inegável símbolo de progresso e prosperidade, também constituiu um ponto de tensão, pois mesmo conferindo um status de modernização amplamente almejado, também expunha os limites e as fragilidades desse processo, através do assustador aumento do número de acidentes, desafiando a capacidade reguladora da ordenação urbana (SILVA FILHO, 2002).

68, 69 e 70

Reportagens noticiando acidentes, aumento da poluição sonora e regras de condutas para os pedestres; consequências da intensificação do trânsito urbano em Fortaleza. Fonte: Jornal "O Unitário", 09/03/1939, 04/04/1941 e 25/10/1938.

Como se deve andar na cidade
(Comunicado do Serviço de Censura, Divulgação e Propaganda).

Atenção, Cavalheiro! Não é deste modo que se deve andar na cidade. O movimento intenso das suas ruas não permite mais esse desinteresse provinciano por parte do transeunte. Se há sinais sonoros e mimicos, se há regulamentos para os veículos, está bem entendido que o pedestre deve, por igual, submeter-se às instruções impostas pela necessidade da regulamentação do trânsito.

Não se compreende que um cidadão se coloque no meio de uma calçada, nas imediações da praça do Ferreira, por exemplo, centro da maior agitação, a conversar, displicentemente com outros cidadãos, fazendo roda, e impedindo, deste modo, o trânsito público.

Nas cidades adiantadas de grande movimento, o pedestre não se conduz aos encontrões, doidamente, pelo centro dos passeios, a jogar-se, qual bola de bilhar, de um lado para outro. Ele obedece, instintivamente, a um certo sistema de mão. Assim, quem desce uma rua toma o lado direito e quem sobe, o esquerdo. Deste modo, evitam-se os empurrões os aborrecimentos, bem assim o congestionamento do trânsito, o que se observa, a toda hora, em nossa terra.

Fortaleza, com os seus 200 mil habitantes, com a sua intensa vibração de metropole, precisa libertar-se de seus velhos hábitos de quando era provinciana e acompanhar o ritmo moderno do urbanismo contemporâneo.

Atenção, cavalheiro! Ensina o teu conterrâneo a andar na cidade, e a esquadriñar, com elegância e delicadeza, as ruas, as praças e as avenidas desta encantadora Fortaleza.

Bordados á mão e desenho
EXECUTAM-SE COM PERFEIÇÃO
Rua Marechal Deodoro n. 755 (Prado)

Acidentes e suas causas e consequências

Ocorreram nesta capital, no mez de Fevereiro ultimo, 38 accidentes de vehiculos, sendo: abalroamentos, 20; atropelamento de pessoas, 6; virada, 1; descarrilamento, 1; atropelamento, 1.

As causas determinantes desses 38 accidentes, foram: tentativa para forçar passagem, 22; «arriéres», 5; excesso de velocidade, 3; embriaguês do guilador, 2; imprupencia de vitima, 2; peças que se quebraram inesperadamente, 2; Total, 38.

24. "Peculiar o fato de que os 'postes luminosos' não eram fixos mas transportáveis de um cruzamento para o outro. Assinalavam desse modo um pro-saico paroxismo da circulação moderna: os próprios semáforos se tornaram transeuntes em meio ao tráfego urbano" (SILVA FILHO, 2002, p.33).

"FORTALEZA É A CIDADE MAIS BARULHENTA DE TODO BRASIL!"
declarou a UNITÁRIO o engenheiro paulista Nelson Bezante, técnico em questões de trânsito urbano, aqui atualmente

3.7. A Ceará Light e o advento da energia elétrica pública

No ano seguinte, em 1934, Fortaleza vivenciou outra importante mudança em seus serviços de infraestrutura: o advento da energia elétrica pública. Até então, a *Ceará Gás Company* era a responsável pela iluminação a gás da capital, mas sua hegemonia foi ameaçada por dois fatores: a lei 1.052, que prorrogou o prazo de concessão da empresa inglesa até 1958, mas exigiu a substituição da luz a gás pela luz elétrica na capital e a implantação de outra empresa inglesa em 1913, a *Ceará Tramway, Light and Power*, que, já instalada na cidade, passou a explorar o transporte de bondes elétricos, oferecer energia a empresas e residências e intermediar operações comerciais de implementos elétricos. Contudo, “*enquanto fosse perdendo os consumidores residenciais, nessa disputa difícil do mercado, a Ceará Gás Company prosseguia com a iluminação da capital, mantendo, em ruas e praças, 2.554 lâmpadas a gás*” (LEITE, 1996, p.50).

Com a revolução de 30 houve uma revisão dos contratos de serviços públicos em vigor, constituindo-se, em 1931, uma comissão para avaliar as empresas *Ceará Gás Company* e *Ceará Tramway, Light and Power*. Em 1934, o interventor Coronel Felipe Moreira Lima encaminhou à Presidência da República o pedido de finalização do contrato com a companhia de gás, rescindido em junho deste mesmo ano.

Ao ser desativado o sistema de iluminação a gás em 1935, o lâmpião perde seu estatuto prático para ser imbuído de uma função ainda mais proeminente: deixa de clarear as ruas da cidade para alumiar os labirintos da memória. Desvencilhando do seu emprego original, pode então ser transfigurado em célebre evocação da antiga capital (SILVA FILHO, 2002, p.44).

A *Ceará Light* assumiu, experimentalmente, a responsabilidade da iluminação da capital cearense. Em 1933, já haviam sido implantadas quatro lâmpadas de cem velas na rua Formosa, atual Barão do Rio Branco, a título de experiência. Entretanto, a iluminação elétrica pública geral, iniciada pela colocação de algumas lâmpadas na Praça do Ferreira, foi somente inaugurada no dia 8 de dezembro de 1934 e, em 1935, a *Ceará Tramway, Light and Power* conquistou definitivamente o fornecimento público e privado de luz e força.

O advento da iluminação elétrica ia de encontro a esse momento da cidade de busca por condições de crescimento e modernização e afirmação de sua posição hegemônica de centro político, econômico e cultural do Estado. Assim, “*as mudanças ocorridas na iluminação pública, na passagem do lâmpião a gás para a iluminação incandescente, foram para a cidade um salto qualitativo no seu progresso urbano*” (LEITE, 1996, p.103).

Além disso, o acesso a tal tecnologia tornou-se objeto de ascensão e fragmentação social, já que



70
Anúncio publicitário da *Ceará Tramway, Light & Power Company Limited*, vendendo as vantagens da eletricidade.
Fonte: Jornal “O Unitário”, 01/05/1938.

o recurso a uma fonte tecnológica de emprego relativamente recente na cidade denota uma substancial melhoria na condição de vida. Daí porque a tecnologia se coloca também como substrato de distinção social, uma vez que seu usufruto assinala uma consonância com o ideário de modernização que circunda a capital cearense pensada pelos urbanistas e gerida pelos administradores (SILVA FILHO, 2002, p.52).

Porém, incessante era a dubiedade entre o avanço tecnológico advindo com a eletricidade e a precariedade na prestação de seus serviços; constantes eram as quedas de energia, o que conferia à *Light* inúmeras reclamações. Silva Filho (2002, p. 53) aponta “*como um momento ambíguo e complexo na urbanização de Fortaleza, seduzida pelo ideário da modernização porém vacilante no implemento de sua execução funcional*”²⁵.

3.8. O Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda e a Telefonia Automática

Com a decretação do Estado Novo, em 1937, os municípios perderam a sua já comprometida autonomia política-administrativa, com o fechamento das Câmaras Municipais. Para o cargo de interventor federal foi nomeado Menezes Pimentel, que implantou diretrizes centralizantes e autoritárias, com o intuito de reforçar a construção de um imaginário urbano pautado por questões como civilização, ordem e progresso. “*A idéia de racionalidade técnica começou a ganhar expressão nas falas dos discursos sobre a cidade*” (SOUZA, 1995, p.60).

É fato que muitas das intervenções urbanas vivenciadas pela capital buscavam ocultar as desigualdades e os conflitos sociais existentes e as relações sociais que os produziram. “*É a sociedade do trabalho que se impõe como garantidora do progresso social da cidade. Assim as idéias da civilização e progresso estavam presentes nos projetos elaborados para a Cidade, contrapondo-se ao atrasado e à barbárie*” (SOUZA, 1995, p.60).

Em 1938, na gestão do prefeito Raimundo Alencar Araripe, no poder desde 1936, foi criado o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), como parte da Secretaria de Segurança Pública, objetivando divulgar os atos da interventoria no Ceará e ditar normas de bons costumes e civilidade aos fortalezenses. Ao discurso estadonovista interessava divulgar Fortaleza como uma cidade moderna, palco de intervenções urbanas condizentes com o saber médico higienista, em contraponto a cidades doentes, e ditar normas e condutas “civilizadas” aos fortalezenses.

25. Especialmente a partir da década de 1940, a *Ceará Light* enfrentou uma série de problemas que afetaram de modo vital o seu fornecimento energético: queda do consumo industrial, tendo muitas indústrias montado sua usina particular; alto custo da lenha; deteriorização dos equipamentos e onerosidade em sua manutenção; alterações na política tarifária; complicações na ligação marítima com a Europa em decorrência da Segunda Guerra Mundial; etc.

No que se refere à administração municipal, semanalmente suas realizações são minuciosamente comentadas em laudatórias crônicas. Por meio delas, verifica-se a preocupação em serem descentralizados os serviços de abastecimento com a instalação de novos mercados em alguns bairros e centro da cidade. Por outro lado, intensificam-se os serviços de pavimentação de vias públicas substituindo-se por paralelepípedos os calçamentos de pedra tosca de diversas ruas de Fortaleza como João Nogueira, Major Facundo, Clarindo de Queiroz, praça da Bandeira e praça Fernandes Vieira. No trato das questões de saúde e educação fortalezenses, destaca-se a ampliação das instalações da Assistência Municipal, com a modernização dos seus serviços e equipamentos no atendimento médico-popular de emergências. [...] O Estado Novo redimensiona o papel educativo dos esportes, supervalorizando-o como momento de celebração cívica e desportiva. É com este objetivo que a Prefeitura constrói o Estádio Presidente Vargas, como espaço para prática de competições esportivas e desfiles comemorativos nas festas cívicas da cidade (SOUZA, 1995, p.62).

A UNIDADE NACIONAL

Quando não se fazesse mérito por inúmeros aspectos de correção política e administrativa, a extinção das questões regionais, operada pelo Estado Novo, bastaria para recomendar a simpatia e a gratidão dos brasileiros.

Forte na sua estrutura constitucional, o Estado Novo fez nascer um Brasil unitário e indivisível, sem dissensões entre as suas providências federadas.

Se não existem os Estados grandes e pequenos, Grande Presetamento, é apenas a Pátria na viridosa escalada para o seu desas bravo histórico. O chefe soube ler o excohe predomínio na Coonhinho universal, de morie o bairrismo facundo, e pôr cõbõro Foi-se o tempo em que determinadas as investidas de forasteiros in-alientes que, regiões do país preferim outras, na ditenoção das manifestações - oficiais. Na atualidade, todas se apresentam com os mesmos direitos, e os interesses do pequeno Sergipe são cuidados com o mesmo ra de Valcoocelos.

diretivo dispensado aos da inmens Minas e aos dos progressistas S. Paulo. Esse reajustamento inspirado por profundo senso de justiça, determina a criação prática que dá à Nação as melhores possibilidades para o seu incessante e crescente progresso.

O nacionalismo que predicamos é o que faz ressaltar a para excelência de tudo quanto é nosso, não aquele que degenera nas insanias e truculências do jacobinismo rubro.

Não podemos dispensar, e estimamos mesmo, a colaboração de elementos alógenos, desde que estes aceitem as leis que nos regem e a que devemos, em tudo e em toda parte, a obediência mais completa.

A maior conquista do sr. Getúlio Vargas é a floreação desse radio do espirito de unidade nacional, que é um dos encantos da Pátria na viridosa escalada para o seu desas bravo histórico. O chefe soube ler o excohe predomínio na Coonhinho universal, de morie o bairrismo facundo, e pôr cõbõro Foi-se o tempo em que determinadas as investidas de forasteiros in-alientes que, regiões do país preferim outras, na ditenoção das manifestações - oficiais. Na atualidade, todas se apresentam com os mesmos direitos, e os interesses do pequeno Sergipe são cuidados com o mesmo ra de Valcoocelos.

A posteridade há de reconhecer que o dia 10 de Novembro consagrou a natural do 3 de Outubro, compõe a grande obra de salvação do Brasil, ditando a a indestrutível unidade nacional.

(Comunicado do Serviço de Censura Divulgação e Propaganda)

ESCRITÓRIO TÉCNICO

DO Contador RAIMUNDO DA SILVA FREITAS

Contabilidade e Legislação Comercial

ESCRITAS AVULSAS, Contação de contratos comerciais, distritos, registros, firmas, editais, organização de balanços, inventários, preparo de livros comerciais, verificação de contas, exames de livros comerciais, cálculos de letras, extrajudiciais, abertura de escritas, etc. etc.

Rua Major Facundo, n. 700, Selo Fone. 1572 FORTALEZA

O direito do pedestre

(Comunicado do Serviço de Censura Divulgação e Propaganda)

O trânsito de pedestres, em Fortaleza, está a exigir radical modificação. A cidade cresce, avulso, moderniza-se. O movimento das ruas centrais torna-se cada vez mais intenso. A via pública, em alguns pontos de maior circulação, passa a ser toda as horas congestionada. Os transeuntes atropelam-se e interrompem os seus cursos.

As autoridades competentes, de quem depende o assunto, estão empenhadas em solucionar esse importante problema.

Na praça da Ferreira e suas adjacências vai ser iniciado o serviço de regulamentação do trânsito de pedestres. O povo tem de movimentar-se em harmonia, os transeuntes circulando em ordem. Todos poderão andar pela mesma calçada, mas os que vão, cediendo sempre a direita aos que vêm. Assim, um por um lado e outro por outro, sem se encontrarem nunca, no mesmo passeio. Ninguém poderá ficar em pé, no meio do trânsito. Os lugares de estacionamento para espera de bondes ou reuniões serão previamente indicados.

Outras providências serão tomadas, no sentido de solucionar essa questão, urgido o concurso do povo, de cuja boa vontade dependerá o melhor êxito.

Uns aos outros não todos, desde já, orientando-se nos assuntos desta campanha coletiva.

Alguns espíritos refratários, como os há em toda a parte, extranharão certamente de início, a novidade dessas medidas.

Mas o fato si impõe por si mesmo. É impossível continuar o trânsito como vem sendo feito até hoje.

Pedestres, portanto, aos transeuntes que se vão habituando, de agora, com a nova sistema de circulação, (ovo para nós, como esta) laicemos a experiência. Cada calçada tem a direita ad que vem no sentido contrário e vemos como o movimento se tornará muito mais fácil, diminuído logo os casos frequentes de atropelo e encontros. Não deixando de ficar parados no meio das calçadas. Não lacem "rodas" para converter nos pontos em que o povo circula. Um bom cidadão orientará com pessoas com o seu exemplo e as suas instruções, colaborando assim, no bem-estar, com este Serviço.

Em 9-11-38.

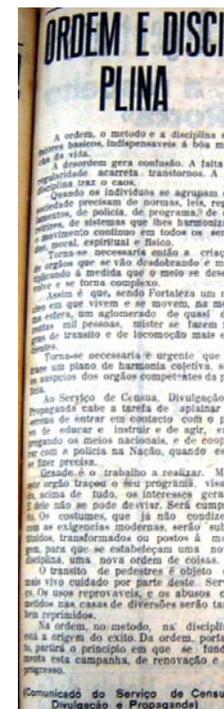
F. Celino Arrais
ADVOGADO

Da ordem dos advogados do Brasil
Aceita causas cíveis, comerciais e criminaes
SENADOR POMPEU - CEARA

72, 73 e 74

Comunicados divulgados nos jornais cearenses pelo Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, ditando normas de bons costumes e civilidade aos fortalezenses e divulgando o governo Vargas.

Fonte: Jornal "O Unitário", 25/10/1938, 09/11/1938 e 03/12/1938.



Neste mesmo ano, 1938, foi ainda inaugurado, com todo o destaque, o serviço telefônico automático de Fortaleza, "tornando-se um dos orgulhos da cidade" (SILVA, 1982, p.81). Existente desde 1890 através da Empresa Telefônica do Ceará, o telefone, no fim do século XIX, eram mais uma novidade do que um imprescindível meio de comunicação para os habitantes da pacata Fortaleza, não tendo a telefonia a receptividade esperada pelos seus concessionários²⁶.

26. A linha pioneira de telefone no Ceará data de 1882, tendo pertencido a Confúcio Pamplona, cujas bases foram concedidas pelo Decreto nº 8.453-A. Porém, a história da telefonia no Estado começaria mesmo em 1890 com seu irmão Arnulpho Pamplona, conhecido comerciante e detentor da concessão da "Empresa Telephonica do Ceará".

Porém, o crescimento da população e do comércio exigiu cada vez mais melhorias nos serviços de telefonia, tendo Fortaleza, em 1929, cerca de 117.000 habitantes. Com a Revolução de 30, mudanças administrativas levaram a interventoria federal a rescindir o contrato existente entre a Empresa Telefônica do Ceará e a Prefeitura Municipal de Fortaleza, ficando a municipalidade responsável pelo serviço até a realização de nova concessão.

Procurando dotar a Capital com um serviço telefônico à altura de seu desenvolvimento e importância, a Prefeitura contratou com a Sociedade Ericsson do Brasil Ltda., a implantação daquele serviço na cidade. Para isso foi construído ao lado da Praça dos Voluntários um bonito edifício com todos os requisitos necessários para servir de sede e Central para ele. [...] Todo o material técnico foi vendido pela firma contratada [...], por sinal, esse equipamento era considerado um dos melhores do mundo, ficando assim Fortaleza, nesse serviço público, em pé de igualdade com o que existia nas mais adiantadas metrópoles (SILVA, 1982, p.79).

Em 1937, os trabalhos de assentamento da rede telefônica foram concluídos, tendo sido instalados mil aparelhos telefônicos e as assinaturas esgotaram-se antes mesmo da inauguração. Assim, em 1º de janeiro de 1938 foi inaugurado o serviço telefônico automático de Fortaleza.

Por conta da numerosa demanda, em 1939 a Prefeitura assinou novo contrato com a *Ericsson* do Brasil solicitando a ampliação do serviço em mais mil aparelhos. Sob o domínio da municipalidade, a telefonia apresentou lucros crescentes.

Prevendo uma segunda ampliação dos serviços, a Prefeitura aumentou a capacidade da Central Telefônica para 3.500 aparelhos, como também mandou instalar linhas telefônicas subterrâneas para comportar um acréscimo de 1.500 aparelhos, no futuro. Ficava assim instalado o serviço telefônico automático de Fortaleza com 2.000 telefones funcionando, trabalho esse realizado sobre a orientação do engenheiro Seven Oscar Englund, da Ericsson (SILVA, 1982, p.86).

Ainda na administração do prefeito de Fortaleza Raimundo Alencar Araripe foi reestruturado, em 1939, a Comissão do Plano da Cidade, buscando intervenções mais planejadas. Tal comissão havia sido criada na administração de Raimundo Girão, em 1934, quando da suspensão do plano de Nestor de Figueiredo. Composta por dez membros – o Prefeito Municipal, o Diretor de Viação e Obras Públicas Municipais, um representante da Diretoria de Viação e Obras da Secretaria e Agricultura do Estado, um representante da Diretoria de Saúde Pública do Estado, um representante da Fiscalização Federal dos Portos e cinco escolhidos livremente pelo Prefeito-, era a Comissão que acompanhava, elaborava e executava as intervenções na cidade,

dada a ausência da Câmara Municipal, mostrando o predomínio do Estado na administração municipal, prática inerente ao Estado Novo. *“A restauração da comissão do plano de cidade evidencia que os problemas urbanos de Fortaleza se agudizaram, contudo a forma de resolvê-los no Estado Novo está embasada no urbanismo moderno, já experimentado na remodelação de outras cidades brasileiras”* (SOUZA, 2000, p.314).

3.9. A Segunda Guerra Mundial, o *american way of life* e a expansão do consumo

A década de 1940 iniciou-se sob os ares da Segunda Guerra Mundial e o Brasil não conseguiu manter por muito tempo sua neutralidade, sobretudo por sua estratégica posição geográfica. Forte era a pressão norte-americana pela instalação de bases aéreas no Nordeste Brasileiro.

Além disso, o afundamento de navios mercantes brasileiros pelas tropas alemães despertou a fúria do povo. Em Fortaleza, especificamente, a reação contra as agressões das potências do Eixo tornou-se incontornável em 18 de agosto de 1942, conhecido dia do “quebra-quebra”, quando estabelecimentos comerciais com ligações alemães, italianas ou japonesas foram saqueados e depredados pela população local.

Lojas como “As Pernambucanas”, do grupo Lundgren, a Sapataria Veneza, representações de laboratórios como a Bayer e outros, foram destruídos violentamente, seguindo-se saques por parte dos aproveitadores de sempre. Era a explosão do sentimento nacional contra os países agressores do Eixo (Alemanha, Itália e Japão, este, nesta altura já integrado às forças nazi-fascistas) e, particularmente, contra a posição indefinida do governo ditatorial de Vargas, que continuava neutro, não obstante os atentados contra a nossa soberania (GIRÃO, 1997, p.58).

Assim, em agosto de 1942, o Brasil declarou guerra às potências do Eixo e uniu-se, definitivamente, às forças aliadas. A agitação tomou conta da cidade, que não ficou indiferente à guerra, conforme demonstra o relato do jornalista Blanchard Girão (1997, p.61-63):

Entre nós, o espírito de guerra acentuou-se. A cidade realizava exercícios preparatórios contra possíveis ataques aéreos, que felizmente nunca ocorrera. Mas a gente sentia o conflito cada vez mais perto de nós nas noites dos denominados blecautes. [...] O povo, solidários com a nova posição do Governo promovia campanhas em prol do esforço belicoso nacional. [...] As patrulhas da PE, tanto do Exército Brasileiro como dos Americanos, vasculhavam as ruas da cidade. Temia-se andar à noite [...]. A vida da cidade tranqüila, com suas rodas de cadeira nas calçadas, modificou-se bastante. Foi por esse tempo que aprendemos a organizar as filas. O abastecimento ficou difícil. Alguns gêneros rareavam.



75
Manifestante, no “quebra-quebra” de agosto de 1942, cobra do então presidente Getúlio Vargas uma tomada de partido em relação ao conflito mundial.
Fonte: CAPELO; CHAVES & VELOSO, 2006.



76
Loja “A Pernambucana”, incendiada no “quebra-quebra” de agosto de 1942, em Fortaleza.
Fonte: CAPELO; CHAVES & VELOSO, 2006.

O *american way of life* foi, então, conquistando cada vez mais espaço na sociedade brasileira, graças a um ambicioso plano de penetração e divulgação da potência norte-americana na América Latina. Sob o pretexto de promover a cooperação interamericana, foi criada, em 1940, uma agência de coordenação dos negócios interamericanos, sob a chefia de Nelson Rockefeller, chamada *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA).

Contando com diversas seções - comunicações, relações culturais, saúde e comercial/financeira -, o OCIAA foi um órgão americano de apoio à sua ação no Brasil, veiculando na imprensa brasileira notícias favoráveis aos Estados Unidos, com a colaboração do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).

Dessa forma, assim como no restante do país, as crescentes aspirações modernizadoras de Fortaleza também resultaram nessa

transposição – vital, porém repleta de tensões e contramarchas – de um paradigma civilizatório inspirado na cultura francesa, mais ligado ao universo das belas letras e da erudição de círculos de elite, em direção a uma vertente calcada no progresso material e no poderio técnico, representado pela sociedade norte-americana (SILVA FILHO, 2002, p.9).

Com a construção de três grandes salas de projeção em Fortaleza - Majestic Palace (1917), Cine Moderno (1921) e Cine Diogo (1940) -, o cinema tornou-se uma das principais atividades de lazer da cidade, difundindo na capital, através dos filmes hollywoodianos, o estilo de vida americano. As películas americanas ditaram normas e costumes, desde a maneira de se vestir, cortar o cabelo, dançar e falar, até formas de relacionar-se²⁷.

Valendo-se de instrumentos – o cinema em primeiro plano – e valores diversos, [a América do Norte] acabou praticamente por standardizar os padrões de vida de todos os povos, a partir do seu. Os Estados Unidos tornaram-se o espelho; e as Américas, Brasil em evidência, uma simples imagem (GIRÃO, 1997, p.163).

Em 1943, a chegada de americanos ao Nordeste Brasileiro para a instalação de bases militares, sobretudo nas cidades de Fortaleza e Natal, aprofundou ainda mais o processo de transformação cultural e a nação

27. “Com tantas novidades que os americanos do Norte nos mandavam, além dos filmes que Hollywood produzia em larga escala, estava completo o programa da chamada ‘política da boa vizinhança’ criado por Roosevelt. A juventude, alienada, mascava chicletes, tomava ‘coca-cola’, dançava ‘fox’. Os mais velhos, dançavam ao som da orquestra de Glenn Miller os ritmos suaves de origem norte-americana e sob a batuta de Xavier Cugat, os alucinados ritmos do Caribe, inclusive, a nova sensação, a rumba, importada do império de Fulgencio Batista, Cuba” (LOPES, 1988, p.168).

norte-americana como referência. Na cidade, foram fundadas as bases aéreas do Pici e do Cocorote. Até 1946, foi constante o circular dos oficiais estrangeiros na capital, conforme relata o jornalista Blanchard Girão (GI-RÃO, 1997, p.60-63):

Com os americanos, mudou muita coisa na cidade. Trouxeram novos costumes, vulgarizou-se o estudo do inglês. Engraxates, garçons, motoristas aprendiam a comunicar-se com os soldados do Tio Sam, marinheiros, infantas, tropas do Exército, que estavam por toda parte na cidade. Os cigarros em voga eram o “Camel”, o “Chesterfield”, o “Lucky-Strike” e o “Pall Mall”, que os gringos popularizaram entre nós. Tempos do “Xore e gás” (Short guy – baixinho), um tipo popular que se aproximou dos americanos e lhes servia de cicerone por todo canto. [...] E por falar em Coca-Cola... foi na guerra, com os soldados e marujos ianques, que esse refresco apareceu por aqui. Não era fácil obter uma das garrafinhas, mas sempre havia alguém com acesso aos locais dominados pelos gringos para consegui-las. Na Praia de Iracema, onde posteriormente se instalaria o histórico restaurante “Estoril”, funcionava o USO – um clube de oficiais americanos de muita frequência, acentuadamente feminina. Muitas jovens conterrâneas se encantaram com o porte atlético, os loiros cabelos, os olhos azuis da rapaziada do Tio Sam. Mas a natural ciúmeira da turma da terra não as perdoava. Passaram a ser conhecidas como “Coca-Colas”²⁸, do que surgiu, inclusive, um hilariante bloco carnavalesco.

A vitória no conflito mundial só reforçou a já bem-sucedida imagem norte-americana de terra da liberdade e do progresso, formada por um povo ativo e dinâmico, e de grande centro irradiador dos grandes avanços tecnológicos. A idolatria aos soldados ianques era um fato no Brasil, especialmente em Fortaleza, tidos como heróis na derrubada dos governos fascistas. Tal influência despertava ainda mais nos habitantes da cidade uma vontade e um fascínio pelos paradigmas modernos vindos de fora, mesmo que a cidade não dispusesse, efetivamente, de meios materiais e culturais para implementá-los. A esse paradoxo entre o “querer” e o “poder ser”, Marshall Berman (1995, p.219) chamou de “modernismo do subdesenvolvimento”; inerente

a uma sociedade urbana que estimula os padrões modernos de consumo, mesmo quando reprime os modos modernos de produção e ação; que nutre sensibilidades individuais, sem reconhecer os direitos individuais, que enche seu povo com a necessidade e o desejo de comunicação, enquanto restringe a comunicação à celebração oficial ou ao romance escapista.

28. Para Lopes (1988, p.158), as “coca-colas” representaram *“há mais de quarenta anos, os anseios das mulheres de hoje: o profundo desejo de liberdade, a emancipação, o assumir as suas próprias vidas”*.

Essa modernidade “precária”, não advinda propriamente de uma realidade política, econômica e social modernizada, ganhou forma recorrendo aos padrões e modelos exteriores, principais referências na construção de um ideário moderno²⁹. A “política da boa vizinhança”, criada por Roosevelt na conquista de aliados, completava-se assim, através dos filmes, dos objetos e dos costumes, e Fortaleza aceitava “*sem reclamar, ao contrário, muito empolgada, as tralhas que a super-potência nos impingia*” (LOPES, 1988, p.168).

Dessa forma, o crescente consumo legitimava-se e tinha como grande apelo a sua origem: *made in USA*³⁰. “*Nessa perspectiva, além de um objeto, elas compravam também uma imagem – a de uma sociedade moderna, no sentido tanto de pujança industrial e prosperidade econômica, quanto de adoção de determinados comportamentos e valores que assinalavam um estilo de vida: o American way of life*” (SILVA FILHO, 2002, p.130).

Um grande apelo publicitário em torno dos objetos industriais e importados tomou conta dos meios de comunicação locais, destacando seu ineditismo e tecnologia. Através das vitrines, do cinema e da crescente publicidade, os fortalezenses exerceram seu fascínio em adquirir os novos artefatos industriais que, menos por necessidade prática, conferiam status e a sensação de estar antenado com as principais metrópoles mundiais.

Percebe-se então que, se em um primeiro momento esse aprofundamento na modernidade técnica deu-se especialmente na esfera pública, através das melhorias em infra-estrutura, reforma de logradouros e novas construções, em uma segunda instância, tal vivência penetrou o espaço privado, reforçando mais ainda essa aproximação entre tecnologia e consumo.

É fato que o acesso a esses novos artefatos e tecnologias tornou-se mecanismo de distinção social, acentuando a segregação entre classes. Cada vez mais, diferentes atributos (objetos importados, recém-lançados ou de marcas famosas) seriam utilizados nesse processo de ampliação das desigualdades que, dada a capacidade de renovação tecnológica dos novos tempos, aumentava numa velocidade estonteante o abismo entre as classes.

Por conseguinte, importa compreender o consumo na condição de uma ordem de significações, uma linguagem que articula indivíduos e grupos, e instaura clivagens que vão além do estatuto econômico puro e

29. “*O modernismo do subdesenvolvimento é forçado a se construir de fantasias e sonhos de modernidade, a se nutrir de uma intimidade e luta contra miragens e fantasmas. Para ser verdadeiro para com a vida da qual emerge, é forçado a ser estridente, grosseiro e incipiente. Ele se dobra sobre si mesmo e se tortura por sua incapacidade de, sozinho, fazer a história, ou se lança a tentativas extravagantes de tomar para si toda a carga da história. Ele se chicoteia em frenesim de auto-versão e se preserva apenas através de vastas reservas de auto-ironia. Contudo, a bizarra realidade de onde nasce esse modernismo e as pressões insuportáveis sob as quais se move e vive – pressões sociais e políticas, bem como espirituais – infundem-lhe uma incandescência desesperada que o modernismo ocidental, tão mais à vontade nesse mundo, jamais conseguirá igualar*” (BERMAN, 1995, p.220).

30. “*Na segunda metade dos anos quarenta, terminada a Segunda Guerra Mundial, enquanto a Europa arrasada procurava recuperar-se, emergindo dos escombros, os americanos inventaram o plástico, o pyrex, as meias de nylon e a caneta esférogáfica*” (LOPES, 1988, p.165).

simples. Esta assimetria tem lugar no poder aquisitivo desigual, contudo sua segregação mais profunda se dá no conhecimento diferenciado dos repertórios normativos de emprego estético e funcional dos objetos, o que torna o consumo, dentre outras coisas, uma instituição de classe (SILVA FILHO, 2002, p.109).

A publicidade teve um papel fundamental no desenrolar desse apelo ao consumo e à mercadoria. A aquisição dos novos artefatos era constantemente associada a uma atitude “moderna”, que conferiria ao consumidor conforto, praticidade, higiene e economia, atributos próprios de uma sociedade civilizada e em dia com o progresso³¹.

O emprego de vitrines nas lojas do centro da cidade também causou grande impacto no cotidiano da capital, atraindo a atenção dos pedestres e conferindo sofisticação e prestígio aos estabelecimentos comerciais que as adotavam. Na década de 1940, por exemplo, tornou-se hábito das famílias irem ao centro da cidade, sobretudo aos fins-de-semana, simplesmente para olhar as vitrines, num culto não somente ao objeto, mas também ao deleite de sua imagem.

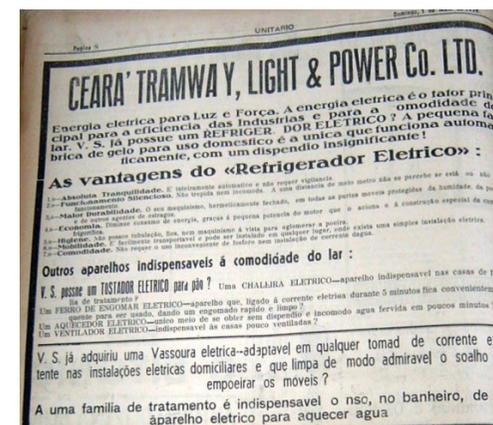
Não admira ter sido a vitrine alçada à condição de prima-dona do consumo em Fortaleza. Ela propicia a materialidade de algo (o objeto exposto) que simultânea e reiteradamente afirma e nega a distância, instila o desejo e conjura sua realização, atrai para depois repelir, seduz e em seguida põe-se fora do alcance. Nenhum outro material se presta de modo tão pertinente a esse propósito quanto o vidro, dado seu caráter quase mágico: [...] a de ser a um só tempo proximidade e distância, intimidade e recusa da intimidade, comunicação e não-comunicação (SILVA FILHO, 2002, p.108).

As demandas por leveza, mobilidade, resistência e transparência fizeram também dos artefatos plásticos um dos grandes atrativos. Por responder muito melhor que o vidro ao ritmo ágil, veloz e de intenso fluxo da sociedade, o plástico tornou-se alvo da predileção de todos³².

Em Fortaleza, bonita, porém, ingênua, já não eram as sofisticadas vitrinas da Casa Sloper e da Broadway que chamavam a atenção. Eram rapazes, dentro das vitrinas das Lojas de Variedades, demonstrando as

31. Entretanto, Silva Filho (2002, p.112) alerta: “o que a estratégia da publicidade não teria como manter sob controle são justamente as formas por que se processam o consumo. O interstício social fronteiro à produção e à apropriação, a terra-de-ninguém entre a norma e a prática constitui o ponto nodal ao cotidiano. Em Fortaleza, cidade embalada por sonhos de modernidade e consumo, mas também portadora de experiências sociais em dissonância com esse projeto faustoso, a trama urbana estaria eivada de tensões, conflitos e eventuais rearranjos”.

32. “O vidro, a despeito de sua nobreza e do largo emprego que tinha nas vitrines, começaria a perder terreno na dimensão dos pequenos objetos, especialmente devido à sua inescapável fragilidade, que o tornava matéria-prima vocacionada ao sedentarismo. O plástico, ao contrário, com sua maleabilidade e incrível resistência, era bastante solidário ao movimento acelerado” (SILVA FILHO, 2002, p.128).



77 e 78
Anúncios publicitários associando o consumo de objetos
à uma atitude moderna.
Fonte: Jornal “O Unitário”,
03/05/1938 e 01/05/1938.

maravilhas da matéria plástica através de miraculosos copos que não se quebravam, mesmo quando arremessados ao chão. Juntava gente, pequena multidão, povo com a boca aberta, olhos esbugalhados e mão no queixo ante a inacreditável maravilha. [...] As quinquilharias estavam chegando, pouco a pouco às lojas da cidade (LOPES, 1988, p.166).

Esboçava-se, então, uma incipiente e ainda frágil sociedade de consumo, que se expandiria nas décadas seguintes, marcada por um encantamento pela técnica e o novo, pelo fascínio e sedução da imagem e por um forte desejo de querer ser moderno, aceitando, indiscriminadamente, tudo o que era proveniente dos grandes centros mundiais. Essa lógica do consumo residia muito mais na sedução estética, na mitologia do bem-estar, no forjar de uma felicidade mensurável, na compulsão do conforto, na ostentação simbólica e na atração pela novidade, do que propriamente na real utilidade e praticidade dos artefatos³³. Dessa forma, o sentido de modernidade também se atrelava diretamente aos objetos, promovendo um estreito vínculo entre modernidade e consumo (SILVA FILHO, 2002).

O fim da Segunda Guerra Mundial e a condenação dos regimes ditatoriais também acabaram por resultar na queda de Vargas, em 1945. Os militares e a oposição liberal decidiram entregar o poder ao então presidente do Supremo Tribunal Federal, José Linhares. Nas eleições de 2 de dezembro, o candidato Dutra, ao receber o apoio de Vargas na véspera da eleição, saiu vitorioso, contrariando todas as expectativas que apontavam o favoritismo do candidato Eduardo Gomes.

O governo de Dutra foi marcado pelo respeito à legalidade, seguindo a risca a recém-promulgada Constituição de 1946. Do ponto de vista da política econômica, seu governo se iniciou seguindo um modelo liberal, condenando a intervenção estatal. Após a Segunda Grande Guerra, a situação econômica do país era favorável, com divisas acumuladas no exterior pelas exportações nos anos do conflito. Apesar disso, a política liberal acabou fracassando, pois a onda de importações, favorecida pela valorização da moeda nacional, acabou por esgotar as divisas sem trazer conseqüências positivas, mudando a orientação do governo, que estabeleceu um sistema de licenças para importar.

Fortaleza vivenciou então um período de transição marcado pela falta de continuidade administrativa e pelo questionamento dos serviços urbanos, de 1945 até 1948, com o restabelecimento da autonomia municipal.

33. Conforme mostra a passagem relatada por Lopes (1988, p.167): *“O plástico, que não ficara só nos copos, aumentou a família na forma de bacias, baldes, tigelas, pratos e até penicos. Ai, lançaram a grande novidade: o plástico em forma de tecido, em peças de estampados canhestros. Mas que sensação! As mulheres não perderam tempo. Fizeram vestidos. E desfilavam na esquina da “Broadway”, mas frustradas porque o vento não levantava suas saias para os “fu-fius” da rapaziada, nem uma leve brisa para refrescar lá embaixo. Jogaram os vestidos no lixo e só então descobriram que a novidade servia era pra fazer cortinas de banheiro...”*

Nesse curto período de tempo, nada mais que seis prefeitos passaram pela administração da cidade: Plácido Aderaldo Castelo, 1945; Vicente Alves Linhares, 1945/1946; Oscar Barbosa, 1946; Romeu Martins, 1946; Clóvis Matos, 1946/1947; e José Leite Maranhão, 1947.

Em dezembro de 1947, foi reorganizada a Câmara Municipal e realizadas eleições municipais, que culminaram com a vitória de Acrísio Moreira da Rocha, do PR, graças ao apoio dos comunistas à sua candidatura. Forte era a pressão popular por melhorias nos transportes, infra-estrutura, educação, saúde e alimentação.

Para fazer frente à nova realidade político-administrativa, foram realizadas algumas modificações no aparelho administrativo. [...] O prefeito transformou a estrutura balizada em diretorias gerais em secretarias municipais, dando maior agilidade e diversificando a nova estrutura administrativa da prefeitura. Foram criados os seguintes órgãos: Secretaria Municipal de Educação e Serviços Internos; Secretaria Municipal da Fazenda; Secretaria Municipal da Saúde e Assistência; Secretaria Municipal de Urbanismo e Obras Públicas; Secretaria Municipal dos Serviços Urbanos e Abastecimentos; e Procuradoria dos Feitos da Fazenda Municipal (RIBEIRO, 1995, p.72).

Uma das medidas mais populares da gestão de Moreira da Rocha foi a encampação da *Ceará Tramway Light and Power Company Limited*, que, na prática, não solucionou o problema da má qualidade no serviço dos bondes, culminando em sua eliminação.

3.9. O plano de Saboya Ribeiro de 1947

A planta de 1945 retratava a capital com uma população municipal de 220 mil pessoas. Conseqüentemente, sua ocupação territorial também sofreu uma expressiva ampliação, passando de 6 km², no início do século XX, para aproximadamente 40 km² (zonas urbanas e suburbana), em princípios da década de 1940. O número de ruas sofreu um acréscimo de mais 90, totalizando cerca de 150 ruas, mais as 23 avenidas.

Além disso, de 1946 a 1949, o número de automóveis cresceu em mais de 100%, enquanto a quantidade de ônibus superou os 300%. A dinamização dos fluxos e o aumento irrefreável do número de veículos implicaram em uma aceleração urbana, sendo importante percebê-la “*não tanto como fenômeno puro e uniforme, implementado sem tensões, choques, desencontros ou especificidades, mas enquanto tendência ligada à tecnificação da cidade moderna*” (SILVA FILHO, 2002, p.28).

Dessa crescente necessidade de ordenação e planejamento de seu espaço urbano, ganhou forma, em 1945, outra importante iniciativa de oferecer à cidade um plano de desenvolvimento urbano. A convite do



79
Vista aérea de Fortaleza, em 1940.
Ao centro, a Praça do Ferreira.
Fonte: Museu da Imagem e do Som de Fortaleza.



80
Vista aérea de Fortaleza, em 1947.
Fonte: Museu da Imagem e do Som de Fortaleza.

Interventor do Estado José Machado Lopes, o urbanista João de Saboya Ribeiro veio a Fortaleza, onde de-
frontou-se com seus principais problemas e colheu informações preliminares. Foi assim que, no início de 1947,
o urbanista apresentou ao prefeito Clóvis de Alencar Matos a síntese do “Plano Diretor de Remodelação e
Extensão da Cidade de Fortaleza”, tendo sido então sua contratação efetivada³⁴.

Referenciado em mestres do urbanismo americanos e europeus³⁵, as propostas de Saboya Ribeiro
foram reunidas em um memorial justificativo e 41 pranchas. Sua intervenção teve como premissa maior
promover uma nova estrutura à cidade, respeitando, sempre que possível, a malha ortogonal e as vias radiais
resultantes de sua evolução urbana, com um plano do tipo radial-perimetral. “*O plano de Saboya Ribeiro já
previa o fim da mononucleação da cidade, de sorte que insistia na divisão bem demarcada da malha urbana em bair-
ros separados por cintas de avenidas delimitadoras. Infelizmente não levava em conta a estrutura social da cidade*”
(CASTRO, 1982, p.26).

Em seu memorial, Saboya Ribeiro (1955, p.232) sintetizou suas principais proposições:

- 1) o traçado de um sistema de avenidas, em que procurámos assimilar o plano atual de um sistema radial-
perimetral, favorecido, em parte, pela formação da própria cidade;
- 2) o traçado de vias necessárias ao saneamento urbano, ao longo dos córregos que atravessam a cidade;
- 3) a localização de novos espaços – praças, jardins, parques, reservas arborizadas, etc. – nos diversos bairros,
antes que as construções nos mesmos se adensem;
- 4) o aproveitamento do vale do Pajeú, nas adjacências do centro comercial, de modo a recuperar as áreas
de valôr muito reduzido, transformando-as em áreas úteis e necessárias ao embelezamento e extensão do
centro urbano, destinando essas áreas à formação de um centro cívico;
- 5) criação de um bairro popular na zona do arraial Moura Brasil, aproveitando, destarte, uma zona de va-
lor apreciável, para localização de habitações destinadas às classes populares, cuja atividade se processa no
centro urbano e em suas adjacências;
- 6) a articulação do sistema de transporte – ferrovias, portos marítimos e aeroportos – com o plano das
avenidas, de modo a permitir a circulação da riqueza do Estado através da Cidade, sem perturbar o desen-
volvimento desta, nem ser pelo mesmo perturbado;
- 7) a fixação dos limites da cidade, que deverá conter uma população não inferior a 400.000 habitantes³⁶ (sic).

34. No presente momento, o Interventor Federal era o Desembargador Feliciano de Ataíde.

35. “*Desnecessário é fazer outras citações, em apóio ao tipo de plano que deve ser adotado para Fortaleza, o qual mutatis mutandis, é o mesmo que os urbanistas de todo o mundo procuram adotar nas cidades que remodelam. [...] Foi com o apóio de doutrinas consagradas no trato das cidades que procuramos basear o traçado da estrutura do plano de remodelação de Fortaleza, respeitando, por outro lado, as suas linhas tradicionais*” (sic) (RIBEIRO, 1955, p.231-232).

36. No prazo previsto pelo urbanista de 50 anos.

Percebe-se que o plano de Saboya Ribeiro pretendia superar os modelos tradicionais que nortearam a evolução da cidade até então, através de uma moderna concepção de cidade, própria aos avanços tecnológicos, crescimento populacional e melhorias em infra-estrutura que Fortaleza vinha vivenciando. Suas idéias aproximavam-se do modelo de cidade-jardim de Ebenezer Howard e das teorias de Raymond Unwin³⁷.

Além disso, o urbanista advertiu que um dos primeiros cuidados da municipalidade deveria ser com o preenchimento dos vazios urbanos, para que a cidade crescesse regularmente, possibilitando que as diversas zonas fossem dotadas de serviços de utilidade pública. Indispensável atenção também deveria ser destinada ao tráfego, tendo sido o sistema viário a ossatura do Plano Diretor por ele proposto.



81

“Plano Diretor para Remodelação e Extensão da Cidade de Fortaleza”, elaborado por Saboya Ribeiro, em 1947.
Planta do sistema viário com indicação dos circuitos de avenidas.
Fonte: FORTALEZA - CODEF/PMF, 1979.

No que concerne ao centro da cidade, Saboya Ribeiro percebeu sua condição de centralidade, acumulando atividades comerciais, de lazer, políticas e culturais, o que o tornou palco dos maiores conflitos de fluxos e da utilização no limite de suas estruturas. Por isso, propunha a

37. “Essas diretrizes o aproximam do modelo de Howard da cidade-jardim: desenvolvimento a partir de círculos concêntricos conectados por grandes artérias e bulevares, articulando e hierarquizando bairros espacialmente diferenciados, entremeados por grandes áreas verdes para a fruição e o desafogo. De Unwin apreende a importância do centro como espaço singular no contexto da cidade e da implantação, neste, dos edifícios oficiais e o papel complementar que caberia aos centros secundários como espaços da instalação de equipamentos urbanos de apoio direto à comunidade como educação, lazer e cultura” (FERNANDES, 2004, p.37-38).

reconstrução gradual do centro urbano, onde os atuais prédios, de 1 e 2 pavimentos, irão sendo substituídos por outros de altura moderada, o que permitirá ir alargando progressivamente as ruas centrais, de modo a poder concentrar maior população; a limitação de altura ao máximo de 23,50m, que julgamos indispensável fazer na zona central, com as restrições relativas aos pátios de iluminação e ventilação, manterão esse adensamento dentro de limites razoáveis, de modo a evitar a hipertrofia do centro da cidade (RIBEIRO, 1955, p.238).

Além de conferir melhor mobilidade e acessibilidade, as medidas também visavam oferecer melhores condições sanitárias e de higiene ao centro da cidade, referendadas nos discursos de médicos e sanitaristas e nas críticas modernas às construções geminadas, mal iluminadas e ventiladas.

Ao defender a criação de uma zona administrativa na área central, o urbanista ressaltou sua importância simbólica e histórica, além de reforçar seu domínio, acumulando as mais diversas atividades urbanas. De certa forma, suas intervenções já previam um futuro esvaziamento do centro, caso seus espaços não passassem por um processo de dinamização e seus acessos não fossem otimizados.



82
“Plano Diretor para Remodelação e Extensão da Cidade de Fortaleza”, elaborado por Saboya Ribeiro, em 1947. Planta de divisão e nomenclatura dos bairros. Fonte: FORTALEZA - CODEF/PMF, 1979.

Assim como o de Nestor de Figueiredo, o plano de Saboya Ribeiro não foi executado. Fernandes, (2004, p.46) aponta que

a impraticabilidade do plano de Saboya Ribeiro deve-se, sobretudo, à recusa dos proprietários de imóveis do centro da cidade em aceitar a subtração de áreas construídas [...]. Some-se a isso a inação do poder público, àquela época, já refém do poder das forças econômicas [...]. Outro fator, nada negligenciável, é que, a despeito de todos os efeitos positivos que se possam extrair do plano de Saboya Ribeiro, não se pode deixar de levar em conta o fato de o centro da cidade apresentar número significativo de construções de porte e valor relevantes para as condições econômicas da cidade.

A implantação das propostas do urbanista além de solicitarem um montante significativo de recursos, também exigiam uma visão a longo prazo, prevendo a importância regional que Fortaleza assumiria já nas décadas seguintes e vencendo o jogo político existente.

Tais planos, tanto o de Nestor de Figueiredo, como o de Saboya Ribeiro, foram elaborados num período de grande incremento populacional, verificando-se as insuficiências da estrutura projetada no século XIX com relação aos fluxos, à absorção do crescimento populacional e à oferta de serviços urbanos. Não se pode deixar de ressaltar que tais iniciativas foram esforços em oferecer à cidade um desenvolvimento urbano com base em planos abrangentes e até avançados para a época. Preconizavam a modernização da estrutura urbana e um novo modelo de cidade condizente com a importância regional que Fortaleza renunciava. Destinavam-se não somente à correção de problemas imediatos ou às normatizações legais, mas, sobretudo, à proposição de uma estrutura urbana capaz de absorver as demandas sociais e tecnológicas emergentes.

Embora pouco se tenha feito no que concerne à aplicação de suas diretrizes, como demonstra o desabafo de Raimundo Girão (1979, p.81): *“em relação a tais Planos, as cidades são como enfermos: recusam terminantemente os remédios ou as intervenções cirúrgicas que os vão salvar”*, é importante ressaltar que alguns aspectos destes planos passaram a constituir efetivas possibilidades e alternativas à orientação da expansão da cidade.

A não efetivação do plano de Saboya Ribeiro, assim como o de Nestor de Figueiredo, juntamente com outras questões, dentre as quais a precariedade na prestação dos serviços urbanos e de infra-estrutura, e o deslumbramento com as quinilhanias industriais e importadas, mostram que a modernidade urbana presente em Fortaleza, sobretudo nas décadas de 1930 e 1940, esteve desatrelada de uma efetiva cultura intelectual, técnica e material de embasamento.

Além disso, as medidas reformadoras vivenciadas nesse período tiveram seu alcance restrito ao centro da cidade e imediações, ficando os arrabaldes da cidade excluídos desse processo. As diversas temporalidades e territorialidades existentes na capital não tiveram suas especificidades levadas em consideração diante da modernização imposta. A estratégia consistia, justamente, em homogeneizar as condutas desviantes, só permanecendo e sendo contemplado o que convinha às camadas detentoras do poder, supostamente guiadas pelas vertentes da civilidade, do progresso, do conforto e da higiene, contra a barbárie e o atraso.

O que o rolo compressor do capitalismo moderno não poderia evitar era que, juntamente com a conquista de avanços materiais e técnicos, surgissem novos problemas a altura das conquistas, como aumento do número de acidentes, crescimento da violência, processo de favelização e incremento das desigualdades sociais.

No próximo capítulo, aborda-se-á os novos paradigmas estéticos, construtivos e as transformações de paisagem urbana desta fortaleza aqui apresentada.

The background of the slide is a white architectural floor plan on a black background. The plan shows a complex layout of rooms, corridors, and structural elements, including what appears to be a staircase and several large rectangular spaces. The lines are thin and white, creating a technical drawing effect.

CAPÍTULO 3

O *Art Déco* e as transformações arquitetônicas na Fortaleza de 1930 e 1940

4. O *Art Déco* e as transformações arquitetônicas na Fortaleza de 1930 e 1940

Nos anos 1920, se consolidaram no Brasil os debates em torno da construção do país e formação de uma identidade nacional, além da modernização social e técnica de suas principais cidades. A arquitetura não permaneceu alheia a tais discussões, efetivando-se as discussões em torno de sua renovação ou continuidade das tradições que até então nortearam a questão projetual.

O problema da linguagem a ser adotada pela arquitetura sempre assumiu fortes conotações ideológicas: assim, o impasse enfrentado pela arquitetura brasileira a partir das décadas de 1920 e 1930, debatendo-se entre o ecletismo, o neocolonial, o *Art Déco*, o racionalismo clássico ou clássico modernizado e o modernismo, ecoa dilemas presentes em nosso processo de modernização, igualmente dividido entre propostas conflitantes: agrarismo ou industrialização, nacionalismo ou dependência, autoritarismo ou liberalismo (CAMPOS NETO & SARQUIS, *online*, 2006).

Dentre outras orientações, o *Art Déco* firmou-se em território nacional, conduzindo a uma nova linguagem arquitetônica, marcada por *“uma atitude pragmática, que conciliasse os princípios consagrados pela tradição com a atualização tecnológica, a adequação aos novos programas, o uso das técnicas construtivas disponíveis e a preocupação com as condições climáticas e outras referências locais”*, reforçando

a tese de que a produção arquitetônica moderna no Brasil de meados do século XX não se resumiu àquela que seria denominada Arquitetura Moderna Brasileira e suas escolas regionais, mas também incluiu manifestações arquitetônicas que, imbuídas de um espírito modernizador, se inseriram na transformação de nossas cidades. Essa pluralidade caracterizava, mais do que qualquer tendência isolada, a produção arquitetônica no período em questão (CAMPOS NETO & SARQUIS, *online*, 2006).

Em Fortaleza, especificamente, tal produção *Déco*, com apogeu nos 1930 e 1940, conviveu com algum Ecletismo tardio e, sobretudo, com o Neocolonial, abrindo caminho para a efetivação da Arquitetura Moderna local na década de 1950.

A seguir o presente capítulo apresentará um sucinto panorama sobre a arquitetura eclética em Fortaleza, até fins dos anos 1920, dando subsídios para a apreensão de como o *Art Déco* instaurou uma nova lingua-

gem arquitetônica na capital; a difusão do concreto armado no âmbito local e os profissionais envolvidos na efetivação desta renovação; culminando com um panorama sobre a arquitetura *Art Déco* em Fortaleza, através, sobretudo, da leitura de obras representativas dessa produção.

4.1. Antecedentes arquitetônicos: o Ecletismo

De colonização tardia, foi somente no século XIX que Fortaleza efetivamente começou a despontar no cenário urbano brasileiro. A conquista da autonomia da capitania em relação a Pernambuco, em 1799, e, sobretudo, o desenvolvimento do cultivo do algodão, intensificando as atividades de exportação, resultaram não apenas no estreitamento dos laços internacionais da cidade, mas também na acumulação de capital e desenvolvimento de uma elite comercial e intelectual, fundamentais na efetivação de uma nova ordem urbana e de um processo civilizatório. Principalmente após a Proclamação da República, disseminaram-se na cidade medidas embelezadoras, saneadoras e higienistas, com o intuito de alinhar a capital aos ideais de progresso, civilidade e modernidade. Paris era, então, o grande referencial cultural e a Inglaterra se fez presente através do capital e das questões técnicas¹.

“Na deliberada busca de atualização, Fortaleza vai afastar-se cada vez mais das influências de procedência sertaneja, a fim de eliminar o largo fosso que, em termos de “progresso” e de “civilização”, a tinham separado das capitais brasileiras de maior riqueza e de antigos esplendores” (CASTRO, 1987, p.211).

Assim, uma série de realizações ganhou corpo na cidade, como a construção de prédios públicos, a inauguração do Passeio Público, a reforma embelezadora das três principais praças da cidade – a do Ferreira, a Marquês de Herval e a da Sé, além de cafés, sobrados e edifícios de cunho cultural.

Se o repertório neoclássico se fez presente em algumas obras de meados do século XIX, dentre as quais a Santa Casa de Misericórdia (1857), a Cadeia Pública (1866), a Assembléia Provincial (1871) e a Estação João Felipe (1880), foi, entretanto, através principalmente do chamado Ecletismo, que as novas construções buscaram transmitir, em termos arquitetônicos, a superação de um provincianismo e a adesão a esse ideário, dominando a paisagem urbana local nas três primeiras décadas do século XX².

1. O professor Sebastião Rogério Ponte (1999) aborda tais questões em seu livro “Fortaleza Belle Époque: reformas urbanas e controle social 1860-1930”.

2. Vale salientar que tal processo se deu em um panorama nacional, mas que, no presente trabalho, focaremos a sua análise na cidade de Fortaleza.

“Os negócios de importação e exportação haviam criado na Fortaleza uma burguesia meio europeizada, que, embora pouco numerosa, tinha condições de impor, como modelo, suas aspirações e seu comportamento. Assim, em matéria de arquitetura, o ecletismo encontraria terreno à feição” (CASTRO, 1982, p.8).

Envolvendo, inicialmente, entidades e cidadãos de destaque social, as poucas obras ecléticas da primeira década do século XX já portavam um alto valor simbólico na cidade, acarretando na sua aceitação e difusão nas décadas seguintes. Também o grande fascínio exercido pela França na capital foi decisivo na difusão e aceitação de tais obras, já que a *École de Beaux Arts* de Paris foi o grande centro irradiador dessa produção.

Assim,

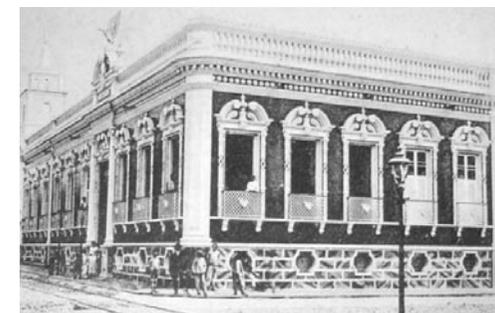
à República recém-implantada, à grande mudança política que pretendia renovar uma “sociedade anacrônica”, deveria corresponder a modernização na aparência física do meio urbano. Nestas circunstâncias, o ecletismo arquitetônico iria evidentemente encontrar aceitação ampla numa sociedade em franca mutação, na qual o capitalismo nacional começava a impor novas formas de ação, alterando as velhas relações com o mundo rural (CASTRO, 1987, p.215).

Liberal de Castro (1987, p.220) aponta a nova sede da Fênix Caixeiral, de 1905, como a primeira obra realmente construída consoante os ditames do ecletismo. Composta por um andar nobre sobre porão habitável, a casa inovava por sua entrada lateral, eliminando o tradicional corredor. “A carga decorativa impressa às fachadas, os pisos de tabuado formando desenhos e o forro de chapas de metal prensado davam um novo aspecto à arquitetura do prédio, que avultava pelas novidades ornamentais, pela implantação e pela localização”³.

A profusão ornamental e a variedade de desenhos em balaústres, bandeirolas, gradis, platibandas e quadros efetivaram-se, a partir de então, nas mais diversas tipologias de edificações, conferindo, na década de 1920, grande uniformidade à arquitetura de Fortaleza. “A onda remodeladora acabou por conferir à zona central da cidade um harmonioso conjunto urbano, complementada com a edificação de mansões, prédios públicos e dois grandes cinemas – em sua maioria, construções marcadas pelo ecletismo arquitetônico, estilo então em voga no país” (PONTE, 1999, p.16).

Tais elementos decorativos eram vistos, por seus proprietários, como o diferencial das obras, já que, em termos construtivos, as obras ecléticas da capital não avultaram com maiores inovações técnicas. “Até as primeiras décadas do século XX, as construções em Fortaleza, com raras exceções, eram executadas com alvenarias de tijolos, [...], usando-se a madeira para o travejamento das cobertas, forros e pisos” (DIÓGENES, 2001, p.95).

3. Entretanto, Castro (1987) aponta que foi, provavelmente, na sede do Liceu do Ceará, na Praça dos Voluntários, que pela primeira vez foram empregados elementos decorativos correlacionados com o ecletismo arquitetônico.



83
Primeira Sede da Fênix Caixeiral, de 1905.
Fonte: CHAVES, VELOSO, CAPELO, 2006.

Ainda segundo o professor Liberal de Castro, também nesse período se deu uma certa valorização da orientação de profissionais tanto no desenvolvimento do projeto, quanto na execução da obra, que costumeiramente ficava a cargo do proprietário.

Impunha-se agora a ajuda ou orientação de terceiros, quer dizer, de gente cuja formação profissional europeizada pudesse atender aos anseios da clientela. Adquire, portanto, importância fundamental a presença de profissionais que soubessem pelo menos traduzir graficamente os modelos extraídos de revistas estrangeiras especializadas ou de fotografias (CASTRO, 1987, p.237).

Neste contexto, destacaram-se a atuação de dois engenheiros nascidos em Fortaleza, porém educados na Europa: João Sabóia Barbosa e José Gonçalves da Justa. Tendo como principais clientes figuras proeminentes e a administração pública, respectivamente, a atuação desses dois profissionais rendeu obras significativas e marcantes na paisagem urbana da cidade de então, como o Palacete Ceará, de cerca de 1918-20; a antiga Casa José Gentil, atual Reitoria da Universidade Federal do Ceará, de 1918; o já demolido Palacete Plácido Carvalho, de 1918; o Banco Frota & Gentil, atual Unibanco, de 1925; a Escola Normal, atual Colégio Estadual Justiniano Serpa, de 1927; e a Secretaria de Fazenda, também de 1927.

Avultaram ainda dentro desta produção eclética, edificações culturais de grande expressão no período: o Theatro José de Alencar, de 1908-10, composto por dois blocos, sendo o segundo em estrutura metálica importada da Escócia; o Cine-Theatro Majestic, de 1917, destruído em incêndio no ano de 1968; e o Cine Moderno, de 1921.



84
Antiga Casa José Gentil, atual Reitoria da Universidade Federal do Ceará, de 1918.
Projeto de João Sabóia Barbosa.
Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.



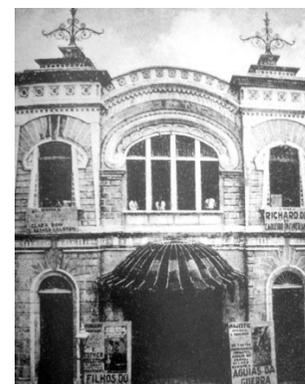
85
Banco Frota & Gentil, de 1918.
Projeto de João Sabóia Barbosa.
Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.



87
Theatro José de Alencar, de 1910.
Fonte: SECULT, 2002.



88
Cine Majestic, de 1917,
destruído em incêndio em 1968.
Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.



89
Cine Moderno, de 1921.
Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.



86
Secretaria da Fazenda do Estado, de 1927;
Projeto de José Gonçalves da Justa.
Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.

A grande realização final do Ecletismo Arquitetônico no Ceará foi a construção do Excelsior Hotel⁴, iniciado em 1928 e concluído em 1931, primeiro arranha-céu da cidade com oito pavimentos e localizado em um dos pontos mais valorizados da Praça do Ferreira, na esquina da rua Guilherme Rocha com Major Facundo.

“Primeiro exemplar da arquitetura deliberadamente hoteleira” (CASTRO, 1987, p.243), a obra, toda executada em alvenaria com reforços de trilhos de trem em seus pilares, vigas e lajes, efetivou-se como um dos mais importantes marcos arquitetônicos da cidade, tornando-se, quando de sua conclusão, símbolo maior do progresso alcançado pela capital.

Além da condição de grande hotel para a cidade de então, confortável com relação aos padrões da época, o Excelsior deslumbrava Fortaleza com os seus elevadores, com os seus salões, com o seu restaurante e com a criadagem devidamente uniformizada. Às noites de fim de semana, figuras conspícuas da sociedade iam desfrutar na terrasse as delícias do Sétimo Céu, espécie de night-club a céu aberto, onde se dançava ao luar (CASTRO, 1987, p.244).

Entretanto, a construção do Excelsior Hotel não se desenvolveu sem contratempos. Empreendida por Plácido de Carvalho, importante empresário da época, a execução da edificação ficou sob os cuidados de Mestre Lucas e administração de Natale Rossi, cunhado de Plácido de Carvalho. Ao ser vistoriada por uma comissão municipal de engenheiros, a obra só foi liberada após uma intervenção complementar, calculada pelo engenheiro Archias Medrado, consistindo em uma amarração de concreto armado.

De autoria desconhecida, o projeto teria se

inspirado em um edifício italiano de apartamentos, localizado numa das avenidas da parte norte de Milão, onde Plácido de Carvalho, numa de suas seguidas viagens à Europa, havia conhecido sua esposa, que lá nascera. Todas as peças de serralheria, inclusive o pesado portão e o dossel de vidro da entrada, teriam sido feitos por profissionais italianos radicais em São Paulo, de onde vieram os operários especializados, também italianos, para executar os serviços de reboco externo e de estuque nos interiores do prédio (CASTRO, 1987, p.244).

Além de sua “luxuosidade e distinção”, utilizando termos recorrentes do período, foi sobretudo seu gabarito, ultrapassando os 30 metros de altura, que causou grande impacto na cidade. Esteticamente, a edificação adequava-se ao conjunto da cidade, mas seu gabarito destoava da Fortaleza de então,



4. Segundo alguns autores, dentre os quais o professor Liberal de Castro (1987).

uma cidade plana, com edificações que não ultrapassavam a dois pavimentos e a uma escala bastante agradável. O seu perfil observado desde o mar era praticamente uma linha no horizonte. A Estação João Felipe, a santa Casa de Misericórdia, a Cadeia pública, a Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção e a Catedral eram os edifícios mais representativos na paisagem da cidade, com apenas o contorno dos telhados, chaminé e torres desenhando sutilmente seu perfil, emoldurado pelas serras ao fundo (CAPELO FILHO, 2006, p.160).

Assim, os oito pavimentos do Excelsior Hotel apontavam uma tendência futura à verticalização da capital, que paulatinamente se confirmaria nas décadas seguintes.

Não se sabe exatamente o porquê da edificação não ter sido executada com estrutura em concreto armado. Talvez tal fator atribua-se à execução e administração da obra por leigos, já que, no início dos anos 1930, o emprego deste sistema construtivo já ganhava destaque no país, sendo, inclusive, assunto no código de obras de muitos municípios brasileiros. No período, Fortaleza já contava, por exemplo, com os galpões com estrutura em concreto das oficinas ferroviárias da Rede de Viação Cearense, calculados pelo engenheiro catarinense Emílio Baumgart.

4.2. O uso do concreto armado em Fortaleza

Sobre a disseminação da técnica do concreto armado no país, foi a vinda de alguns técnicos alemães ao Brasil, nas primeiras décadas do século XX, trazendo a novidade do cimento armado, como era chamado então, que atraiu jovens engenheiros brasileiros e contribuiu para a sua difusão. Segundo Vasconcelos (1985, p.13),

a vinda da Wayss & Freytag constituiu talvez o ponto mais importante para o desenvolvimento do concreto armado no Brasil e para a formação dos engenheiros brasileiros nessa especialização. [...] Essa formação constituiu uma das grandes razões do rápido progresso do Brasil no campo do concreto armado [...].

Além disso, ao aliar o uso de máquinas - como betoneiras, vibradores e bombas lançadoras - com uma execução artesanal das estruturas, através do preparo manual das formas e escoramento, dobramento e amarração das armaduras, cura e desforma, o concreto armado encontrou no Brasil um ambiente propício para o seu desenvolvimento, firmando-se como o sistema construtivo principal do processo de modernização vivenciado nos campos da arquitetura e da engenharia, em detrimento das estruturas metálicas, por exemplo (VASCONCELOS, 1985).



92
Paisagem urbana de Fortaleza, no início da década de 1930. Destaque para o Excelsior Hotel, com seus oito pavimentos, ao fundo.
Fonte: Museu da Imagem e do Som de Fortaleza.

Em Fortaleza, segundo CASTRO (1990, p. 126), a primeira aplicação do novo material teria ocorrido em 1911,

quando da construção da sala de armas do Quartel do Batalhão de Segurança, no interior da edificação antiga para onde a corporação se havia transferido. Essa edificação, levantada para abrigar um asilo de mendicidade (1878), como obra incluída nos trabalhos de emergência da seca de 1877/79, conheceu vários usos e hoje, muito ampliada, é sede do Colégio Militar.

Um dos fatores decisivos na difusão da técnica no Ceará foi a implantação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS)⁵, em 1907, que trouxe ao Estado engenheiros conceituados e experimentados em concreto armado. Muitas das obras executadas pela IFOCS tiveram, então, destaque no panorama construtivo local, como a construção de pontes de concreto nas estradas de saída da cidade, sobre os rios Maranguapi-nho, Ceará e Cocó, por exemplo⁶.

Avultaram ainda, na década de 1920, duas outras obras referenciais da Inspetoria. A primeira envolveu a implantação de um “porto-ilha”, com projeto e cálculo dos engenheiros Lucas Bicalho e Ivan Cope, respectivamente, composto por um viaduto, que ligaria a praia a um aterro distante 800m da costa, executado em peças pré-moldadas de concreto armado. As obras, a cargo da firma inglesa *Norton Griffiths & Co.*, foram iniciadas, executando-se um trecho da ponte, porém suspensas em 1922, quando Artur Bernardes assumiu a Presidência da República e suspendeu todas as obras contratadas pelo Governo Federal no Nordeste⁷.

A segunda foi a reforma e ampliação do Viaduto Moreira da Rocha⁸, consistindo, inicialmente, na execução de um espesso capeamento de cimento armado envolvendo a estrutura metálica original, de 1906, além de mísulas nos encontros dos pilares com as vigas e a retirada dos tirantes metálicos de contraventamento da estrutura, que logo se apresentou em rápido processo de oxidação, e, posteriormente em sua ampliação, com a execução de um novo trecho em concreto armado, com cálculo do engenheiro Francisco Sabóia de Albuquerque, inaugurado em 1928.

Contudo, enquanto obra de engenharia inovadora para a cidade, comparada “às grandes realizações do sul do país, ou mesmo internacionais” (DIÓGENES, 2001, p.100), especial atenção merecem os pavilhões das ofi-

5. O IFOCS contou com instalações em Fortaleza a partir de 1909. Vale salientar ainda que a antiga Inspetoria tornou-se o atual Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS).

6. Com as reformas executadas no sistema rodoviário, as referidas pontes foram demolidas.

7. O trecho construído ficou conhecido na cidade como “Ponte dos Ingleses” e, na década de 1990, foi alvo de ampla reforma.

8. O Viaduto Moreira da Rocha foi o primeiro ponto de embarque e desembarque de passageiros e mercadorias de Fortaleza, ficando depois popularmente conhecida como “Ponte Metálica”.



93

Visita de autoridades ao Viaduto Lucas Bicalho em construção, em 1923.

Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.



94

Viaduto Moreira da Rocha ou Ponte Metálica.

Fonte: CALS, 2002.

cinas da Rede de Viação Cearense (RVC)⁹, iniciados em 1925, com projeto do engenheiro catarinense Emílio Henrique Baumgart¹⁰, a convite do engenheiro Demosthenes Rockert, então diretor da RVC.

Composto por oito pavilhões, perfazendo uma área total de 14.850 m², o programa envolvia oficina de montagem e reparação de locomotivas¹¹, oficina de reparação de carros e vagões¹², oficina de pintura de carros e vagões, oficina de fundição, oficina de ferraria, usina de força (termoelétrica), almoxarifado e administração.

CASTRO (1990, p.131-132) destaca que,

na ocasião, já havia no Ceará várias obras em concreto armado, quase todas calculadas por engenheiros da Inspectoria Federal de Obras Contrás as Secas [...]. Nenhuma delas, entretanto, mostrava a audácia e a leveza dos pavilhões da Rede de Viação Cearense, cujos pilares e vigas deveriam suportar, nas pontes rolantes, as pesadas cargas de locomotivas suspensas.

No que concerne à utilização do concreto armado em obras de arquitetura, propriamente, a introdução da nova técnica se deu, de forma inicial, em pisos e lajes, tendo sido o edifício da Secretaria da Fazenda (1927), obra do engenheiro José Gonçalves da Justa, a primeira obra de destaque a utilizá-lo, no piso de seu pavimento superior.

A facilidade de obtenção de componentes, os processos artesanais empregados (compatíveis com o estágio de desenvolvimento regional), além das inúmeras possibilidades plásticas oferecidas pelo material, tudo fez com que, no Ceará, tal como em outros lugares, o uso do concreto armado fosse incentivado, despertando crescente utilização (DIÓGENES, 2001, p.102).

Assim, na década de 1930, o sistema construtivo teve efetivamente seu uso popularizado, passando a ser utilizado em expressivas obras públicas e privadas, as quais algumas serão apresentadas ao longo do presente capítulo.

9. Hoje Rede Ferroviária Federal SA, RFFSA.

10. Vasconcelos (1985, p.18-21) apresenta Emílio Baumgart como o primeiro brasileiro de destaque internacional no cálculo do concreto armado: “Baumgart desde os tempos de estudante exerceu atividades no escritório de Riedlinger e depois, na Wayss & Feytag. Natural de Santa Catarina e falando bem o alemão, teve pronto acesso àquelas firmas que, percebendo o seu potencial, proporcionaram a ele todos os ensinamentos e as melhores oportunidades. [...] Baumgart não foi somente o primeiro brasileiro a participar da transferência da tecnologia do concreto armado da Alemanha para o Brasil, mas também, por sua genialidade, desenvolveu e suplantou o que na época se fazia no estrangeiro”.

11. Tal pavilhão possuía três naves, com vãos de 18 e 14 metros, nas naves central e laterais, respectivamente (CASTRO, 1990).

12. Esta oficina apresentava um vão de 31 metros, percorrido por uma ponte rolante para 30 toneladas (CASTRO, 1990).



95 e 96
Galpão de reparo de vagões e locomotivas, projeto do engenheiro Emílio Henrique Baumgart.
Fonte: Arquivo Adriana Bardawil.

4.3. Os profissionais de então

Tal afirmação do concreto como solução estrutural, no lugar da alvenaria auto-portante, resultou em uma nova etapa na história da arquitetura da cidade e beneficiou, sobretudo, a ação dos profissionais do setor construtivo, aumentando a demanda principalmente daqueles mais especializados (DIÓGENES, 2001).

Despontaram, assim, alguns nomes, acadêmicos ou não, responsáveis pelas novas construções que, paulatinamente, contribuíram para a alteração da paisagem urbana de Fortaleza nas décadas de 1930 e 1940, com destaque para as figuras de: José Barros Maia, Emílio Hinko, Alberto Sá e Sylvio Jaguaribe Ekman¹³.

José Barros Maia, o Mainha, ingressou no ramo da construção civil após o término de seu curso secundário, quando compôs o quadro da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS), como estagiário-aprendiz de topografia e desenho técnico. Sua capacitação técnica rendeu-lhe o cargo de topógrafo e desenhista de concreto armado na equipe da empresa inglesa *Norton Griffiths*, tendo participado das obras do porto-ilha na década de 1920.

Com a suspensão do empreendimento, Barros Maia foi para Vitória, trabalhar nas obras de saneamento da cidade, só retornando à capital cearense em 1928, para sub-empregar a execução de ligações de água e esgoto de Fortaleza, já contratadas pela firma Conrado Cabral. Além de contribuir na expansão da rede de água e esgoto da cidade, Mainha também foi o responsável pelas instalações hidro-sanitárias de importantes obras, dentre as quais o Edifício dos Correios e Telégrafos, de 1934 e o Edifício Diogo, de 1940, por exemplo.

Em 1933, com a criação dos conselhos Regionais de Arquitetura e Urbanismo, os CREAs, mediante a realização de um concurso em Recife, o projetista recebeu o título de Arquiteto Construtor Licenciado. Suas atividades o levaram, inclusive, a colaborar na preparação do Código de Postura do Município de Fortaleza de 1932.

Mainha foi responsável, ainda, pelo projeto de inúmeras residências, pela reforma da Igreja do Cristo Rei, pela Igreja Nossa Senhora das Dores e por parte do Colégio Imaculada Conceição. Sua atuação e amplo conhecimento da história da cidade lhe renderam a alcunha de Pai da Cidade ou Memória Viva da Cidade¹⁴.

Outra personalidade atuante do período foi o húngaro Emílio Hinko, o qual freqüentou a Escola Politécnica de Milão, especializando-se em maquete e montagem. Após graduar-se, foi para Roma onde trabalhou em alguns escritórios de arquitetura. Através de uma família italiana, que possuía uma casa de comércio em

13. Como outras figuras atuantes no setor construtivo local do período, podemos ainda citar os nomes de Sebastião Fragelli, Georges Mounier, Heitor Fiuza, Clóvis Janja, Orlando Luna Freire e do próprio Oscar Niemeyer, autor da residência Johnson.

14. Tal biografia baseia-se em uma conversa com Margarida Maria Esteves Maia, filha de José Barros Maia e em um texto informal, não publicado, entregue por ela.

Belém do Pará, tomou conhecimento do Brasil e decidiu vir ao país, tentar a vida e fazer fortuna. Foi assim, de navio, que Emílio Hinko veio dar em Fortaleza, no ano de 1929, encontrando uma cidade com cerca de 100.000 habitantes, basicamente restrita ao centro da cidade e a longas faixas de praia. Tal cenário o impressionou fortemente, impelindo-o a ficar algum tempo na capital.

A atividade de Emílio Hinko, que costumeiramente fazia croquis nas mesas de bares, despertou a atenção das pessoas, em sua grande maioria desconhecedoras da palavra arquiteto, conseguindo assim suas primeiras encomendas, sobretudo residências para médicos¹⁵. Paulatinamente, a demanda por projetos seus foi crescendo, conquistando Hinko obras de maior porte, como o Hospital de Messejana, o Palácio Público, o Clube Iracema, a Secretaria de Polícia, a Base Aérea de Fortaleza, o Náutico Atlético Cearense, dentre outras. Tendo atuado também como construtor¹⁶ foi responsável por obras como as Escolas Técnicas de Salvador, Fortaleza e Teresina; a reforma do Colégio Dom Pedro II, no Rio de Janeiro; e os armazéns do Porto de Cabedelo (VERAS, *online*, 2000).

Um dos principais parceiros de Emílio Hinko no cálculo de grande número de obras do período foi o engenheiro Alberto Sá, diplomado pela Escola de Engenharia, Minas e Metalurgia de Ouro Preto, pós-graduado na Bélgica e descrito por Castro (1989) como um “notável calculista de concreto armado”.

Outro nome de destaque para a história da arquitetura de Fortaleza é o do engenheiro paulista Sylvio Jaguaribe Ekman. Filho do sueco Carlos Ekman, autor de importantes obras como a Vila Penteadado, em São Paulo, e da cearense Flora Jaguaribe, Sylvio Ekman graduou-se em 1922, pela Escola de Engenharia Mackenzie, tendo, em seguida, se associado ao pai.

A convite do amigo Fernando de Alencar Pinto, o engenheiro veio a Fortaleza, em 1935, atraído pelo ciclo de progresso vivenciado pelo Estado desde a década de 1920, como demonstra o artigo “Aspectos do Nordeste Brasileiro – seu desenvolvimento industrial, urbanístico e architectonico” (sic), de sua autoria e publicado na Revista Acrópole:

O norte do Brasil, e mais particularmente o nordeste, está atravessando um período de franco ressurgimento econômico e de progresso. [...] Fortaleza é, talvez, das cidades do norte, a que maior índice de crescimento e desenvolvimento urbano apresenta nestes últimos anos. Dotada, para felicidade sua, de um

15. “O início da obra de Emílio Hinko é marcado pelo grande número de projetos residenciais, onde se observa a preocupação com a salubridade, conforto e higiene das habitações. A implantação é feita de maneira a permitir a iluminação e a ventilação natural. Percebe-se também a utilização de elementos modernos, como o brise e a pérgula, além de um jogo bem equilibrado de volumes” (SALES apud VERAS, *online*, 2000).

16. Segundo VERAS (*online*, 2000), “sua construtora tinha sede no Rio de Janeiro, e trabalhava principalmente para o Ministério da Educação”.



97

Náutico Atlético Cearense, um dos principais projetos de Emílio Hinko, construído na década de 1950.
Fonte: Museu da Imagem e do Som de Fortaleza.

traçado regular de ruas em xadrez, com muitas praças e avenidas bem calçadas e arborizadas, o progresso veio encontrar um quadro favorável à sua expansão, sem a necessidade da intervenção cirúrgica da edilidade em benefício do tráfego. Mas, como todas as cidades em evolução, não poderá prescindir do seu plano regulador, tendo incumbido o urbanista Nestor de Figueiredo dos estudos necessários. [...] Dotada de bellas praias ensombreadas pelos coqueiraes, está Fortaleza fadada a ser ponto de convergência das populações dos Estados vizinhos e principalmente, da região amazonica quando em busca de melhor clima (sic) (EKMAN, 1938, p.43).

O engenheiro abriu então um escritório técnico na capital, retornando somente em 1947 em definitivo para São Paulo.

Desde o desenvolvimento de projetos, até a execução de obras de terceiros¹⁷, Castro (1998, p.50) aponta como a grande contribuição da atuação do engenheiro-arquiteto na cidade a sua forma de

relacionamento marcado pela transparência e pela honestidade, em que ressaltavam a refinada programação das obras e a precisão dos custos, sistematicamente apresentados aos clientes, novidades numa terra de improvisação e desperdício. Para atingir seus objetivos, Sylvio viu-se obrigado a investir na formação de uma verdadeira escola de mão de obra especializada, inquestionavelmente, sua contribuição técnica e social de importância germinativa maior para os setores locais de construção civil.

Em 1937, Sylvio Ekman convidou o paulista Francisco Hyppolito para auxiliá-lo no gerenciamento das obras, tendo o projetista se tornado o braço direito do arquiteto e administrador do escritório, quando Sylvio encontrava-se ausente. Muitos jovens engenheiros cearenses também tiveram a oportunidade de colaborar em alguns trabalhos, dentre os quais Jaime Câmara Vieira, Jaime Anastácio Verçosa, José Alberto César Cabral e Rômulo Proença, todos extremamente influenciados pelo rigor técnico e organizacional do escritório¹⁸ (CASTRO, 1998).



98
Exposição das obras de Sylvio Jaguaribe Ekman, em Fortaleza.
Fonte: Arquivo João Hyppolito.

17. O Escritório técnico Sylvio Jaguaribe Ekman gerenciou obras como os primeiros pavilhões da Fábrica da Brasil Oitica, na Jacarecanga, e a Casa Johnson, no Meireles, projetada por Oscar Niemeyer.

18. “Esses nomes, que haviam militado no escritório de Sylvio Jaguaribe Ekman, vieram aliás a incluir-se entre aqueles convocados para contribuir com seus conhecimentos nas tarefas de docência, quando da instalação da Escola de Engenharia da Universidade do Ceará em 1956 [...]” (CASTRO, 1998, p.52)

4.4. O *Art Déco* em Fortaleza

A atuação inicial, na esfera local, de tais projetistas licenciados, engenheiros e arquitetos foi justo ao encontro do novo momento experienciado por Fortaleza, de aceleração de sua dinâmica, racionalização de seus espaços e tecnificação de suas estruturas, abordado no capítulo 2 desta dissertação. Assim, com o fim do chamado período *Belle Époque*, no final dos anos 1920, a ordem “*não era mais civilizar a capital a todo custo e sim organizar racionalmente os espaços para disciplinar a intensificação dos fluxos urbanos*” (PONTE, 2006, p.78), e isso se refletiu na arquitetura.

Esse momento vivenciando urgia, então, por uma legitimação artística. O rebuscamento, a escala bucólica, o espaço mais intimista e o objetivo maior de embelezamento da cidade, representados pelo repertório eclético, cederam lugar a uma estética mais contida, geometrizada e limpa, a qual dialogava mais diretamente com os novos paradigmas da máquina e da tecnificação, além de se adequar melhor a nova escala e ao novo ritmo urbano que se firmavam na capital.

Em consonância com a tendência nacional, foi sobretudo através do *Art Déco* que se apresentaram então as primeiras iniciativas de atualização da arquitetura local a esses preceitos, emergindo assim obras marcadas pela geometrização de seus elementos construtivos e decorativos, pela adoção de novas técnicas e materiais, por uma nova escala urbana e por uma maior preocupação com as questões de ordem econômica e racional.

É muito importante ressaltar, entretanto, que este não foi um processo doutrinário, ou seja, os profissionais atuantes no período não projetavam segundo doutrinas teóricas específicas, nem as impunham; mas, ao contrário, recorriam a diferentes escolas estéticas, indo de acordo com a demanda de seus clientes e das edificações projetadas. Assim, de certa forma, pode-se dizer que as questões ainda eram tratadas como a eleição do melhor “estilo” para determinada obra.

Em Fortaleza, Castro (1989, p.3) relata que

as novidades chegavam à cidade por intermédio das escassas revistas profissionais publicadas na época. Dentre estas, obtinha grande aceitação *A casa*, editada no Rio de Janeiro. Embora interessada na propagação da estética *Art Déco*, a revista também reproduzia projetos das mais variadas correntes arquitetônicas. Assim, ora divulgava obras com reminiscências neogóticas ou com resíduos neocoloniais, ora difundia Villini italianizados (tão ao gosto de Emílio Hinko), casas “normandas” ou residências em “estilo Missões”. Enfim, um leque de opções oferecidas e consumidas pelos projetistas consoante seus próprios critérios ou conforme critérios dos proprietários.



99
Vista aérea do Ideal Clube, em Fortaleza. Projeto de Sylvio Jaguaribe Ekman, da década de 1940.
Fonte: Arquivo João Hyppolito.

Apesar do Neocolonial ter encontrado também acolhida na cidade¹⁹, sobretudo nos projetos de clubes e residências, tendo como realização maior a sede do Ideal Clube, construída de 1939 a 1945, por Sylvio Jaguaribe Ekman, foi, contudo, o *Art Déco*, veiculado pelos meios de comunicação de massa em desenvolvimento – cinema, revistas ilustradas, publicidade, rádio –, que se tornou o símbolo explícito do crescimento e progresso alcançados por Fortaleza²⁰.

Foi com uma impressionante rapidez que se deu, então,

a aceitação e a amplitude da assimilação da estética Art Déco pela cidade, símbolo explícito da integração da cidade a um mundo moderno, outrora distante. Como comprovação da celeridade do processo, basta lembrar que o movimento encontrou sua primeira acolhida muito cedo, em 1929, com o monumento erguido em homenagem a José de Alencar, no transcurso das festividades do primeiro centenário de nascimento do romancista. Obra realizada no Rio de Janeiro sob a responsabilidade artística do escultor Humberto Cozzo, na realidade, apenas nas bases volumétricas do monumento mostrava real adesão à estética Art Déco, já que a escultura sedestre de Alencar, em vulto pleno, bem como os relevos alusivos a personagens de seus romances ainda adotavam uma linha meio acadêmica, conquanto as figuras de animais conhecessem um certo modernismo estilizado (CASTRO, 1997, p.3).

Outro importante monumento erigido conforme os ditames *Déco*, também fundamental na difusão da nova estética, sobretudo por sua imbatível localização – no centro da Praça do Ferreira – foi a Coluna da Hora, em 1933, projeto de José Gonçalves da Justa²¹. Composto por relógios em cada uma de suas quatro faces, o monumento vertical, todo em cimento e argamassa de pó-pedra, tinha um forte caráter ascensional, reforçado por um desenho escalonado. Para Girão (1979, p.123), sua construção reforçou a condição da praça como “*o meridiano de Greenwich*” da cidade, “*pelo qual se marcam suas horas*”²².

Pode-se, inclusive, facilmente relacionar a Coluna da Hora com outros monumentos *Déco* de mesmo caráter no mundo e no Brasil, como a torre do relógio no Pavilhão do Turismo, na Exposição de 1925 de Paris e o relógio erguido no canteiro central da avenida Goiás, em Goiânia.

19. Sobre a manifestação do Neocolonial em Fortaleza, Castro (1997, p.7) a aborda como variante local do Ecletismo, tendo cedo encontrado guarida oficial na cidade, “*quando da construção dos Grupos Escolares Fernandes Vieira e Visconde do Rio Branco (1923), [...] As obras escolares, juntavam-se o edifício do novo Quartel de Polícia na Praça José Bonifácio, e a remodelação do Parque da Liberdade, datados da mesma época, todas projetadas pelo arquiteto Armando de Oliveira, do Rio de Janeiro*”.

20. No primeiro capítulo desta dissertação, procurou-se mostrar como o *Art Déco* dialoga com as questões da modernidade.

21. José Gonçalves da Justa, autor de importantes obras ecléticas na capital, teve seu nome eleito através de um concurso de projetos para a Coluna da Hora. Para Castro (1987), ao adotar o *Art Déco* neste monumento, talvez Justa estivesse se despedindo de um ecletismo moribundo ou buscando mostrar sua versatilidade de projetista.

22. No capítulo 2 desta dissertação, já discorreu-se sobre a condição da Praça do Ferreira como coração da cidade.



100

Monumento erguido em 1929, em homenagem a José de Alencar, de características *Art Déco*. Projeto de Humberto Cozzo. Fonte: Museu da Imagem e do Som de Fortaleza.



101

Coluna da Hora, projeto de José Gonçalves da Justa, erguida em 1933, na Praça do Ferreira. Com características *Art Déco*, o monumento contrastava com as obras ecléticas do entorno, como os Cines Moderno e Majestic. Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.

O monumento era mais que simbólico do processo de aceleração da dinâmica urbana da cidade, do ir-e- vir veloz de veículos e do “tempo é dinheiro” capitalista, erguendo-se soberano no coração da cidade, à vista de todos, que não mais podiam desavisar-se do tempo que urgia e não voltaria mais. Nada mais condizente que a sobriedade de suas linhas retas e duras, escalonando-se para o alto, para anunciar a afirmação dos novos tempos e quais ditames estéticos pautariam, a partir de então, as novas construções da cidade.

4.5. Arquitetura *Art Déco* no centro da cidade de Fortaleza



104

Mapa com trecho do centro de Fortaleza, indicando as obras apresentadas nesta dissertação: 01-Praça do Ferreira; 02-Praça General Tibúrcio ou dos Leões; 03-Praça dos Voluntários; 04-Antigo Mercado Municipal (1932), atual Centro de Referência do Professor; 05-Agência dos Correios e Telégrafos (1934); 06-Antiga Empresa Telefônica de Fortaleza (ca. 1934); 07-Edifício Granito (1934); 08-Edifício Carneiro (ca.1935); 09-Edifício Parente (1936); 10-Edifício J Lopes (1937); 11-Edifício Epitácio Oliveira (1938); 12-Antiga Loja A Cearense (1939), atual Casa Veneza; 13-Antigo Clube Iracema (1940), atual Secretaria de Finanças de Fortaleza; 14-Palácio do Comércio (1940); 15-Edifício Diogo (1940); 16-Secretaria de Polícia (1942); 17-Agência do Banco do Brasil (1942); 18-Edifício do Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Bancários (1943); 19-Edifício Jangada (1948); 20-Edifício Pajeú (1949); 21-Edifício Sul América (1953); 22-Edifício São Luiz (1959).
 FONTE: Desenho da autora.



102 e 103

Monumentos *Déco*, que dialogam com a Coluna da Hora: Torre do Relógio do Pavilhão de Turismo em Paris, 1925 e relógio no canteiro central da Avenida Goiás, em Goiânia.

Fontes: BAYER, 1992 e UNES, 2001.

4.5.1 - Centro de Saúde de Fortaleza (1932)

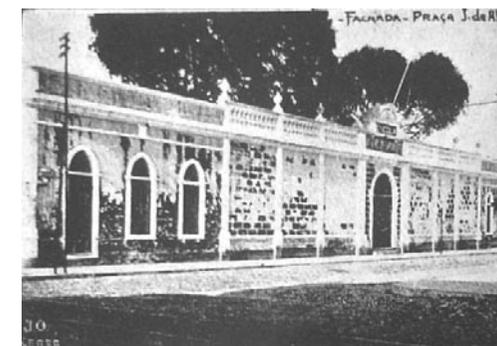
No que concerne à arquitetura, segundo Castro (1989), provavelmente a primeira obra a dialogar com os padrões *Déco* tenha sido a reforma da Escola de Aprendizes Artífices, de características neoclássicas (fig. 105), transformada em Centro de Saúde de Fortaleza, no ano de 1932,

offerecendo o conjuncto, bem posto e melhormente situado, a grande vantagem de abrigar num só bloco a Administração Geral e as múltiplas funções sanitárias da metrópole, ensejando assim immensas facilidades para o público, coordenação mais isochrona dos diferentes serviços e controle bem apurado e eficiente de todas as funções em exercício (sic) (MENDONÇA, 1936, p.109).

Também projetada por José Gonçalves da Justa, a nova sede (fig. 106), localizada na Praça José de Alencar, ao lado do teatro, correspondia a mudanças empreendidas nos serviços de Saúde Pública²³, objetivando a sua melhoria e a modernização de seus serviços, abrigoando o novo centro as seguintes práticas: propaganda, educação sanitária e fiscalização do exercício profissional; epidemiologia e demografia; laboratório, polícia sanitária das habitações e fiscalização dos gêneros; higiene da criança; higiene do trabalho; profilaxia da lepra, sífilis e doenças venéreas; profilaxia da tuberculose; e endemias rurais.



106
Centro de Saúde Pública de Fortaleza, primeira obra *Art Déco* da cidade, erguida em 1932.
Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.



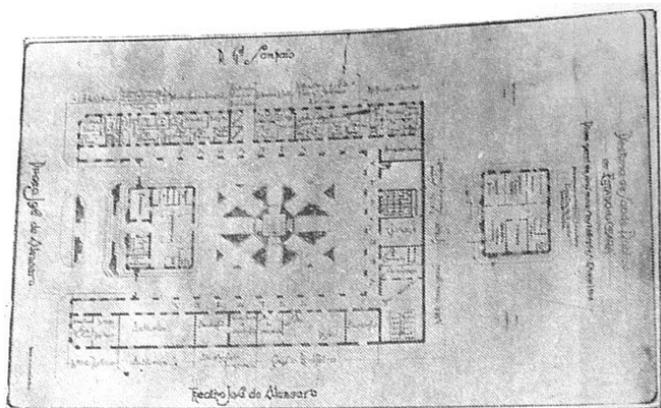
105
Escola de Aprendizes e Artífices, com características neoclássicas, demolida para dar lugar ao Centro de Saúde Pública de Fortaleza.
Fonte: MENDONÇA, 1936.

23. “O que restava de antigas e defeituosas organizações que haviam se revezado sem norte e sem bússola, aos impulsos quotidianos de impressões individualísticas, não satisfazia às necessidades da protecção colletiva, nem se condicionava a qualquer critério técnico defen-sável” (sic) (MENDONÇA, 1936, p.109).

O partido arquitetônico da edificação era composto por um bloco, com planta em “U”, implantado no alinhamento do lote, o qual abrigava salas, laboratórios e consultórios, e por outro bloco retangular, destinado à administração, localizado no pátio central. Tal conformação delimitava uma espécie de praça interna, com jardins geometricamente dispostos e circundada pela área de circulação do bloco em “U” (fig. 107).

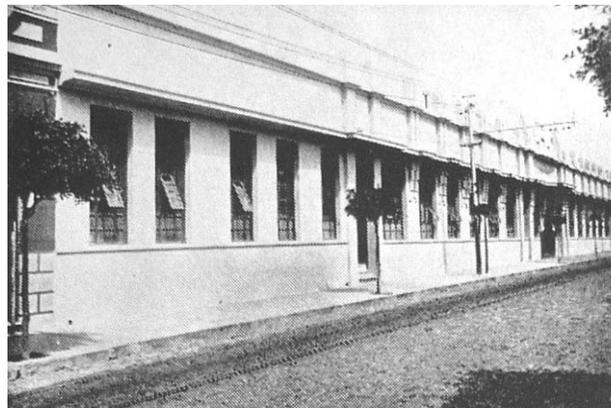
Se em planta a edificação não apontava nenhuma inovação, é possível constatar, através de fotos da época presentes no relatório da gestão de Carneiro de Mendonça de 1936 (figs. 106, 108, 109, 110 e 111), que o edifício caracterizava-se por uma grande simplicidade formal e geometrização de seus elementos, imprimindo um novo padrão estético à arquitetura local, acostumada ao rebuscamento ornamental eclético. Ainda outros aspectos, como as esquadrias basculantes com vidro, conferindo ritmo às fachadas e quebrando a rigidez da volumetria, o uso de cornijas simplificadas e os acessos marcados por marquises e coroamentos escalonados, remetiam a obra a uma filiação *Art Déco*. É válido vincular a adoção desses novos padrões estéticos - mais sóbrios e geometrizados, em detrimento da tradicional linguagem eclética - a um desejo da administração pública de mostrar, com a nova sede, que os serviços de Saúde Pública do Estado estariam se modernizando e passando por melhorias técnicas e de atendimento, para atender à população de uma forma mais eficaz.

Não se conseguiu acesso a maiores dados técnicos da edificação, como o seu sistema construtivo, por exemplo. É provável que a edificação seja em alvenaria auto-portante, já que seu partido é predominantemente horizontal. Entretanto, dados alguns detalhes da obra, como o balanço da marquise sobre o acesso principal do bloco administrativo, supõe-se que o concreto armado tenha sido utilizado em alguns trechos. Porém, poucas são as informações sobre essa obra, demolida em 1973 para dar lugar aos jardins do Teatro José de Alencar.



107

Planta do Centro de Saúde Pública de Fortaleza, de 1932, composta por dois blocos, um com planta em “U” e outro retangular, sem apresentar maiores inovações projetuais.
Fonte: MENDONÇA, 1936.



108

Fachada Leste do Centro de Saúde Pública de Fortaleza, para a rua General Sampaio, marcada por grande simplicidade formal, geometrização de seus elementos e seqüência rítmica dada pelas esquadrias basculantes com vidro.
Fonte: MENDONÇA, 1936.



109

Vista aérea do Centro de Saúde Pública de Fortaleza, com destaque para o bloco administrativo e jardim central.
Fonte: MENDONÇA, 1936.



110

Circulação do bloco em “U”, o qual abrigava as salas, laboratórios e consultórios do Centro de Saúde Pública de Fortaleza.
Fonte: MENDONÇA, 1936.



111

Sala Pré-Natal do Centro de Saúde Pública de Fortaleza.
Fonte: MENDONÇA, 1936.

4.5.2 - Antigo Mercado Municipal, atual Centro de Referência do Professor (1932)

Outra obra pública de destaque que reforçou a difusão do imaginário *Art Déco* na cidade foi a construção do novo Mercado Municipal, de autoria desconhecida, localizado à rua Conde d'Eu, 434. A nova edificação constituía um “*velho anseio da população do município de Fortaleza e uma das necessidades mais prementes à vida da cidade, bastando para demonstrá-lo lembrar as humilhantes condições de asseio e higiene do anti-estético barracão que até agora tem servido de a título de mercado [...]*” (O POVO, 22/09/1932). Este barracão de madeira correspondia ao antigo Mercado da Farinha que, juntamente com o Mercado de Ferro, abastecia a capital, destinando-se à venda de gêneros alimentícios (fig. 112).

Iniciado ainda na administração municipal de Álvaro Weyne, o Mercado foi inaugurado a 22 de setembro de 1932, na gestão do prefeito Tibúrcio Cavalcante, avultando na cidade como “*obra de grande porte*”, sendo vista pela sociedade da época como “*um largo passo de progresso para esta capital, que fica assim dotada de um mercado a altura de seu adiantamento*” (O POVO, 22/09/1932). Possuindo três acessos tanto para a rua Conde D'Eu, através de escadarias de marmorite (figs. 113, 120, 123 e 126), como para a Praça Capistrano de Abreu, atual rua General Bezerril (figs. 121, 124 e 125), a edificação apresentava-se como um grande pavilhão de 3.110m², implantado no alinhamento do lote, com estrutura em concreto armado, piso em mosaico e cobertura em telhas de barro planas tipo Marselha, apoiadas em vigamentos metálicos feitos a partir de trilhos de bonde (figs. 119, 127 e 128). Internamente, o mercado continha 77 divisões, todas estucadas e com balcões de mármore, grandes espaços livres destinados à feira de mercadorias e um palanque da administração em concreto armado, localizado acima do portão central da rua Conde D'Eu, do qual se vislumbrava toda a movimentação do mercado (fig. 114). A edificação ainda dispunha de instalações para o escoamento de águas pluviais e servidas, serviço completo de esgoto e abastecimento de água, e iluminação elétrica (O POVO, 22/09/1932).

A fachada correspondente à rua Conde D'Eu (figs. 113, 120 e 123), de grande simplicidade e despojamento, era fortemente marcada pelo ritmo das pilastras que, sacadas da alvenaria de vedação, quebravam um pouco da horizontalidade do conjunto. As grandes aberturas, preenchidas com grades vazadas, por suas dimensões e por acontecerem em dois níveis (fig. 119) - um correspondente ao nível da rua Conde D'Eu e outro correspondente ao nível da rua General Bezerril -, conferiam grande transparência ao conjunto - destoando das demais construções, quando de sua inauguração, que costumeiramente privilegiavam os cheios sobre os vazios - assegurando também um excelente desempenho térmico, reforçado pela presença de aberturas altas (fig. 128). Os três acessos originais, dos quais dois funcionam atualmente como entrada, eram discretamente marcados por uma maior altura das pilastras e pelos portões com serralheria mais trabalhada (fig. 120).

Parte do pavimento, no nível da rua Conde D'Eu, foi originalmente utilizado com pequenos quartos, que se abriam diretamente para o logradouro e destinavam-se a alguns usos como oficinas mecânicas de ser-



112
Antigo Mercado da Farinha, demolido para dar lugar ao novo Mercado Municipal. Fonte: LEITÃO, 2001.



113
Fachada leste do Mercado Municipal, para a rua Conde D'Eu, inaugurado em 1932, com atributos *Art Déco*. Originalmente, a edificação contava com 3 acessos nesta fachada. Fonte: Arquivo Nirez.



114
Foto de época com vista interna do grande pavilhão que abrigou o Mercado Central, com suas 77 divisões, todas estucadas e com balcões de mármore. Fonte: MENDONÇA, 1936.

viços, venda de utensílios domésticos e raízes medicinais, além de outros afazeres, segundo o arquiteto José Capelo Filho.

Para a rua General Bezerril, abriam-se também três entradas, alinhadas com os da rua Sena Madureira, dos quais restam atualmente duas, configurando-se como corredores de acesso ao pavilhão e encerrados por portões trabalhados (figs. 121, 124 e 125). Apesar de mais ornamentada, se comparada à fachada da rua Sena Madureira, com detalhes geométricos em alto relevo, cornijas, marquise e elementos do tipo ameia e merlão, a fachada da rua General Bezerril também se caracterizava por uma estilização ornamental e simplicidade formal.

Havia ainda uma terceira forma de acesso à edificação, conforme o relato do arquiteto José Capelo Filho, pela Travessa Crato. Apesar de construída como parte do conjunto, tal acesso era de uma propriedade particular que firmou contrato com a Prefeitura, no qual se obrigava a abrir e fechar no mesmo horário do funcionamento do Mercado (fig.122).

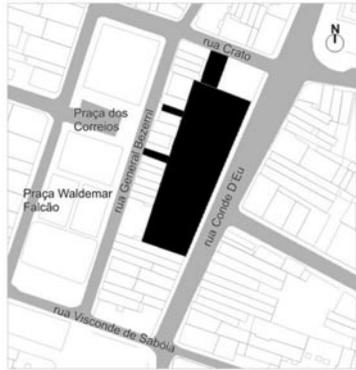
Uma das grandes inovações da edificação, entretanto, foi seu agenciamento espacial, apresentando a obra uma clara malha estrutural moderna, com vãos em torno de 5m e 9m, propiciada pela estrutura em delgados pilares de concreto armado e pelas tesouras metálicas, resultando em um grande pavilhão, amplo e iluminado, passível dos mais variados arranjos internos e da conhecida flexibilidade espacial moderna (figs.117 e 118).

Além disso, muitas são as características que permitem o diálogo da obra com a produção *Art Déco*: implantação tradicional, simplicidade formal, despojamento ornamental, geometrização das formas, acessos marcados, jogos volumétricos que dinamizam e quebram a rigidez da volumetria, serralheria trabalhada e preocupação com o conforto ambiental. Tais recursos acabaram por produzir uma obra que ia justo ao encontro dos anseios locais por um novo mercado pautado pela higiene, pela amplitude espacial interna, por melhores condições de temperatura e iluminação, apagando de vez as lembranças do insalubre barracão original.

Posteriormente, a partir de 1975, o edifício abrigou um centro de compras de produtos regionais que, por risco de incêndio e por não atender mais à crescente demanda, foi desativado em 1998²⁴. Em 2000, efetivou-se um projeto de restauro e reabilitação da edificação²⁵, desenvolvido em 1994-96 por iniciativa da Prefeitura Municipal de Fortaleza, passando a funcionar no local o Centro de Referência do Professor, destinado ao desenvolvimento de atividades culturais e pedagógicas. A estrutura original da edificação foi mantida, tendo sido um mezanino em estrutura metálica adicionado para abrigar a Biblioteca Virtual Moreira Campos e, por prospecção, as cores originais do mercado foram restabelecidas.

24. O Mercado Central transferiu-se para uma nova sede construída à avenida Alberto Nepomuceno, ao lado da Catedral da Sé.

25. A autoria do projeto coube a Oficina de Projetos S/S LTDA, sendo os arquitetos responsáveis José Capelo Filho e Lídia Sarmiento.



115

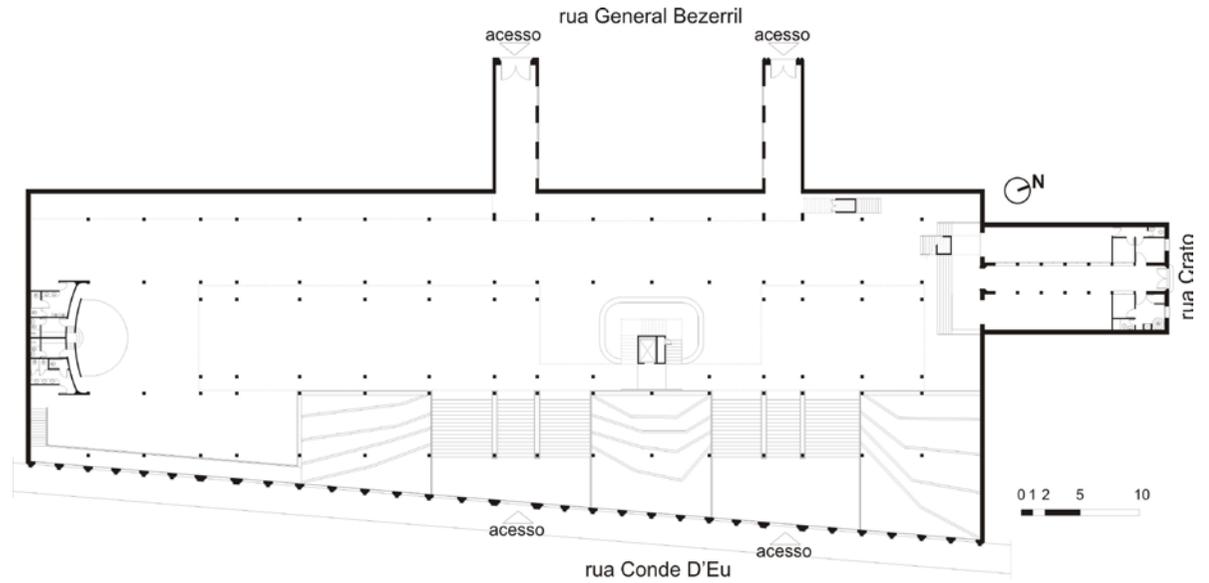
Planta de Situação do Centro de Referência do Professor, evidenciando sua implantação seguindo os alinhamentos do lote.

Fonte: Desenho da autora.



116

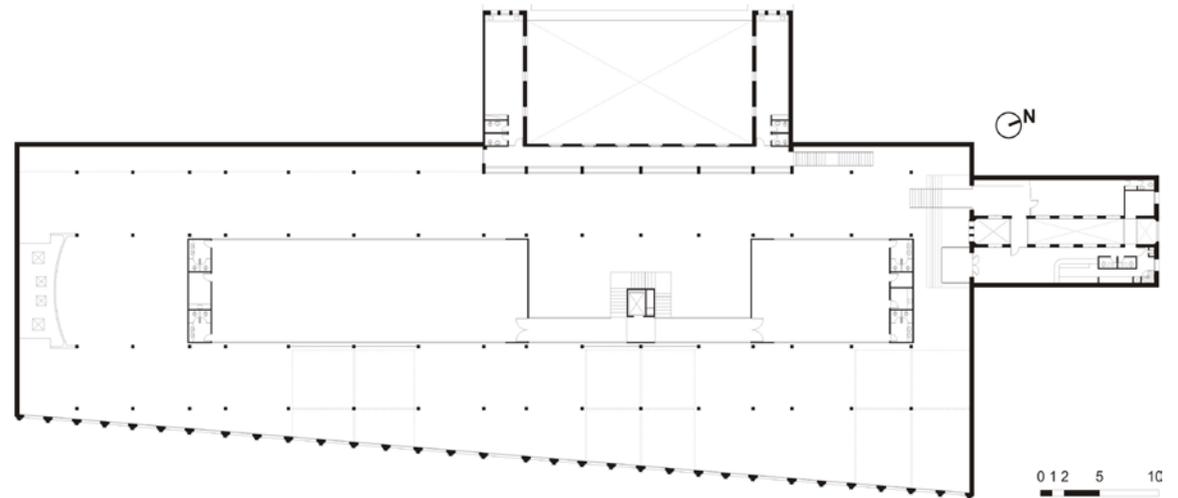
Foto aérea das imediações do Centro de Referência do Professor. Fonte: Google Earth.



117

Pavimento Térreo do Centro de Referência do Professor, após projeto de restauro e reabilitação empreendido no antigo Mercado Municipal, mostrando sua clara malha estrutural possibilitada pela técnica do concreto armado. Vale ressaltar, entretanto, que na presente planta as duas fileiras centrais de pilares, no sentido longitudinal, correspondem a um mezanino em estrutura metálica, posteriormente executado para abrigar a Biblioteca Virtual Moreira Campos.

Fonte: SEINF/PMF



118

Pavimento Superior Centro de Referência do Professor. A área delimitada na parte central do vão corresponde à Biblioteca Virtual Moreira Campos, executada em estrutura metálica para diferenciar-se da estrutura original do pavilhão.

Fonte: SEINF/PMF



119

Corte Transversal Esquemático do Centro de Referência do Professor, mostrando o arranjo em níveis e a tesoura metálica, feita com trilhos de bondes, que suporta a cobertura.
Fonte: Arquivo José Capelo Filho.



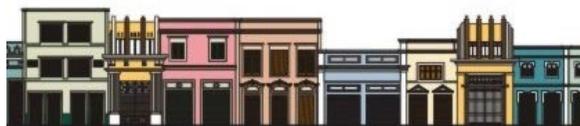
123

Fachada leste, para a rua Conde D'Eu, do Centro de Referência do Professor. Suas formas retas, desprovidas de adorno e seus acessos em destaque a remetem claramente à produção *Art Déco*.
Fonte: Foto da Autora.



120

Fachada leste, para a rua Conde D'Eu, do Centro de Referência do Professor, evidenciando os acessos em destaque e a marcação rítmica empreendida pelos pilares e aberturas, rompendo com a predominante horizontalidade do conjunto.
Fonte: Arquivo José Capelo Filho.



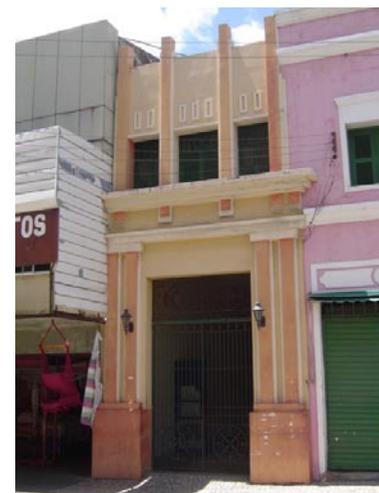
121

Fachada oeste, para a rua General Bezerril, do Centro de Referência do Professor (edificações em amarelo), com detalhes geométricos em relevo, cornijas e portões trabalhados.
Fonte: Arquivo José Capelo Filho.



122

Fachada norte, para a rua Crato, do Centro de Referência do Professor (edificação em amarelo), apresentando certa ornamentação e portões com serralheria trabalhada.
Fonte: Arquivo José Capelo Filho.



124 e 125

Fachada oeste, para a rua General Bezerril, do Centro de Referência do Professor. Dos três acessos originais, restaram os dois ilustrados acima.
Fonte: Foto da Autora.



126

Vista interna do jardim e da escadaria de acesso, a partir da rua Conde D'Eu, do Centro de Referência do Professor. Destaque para a malha de pilares em concreto armado da estrutura.
Fonte: Foto da Autora.



127

Vista interna do Centro de Referência do Professor. O volume em estrutura metálica corresponde à Biblioteca Virtual Moreira Campos, criada posteriormente, quando da inauguração do Centro de Referência do Professor.
Fonte: Foto da Autora.



128

Vista interna do Centro de Referência do Professor, com destaque para a malha de pilares em concreto armado e as tesouras metálicas, feitas a partir de trilhos de bonde, que sustentam a coberta, ambos estruturas do projeto original.
Atentar também para as janelas altas, que auxiliam na iluminação e ventilação do pavilhão.
Fonte: Foto da Autora.

4.5.3 - Edifício dos Correios e Telégrafos (1934)

Mesmo com o impacto da obra do Mercado, foi a construção do novo edifício dos Correios e Telégrafos o grande responsável por potencializar o prestígio disseminativo do *Art Déco* na cidade, pois tratava-se de uma obra realizada pelo Governo Federal, sob a gestão de Getúlio Vargas, através do Ministério de Viação e Obras Públicas, que, ao fundir as atividades dos Correios com as dos Telégrafos²⁶, criando o Departamento dos Correios e Telégrafos (DCT), disseminou novas agências nas principais cidades do país²⁷ (figs. 128 e 130). Essa grande obra nacional, através da padronização e racionalização de seus recursos formais e técnicos, buscou evidenciar seu processo de modernização e a nova etapa vivenciada pela instituição pública.

As obras em Fortaleza foram iniciadas em 7 de julho de 1932 e concluídas em 24 de janeiro de 1934, tendo sido o novo prédio inaugurado no dia 14 de fevereiro de 1934, contando com a presença de autoridades, da imprensa e do povo em geral. A autoria do projeto arquitetônico coube ao engenheiro Santos Maia, enquanto o cálculo da estrutura em concreto armado foi de responsabilidade do engenheiro cearense Humberto Menescal. O primeiro diretor dos Correios e Telégrafos, Dr. Romeu Gouveia, acumulou a função de construtor da obra, tendo colaborado também

o dr. Germano Frank que executou com absoluto rigor tecnico a estructura em concreto armado; o engenheiro Clovis Janja, na parte architectonica; José de Barros Maia nos serviços de instalação d'agua e esgoto; o electricista José Müller, na instalação de luz e força e o inspector Lindolpho Silveira, auxiliado pelo telegraphista Antonio Santiago, na instalação telegraphica (sic) (Correio do Ceará, 14/02/1934)²⁸.



129 e 130

Correios e Telégrafos de Belo Horizonte/MG e Botucatu/SP, exemplares das novas agências construídas por todo o país, após a unificação das atividades dos Correios e Telégrafos. Atentar como a sede de Botucatu/SP, em especial, apresenta recursos formais e projetuais também perceptíveis na agência de Fortaleza/CE.

Fonte: SEGAWA, 1997 e PEREIRA, 1999.

26. Sobre a criação do DCT, consta no *site* dos Correios (ECT, online, 2006): “O Código Postal Universal, elaborado por ocasião do IX Congresso Universal em Londres em 1929, viria a legislar e apresentar soluções para os problemas postais modernos e dar início a uma nova era na história dos Correios. A chamada Revolução de 30, causou, neste momento, alterações profundas na estrutura político-administrativa do país que atingiram, conseqüentemente, o setor postal. Os Correios, logicamente, não ficaram indiferentes às mudanças e passaram a analisar não só sua estruturação, mas também a evolução de seu desempenho, seus meios e sua capacidade técnica de atender à necessidade de comunicação. Foi então que o novo presidente, Getúlio Vargas, baixou o decreto em 1931 pelo qual fundia a Direção-Geral dos Correios com a Repartição-Geral dos Telégrafos. Originava-se assim o Departamento de Correios e Telégrafos - o DCT, subordinado ao Ministério da Viação e Obras Públicas, cuja Administração instalou-se, num primeiro momento, no antigo Paço da Praça XV de Novembro, no Rio de Janeiro, onde ficou até ser transferida, posteriormente, para Brasília em 1975”.

27. Tal questão também foi abordada no capítulo 1 desta dissertação.

28. Tal reportagem do jornal Correio do Ceará foi fruto de uma explanação sobre o edifício dos Correios e Telégrafos ministrada pelo dr. Romeu de Gouveia a membros da imprensa, no dia 13 de fevereiro de 1934.

Implantado em um trecho de praça cedido pela Prefeitura, no antigo Largo da Carolina²⁹, e com endereço atual na rua Senador Alencar 38, o edifício apresentava “*um partido meio acadêmico, desenvolvido num cruzamento de eixos*” (CASTRO, 1989), margeando os alinhamentos do lote e ocupando uma área de 1.440m² (fig. 136). Elevava-se, assim, um volume único, bem ao gosto *Déco*, com um pátio central a partir do primeiro pavimento, condizente com as preocupações em garantir iluminação e ventilação a todos os ambientes, já presentes no Código Municipal de 1932³⁰ (figs 131, 132, 138, 139 e 140).

As quatro fachadas da edificação, todas simétricas, apresentavam-se livres, sendo as três correspondentes à rua General Bezerril, à Praça dos Correios e à rua Floriano Peixoto dotadas de escadarias de acesso ao prédio, valorizadas por marquises, ornamentações geométricas, detalhes ascensionais e luminárias prismáticas de vidro plano opalino (figs. 143, 144 e 145). O tratamento conferido aos acessos remetiam claramente ao imaginário *Art Déco*, sendo encontradas soluções análogas em obras nas mais diversas localidades, como, por exemplo, na sede do *The Daily Telegraph*, na Nova Zelândia ou na *Thomas Jefferson High School*, nos Estados Unidos (figs 133 e 134).



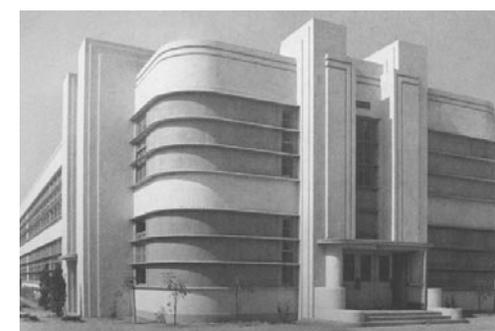
131
Fachada sul dos Correios e Telégrafos, vista do antigo Largo Carolina, na década de 1930. A edificação apresentava-se como um volume único, erguido sem recuos, com jogos volumétricos ascensionais e marquises destacando os acessos.
Fonte: Arquivo DCT/Fortaleza.



132
Vista oeste dos Correios e Telégrafos, na década de 1930. As quatro fachadas da edificação erguiam-se livres, todas simétricas, com esquadrias basculantes de ferro e vidro.
Fonte: Arquivo Nirez.



133
Sede do The Daily Telegraph, na Nova Zelândia, 1932.
Fonte: BAYER, 1992.



134
Thomas Jefferson High School, nos Estados Unidos, 1936.
Fonte: BAYER, 1992.

De grande simplificação formal, originalmente suas paredes externas eram revestidas com argamassa de pó-de-granito e a rigidez do volume era dinamizada por um grande número de esquadrias basculantes em ferro e

29. No Largo da Carolina foi construído, em 1896, o Mercado de Ferro, com estrutura metálica vinda da França, que abastecia, juntamente com o Mercado da Farinha, a cidade de Fortaleza. Em 1938, a estrutura foi desmontada e transferida para outras áreas da cidade, dando origem ao Mercado dos Pinhões e ao Mercado da Aerolândia. Hoje a área é conhecida como Praça dos Correios.

30. Maiores informações sobre o Código Municipal de 1932 constam no capítulo 2 desta dissertação.

vidro³¹, pelos acessos marcados, pelos cantos trabalhados, pela tipografia incorporada às fachadas e por frisos horizontais. Estes últimos, aliás, além de enquadrarem as esquadrias, conferindo quase um aspecto de janela em fita, asseguravam um forte sentido de continuidade entre as quatro fachadas da edificação (fig. 132, 143, 144 e 145).

As plantas dos pavimentos, de fácil leitura, estruturavam-se a partir dos eixos vertical e horizontal centrais, em uma clara composição acadêmica³². O térreo ocupava toda a extensão do lote e, apesar de não possuir uma clara malha estrutural, conformava grandes espaços flexíveis em sua ocupação. Sua área central correspondia a um grande saguão encimado, originalmente, por uma clarabóia com 4435 vidros circulares de duas tonalidades, embutidos de acordo com um desenho geométrico, produzindo um interessante efeito de luz e cores no salão central de 313m², livre de apoios (figs. 138 e 142). Este era um dos destaques do projeto que, ao explorar cenograficamente a luz, estabelecia mais uma ponte de contato com os recursos próprios ao *Art Déco* (Correio do Ceará, 14/02/1934).

Os outros dois pavimentos superiores desenvolviam-se ao redor de um pátio central, o qual assegurava iluminação e ventilação aos interiores, em uma espécie de ocupação concêntrica, primeiramente tomada pela área de circulação, resultando em áreas livres e flexíveis nas extremidades, destinadas às mais diversas atividades do DCT (figs. 139 e 140).

O conjunto era coroado por um terraço impermeabilizado, do qual se tinha uma ampla e bela vista da ainda horizontal cidade de Fortaleza³³.

Tanto as janelas externas, basculantes em ferro e vidro, quanto as internas, de abrir em madeira e vidro, aconteciam nas quatro fachadas da edificação e do vazio central, sem qualquer tipo de proteção solar, não levando em conta a forte insolação, sobretudo do lado poente, própria da posição geográfica da capital. Para Castro (1989, p.3), tal “descuido” refletia “o projeto padronizado com que a tecnocracia federal brindava o país”, já que a agência de Fortaleza era “exatamente igual a outra construída na fria Curitiba” (fig. 135). Aliás, através da análise de fotos de outras agências construídas no período, é possível identificarmos claramente esse padronização, pelo menos quanto ao tratamento das fachadas: acessos valorizados, janelas enquadradas, esquinas trabalhadas, marcação com frisos horizontais contínuos, jogos de volumes geométricos, etc (figs. 129, 130 e 135).

31. “As esquadrias externas são todas de ferro, da casa Fichet e Schwartz-Haumont, de São Paulo, correspondendo a uma superfície de 670 metros quadrados. Nessas esquadrias foram aplicadas 4850 laminas de vidro raído correspondentes a uma superfície de 570 metros quadrados” (sic) (Correio do Ceará, 14/02/1934).

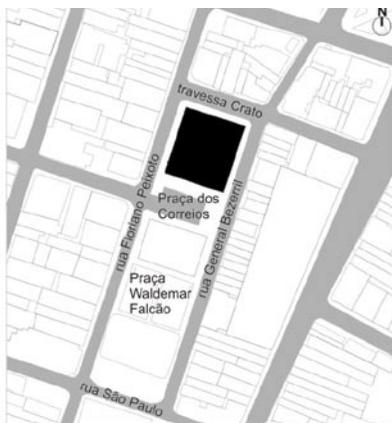
32. Originalmente, as vedações eram de alvenaria de tijolos vazados de 2 furos e o piso era de ladrilho hidráulico fabricado em Fortaleza e quadrados de tacos de acapú e setim (Correio do Ceará, 14/02/1934).

33. O prédio, quando de sua inauguração, dividia-se em porão (pé-direito de 2,60m), andar térreo (pé-direito de 4,50m), dois pavimentos superiores (pé-direito de 3,70m para cada) e terraço (pé-direito de 3,05m nas áreas cobertas), medindo 14,15m de altura até o parapeito do terraço e 17,55m na parte mais alta, correspondente ao centro da fachada. Além da escada, dois elevadores faziam a conexão entre os andares, sendo um para passageiros, com capacidade para 16 pessoas e outro de uso misto, suportando até 608kg (Correio do Ceará, 14/02/1934).



135
Agência dos Correios e Telégrafos de Curitiba/PR, com projeto similar à agência de Fortaleza/CE.
Fonte: PEREIRA, 1999.

Em 1975, o edifício sofreu sua primeira reforma, com a construção de mais um pavimento, seguindo o padrão dos pavimentos originais, ampliando sua capacidade de atendimento e, em 1993, outras alterações foram empreendidas, com destaque para o fechamento da clarabóia central, uma de suas principais atrações, coberta por telhas de fibrocimento e escondida sobre um forro. Outras mudanças também se efetivaram, como a substituição das esquadrias de ferro por alumínio, a troca do ladrilho do piso por granito e paviflex, a colocação de forro de gesso e acartonado, além da pintura da argamassa externa de pó-de-pedra.



136

Planta de situação da sede dos Correios e Telégrafos.

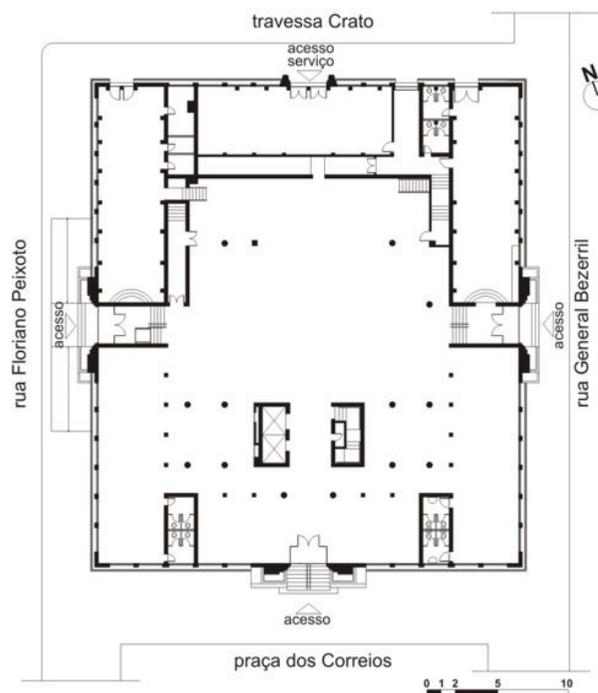
Fonte: Desenho da autora.



137

Vista aérea das imediações dos Correios e Telégrafos.

Fonte: Google Earth.

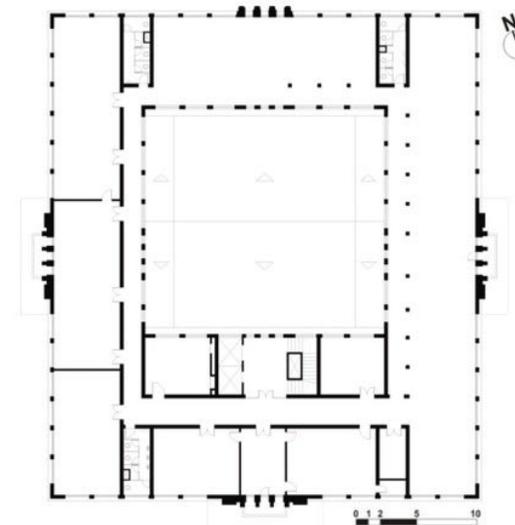


138

Situação atual do pavimento térreo dos Correios e Telégrafos, sem as divisórias internas.

O público tem acesso ao edifício pelas ruas Florianho Peixoto, General Bezerril e pela Praça dos Correios. Para a travessa Crato, abre-se uma entrada de serviço. O grande vão central abriga o setor de atendimento ao público, no qual, originalmente, havia uma clarabóia, posteriormente encoberta por forro e por telhas de fibrocimento. Apesar de sua clara composição acadêmica, desenvolvida a partir de seus eixos centrais, a planta apresenta grandes espaços flexíveis em sua ocupação, tendo sido um significativo avanço projetual na década de 1930.

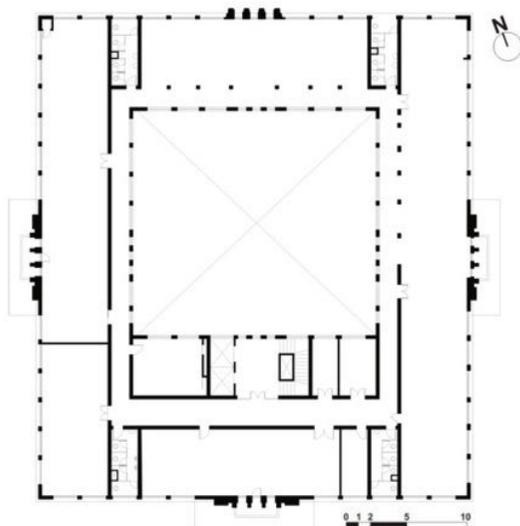
Fonte: Arquivo DCT/Fortaleza.



139

Situação atual do primeiro pavimento dos Correios e Telégrafos, sem as divisórias internas. Os pavimentos superiores desenvolvem-se ao redor de um pátio central. Os blocos de sanitários (4 por andar) se repetem nos pavimentos e correspondem, em profundidade (cerca de 5,80m), à área destinada às salas, escritórios e demais atividades, localizadas perifericamente na planta. A seguir, delimita-se um corredor de circulação, com dimensões variáveis de 1,50m a 2,20m aproximadamente, de forma contínua, margeando o pátio central, exceto na direção sul, separado do vazio pela caixa de circulação vertical, a qual abriga a escada e os dois elevadores.

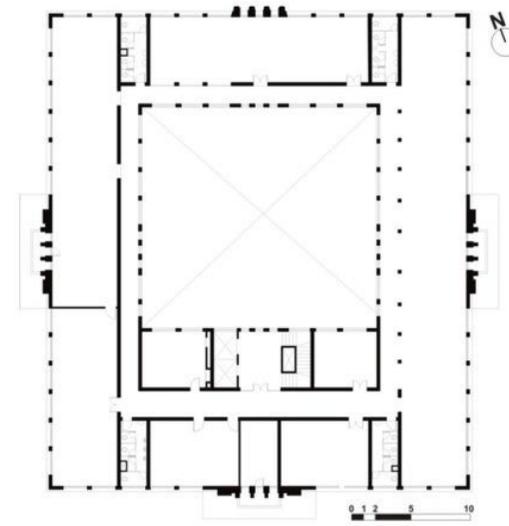
Fonte: Arquivo DCT/Fortaleza.



140

Situação atual do segundo pavimento dos Correios e Telégrafos, sem as divisórias internas. A presença de um pátio interno assegura melhores condições de iluminação e ventilação aos ambientes, atendendo, quando de sua inauguração, a demanda por conforto ambiental presente no Código de Postura de 1932.

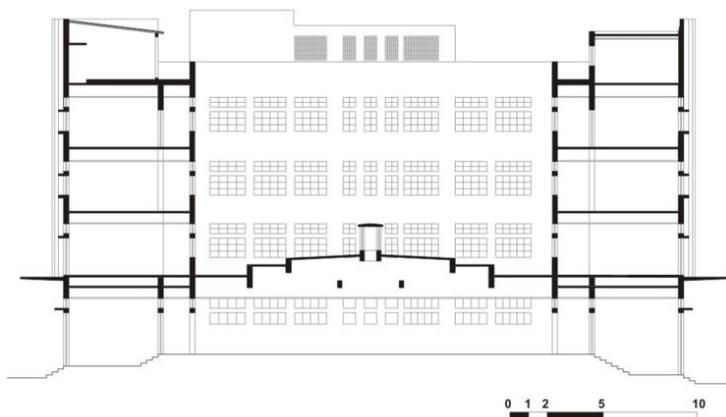
Fonte: Arquivo DCT/Fortaleza.



141

Situação atual do terceiro pavimento dos Correios e Telégrafos, sem as divisórias internas. Tal pavimento não constava no projeto original, sendo construído em 1975, seguindo a planta dos demais pavimentos.

Fonte: Arquivo DCT/Fortaleza.



142

Corte esquemático longitudinal (sentido oeste-leste) da sede dos Correios e Telégrafos. O presente desenho mostra o acréscimo do terceiro pavimento, construído na reforma de 1975 e a clarabóia que cobria o saguão central do pavimento térreo, posteriormente encoberta.

Fonte: Arquivo DCT/Fortaleza.



143

Situação atual da fachada sul dos Correios e Telégrafos, voltada para a Praça dos Correios. Absolutamente simétrica, a elevação apresenta inúmeros elementos que remetem ao imaginário *Art Déco*: acessos em destaque, detalhes ascensionais, jogo volumétrico, ornamentação geometrizada e estilizada, quinas trabalhadas, dentre outros.

Fonte: Arquivo DCT/Fortaleza.



144

Situação atual da fachada leste dos Correios e Telégrafos, voltada para a rua General Bezerril. As numerosas janelas externas, originalmente em ferro e vidro, depois substituídas por alumínio e vidro, estão enquadradas por simplificados frisos horizontais, conferindo quase um aspecto de janela em fita e assegurando um forte sentido de continuidade entre as quatro fachadas da edificação.

Fonte: Arquivo DCT/Fortaleza.



145

Situação atual da fachada oeste dos Correios e Telégrafos, voltada para a rua Floriano Peixoto. Quando de sua inauguração, a edificação tinha seu acabamento exterior em argamassa de pó-de-pedra, sendo, posteriormente, a agência pintada.

Fonte: Arquivo DCT/Fortaleza.



146

Vista oeste dos Correios e Telégrafos, com a Catedral Metropolitana de Fortaleza ao fundo.

Fonte: Foto da autora.



147

Vista sudeste dos Correios e Telégrafos, com destaque para as quinas trabalhadas com ornamentação geométrica e tipografia incorporada.

Fonte: Foto da autora.



148

Vista noroeste dos Correios e Telégrafos. A fachada norte abriga o acesso de serviço.
Fonte: Foto da autora.



149

Detalhe do acesso na fachada sul, destacado por recursos como marquises, balcões, jogos volumétricos ascensionais e discreta ornamentação geometrizada, bem ao gosto *Déco*.
Fonte: Foto da autora.



150

Vista aérea do pátio interno. Destaque para a coberta em fibrocimento, que encobre a clarabóia do projeto original.
Fonte: Foto da autora.



151

Vista interna do saguão central do pavimento térreo, já com a clarabóia que o encobria escondida por forro.
Fonte: Foto da autora.

4.5.4 - Antiga Sede do Serviço Telefônico de Fortaleza, atual Edifício Murilo Borges (ca. 1934)

O ano de 1934 ainda presenciaria outra obra de porte seguindo os padrões *Art Déco*, quando o então prefeito Álvaro Weyne convidou o arquiteto licenciado Emílio Hinko para projetar o Palácio da Prefeitura Municipal de Fortaleza (fig. 152), um conjunto institucional que abrigaria, em uma única quadra, todas as repartições do município. O terreno escolhido localizava-se entre as ruas Pedro Pereira, Sena Madureira, Melvin Jones e do Rosário, tendo as obras se iniciado pela esquina das ruas Pedro Pereira com Sena Madureira (fig.154).

Com estrutura em concreto armado, o cálculo foi desenvolvido pelo engenheiro Alberto Sá e a construção ficou a cargo do engenheiro Omar O'Grady, tendo sido as obras iniciadas. Contudo, por mudanças na administração municipal, apenas uma oitava parte do conjunto foi construída, resultando em um trecho de edificação que acabou por ser ocupado pelo Serviço Telefônico de Fortaleza³⁴ (fig. 153) (BARDAWIL, CAMAROTTI & SALES, 1996).

O crescimento da população e do comércio na capital, no fim dos anos 1920, demandou a ampliação e melhoria dos serviços telefônicos locais, que, com a Revolução de 1930, ficou sob o domínio da Municipalidade³⁵. A modernização dos equipamentos e o crescente aumento de seus usuários, culminando no advento da telefonia automática em 1938, solicitaram uma sede própria para sua central de equipamentos. Assim, após promoverem adaptações, o prédio que se destinaria ao Palácio da Prefeitura foi ocupado.

A edificação, com volumetria e proporções muito peculiares, resultantes da não construção do projeto em sua totalidade, erguia-se na rua Sena Madureira, 1070, todo revestido em argamassa de pó-de-pedra, tendo como eixo de simetria a esquina do lote, tratada de forma abaulada, permitindo a continuidade de leitura entre as fachadas sul e leste, ambas ritmadas por esquadrias em ferro e vidro, pilastras e por pequenas aplicações ornamentais, em espiral, locadas no meio das prumadas das janelas de forma quase imperceptível (figs. 153, 159 e 160).

Dois volumes salientes, marcados por formas geométricas em relevo e coroamento escalonado, continuam a edificação. Na verdade, em seu projeto original, tais volumes não estariam nas extremidades e visavam quebrar a extensa horizontalidade do projeto inicial (figs.152 e 161). Coroava a edificação uma espécie de torreão escalonado sobre a quina abaulada, utilizado para a instalação de antenas que alimentavam a central telefônica, destacando a vista sudeste e o acesso principal da edificação (fig.162).

34. Tal interrupção no andamento dos trabalhos comprometeu a escala e volumetria do edifício, sendo esta uma das obras que menos afeiçoava Emílio Hinko, segundo relato do arquiteto Marcondes Araújo.

35. O capítulo 2 desta dissertação também expõe tal questão.



152
Projeto elaborado por Emílio Hinko para o Palácio da Prefeitura Municipal de Fortaleza, em 1934. Entretanto, por mudanças administrativas, as obras foram paralisadas, sendo construída apenas uma oitava parte do conjunto.
Fonte: Revista Virtual Cobogó.

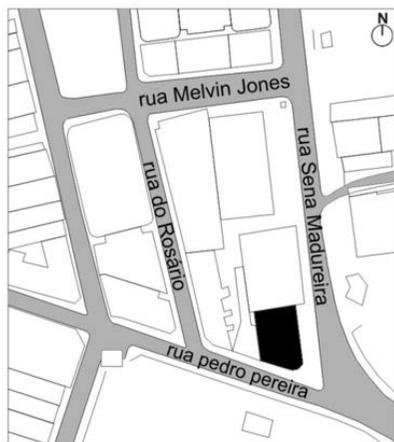


153
O trecho construído da edificação que abrigaria o Palácio Municipal acabou por sediar o Serviço Telefônico de Fortaleza. Vista sudeste da obra, na confluência das ruas Pedro Pereira e Sena Madureira, na década de 1930.
Fonte: Museu da Imagem e do Som de Fortaleza.

Uma escadaria, localizada na entrada da esquina, conduzia a um grande salão com pé-direito em torno de 7 metros. Na planta do pavimento térreo, apenas esse saguão tinha um agenciamento espacial mais amplo, sendo sua área restante subdividida em salas menores, de forma mais conservadora, aparentando as paredes internas serem estruturais (fig.156). O primeiro pavimento do projeto original, que corresponde atualmente ao segundo piso, também tinha uma grande altura e era formado por uma ampla área livre e mais flexível, justamente para abrigar equipamentos de porte (fig. 158). Confusa, entretanto, era a solução estrutural empregada e o seu agenciamento espacial interno, sobretudo no pavimento térreo.

Muitos, então, eram os recursos *Art Déco* empregados: a implantação tradicional; os volumes salientes e reentrantes; os coroamentos escalonados; o acesso principal em destaque e valorizado por sua localização em esquina; a singela ornamentação; o caráter ascensional da obra, mesmo tendo a edificação apenas dois pavimentos; as esquadrias em ferro e vidro, de dimensões consideráveis e conferindo ritmo às fachadas; o revestimento em argamassa de pó-de-pedra; a simetria do conjunto; dentre outros. Assim, ao adotar os padrões estéticos de sobriedade e geometrização que ainda se firmavam na cidade, a nova sede buscava evidenciar o processo de modernização e expansão vivenciado pela empresa.

Anos depois, uma edificação nova, contígua à edificação original, foi construída, comprometendo a leitura da obra primeira (fig.164). Seu acesso principal e aberturas foram vedados, relocando a entrada e a circulação vertical para o novo prédio lateral (figs. 160 e 163). Um pavimento intermediário, entre o térreo e primeiro andar, também foi criado, em laje voltterrana (fig.157), e com o surgimento de outros edifícios destinados à telefonia, o Edifício Murilo Borges ficou apenas com o almoxarifado, alguns setores administrativos e poucas centrais telefônicas (BARDAWIL, CAMAROTTI & SALES, 1996). Atualmente, este encontra-se fechado, sem abrigar uso algum e completamente descaracterizado internamente.



154
Planta de situação da antiga sede do Serviço Telefônico de Fortaleza, atual Edifício Murilo Borges, evidenciando sua implantação de esquina.
Fonte: Desenho da autora.

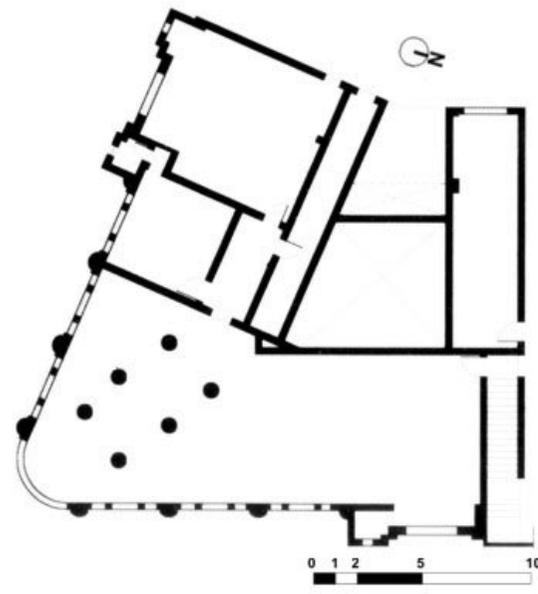
155
Vista aérea das imediações do Edifício Murilo Borges.
Fonte: Google Earth.





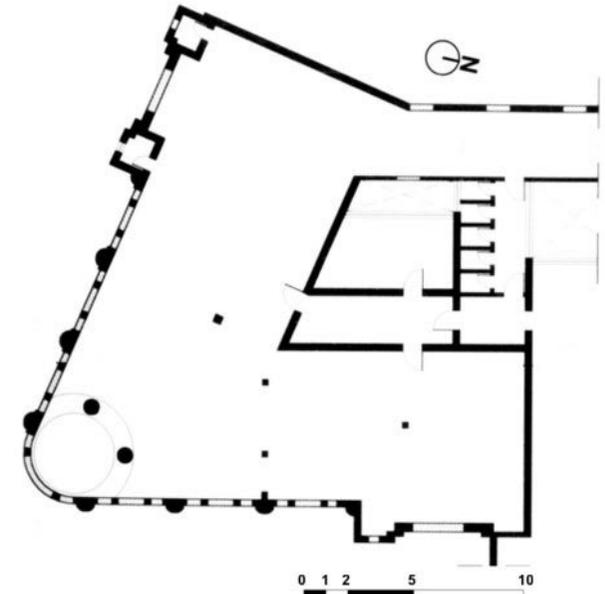
156

Pavimento térreo da antiga sede do Serviço Telefônico de Fortaleza, atual Edifício Murilo Borges. O acesso principal à edificação se dava, no projeto inicial, pela esquina resultante da confluência das ruas Pedro Pereira e Sena Madureira. Posteriormente, quando da construção do bloco anexo, tal entrada, assim como as esquadrias, foram vedadas. A planta térrea apresenta um confuso agenciamento especial, de caráter mais tradicional.
Fonte: Arquivo Beatriz Sales.



157

Primeiro pavimento do Edifício Murilo Borges. Esse andar não é original da edificação. Dada a grande altura do pé-direito, em torno de 7 metros, posteriormente esse pavimento foi criado, em laje volterrana, seguindo a disposição espacial do térreo.
Fonte: Arquivo Beatriz Sales.



158

Segundo pavimento do Edifício Murilo Borges, que correspondia ao primeiro pavimento da antiga sede do Serviço Telefônico de Fortaleza. Seu agenciamento já se dava de uma forma mais livre, para abrigar equipamentos de porte.
Fonte: Arquivo Beatriz Sales.



159

Vista sudeste do Edifício Murilo Borges, da confluência das ruas Pedro Pereira com Sena Madureira. Destaque para sua implantação de esquina e para o bloco anexo, à direita, construído posteriormente.
Fonte: Foto da autora.

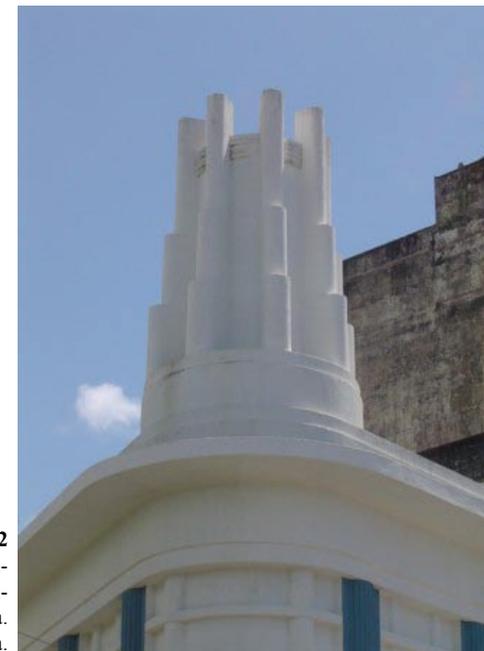


160

Vista sudeste do Edifício Murilo Borges. A entrada principal e as esquadrias foram vedadas, quando da construção do bloco anexo. Seu original revestimento em argamassa de pó-de-pedra também foi pintado.
Fonte: Foto da autora.



161
 Fachada sul do Edifício Murilo Borges, para a rua Pedro Pereira. Tais volumes, com saliências, reentrâncias e coroamento escalonado, delimitam a edificação.
 Fonte: Foto da autora.



162
 Detalhe do torreão escalonado, utilizado originalmente para a instalação de antenas que alimentavam a central telefônica.
 Fonte: Foto da autora.



163
 Fachada leste do Edifício Murilo Borges, para a rua Sena Madureira. Suas grandes esquadrias tripartidas, do projeto inicial, amenizavam a rigidez e o peso de sua volumetria. Ao centro das prumadas das janelas, pequenos quadrados com espirais ornamentavam à edificação.
 Fonte: Foto da autora.



164
 Fachada leste do Edifício Murilo Borges, com destaque para o anexo construído posteriormente, comprometendo a leitura da obra original.
 Fonte: Foto da autora.

4.5.5 - Edifício Granito (1934)

A efetivação dessas quatro obras públicas de destaque - o Centro de Saúde, o Mercado Central, a sede dos Correios e Telégrafos e a sede da Empresa Telefônica - trouxe credibilidade e aceitação ao imaginário *Art Déco*, passando, a sociedade em geral, a associá-lo ao que havia de mais moderno em termos construtivos e representativo das mudanças que se sucediam na cidade. A iniciativa privada viu-se, então, estimulada a adotar os novos ditames estéticos em suas realizações que, a partir do início dos anos 1930, empreenderam um novo uso na cidade: o edifício de escritórios, estopim do paulatino processo de verticalização.

Mesmo não sendo o uso comercial um programa novo, o edifício de escritórios, abrigando diversos profissionais e serviços em uma mesma edificação, configurava-se como novidade em Fortaleza, facilitada pelos novos sistemas construtivos e recursos técnicos, tais como elevadores, telefones, instalações sanitárias, etc. Até então, os escritórios e consultórios localizavam-se, geralmente, nas próprias residências dos profissionais ou, no caso dos consultórios médicos, nos fundos das farmácias³⁶.

Diógenes (2001, p.105-106) esclarece que

no início da década de 30, aparecem os primeiros edifícios altos no centro da cidade, o que estimulou cada vez mais o uso do concreto armado como sistema estrutural. Aliás, pode-se afirmar que o processo de verticalização das cidades de modo geral foi consequência direta da intervenção de três fatores: tecnologia estrutural, surgimento do elevador e especulação imobiliária. O termo **edifícios altos**, empregado para caracterizar algumas edificações surgidas na cidade de Fortaleza nesse período, está sendo usado principalmente para diferenciá-las dos sobrados e de algumas construções altas existentes até então. Na verdade, esses **edifícios altos** se distinguem mais pela aparência estética, minimalista, “moderna”, em parte decorrente da técnica empregada – o concreto armado – do que propriamente pela altura. Todos esses edifícios tinham uso comercial e foram construídos no centro da cidade para abrigar salas para escritórios e consultórios médicos, demanda que começava a surgir na época (grifo da autora).

Tendo como endereço o coração da cidade, a Praça do Ferreira, foi inaugurado no dia 19 de maio de 1934 o Edifício Granito - rua Guilherme Rocha, 175 - onde existiram o Cinema Di Maio e o Café Art Nouveau. De propriedade de Augusto Fiuza e Hildebrando Pompeu Pinto Acioli, a obra, iniciada em 20 de abril de 1933, teve como autor o engenheiro José Augusto Fiuza Pequeno e como diretor técnico o engenheiro Alberto Sá.

36. “Até os anos 20, os médicos tinham consultórios nos fundos das farmácias, a fim de facilitar o aviamento das receitas, já que naquela época era mínima a industrialização dos produtos farmacêuticos” (CASTRO, 1997, p.13).



165, 166 e 167

Três momentos da esquina das ruas Guilherme Rocha com Major Facundo (anos 1920, 1931 e 1936), mostrando o processo de verticalização da cidade. Nas figuras 166 e 167, à direita, tem-se o Excelsior Hotel. Na figura 167, à esquerda, tem-se o Edifício Granito.

Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.

Segundo reportagem da época (O POVO, 23/05/1934), “o edifício é servido por elevador <<Otis>> e possui uma confortável escada, também de cimento armado e revestido de madeira, e se compõe de vinte e um locais, tendo cada um sua instalação sanitária, água corrente, luz e forças elétricas” (sic).

O pavimento térreo, antes mesmo da inauguração, já havia sido locado a algumas firmas e comerciantes, destacando-se seu caráter comercial:

Lundgren & Cia Ltda, para a luxuosa instalação da <<A Pernambucana>>, com secção especializada em tecidos de sedas, algodão de classe e meias; José Candido Freire, que inaugurou o <<Bazar América>> com um grande e variado sortimento de louças, vidros, cristais, objetos para presentes, brinquedos, metais, etc.; Julio Coelho de Araujo, proprietário da conhecida loja de modas <<A Gávea>> que mantém o mais completo e moderno sortimento de artigos para homens; Ferreira Cavalcante Cia., que inaugurará em breve a <<Casa Granito>>, com atraente instalação para a venda de artigos de ótica, dentários, perfumes, brinquedos e aparelhos para cirurgia. Em dois amplos compartimentos está sendo instalada a moderna sorveteria e confeitaria <<Nice>>, que será inaugurada nos primeiros dias do mês vindouro, chegando do sul todo o maquinismo necessário e de procedência americana³⁷ (sic) (O POVO, 23/05/1934).

Já os dois pavimentos superiores possuíam salas de espera mobiliadas e, em sua quase totalidade, foram locados por médicos e advogados, com o intuito de terem seus consultórios e escritórios no ponto mais bem localizado da cidade, a Praça do Ferreira (O POVO, 23/05/1934).

Condizente com o Código de Obras de 1932 que exigia a implantação de edificações comerciais no alinhamento dos lotes, o Edifício Granito implantava-se numa esquina (fig. 171), havendo uma continuidade de leitura entre suas fachadas da Praça do Ferreira e da rua Guilherme Rocha, garantida pela quina tratada de forma abaulada (fig. 169 e 170). O prédio apresentava um esquema de composição tripartida³⁸ com base, ocupada por pontos comerciais e delimitada por uma marquise em toda a extensão do edifício, com diferenciação de altura apenas na esquina e no acesso; corpo, formado pelos dois pavimentos superiores destinados às salas e ritmado por grandes esquadrias em ferro e vidro; e coroamento, originalmente um telhado parcialmente encoberto por platibanda, no qual estava grafado em alto relevo, com tipografia própria ao *Art Déco*, o nome Edifício Granito (figs. 174 e 175).

Apresentando-se com sobriedade e simplicidade, seu grande despojamento ornamental só era rompido por pilastras geometricamente estilizadas, compostas de base, fuste e capitel, que marcavam o corpo da edi-

37. Atualmente, o pavimento térreo da edificação é ocupado pelos seguintes pontos comerciais: Tok Discos, Classio Jóias, Casa Americana, Livraria Edésio e Loja Stillus.

38. Tal esquema compositivo foi amplamente explorado pela Escola de Chicago, no fim do século XIX e início do século XX.



168, 169 e 170

Edifício Granito, nas décadas de 1930, 1940 e 1950. Implantado em uma esquina, seu tratamento abaulado garantia uma continuidade de leitura entre suas fachadas. Sua composição tripartida, as esquadrias em ferro e vidro, as pilastras estilizadas e sua simplificação formal são características claramente alusivas ao *Art Déco*.

Fonte: Arquivo SECE/PMF.

ficação e constituíam releituras de elementos clássicos. Este novo programa, que a partir de então se firmaria multiplicando no centro da cidade exemplares cada vez mais verticalizados, nestas duas décadas teria o *Art Déco* como principal forma expressiva.

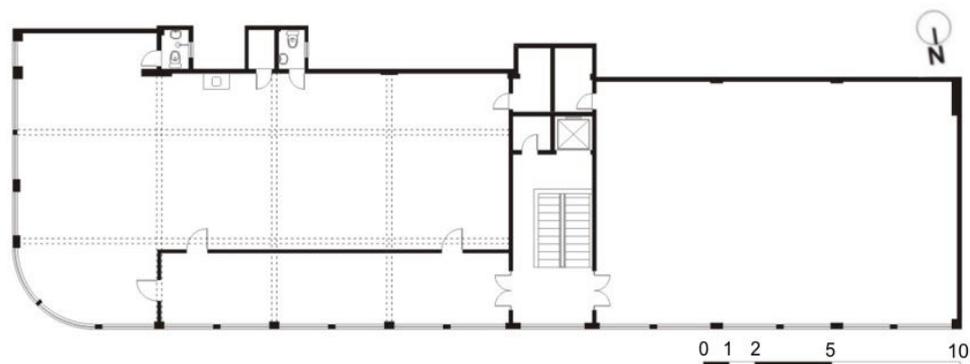
A entrada da edificação ficava à rua Guilherme Rocha, marcando o acesso um portão com desenhos geometrizados que se abria diretamente para o hall da circulação vertical (fig. 177), composto por escada e elevador. Internamente, os pavimentos conformavam-se como dois grandes vãos, com planta livre possibilitada pela estrutura em concreto armado, originalmente subdividido em salas, de acordo com reportagem da época, e articulados pelo eixo de circulação vertical (fig. 173). As janelas, em ferro e vidro e repetidas com seqüencialidade, geravam ambientes com boa iluminação, indo ao encontro dos preceitos higiênico-sanitários por ambientes bem iluminados e arejados.

Recentemente, a edificação teve parte de seu segundo pavimento reformado pela Prefeitura Municipal de Fortaleza (PMF) para abrigar a Secretaria Extraordinária do Centro (SECE), tendo sido também sua fachada pintada de acordo com suas cores originais, segundo prospecção feita por técnicos do IPHAN. Entretanto, mesmo após a reforma, algumas intervenções descaracterizadoras ainda são claramente visíveis na edificação, como a coexistência de esquadrias em madeira e vidro com esquadrias em alumínio e vidro; um revestimento de granito e cerâmico aplicado à base da fachada; a substituição de gradis originais por cobogós ou vedação das aberturas, dentre outras³⁹. A cobertura original em telha cerâmica também foi retirada, dando lugar a um terraço.

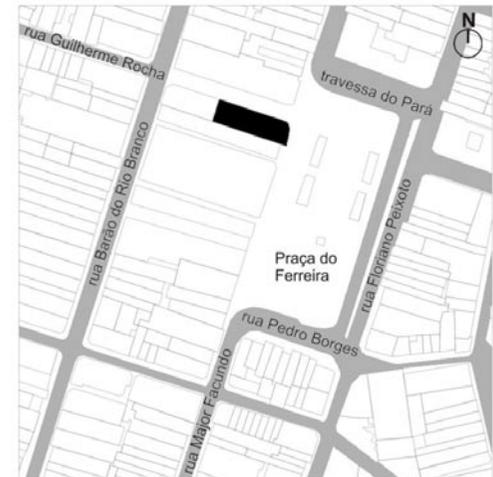
173

Planta esquemática e parcial da situação atual do segundo pavimento do Edifício Granito, evidenciando sua organização em dois grandes salões, articulados pela caixa de circulação vertical. Tal levantamento foi realizado pela SECE/PMF, para a ocupação do primeiro salão, à esquerda, pela Secretaria, por isso o segundo salão, à direita, não foi contemplado no levantamento, sendo apenas delimitado seu perímetro no desenho.

Fonte: SECE/PMF.



39. Em 2001, o IPHAN, juntamente com a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT) e o órgão Ação Novo Centro (ANC), desenvolveram um projeto de requalificação de fachadas de edificações da Praça do Ferreira, contemplando o Edifício Granito. Entretanto, sua implementação, na íntegra, ainda não foi efetivada.



171

Planta de situação do Edifício Granito, evidenciando sua implantação de esquina, seguindo o alinhamento dos lotes.

Fonte: Desenho da autora.



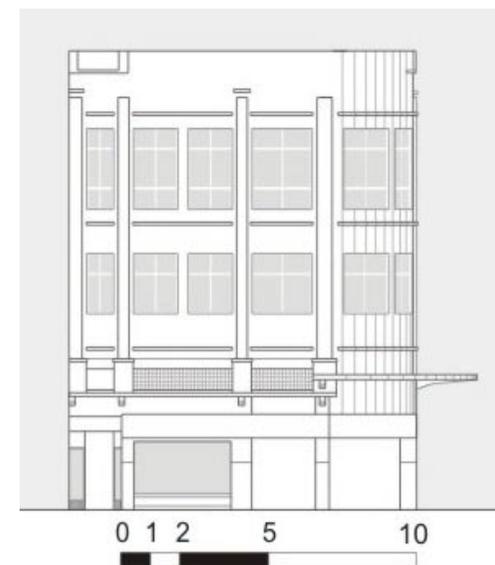
172

Vista aérea das imediações do Edifício Granito.
Fonte: Google Earth.



174

Situação atual da fachada norte do Edifício Granito, evidenciando sua composição tripartida (base, corpo e coroamento). As aberturas, originalmente em ferro e vidro, e as pilastras estilizadas conferem ritmo ao corpo da edificação.
Fonte: SECE/PMF.



175

Situação atual da fachada leste do Edifício Granito.
Fonte: SECE/PMF.



176

Vista nordeste do Edifício Granito em 2005, antes da reforma empreendida pela Prefeitura. Destaque para a marquise que encima a base da edificação, com alturas variadas, e para sua esquina valorizada pela forma abaulada.
Fonte: Foto da autora.



177

Portão de acesso do Edifício Granito, com serralheria trabalhada com desenhos geométricos, bem ao gosto *Déco*.
Fonte: Foto da autora.



178

Vista nordeste do Edifício Granito, após a reforma empreendida pela Prefeitura Municipal de Fortaleza para a implantação da Secretaria Extraordinária do Centro, no segundo pavimento. As cores são originais, obtidas a partir de prospecção feita pelo IPHAN.
Fonte: Foto da autora.



179

Vista interna do primeiro pavimento do Edifício Granito, ocupado pelo restaurante do Clube dos Advogados.
Fonte: Foto da autora.



180

Vista interna do primeiro pavimento do Edifício Granito, ocupado pelo restaurante do Clube dos Advogados.
Fonte: Foto da autora.

4.5.6 - Edifício Carneiro (ca. 1935)

Em 1935, chegou à cidade o engenheiro-arquiteto Sylvio Jaguaribe Ekman, como foi dito anteriormente, buscando espaço no mercado construtivo local, que se mostrava bastante promissor.

“Quando da chegada de Sylvio, a cidade começava a mudar a roupagem vestida nas décadas anteriores, buscando integrar-se num direcionamento arquitetônico de aspirações modernistas, que já vinham entusiasmando suas vanguardas literárias desde os anos 20” (CASTRO, 1998, p.36).

Uma das primeiras obras do engenheiro na cidade foi o Edifício Carneiro, localizado na esquina da rua Sena Madureira com Visconde de Sabóia. Inicialmente projetado para abrigar um edifício de apartamentos, modalidade de moradia desconhecida na cidade e que, por isso, não atraiu de imediato os usuários necessários, o prédio teve sua finalidade revertida para o uso comercial e de escritórios (CASTRO, 1998).

Conformado de acordo com os limites do lote (fig. 185), o volume do edifício erguia-se seguindo a mesma composição tripartida do Edifício Granito e que marcaria grande parte das edificações comerciais dessas décadas: base, com ponto comercial voltado para ambas as ruas; corpo, destacado pelas esquadrias e balcões; e coroamento, formado por marquise e platibanda (fig. 181).

Com cinco pavimentos – térreo, sobreloja e mais três andares – e estrutura em concreto armado, a edificação reforçava o processo de verticalização da cidade, que, até o início dos anos 1930, era predominante marcada por construções de até 3 pavimentos. A foto abaixo (fig. 181), de fins da década de 1930, evidencia a onipresença da edificação em sua área de implantação, destacando-se como marco arquitetônico diante de seu entorno.



182

Vista oeste do Edifício Carneiro, a partir da praça General Tibúrcio ou dos Leões. A esquina valorizada com sua forma abaulada, seu esquema compositivo tripartido e sua volumetria movimentada por saliências e reentrâncias são alguns dos recursos utilizados que remetem a obra à produção *Art Déco*.
Fonte: Arquivo João Hyppolito.



183

Vista nordeste do Edifício Carneiro, ressaltando o jogo volumétrico obtido através de balcões corridos, volumes sacados, marquise e pergolado, dinamizando a volumetria da edificação.
Fonte: Arquivo João Hyppolito.



181

Vista noroeste do Edifício Carneiro, em fins dos anos 1930, mostrando a imponência da edificação diante de seu entorno. A obra tinha como uma de suas principais características o seu despojamento ornamental e sua simplicidade formal, sobretudo diante das edificações ecléticas que marcavam a paisagem da cidade no período, como a localizada à esquerda na foto.

Fonte: Arquivo Nirez.

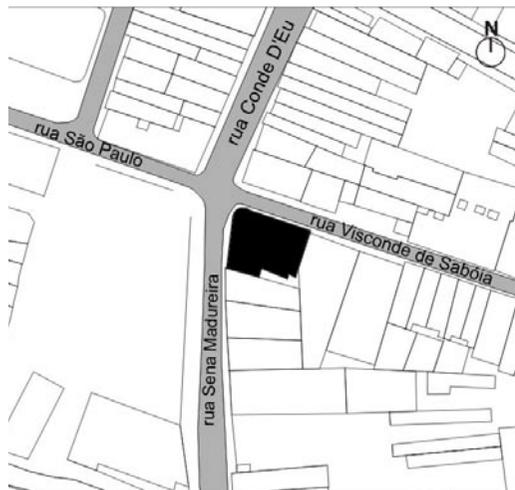
O registro (fig. 181) também nos permite apontar o grau de simplicidade formal e o absoluto despojamento ornamental da obra e seu provável impacto na paisagem urbana local, sobretudo se o compararmos à edificação localizada à esquerda na mesma foto, representante do ecletismo arquitetônico que predominava na arquitetura local, ou mesmo em relação às demais edificações *Art Déco* que paulatinamente erguiam-se na cidade. Marcante e pioneira foi a sobriedade e "nudez" com que tal edificação se apresentou quando de sua construção.

Sylvio Jaguaribe Ekman, entretanto, soube utilizar-se de recursos inerentes à produção *Art Déco*, como a utilização de balcões corridos, volumes sacados e de marquises, articulados pela esquina valorizada com sua forma abaulada, além de um pergolado no último pavimento, criando um interessante jogo volumétrico e de luz e sombra nas fachadas, quebrando a rigidez e a monotonia do volume único (figs. 182 e 183). Em outras obras nacionais, como por exemplo no Edifício Marília, inaugurado em 1941 em São Paulo, é possível encontrar soluções formais muito semelhantes (fig. 184)

Posteriormente, o edifício sofreu algumas intervenções, como a retirada do pergolado e complementação da volumetria, e, atualmente, com exceção do ponto comercial no pavimento térreo, encontra-se fechado e em acelerado processo de degradação, apresentando infiltrações, pichações e materiais de acabamento deteriorados⁴⁰.



184
Edifício Marília em São Paulo, inaugurado em 1941, apresenta recursos formais semelhantes aos utilizados por Sylvio Jaguaribe Ekman no Edifício Carneiro.
Fonte: Revista Acrópole, fev/1941.



185
Planta de situação do Edifício Carneiro. Sua implantação segue os alinhamentos do lote e sua localização em esquina foi explorada por Sylvio Jaguaribe Ekman.
Fonte: Desenho da autora.



186
Vista aérea das imediações do Edifício Carneiro.
Fonte: Google Earth.

40. Não nos foi permitida fotografar internamente a obra, nem tivemos acesso às plantas, ficando, assim, restrita uma análise mais aprofundada da edificação.



187

Vista nordeste do Edifício Carneiro, em sua situação atual. O edifício sofreu intervenções descaracterizadoras, como a retirada do pergolado no último pavimento e apresenta graves problemas de infiltração e conservação.

Fonte: Foto da autora.



188

Vista noroeste do Edifício Carneiro, em sua situação atual, a partir da confluência das ruas Sena Madureira e Visconde de Sabóia. Atualmente a edificação encontra-se fechada, com exceção do seu pavimento térreo, que abriga um ponto comercial.

Fonte: Foto da autora.



189

Vista sudoeste do Edifício Carneiro, em sua situação atual, na qual é possível constatar que a edificação apresenta graves problemas de conservação e abandono.

Fonte: Foto da autora.



190

Entrada do Edifício Carneiro, pela rua Sena Madureira, apresentando pichações.

Fonte: Foto da autora.

4.5.7 - Edifício Parente (1936)

No ano seguinte, 1936, o escritório técnico de Sylvio Jaguaribe Ekman foi responsável pelo projeto e construção de mais uma obra importante no processo de modernização da arquitetura local: o Edifício Parente. Localizado na esquina da rua Barão do Rio Branco com Guilherme Rocha, vizinho ao Edifício Granito, a obra, inaugurada no dia 08 de setembro, erguia-se com estrutura de concreto armado e seis pavimentos (térreo, sobreloja e mais 4 andares), apresentando-se como mais um edifício comercial no centro da cidade e simbolizando o crescimento da firma comercial, sediada anteriormente em uma edificação de modestas proporções (fig. 191 e 192).

Mantendo uma implantação tradicional e o sistema compositivo tripartido, a obra, assim como os Edifícios Granito e Carneiro, tirava partido de sua localização em esquina, através do tratamento dado à quina e de elementos de ligação entre as duas fachadas, como a marquise e a esquina trabalhada, por exemplo (fig. 192).

Parte da área do último pavimento era destinada a um terraço, conferindo à volumetria da edificação um leve caráter ascensional, reforçado, ainda, pelas prumadas verticais das esquadrias, agrupadas através de molduras ou como volumes salientes, do tipo *bay-window*, modalidade explorada em algumas edificações *Art Déco*. Esta, aliás, foi a grande novidade arquitetônica da obra, segundo Liberal de Castro (1998), assegurando uma movimentação volumétrica à edificação, sem, entretanto, romper a leitura de um volume único (fig. 192, 197, 198 e 200).

Quando de sua inauguração, a edificação constava de materiais de acabamento recorrentes na produção *Déco*, como fachada em argamassa de pó-de-pedra e esquadrias em ferro e vidro fosco. Ainda outros elementos inerentes a esse repertório, como frisos, cornijas, altos e baixos relevos geométricos conferiam certa ornamentação simplificada à obra, que apresentava, também, luminárias em globo ao longo do parapeito do terraço (CASTRO, 1998). Tal recurso, assim como no edifício dos Correios, garantia destaque à edificação no período noturno, estabelecendo uma nova relação entre tais edificações e seu entorno e usuários, ao cair da noite (figs. 193 e 194).



191

Primeira sede da Casa Parente, de dimensões mais modestas, antes da construção do Edifício Parente.
Fonte: LEITÃO, 2001.



192

Vista noroeste do Edifício Parente, na década de 1940, com a loja Casa Parente ocupando seu pavimento térreo. As esquadrias, do tipo *bay-window*, conferiam interessante movimentação à edificação, originalmente revestida em argamassa de pó-de-pedra.
Fonte: Arquivo João Hyppolito.

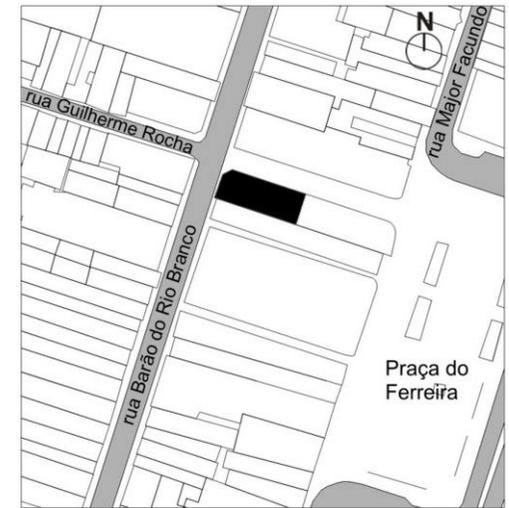


193 e 194

Luminária em globo presente no terraço do Edifício Parente, que conferia destaque à vista noturna da edificação. A iluminação, tanto natural quanto artificial, foi um recurso muito explorado pelo *Art Déco*. Solução semelhante foi utilizado no terraço do Sanatório Esperança, em São Paulo, no ano de 1939, conforme a figura 194.
Fonte: Foto da autora e Revista Acrôpole, fev/1939.

O andar térreo, voltado diretamente para as ruas Guilherme Rocha e Barão do Rio Branco, abrigou tradicionais pontos comerciais, como a “Casa Parente” e, atualmente, é sede da loja “Ponto da Moda”, cujas atividades ocupam toda a edificação. Mesmo não dispondo das plantas originais e tendo detectado mudanças descaracterizadoras em seu agenciamento espacial, através de visita realizada ao edifício, percebe-se que os diversos pavimentos se apresentam como um grande vão com planta livre, graças a estrutura em concreto armado, com flexibilidade para se adaptar a diversas situações (figs. 201 e 202).

Atualmente, placas publicitárias, fiações e condensadores poluem a edificação, modificada também em alguns de seus aspectos básicos, como a marquise, agora com uma espécie de friso e cornija, e a fachada da Rua Barão do Rio Branco, que conta com um acréscimo de dois volumes reproduzindo o desenho das janelas do tipo *bay-window*, no nível do pavimento acima da sobreloja, sem, contudo, constituírem esquadrias, já que se trata apenas de um plano de fachada (figs. 198 e 199).



195

Planta de situação do Edifício Parente, seguindo os alinhamentos do lote e com implantação em esquina trabalhada.

Fonte: Desenho da autora.



197

Vista noroeste da situação atual do Edifício Parente. Frisos, cornijas, altos e baixos relevos e luminárias conferem uma ornamentação simplificada à obra.

Fonte: Foto da autora.



198

Vista sudoeste da situação atual do Edifício Parente, a partir da rua Barão do Rio Branco.

Fonte: Foto da autora.



196

Vista aérea das imediações do Edifício Parente.

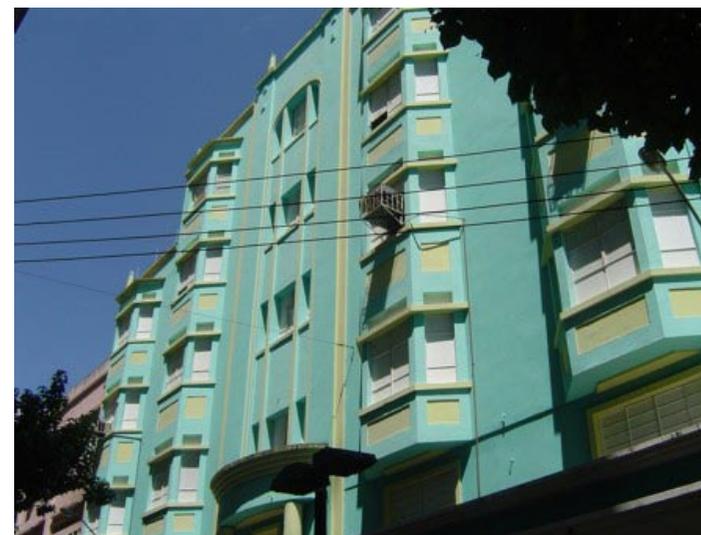
Fonte: Google Earth.



199

A edificação sofreu algumas intervenções descaracterizadoras, como um acréscimo de fachada, simulando “janelas” do tipo *bay-window*, mas que na verdade não são aberturas, além de placas publicitárias, condensadores e fiações elétricas que comprometem a leitura da obra.

Fonte: Foto da autora.



200

Situação atual da fachada norte do Edifício Parente. Sua volumetria escalonada e as prumadas de janelas do tipo *bay-window* conferem um caráter ascensional ao prédio, remetendo ao *Art Déco*.

Fonte: Foto da autora.



201

Vista interna do térreo e da sobreloja do Edifício Parente.

Fonte: Foto da autora.



202

Vista interna do terceiro pavimento, destinado ao depósito, evidenciando sua planta livre e a estrutura em concreto armado.

Fonte: Foto da autora.

4.5.8 - Edifício J. Lopes (1937)

A crescente afirmação dos edifícios em altura, neste momento eminentemente comerciais, desencadeou uma nova forma de interação entre os pedestres e tais obras, já que a escala era outra. Eram necessários novos ângulos, distanciamentos e o deslocamento dos transeuntes para descortiná-las e apreendê-las. Seu destaque na paisagem urbana já não se dava mais pelo rebuscamento ornamental e preocupação com detalhes pormenorizados, mas sim por sua presença monumental e formas perceptíveis de pontos mais distantes e não somente de seu entorno, reforçando sua condição de marco arquitetônico e contribuindo para uma transformação do *skyline* da cidade.

A inauguração do Edifício J Lopes, em 19 de fevereiro de 1937, foi mais uma contribuição da iniciativa privada nesse sentido. Existente desde 1876 e fundado por Jesuíno Lopes, a construção da nova sede da firma J Lopes & Cia, proprietária da edificação, assinalava, segundo jornal da época (O POVO, 18/02/1937), “*o notável progresso conquistado pela importante firma local, a qual acaba de erigir um soberbo e artístico arranha-céu, atestado frisante da capacidade de trabalho de seus orientadores*” (sic).

Ocupando uma área de 1.000m², o edifício ia de uma ponta a outra da quadra (fig. 206), fazendo frente para a rua Major Facundo, números 286 e 294, e para a rua Barão do Rio Branco, números 795 e 801, apresentando-se, assim, com uma testada relativamente estreita, dada a sua grande profundidade (O POVO, 18/02/1937).

Projetado por Emílio Hinko, a construção, em concreto armado, ficou a cargo do engenheiro Alberto Sá. Descrito no artigo como suntuoso e imponente, a edificação apresentava sete pavimentos - com térreo incluso, seguindo a já difundida composição tripartida e dispondo de 80 salas e 2 elevadores “Otis”, ocupando a firma J Lopes & Cia o térreo e primeiro pavimento (O POVO, 18/02/1937). Os demais pavimentos destinavam-se à locação para consultórios e escritórios comerciais (figs. 203 e 204).

Na fachada para a rua Major Facundo, o térreo se abria diretamente para a rua, sendo delimitado por uma marquise em duas alturas. A torre propriamente, revestida em argamassa de pó-de-pedra, tinha sua parte central levemente abaulada, dando, juntamente com a ornamentação, certa movimentação ao conjunto; mesmo assim, predominavam suas formas duras e uma certa rigidez da edificação. Os motivos decorativos englobavam alto-relevos geométricos, caneluras e espécies de tríglifos seqüenciados, desenvolvidos em eixos verticais demarcando as prumadas das esquadrias e reforçando o caráter ascensional da obra. Encimando tudo isto, um coroamento escalonado e trabalhado com formas pontiagudas dava um viés “gótico” ao conjunto (figs. 203, 210 e 211).

Já para a rua Barão do Rio Branco, voltava-se uma fachada que, no térreo, também se abria para o logradouro e era delimitada por uma marquise. Nesta elevação, o corpo da edificação apresentava-se com mais sobriedade, marcado apenas por singelas formas geométricas em relevo e por pilastras definindo as prumadas das janelas. Duas torres emergiam em suas extremidades, delimitando uma espécie de terraço para mirante, dando destaque à área do coroamento (figs. 204, 212 e 213).

203
Vista nordeste do Edifício J Lopes, a partir da rua Major Facundo. Com sete pavimentos, eram necessários novos ângulos, distanciamentos e o deslocamento dos transeuntes para a apreensão da obra.
Fonte: O POVO, 20/02/1937.



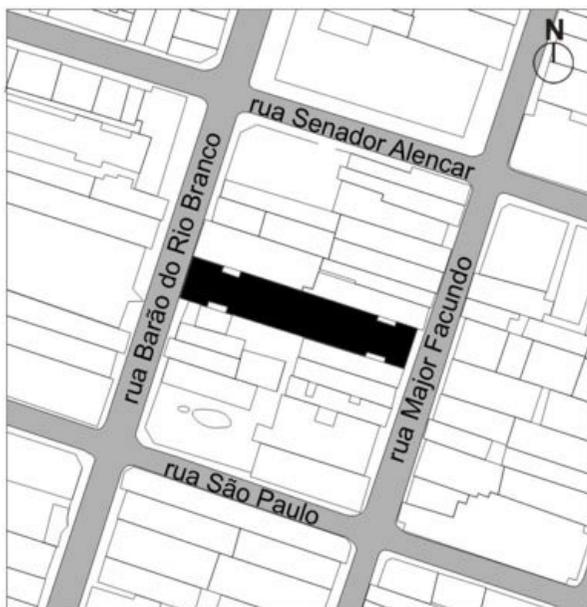
204
Vista noroeste do Edifício J Lopes, a partir da rua Barão do Rio Branco. Indo de uma ponta a outra do lote, o prédio apresentava duas fachadas principais.
Fonte: O POVO, 20/02/1937.



205
Foto da época, mostrando o impacto da escala do Edifício J Lopes em seu entorno predominantemente horizontal. Ao fundo, o Excelsior Hotel.
Fonte: LEITÃO, 2001.

Assim, apesar das particularidades de cada fachada, ambas dialogavam pela sua forma compositiva, prumadas das janelas, motivos ornamentais e simetria.

Com exceção dos pontos comerciais estabelecidos no térreo, atualmente a edificação encontra-se fechada e em acelerado processo de degradação: seus materiais de acabamento estão em péssimo estado de conservação, algumas esquadrias encontram-se quebradas e há pontos de infiltração, além do edifício apresentar intervenções descaracterizadoras, como a substituição das esquadrias de ferro e vidro, por alumínio e vidro na fachada da rua Major Facundo e a sobreposição de elementos arquitetônicos por reclames publicitários abusivos⁴¹.



206

Planta de situação do Edifício J Lopes, mostrando sua implantação de uma ponta a outra da quadra, seguindo os alinhamentos do lote.
Fonte: Desenho da autora.



207

Vista aérea das imediações do Edifício J Lopes.
Fonte: Google Earth.



208

Edifício Martinelli, no Rio de Janeiro, inaugurado em 1941, com projeto e construção de Mario Cunha e R Luna Ltda. Sua volumetria, com a parte central abaulada, e sua composição tripartida dialogam com a fachada leste do Edifício J Lopes.

Fonte: Revista Acrópole, maio/1941.



209

Vista nordeste da situação atual do Edifício J Lopes, mostrando toda sua extensão, que vai de uma ponta a outra do quarteirão.

Fonte: Foto da autora.

41. Não tivemos acesso ao interior da obra, nem às suas plantas, ficando, assim, restrita uma análise mais aprofundada da edificação.

210
Vista sudeste da situação atual do Edifício J Lopes. Mesmo com seu trecho central abaulado, a fachada é marcada por suas formas duras e rígidas.
Fonte: Foto da autora.



211
Situação atual da fachada leste do Edifício J Lopes. Alto-relevos geométricos, caneluras, espécies de triglifos seqüenciados e um coroamento escalonado, trabalhado com formas pontiagudas, ornamentam a fachada, dando um viés gótico ao conjunto.
Fonte: Foto da autora.



212
Vista noroeste da situação atual do Edifício J Lopes, a partir da rua Barão do Rio Branco. Marcada pela mesma composição tripartida, tal fachada também se caracteriza por altos-relevos geometrizados, caneluras e pelo coroamento trabalhado, delimitando um mirante.
Fonte: Foto da autora.



213
Situação atual da fachada oeste do Edifício J Lopes. O edifício apresenta-se em péssimo estado de conservação, com esquadrias quebradas, infiltrações e painéis publicitários comprometendo sua leitura.
Fonte: Foto da autora.



4.5.9 - Edifício Epitácio Oliveira (1938)

No fim dos anos 1930, as novas construções passaram a fazer parte do cotidiano da cidade de Fortaleza, conforme atesta a reportagem publicada no Jornal “Unitário”, de 10 de janeiro de 1938, intitulada “De noiva do sol a matrona rotunda – a cidade está crescendo como gente grande”:

Daqui a poucos anos Fortaleza será o duplo do que é hoje. A área da cidade está crescendo em marcha acelerada, tentáculos enormes já foram estendidos na direção do Mocuripe, Mecejana, Porangaba e da Barra do Ceará, que irão constituir os seus futuros grandes subúrbios. O Alagadiço, esse vai ficar logo abafadinho, e embora faça aliança com o Barro Vermelho, terá sempre de entregar o cinturão que manteve até agora. Também é brincadeira! Há quanto tempo não mantemos a proporção de três casas por dia? **Por onde a gente anda, só vê construção. Os andaimes já fazem parte da fisionomia habitual da cidade, nesses tempos em que, guardadas as devidas proporções, somos, no Nordeste, sem cabotinismo algum, a Chicago de 1929...** [...]

Cresce a área da cidade, assim em dois sentidos: externamente e internamente, porque o fato é que, ao mesmo tempo em que ela se estira em diversos lados, se comprime, aproveitando os esforços vãos da sua configuração.

Mas é este o aspecto puramente residencial da questão em jogo. Aliás, a nossa cidade é ainda uma cidade eminentemente residencial. As suas zonas comerciais são curtíssimas, enquanto as casas de morada avançam até as biqueiras da Praça do Ferreira.

Abstraindo-nos desse fenômeno, que não deixa de ser um índice cabuloso do nosso provincianismo urbano, **abordamos outro aspecto que apresenta o progresso de Fortaleza.**

Falemos dos grandes prédios, dos arranha-céus tipo americano, que começam a crescer nos espaços dantes nunca invadidos a não ser pela chaminé da usina da Light.

Temos já alguns bons prédios. O Excelsior, o Parente, o Lopes, o Majestic, por exemplo. Ao lado desses, outros vão aparecendo aqui ali, emprestando-nos **um ar novaiorquino...**

Na Praça Capistrano de Abreu, no Mercado, o capitalista cearense Abel Ribeiro está levantando um belo edifício, quasi concluso, de cinco andares.

Um pouco adiante, na rua Conde D’Eu, mesmo em frente á residência do dr. Virgílio de Moraes, o sr. José Carneiro, da firma Silveira & Alencar, levantou um prédio da mesma altura apenas com estilo diferente. [...]

Decano dos nossos centos diversionais, o <<Clube Iracema>> atravessou recentemente uma fase de recolhimento. Mas agora vai retornar á liça das suas brilhantes atividades, e vai com a molestia: a sua futura séde social será um imponente, magestoso edifício que está sendo construído na Praça dos Voluntários, pertinho da Empresa Telefônica. [...]

Que mais? Passemos agora ás futuras construções - É de justiça que salientemos em primeiro lugar o <<Cine São Luiz>>, da Empresa Luiz Severiano Ribeiro, a ser construído na Praça do Ferreira, ainda este

ano. A planta está exposta no <<Cine Moderno>>, e todos já a viram.

Assim, o centro da cidade vai ter um belíssimo adorno.

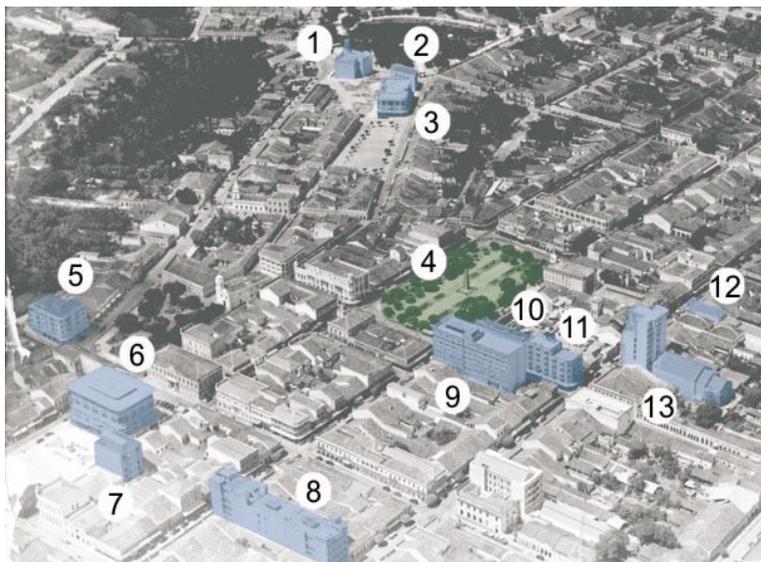
Desde a estadia aqui do nosso distinto conterrâneo Esperidião de Carvalho, um dos diretores da “Sul América”, que esta grande companhia de seguros pretende construir um prédio de cerca de dez andares para servir de sede á sucursal de Fortaleza. Sabemos que o caso ainda não foi resolvido em virtude de não ter sido encontrado um local conveniente nas cercanias da Praça do Ferreira. [...]

E que dizer do Palácio do Comércio, a ser erigido dentro de pouco na Praça Capistrano de Abreu, onde será também provavelmente construído o novo edifício do Banco do Brasil?

E que dizer do prédio que o sr. José Diôgo vai levantar na rua Barão do Rio Branco, com seis andares?

Aí fica a lista, certamente incompleta. Muitas outras construções imponentes devem estar em projéto em Fortaleza, sem que dela, tenhamos conhecimento.

Tudo indica, porém, que a nossa capital, crismado de “Noiva do sol”, por um devaneio lírico de Neiva, está engordando e será em futuro breve, uma rotunda e pesada matrona, de vastas carnes e altos contornos... (sic) (grifo nosso)



214

Vista aérea da cidade de Fortaleza em 1940, mostrando as edificações de porte construídas a partir dos anos 1930 e seu destaque na paisagem urbana de então. Todas as edificações, com exceção do Excelsior Hotel, se enquadravam na produção *Art Déco*.

Legenda: 1-Empresa Telefônica de Fortaleza; 2-Sede do Jornal O Nordeste; 3-Clube Iracema; 4-Praça do Ferreira; 5-Edifício Carneiro; 6-Palácio do Comércio; 7-Edifício Epitácio Oliveira;

8-Edifício J Lopes; 9-Excelsior Hotel; 10-Edifício Granito; 11-Edifício Parente; 12-Loja A Cearense;

13- Edifício Cine Diogo.

Fonte: Museu da Imagem e do Som de Fortaleza.

Pelo artigo, fica clara a repercussão no âmbito local das novas construções, sobretudo as verticalizadas, como símbolos do progresso e alinhamento da cidade a outras metrópoles mundiais. A associação era tão forte que, em outro artigo publicado em 28 de janeiro de 1938, no mesmo Jornal “Unitário”, a imprensa demandava novos edifícios em altura, enxergando como uma atitude atrasada a efetivação de obras de um ou dois pavimentos:

[...] Hoje, com as exigências do urbanismo, as praças e as ruas devem, a exemplo dos homens, pensar no seu futuro... E como elas, as praças e as ruas, não podem pensar, pela razão decisiva de não possuírem o material pensante, é preciso que alguém as substitua nesse mister. No caso, as autoridades, os jornalistas, os filhos amantes da terra... [...]

Fortaleza ainda é a Praça do Ferreira e precisamos cuidar dela para dar boa impressão aos que nos visitam. Só daqui ha muitos anos, a cidade se libertará do seu domínio, quando ampliar os seus pontos de convergência. Por ora, porém, somos apenas a Praça.

Se é assim, em virtude de que motivo, então, atendendo a que razão a Prefeitura consente em que se erija prédios no perímetro da Praça de um simples andar? Isso é revoltante, porque significa atrazar de muito tempo o progresso arquitetônico daquele logradouro, empatando o local com prediosinhos inexpressivos e achapados. O mínimo a ser exigido das construções a serem levantadas na Praça seria de dois ou três andares. Mas naturalmente! Somos uma cidade que progride, temos que olhar mais para o futuro que para o presente! Esse fato sugere-nos outra consideração. Não será o perímetro da praça demasiado pequeno, tendo-se em vista que todo ele futuramente ficará cercado de arranha-céus?

É evidente que sim. Há necessidade de se alargar mais o seu espaço, para um lado ou outro. Da maneira que é, com os arranha-céus tapando os lados, não teria luz nem ventilação suficientes. O sol só seria visto ao meio-dia, quando estivesse a pino, como acontece nas ruas de New York (sic) (UNITÁRIO, 28/01/1938).

Grande era, então, a aceitação e demanda por edificações cada vez mais verticalizadas. Foi nesse contexto que, em 1938, foi inaugurado o Edifício Epitácio Oliveira, de propriedade do comerciante Abel Ribeiro, à rua Floriano Peixoto, 368, em frente à Praça Capistrano de Abreu, futura Praça Waldemar Falcão.

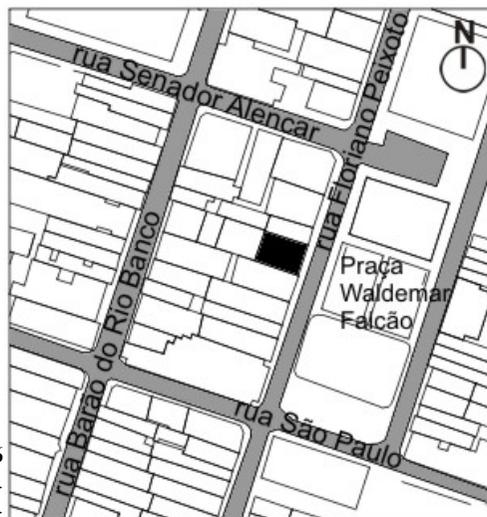
Com seis pavimentos, térreo incluso, a edificação mais uma vez seguia o esquema compositivo tripartido e erguia-se seguindo os alinhamentos do lote (fig. 216). Sua absoluta sobriedade e despojamento ornamental equivaliam à simplicidade do Edifício Carneiro e consolidavam os novos padrões estéticos que dominavam as construções recentes (fig. 215).

Entretanto, sua fachada era dinamizada por interessantes linhas, ângulos e recursos formais muito característicos do *Art Déco*: reentrâncias centrais definiam balcões e marcavam verticalmente a edificação, frisos horizontais ritmavam a leitura do corpo do edifício - com volumetria saliente -, esquadrias recortadas e “de esquina” movimentavam e quebravam a rigidez da massa construída e o coroamento se destacava por um singelo volume saliente. Os materiais também eram próprios do *Déco*, como argamassa de pó-de-pedra, janelas em ferro e vidro, e portão de entrada em ferro com serralheria trabalhada (figs. 215, 218 e 219).

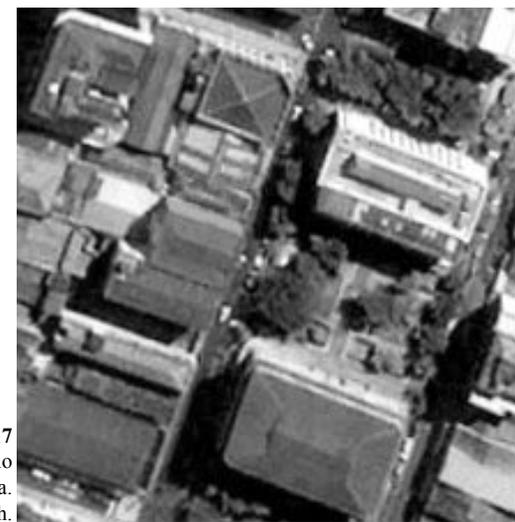
Quase nenhuma informação, contudo, se tem sobre essa obra. Seus autores são desconhecidos e não se teve acesso ao projeto. Atualmente, apesar de abrigar escritórios e pontos comerciais, intenso é o seu processo de descaracterização e estágio de abandono. As esquadrias “de canto” foram modificadas e substituídas por alumínio e vidro, a obra apresenta infiltrações e seus materiais de acabamento encontram-se em preocupante estado de conservação (figs. 218 e 219).



215
Fachada leste do Edifício Epitácio Oliveira, na década de 1940. Balcões, frisos horizontais, esquadrias recortadas e coroamento trabalhado dinamizavam a volumetria da edificação, bem ao gosto Déco.
Fonte: Arquivo Nirez.



216
Planta de situação do Edifício Epitácio Oliveira.
Fonte: Desenho da autora.



217
Vista aérea das imediações do Edifício Epitácio Oliveira.
Fonte: Google Earth.



218
Situação atual da fachada leste do Edifício Epitácio Oliveira, evidenciando seu precário estado de conservação e intervenções descaracterizadoras, como as das esquadrias.
Fonte: Foto da autora.



219
Vista nordeste da situação atual do Edifício Epitácio Oliveira. Destaque para a reentrância em sua volumetria, resultando em balcões e para o seu coroamento.
Fonte: Foto da autora.

4.5.10 Antiga Loja A Cearense, atual Casa Veneza (1939)

O surto construtivo vivenciado pela capital só aprofundou o processo de afirmação do centro da cidade como pólo comercial, institucional e de serviços, iniciado nas duas primeiras décadas do séc. XX, em detrimento de seu caráter residencial⁴². Tal consolidação como principal zona comercial da cidade disseminou na área central, conforme artigo do período, “instalações primorosas, ótimas vitrines, reclames luminosos, que á noite lantejoulam despertando a multidão como querendo lembrar-lhe um último negócio. Ultimamente contam-se por inúmeros os reclames que luminosamente afluem aqui e acolá, vistosos e trabalhados caprichosamente”, ganhando também Fortaleza “foros de cidade elegante com a remodelação de seus prédios” (sic) (UNITÁRIO, 27/01/1938).

A inauguração da loja “A Cearense” na rua Barão do Rio Branco, 1068, em 08 de dezembro de 1939, ia justamente ao encontro de todo esse processo, surgindo “como um dos marcos ampliadores da zona comercial chique da cidade” (CASTRO, 1998, p.56). Com sede inicial na Praça do Ferreira, o proprietário do estabelecimento, sr. Apregio Coelho de Araújo, viu-se atraído em transferir sua loja para a rua Barão do Rio Branco, quando do início da construção do Edifício Diogo⁴³, que provocou uma extrema valorização do logradouro, rompendo com a hegemonia da Praça do Ferreira, distante apenas uma quadra do local. A área, que passou a ser conhecida como “quartirão sucesso da cidade”, tornou-se um dos pontos de maior distinção da capital, atraindo diversos outros estabelecimentos de renome, como a Ceará Rádio Clube, a loja “A Cruzeiro”, a “Casa das Máquinas”, a sapataria “Casa Pio”, dentre outros, além do Edifício Diogo e da loja “A Cearense”⁴⁴.

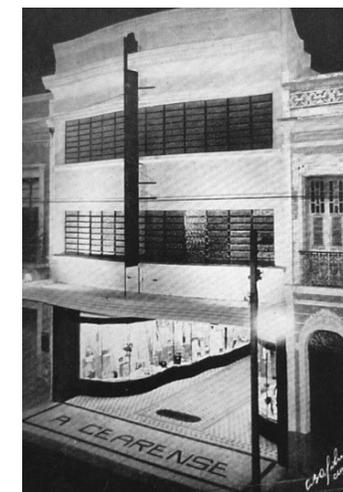
Com projeto, construção e decoração do escritório técnico Sylvio Jaguaribe Ekman, a loja erguia-se com três pavimentos – térreo, sobreloja e mais um pavimento –, “apresentando uma fachada aerodinâmica do tipo *streamline*” (CASTRO, 1998, p.56-57), amplamente explorada pela produção *Déco* americana, marcada por uma sutil ondulação, que lhe conferia um elegante movimento, e por uma moderna janela em fita, basculante de ferro e vidro, indo de uma ponta a outra da fachada. A quase inexistente ornamentação ficava por conta de cornijas, acompanhando as esquadrias e marcando o coroamento da edificação. Um letreiro metálico vertical contrapunha-se às marcações horizontais, dando destaque ao nome da loja (fig. 220).

O térreo, encimado por marquise e que se abria diretamente para a rua, com o convidativo nome “A Cearense” estampado no passeio, iniciava-se com uma espécie de ante-sala, ladeada por vitrines escalonadas que conduziam os clientes à porta de entrada e já expunham o sortimento de produtos disponíveis na loja.

42. Conforme vimos no Capítulo 2 desta dissertação.

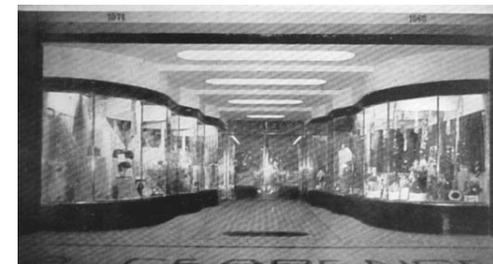
43. O Cinema e o Edifício Diogo serão devidamente abordados ainda neste capítulo.

44. Sobre o “quartirão sucesso da cidade”, falaremos mais posteriormente, ao tratarmos da construção do Edifício Diogo.



220

Foto noturna da fachada leste da loja A Cearense. A sutil ondulação de sua volumetria conferia um aspecto aerodinâmico à fachada, do tipo *streamline*.
Fonte: Revista Acrópole, mar/1940.



221

Entrada da Loja A Cearense, ladeada por vitrines escalonadas, que conduziam os pedestres ao interior da loja.
Fonte: Revista Acrópole, mar/1940.



222

A entrada da Loja A Cearense também contava com uma interessante iluminação indireta.
Fonte: Revista Acrópole, mar/1940.

Sobretudo à noite, dada a iluminação do hall, das vitrines e da fachada, o espaço ganhava grande destaque, chamando a atenção dos pedestres (figs. 220, 221 e 222).

Internamente, a loja se apresentava como “*um amplo espaço contínuo, de dupla altura, embora interrompido por uma varanda circundante no nível da sobreloja (solução parcialmente repetida em 1950 na loja de Passagens dos Serviços Aéreos Cruzeiro do Sul, em São Paulo)*” (CASTRO, 1997, p.11) (fig. 223).

As formas retas, as colunas independentes e a iluminação difusa davam ares de “modernidade” ao empreendimento; atmosfera, aliás, almejada por seu proprietário, conforme o anúncio publicitário da loja:

No Edifício da A Cearense, tudo respira comodidade, conforto e elegancia! ... Iluminação indireta, armazéns imbutidos, bebedouro “Westinghouse” com água gelada, etc. Um todo “americanizado” que surpreende e encanta, com uma colossal variedade de artigos novos e modernos por preços convidativos, no Edifício da A Cearense (sic) (O POVO, 06/12/1939)

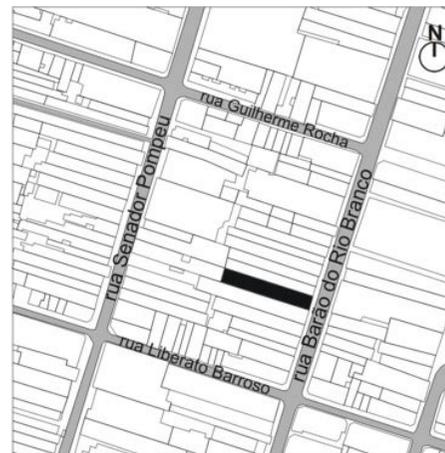
Ainda segundo a Revista Acrópole (março/1940), “*um conjunto de fatores empresta ao ambiente uma nítida impressão de conforto e distinção. Já a iluminação totalmente indireta, já o arranjo artístico das vitrinas e o rico mobiliário, tudo, faz-nos crer um magazine, como poucos nas grandes cidades brasileiras*” (sic).

A edificação encontra-se atualmente fechada e em mau estado de conservação, dadas intervenções comprometedoras, como a substituição do letreiro original por outro de grandes dimensões, a colocação de aparelho de ar refrigerado do tipo janeleiro e maquinarias sobre a marquise, esquadrias danificadas com grades sobrepostas, além de pichações em sua fachada (fig. 226).



223

Internamente, a loja se apresentava como um amplo espaço contínuo, com dupla altura e iluminação indireta.
Fonte: Revista Acrópole, mar/1940.



224
Plana de situação da antiga loja A Cearense.
Fonte: Desenho da autora.

225
Vista aérea das imediações da antiga loja a Cearense.
Fonte: Google Earth.



226

Fachada leste da antiga loja A Cearense, atual Casa Venezia, mostrando seu estado de abandono, com pichações e vidros quebrados.
Fonte: Foto da autora.

4.5.11 - Antigo Clube Iracema, atual Secretaria de Finanças do Município (1940)

No início da década de 1940, outra área do centro despontou, virando referência na cidade: a Praça dos Voluntários. Conhecida anteriormente como Largo do Garrote, em 1932 a Praça ganhou o nome atual para homenagear os cearenses que voluntariamente seguiram para a Guerra do Paraguai, compondo o Batalhão 26 de Voluntários da Pátria (CAPELO FILHO, *online*, 2006). A valorização da Praça foi reforçada, sobretudo, pela inauguração da nova sede do Clube Iracema em seu entorno, no ano de 1940.

Os clubes sociais firmaram-se como opção de lazer na cidade nas primeiras décadas do século XX⁴⁵. Sobretudo com o crescimento e aceleração da dinâmica urbana da cidade, as agremiações tornaram-se espaços de lazer e convívio mais resguardados e tranquilos, reunindo grupos com interesses afins.

O Clube Iracema foi uma das primeiras agremiações de Fortaleza, criado em 28 de junho de 1884, com o intuito de competir com o Clube Cearense, composto prioritariamente por estrangeiros, excluindo os setores médios locais ávidos por projeção e reconhecimento social⁴⁶. “*O nome, alusivo à personagem alencarina, evidenciava o sentimento nacionalista que se impregnava a agremiação, que nascera com o espírito de rivalidade em relação aos forasteiros*” (FREITAS, 2003, p.106).

Sendo um programa relativamente novo, resultante da noção de lazer advinda com a modernidade⁴⁷, a efetivação dos clubes sociais em Fortaleza vinha atender uma carência local nessa área, além de constituir espécie de refúgio de alguns grupos sociais em organizações menores e mais seletas, preservando seus diferenciais e urbanidades, em um contexto de aumento da escala urbana e alongamento das distâncias⁴⁸. Algumas agremiações criadas ao longo da década de 1940 representaram, nesse período, uma das principais diversões de diversos segmentos da sociedade (FREITAS, 2003).

45. Dentre os principais clubes da cidade, podemos destacar: Clube Cearense (1867), Clube Iracema (1884), Clube dos Diários (1913), Clube Maguari (1924), Country Club (1924), Náutico Atlético Cearense (1929), Ideal Clube (1931), Clube Líbano (1947), Círculo Militar de Fortaleza (1948), dentre outros.

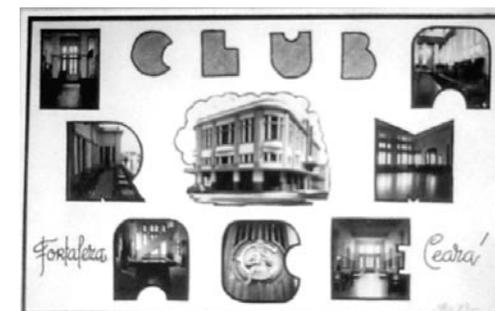
46. “*Foi um episódio ocorrido no Clube Cearense, que estimulou a criação de outra agremiação – o Clube Iracema – fundado como resposta à discriminação e arrogância dos frequentadores daquele clube. O guarda-livros Antônio Costa Sousa, que ali estava a convite de um sócio, foi interpelado por um outro associado estrangeiro que o fez ver o ‘inconveniente’ de sua presença. Constrangido o moço retirou-se. O fato causou antipatia e indignação de alguns setores da sociedade, que como revide uniram-se criando um novo clube*” (FREITAS, 2003, p.106).

47. “*A ‘modernidade’, do ponto de vista do desenvolvimento do capitalismo, introduziu novos conceitos e significados para trabalho e lazer. O tempo passa a ser a categoria pela qual se norteiam as relações sociais e de produção: tempo de trabalho produtivo, tempo de não trabalho*” (FREITAS, 2003, p.81).

48. “*O lazer é também elemento de integração do ser humano individual em uma coletividade, por facilitar contatos em clima de espontaneidade e alegria. No caso do lazer praticado nos clubes de Fortaleza o fator de identificação e pertencimento a um grupo social provavelmente muito contribuiu para a sua consolidação*” (FREITAS, 2003, p.83).



227
Desenho de Emilio Hinko,
com perspectiva do Clube Iracema.
Fonte: Oficina de Projetos / PMF.



228
Cartão Postal do Clube Iracema,
com fotos do empreendimento.
Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.

Com sede inicial na rua Senador Pompeu com Guilherme Rocha, o Clube Iracema, que também ocupou os altos do Palacete Ceará, na Praça do Ferreira, no início do século XX, acabou por se mudar para sede própria, na rua General Bezerril, 730, datando sua inauguração de 2 de janeiro de 1940.



229

Vista noroeste do Clube Iracema, na década de 1940. Com pontos comerciais em seu embasamento, o corpo do edifício era marcado por uma seqüência rítmica de esquadrias tripartidas.

Fonte: Arquivo Nirez.

O projeto foi elaborado por Emílio Hinko e pelo engenheiro Alberto Sá, com estrutura em contrato armado e três pavimentos, incluindo o térreo, ocupando uma área de cerca de 950m². Respeitando os alinhamentos do lote, a edificação voltava-se para três logradouros: a rua do Rosário, a rua Melvin Jones e a rua Edgar Borges, abrigando, esta última, a entrada principal da edificação.

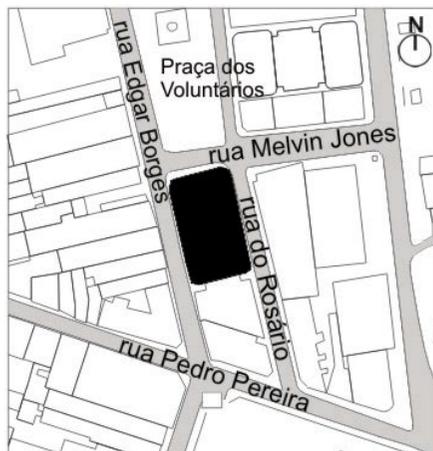
Através de foto da época, é possível constatar que o pavimento térreo era ocupado por pontos comerciais, que se abriam diretamente para os passeios, conformando um embasamento delimitado por marquise, que percorria toda a extensão da edificação (fig. 229) Seu tratamento uniforme só era rompido pelo destaque dado ao acesso principal, no qual a marquise, encimada por uma sacada ladeada por formas geométricas ascensionais, encontrava-se a uma altura maior, apoiada em duas mísulas trabalhadas (fig. 238). O conjunto era complementado por portas em serralheria trabalhada, bem ao gosto *Déco*, trazendo ainda a personagem Iracema, de José de Alencar, em relevo fundido em bronze (fig. 239).

O corpo do edifício apresentava-se fortemente marcado por uma seqüência rítmica de esquadrias, repetidas nos dois pavimentos superiores e intercaladas por pilastras levemente abauladas e ornadas com caneluras. Apesar do grande número de janelas, seu tratamento tripartido, conformando quase que seteiras, acabou por garantir uma predominância dos cheios sobre os vazios, além de quebrar um pouco a horizontalidade do conjunto, demarcando linhas verticais ao longo da edificação. Rigidamente simétrico, a continuidade de leitura entre suas fachadas era assegurada pelo tratamento arredondado de suas arestas e seu claro volume único era dinamizado por recursos como balcões, pilastras, marquises e pelo destaque dado ao acesso principal, apresentando assim uma clara filiação *Art Déco*. Coroando a edificação, uma singela platibanda funcionava como parapeito da cobertura em laje impermeabilizada (figs. 229, 235, 236 e 237).

Internamente, a planta da edificação era organizada a partir de seus dois eixos principais. A entrada abria-se para um vestíbulo, no qual se encontrava a escada principal da edificação, conduzindo seu lance central - alinhado com o eixo da porta de acesso -, diretamente ao primeiro pavimento da edificação. Este hall central separava dois grandes salões, cuja estrutura em concreto armado, formada por uma malha estrutural, gerava um espaço flexível, permitindo conformações diversas – a planta livre moderna (figs. 232 e 233).

A escada, então, dividia-se em dois lances laterais, dando acesso ao segundo pavimento, sendo a chegada em tal andar valorizada pela sacada localizada sobre a marquise da entrada principal, cujas esquadrias em madeira e vidro produziam um interessante jogo de luz e sombra (fig. 240). Em termos espaciais, tal pavimento conformava-se de forma semelhante ao primeiro, constatando-se, então, que a área central transversal abrigava o eixo de circulação vertical da edificação, demarcando espaços de chegada e de saída, e encaminhando para os salões laterais (fig. 234).

Em 1947, durante a gestão do prefeito José Leite Maranhão, a sede do Clube Iracema foi adquirida pela Prefeitura para abrigar o Paço Municipal, funcionando hoje no local a Secretaria de Finanças do Município. Se externamente a edificação mantém seus elementos relativamente preservados, exceto o pavimento térreo, que teve algumas de suas aberturas vedadas (fig. 235), internamente intervenções significativas foram realizadas, descaracterizando o imóvel. Muitos materiais de acabamento foram substituídos e os originais remanescentes encontram-se em péssimo estado de conservação, resultando numa profusão de acabamentos díspares (granito, cerâmica, taco, divisórias, alvenaria pintada, laje, forro de pvc, etc). Divisórias compartimentam os amplos salões, não sendo possível uma total apreensão espacial da edificação e um pequeno anexo lateral foi incorporado ao edifício, sem maiores preocupações em caracterizá-lo como posterior.

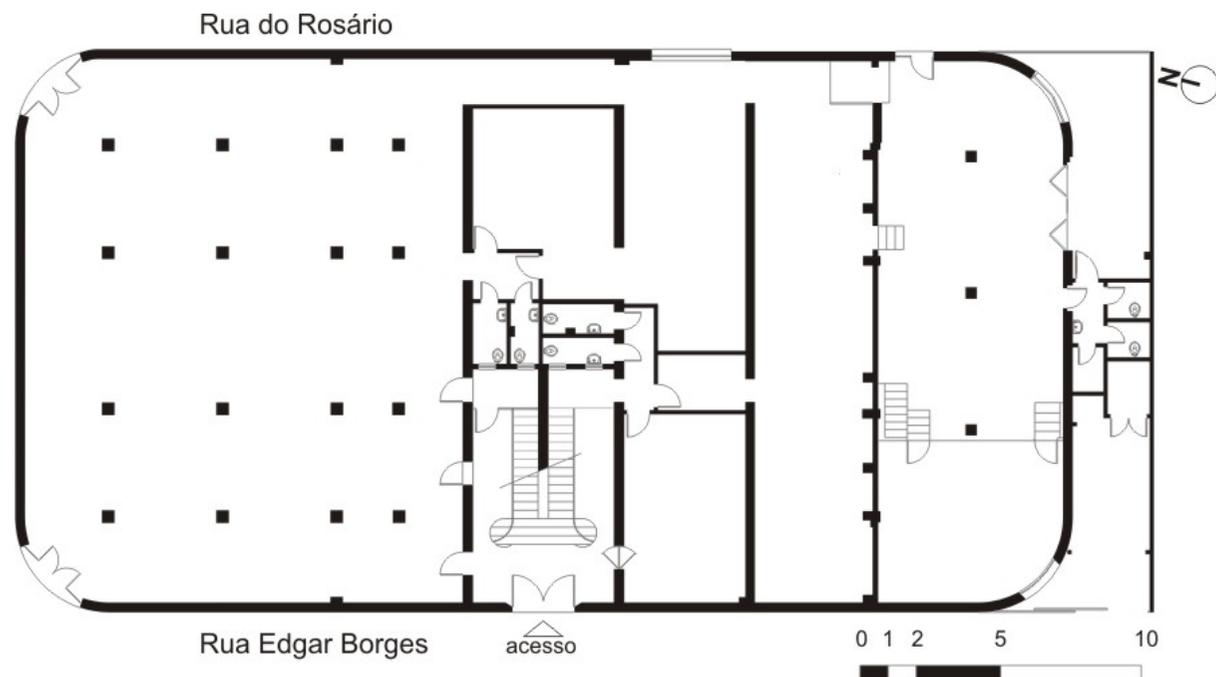


230
Planta de situação do antigo Clube Iracema, atual Secretaria de Finanças.
Fonte: Desenho da autora.

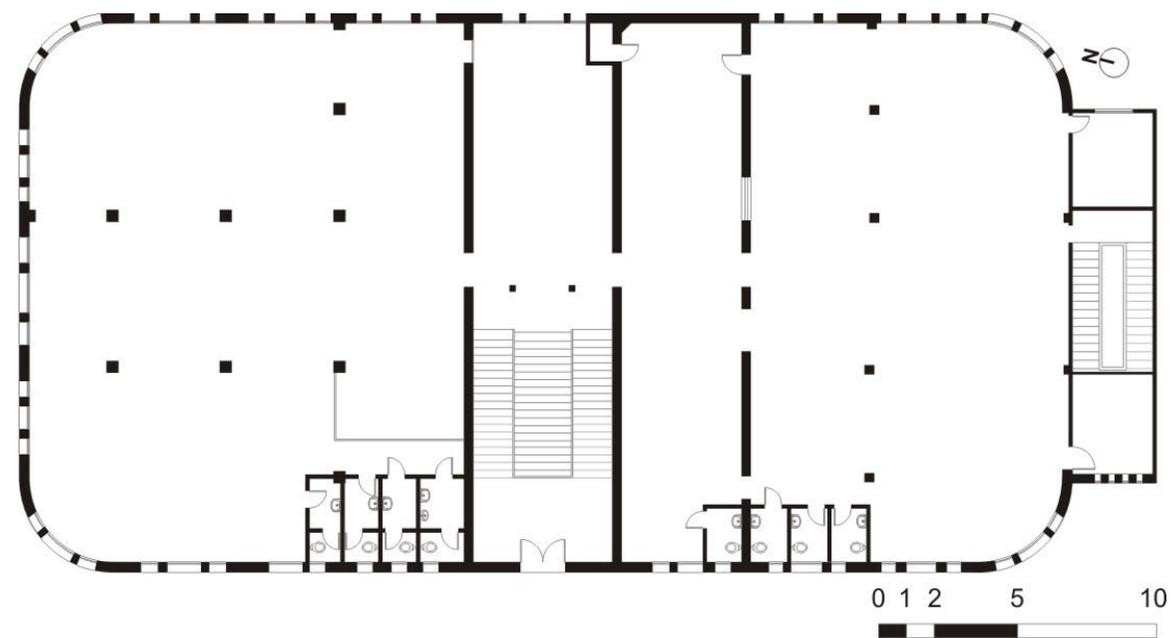
231
Vista aérea das imediações da Secretaria de Finanças do Município.
Fonte: Google Earth.



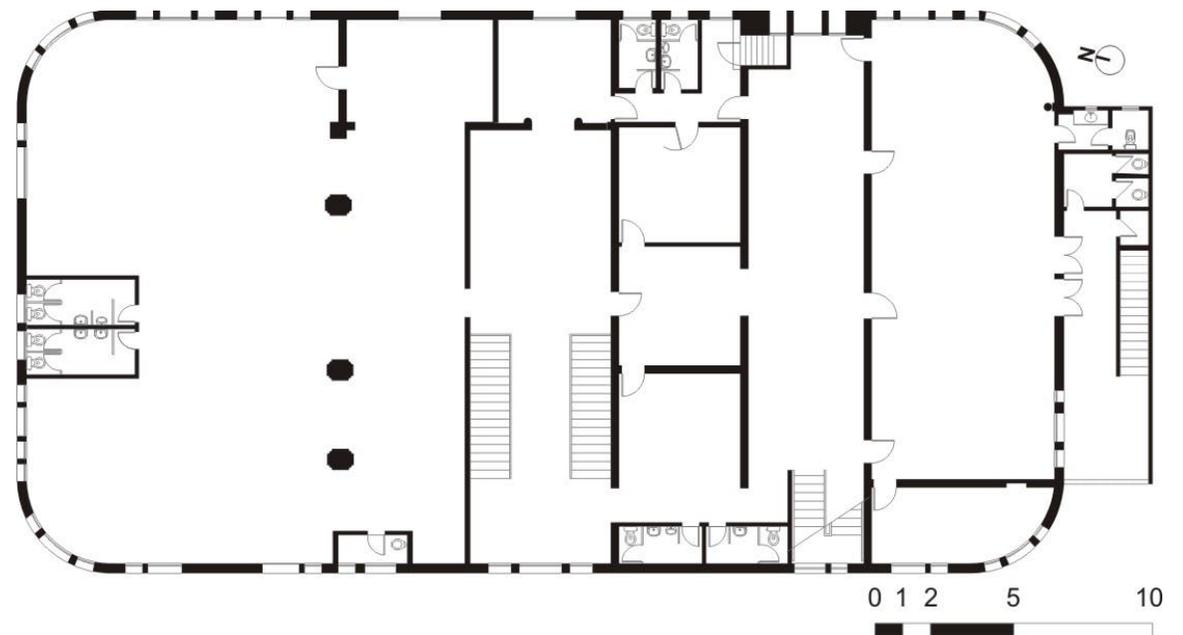
232
Pavimento térreo da Secretaria de Finanças do Município de Fortaleza. Originalmente, tal pavimento era ocupado por pontos comerciais, que se voltavam diretamente para os logradouros.
Fonte: SEINF/PMF.



233
Primeiro pavimento da Secretaria de Finanças do Município de Fortaleza. O hall central, dotado de escada, articula os dois grandes salões laterais, com planta livre.
Fonte: SEINF/PMF.



234
Segundo Pavimento da Secretaria de Finanças do Município de Fortaleza.
Fonte: SEINF/PMF.



235
Vista noroeste da situação atual da Secretaria de Finanças. Balcões, pilastras com caneluras, marquises e detalhes ascensionais compõem o jogo volumétrico da edificação.
Fonte: Foto da autora.



236
Vista sudoeste da situação atual da Secretaria de Finanças, a partir da rua Edgar Borges. O prédio apresenta clara composição tripartida em base, corpo e coroamento.
Fonte: Foto da autora.



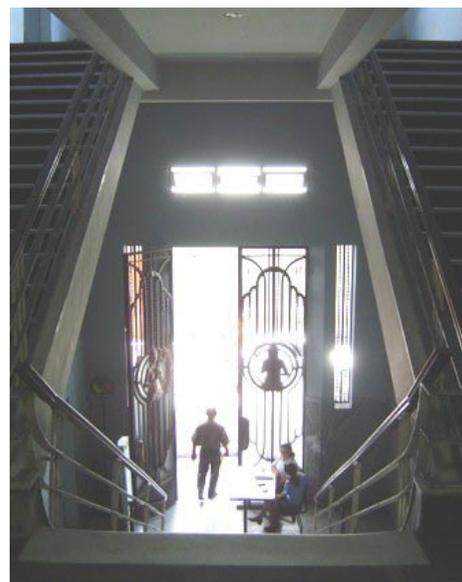
237
Vista nordeste da situação atual da Secretaria de Finanças. A obra sofreu algumas intervenções, como a vedação de vãos no pavimento térreo.
Fonte: Foto da autora.



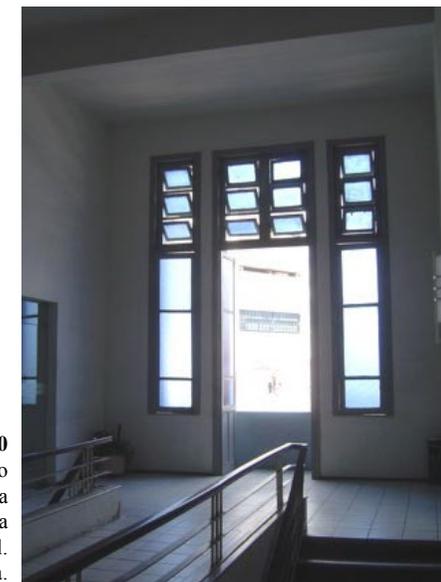
238
Detalhe do acesso principal da edificação, pela rua Edgar Borges, valorizado com mísulas, marquise, balcão e formas geométricas ascensionais.
Fonte: Foto da autora.



239
Vista interna mostrando a entrada principal, com portas com serralharia trabalhada, trazendo a imagem de Iracema fundida em bronze, e a escada principal, que no primeiro pavimento se divide em dois lances.
Fonte: Foto da autora.



240
Vista interna da chegada ao segundo pavimento, valorizada pela sacada localizada sobre a marquise da entrada principal.
Fonte: Foto da autora.



4.5.12 - Palácio do Comércio (1940)

Apenas 5 meses após a inauguração do Clube Iracema, outra importante edificação ganhou corpo na capital, marcando o advento de obras cada vez mais despojadas e marcadas por uma grande simplicidade formal: o Palácio do Comércio. O empreendimento realizou-se a partir do esforço da diretoria da Federação das Associações de Comércio e Indústrias do Ceará (FACIC) em construir sua sede própria. Assim,

a 26 de dezembro de 1936, foi adquirido da Prefeitura Municipal de Fortaleza, por compra, o terreno. A 21 de março de 1937, foi aprovado, em Assembléia Geral, o projeto para a construção do majestoso edifício, de autoria do arquiteto francês Georges Henry Munier. A 17 de janeiro de 1938, teve lugar o lançamento da pedra fundamental, ato esse presidido pelo Exmo. Sr. General João de Mendonça Lima, Ministro da Viação. E, por fim, a 25 de maio de 1940, o Palácio do Comércio foi inaugurado, em solenidade presidida por S. Excia. o Sr. Interventor Federal deste Estado, Dr. Francisco de Menezes Pimentel (CAPELO FILHO, *online*, 2006).

Localizado no Largo da Assembléia⁴⁹, o Palácio do Comércio erguia-se de forma imponente e marcante diante de seu entorno, como demonstra a foto de época, com suas quatro fachadas livres, marcadas por uma grande sobriedade e simplicidade formal. (figs.241 e 242).

Com estrutura em concreto armado e ocupando uma área de aproximadamente 1.100m², a construção ficou a cargo do engenheiro Omar O'Grady e o projeto, como viu-se anteriormente, foi de autoria do francês Georges Henry Munier, responsável também pela nova Catedral de Fortaleza.

O edifício, com pouco mais de 20m de altura distribuídos em cinco pavimentos, incluindo térreo e sobreloja, erguia-se como um volume único, todo em argamassa de pó-de-pedra, com contornos arredondados e grandes esquadrias em ferro e vidro, que, ritmadas em prumadas sucessivas, atenuavam o peso da edificação. Sem maiores jogos volumétricos, apenas os acessos norte e sul, recuados e encimados por balcões, e as marquises conferiam algum relevo aos planos das fachadas (figs. 242 e 254). Sua volumetria dialogava com outras obras *Art Déco*, como o Instituto do Cacau em Salvador, por exemplo (fig. 243).

O brasão da Federação e nome do edifício encontravam-se em lugar de destaque, integrados à fachada, sob a forma de alto-relevos, com tipografia cheia, própria dos anos 1930 e 1940 (figs. 244 e 253).

Desenvolvido a partir do cruzamento de seus eixos, o edifício possuía 2 entradas, uma norte e outra sul, que permitiam a comunicação entre a Praça Waldemar Falcão, antiga Capistrano de Abreu, e o Largo da Assembléia,



241

Vista aérea do Palácio do Comércio, na década de 1940, entre as praças Capistrano de Abreu e Largo da Assembléia.

Fonte: Oficina de Projetos/PMF.



242

Vista nordeste do Palácio do Comércio, na década de 1940. Monumental era sua presença diante de seu entorno e a sua simplicidade formal. Sem maiores jogos volumétricos, apenas os acessos norte e sul e as marquises conferiam algum relevo aos planos das fachadas.

Fonte: Arquivo Nirez.



243

Instituto do Cacau, em Salvador, de 1936. Sua volumetria dialoga com a do Palácio do Comércio.

Fonte: SEGAWA, 1997.

49. A antiga Assembléia Provincial, atual Museu do Ceará, localiza-se em frente ao Palácio do Comércio, do outro lado da rua São Paulo.

dotadas de portões pantográficos com serralheria trabalhada, trazendo as siglas “PC”, de Palácio do Comércio. Assim, enquanto o edifício estivesse aberto, era possível aos transeuntes “cortar caminho” pelo interior da edificação, estabelecendo a obra uma interessante relação com seu entorno e usuários (figs. 245, 254 e 255).

O hall de acesso era ladeado por painéis expositores e, sobre seu centro, abria-se um vazio inerente a todos os pavimentos, coberto por uma espécie de lanternim, conferindo uma inusitada iluminação cênica e possibilitando o vislumbre e contato dos diversos andares entre si (figs. 244, 255 e 257). Do hall também se acessava o eixo de circulação vertical, composto de escada que envolvia o volume correspondente aos dois elevadores. O restante do pavimento térreo era ocupado por pontos comerciais que se abriam diretamente às praças e logradouros.



244
Fachada sul original do Palácio do Comércio. Destaque para o lanternim, em sua coberta, que conferia um interessante jogo de luz no interior do edifício.
Fonte: Oficina de Projetos/PMF.

Os pavimentos superiores, dada sua estrutura em concreto armado possibilitando a planta livre, tinham grande liberdade de ocupação e uma clara malha estrutural (fig. 247). Contudo, o agenciamento padrão foi ocupar periféricamente o espaço, com salas e afins, seguindo o alinhamento dos pilares e deixando, em seu centro, um grande hall, com acesso para os diversos setores, englobando o vazio e a caixa de circulação vertical (fig. 256).

Posteriormente, mais um pavimento foi adicionado à edificação, implicando na grave eliminação do lanternim, encoberto por uma estrutura metálica e telhado em fibrocimento. Outras intervenções, de naturezas diversas, também foram realizadas, contribuindo para a perda de algumas características originais do edifício: fechamento dos vãos abertos do último pavimento original do prédio, com esquadrias em ferro e vidro; substituição de algumas esquadrias originais por alumínio e vidro; colocação de letreiros e placas, escondendo a marquise e agredindo as fachadas; substituição de alguns materiais de acabamento e mau estado de conservação de algumas áreas remanescentes, como no terceiro pavimento; colocação de aparelhos de ar-condicionado nas janelas e sobre as marquises; dentre outras (figs. 248, 249, 250, 251 e 252).

Em termos de despojamento ornamental, simplicidade formal e tratamento das aberturas, a obra do Palácio do Comércio apontava, em comparação as expostas anteriormente, como uma das mais impactantes na

paisagem urbana da cidade. Os jornais da época, através de artigos como o exposto a seguir, intitulado “Novas Construções”, atestam como as novas edificações repercutiam na sociedade, associadas a um amplo progresso e à modernização de sua fisionomia e estrutura:

Assinalam-se atualmente **um progresso sensível na estrutura material de Fortaleza**. A cidade **modifica a sua fisionomia**, tomando um aspecto novo a cada dia. **Os edifícios que surgem emprestam outra beleza e outra apresentação ao conjunto da <<urbs>>**. De cinco anos para cá, tem havido uma completa reviravolta. Aldeota enganala-se de mimosas <<bungalows>>, cheios de moderna arquitetura, enquanto Jacarecanga procura seguir a linha vitoriosa do seu bairro rival.

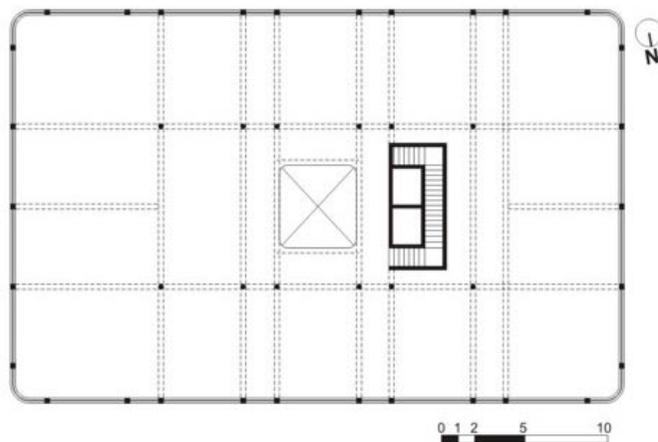
O Bemfica põe á mostra um calçamento que é quasi um concreto, e vai alem, escondendo atraz de si um bairrosinho risonho e jovem: a Gentilandia, cujo crescimento avulta presentemente. Varios trechos da capital o acompanham esse **esplendido ritmo de renovação**, dando assim uniformidade á **marcha progressista que se evidencia**.

Jardim da Infancia, Edificio Granito, Edificio Antonio Diogo, Praça Fernandes Vieira, Palacio do Comercio, Praça Waldemar Falcão, tudo isto é a contribuição do esforço particular ou da municipalidade, no sentido de premiar Fortaleza, com presentes valiosos e seculares. As iniciativas desses dois fatores dinamicos têm operado **verdadeiras transformações** na terra de luz.

Vale a pena registrar um voto de louvor á administração dr. Raimundo Araripe, pois nesta gestão vislumbra-se o incentivo oficial ás emprezas mais arrojadas.

Esse estímulo é confortador para todo o particular (sic) (Unitário, 04/06/1940) (grifo nosso).

A década de 1940 iniciava-se, assim, abrindo espaço para obras cada vez mais sóbrias e com linguagem mais moderna, como o Edifício Diogo, apresentados a seguir.



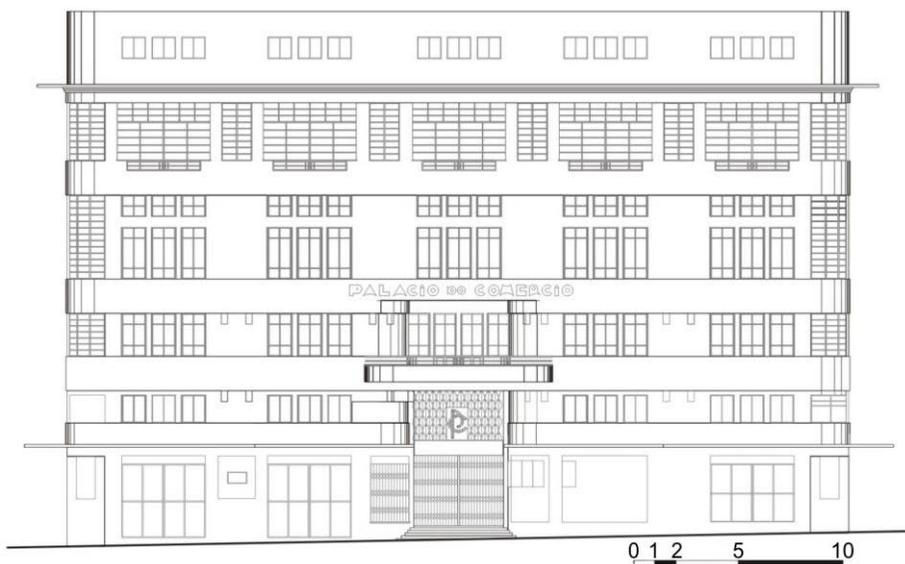
247
Croqui esquemático do quinto pavimento do Palácio do Comércio, evidenciando sua malha estrutural e planta livre.
Fonte: Desenho da autora.



245
Planta de situação do Palácio do Comércio.
Fonte: Desenho da autora.



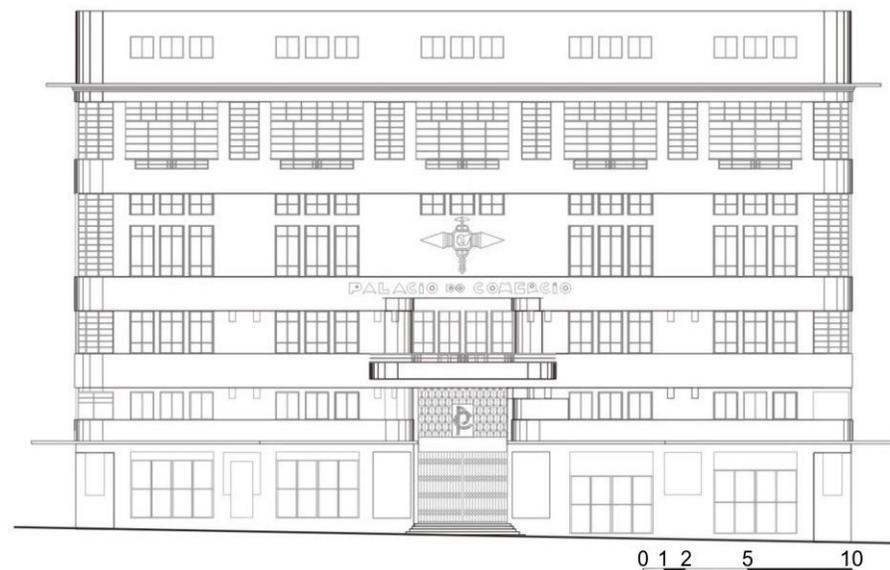
246
Vista aérea das imediações do Palácio do Comércio.
Fonte: Google Earth.



248

Situação atual da fachada norte do Palácio do Comércio. O edifício ergue-se em um volume único, com arestas arredondadas e grandes esquadrias de ferro e vidro ritmadas, atenuando o peso da edificação. Sem maiores jogos volumétricos, apenas os acessos e as marquises conferem algum relevo aos planos de fachada.

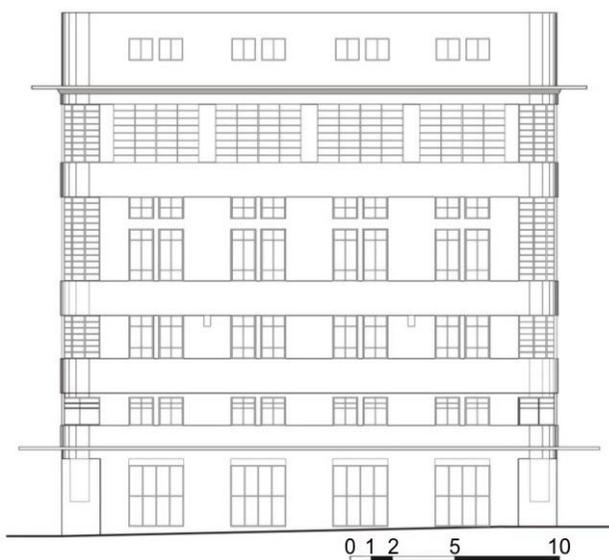
Fonte: SECULT.



249

Situação atual da fachada sul do Palácio do Comércio. O brasão da federação e o nome do edifício encontram-se em lugar de destaque, integrados à fachada, sob a forma de altos-relevos com tipografia cheia, própria dos anos 1930 e 1940.

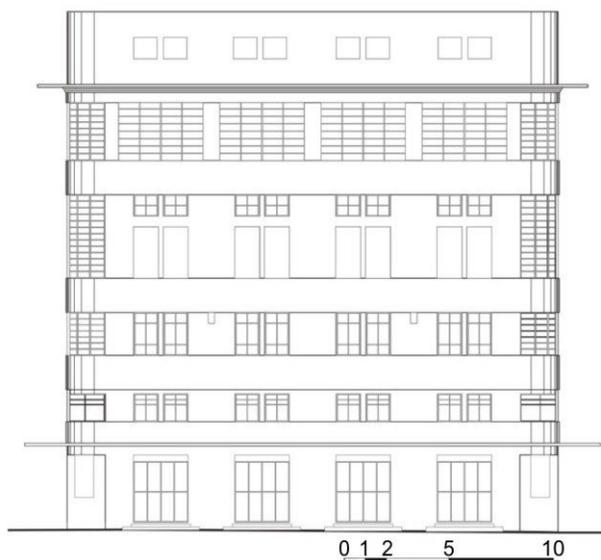
Fonte: SECULT.



250

Situação atual da fachada oeste do Palácio do Comércio. Uma das intervenções sofridas no projeto original foi a construção de mais um pavimento, implicando na eliminação do lanternim.

Fonte: SECULT.



251

Situação atual da fachada leste do Palácio do Comércio. Fonte: SECULT.

252
Situação atual da fachada norte do Palácio do Comércio. Algumas modificações como: fechamento de vãos, substituição das esquadrias, colocação de placas publicitárias, dentre outras, descaracterizam o edifício.
Fonte: Foto da autora.



253
Brasão da Federação e o nome do edifício em alto-relevo na fachada sul do Palácio do Comércio.
Fonte: Foto da autora.



254
Acesso norte do Palácio do Comércio. A porta pantográfica apresenta serralheria trabalhada e o acesso é marcado por balcão e tipografia própria do Art Déco.
Fonte: Foto da autora.



255
Vista interna do hall de acesso do Palácio do Comércio, que liga a Praça Waldemar Falcão ao Largo da Assembléia. Destaque também para o vazio, inerente a todos os pavimentos.
Fonte: Foto da autora.





256

Vista interna do segundo pavimento, evidenciando a estrutura em concreto armado e lustres originais da década de 1940.
Fonte: Foto da autora.



257

Vista do vazio que perpassa todos os pavimentos.
Fonte: Foto da autora.



258

Vista interna panorâmica do terceiro pavimento, expondo sua situação atual de abandono.
Fonte: Foto da autora.

4.5.13 - Edifício Diogo (1940)

A popularização do cinema, a partir da década de 1920, requeria edificações especialmente projetadas para tal uso, demandando novos recursos estruturais e novas técnicas de climatização artificial. A adaptação de antigos teatros para tais fins já não correspondia em conforto, nem em técnica, às demandas dos usuários, cada vez mais exigentes e em maior número⁵⁰.

Fortaleza, que viu a força do divertimento cinematográfico se consolidar com a instalação de novas salas de projeção⁵¹ e tornar-se o principal entretenimento da capital, carecia, entretanto, de uma sala projetada consoante os novos padrões arquitetônicos dos cinemas, assegurando conforto aos seus usuários. A construção do Cine Roxy (1934), do Cine Plaza (1934) e, sobretudo, do Cine Metro (1936), no Rio de Janeiro, definiriam padrões definitivos para a arquitetura cinematográfica brasileira (CASTRO, 1997).

A execução do empreendimento do Edifício e do Cine Diogo foi conduzido por José e Waldir Diogo de Siqueira, levando adiante um sonho de seu falecido pai, o comerciante Antônio Diogo de Siqueira, de construir um prédio destinado a teatro, adaptável a cinema. Em 1938, a família adquiriu uma casa, de grandes dimensões, localizada a rua Barão do Rio Branco, 1006, que foi derrubada para dar lugar à obra. Após contatos com empresas como a *Metro Goldwin Mayer*, foi eleita como arrendatário da sala a firma do cearense Luiz Severiano Ribeiro (CASTRO, 1997).

O partido arquitetônico da edificação constava de dois blocos, um horizontal, destinado à sala de projeções cinematográficas, e outro vertical, abrigando funções comerciais (fig. 259). Consta no jornal *Correio do Ceará*, de 28 de abril de 1940 (fig. 164), que o projeto e execução do Edifício Diogo ficou a cargo de Waldir Diogo, engenheiro civil de formação. Entretanto, Liberal de Castro (1997), em seu artigo “O Cinema Diogo e a Cidade”, atribuiu, afirmando necessitar de confirmação definitiva, que o projeto foi entregue ao engenheiro mato-grossense Sebastião Fragelli, vindo recém-formado ao Ceará para participar das obras do porto-ilha, abordado no início deste capítulo, a cargo da *Norton Griffiths & Co.*, paralisadas pouco tempo depois⁵².

50. “A adaptação de antigos edifícios teatrais para exibição de filmes logo se revelou inadequada, pois a disposição das salas acopladas a palcos à italiana apresentava pontos mortos ou com visão deformada das telas. Surgiram de pronto edificações especialmente projetadas para as novas funções [...]. Em 1931 inaugurava-se em Nova York o Radio City Hall, com capacidade de acomodar quase 6.000 frequentadores! Essa sala e outras mais construídas na ocasião nos Estados Unidos, com dimensões aproximadas, passaram a figurar como modelos para os cinemas de tantos países dominados pela magia do cinema americano, entre os quais se incluía o Brasil” (CASTRO, 1997, p.6).

51. Cine-Teatro Polythema (1911), Cine-Teatro Majestic (1917), Cine Moderno (1922), Cine Pio X (1923), Cine Centro (1926), Cine União (1927), Cine Mercceiros (1930), Cine Phoenix (1930), Cine Luz (1931) (FREITAS, 2003).

52. Segundo Liberal de Castro (1997, p.12), “os nomes de Fragelli e Morovitz aparecem no noticiário dos jornais cearenses da época e a atuação específica do primeiro era lembrada por José Barros Maia, seu companheiro de trabalho. As dúvidas subsistentes quanto à auto-



259

Vista nordeste do Edifício Diogo, ainda em construção. O partido arquitetônico da edificação constava de dois blocos, um horizontal, destinado ao cinema, e outro vertical, abrigando funções comerciais. A torre, com 8 pavimentos, destacava-se de seu entorno predominantemente horizontal.

Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.

Implantado nos limites do lote, o bloco horizontal abria-se para o logradouro, com entrada única tanto para a sala cinematográfica, como para a torre comercial. O acesso, centralizado e destacado por sua maior altura, apresentava-se em forma de arco escalonado (fig. 270), encaminhando a uma espécie de túnel, cujo teto abobadado formava sancas de iluminação em seu encontro com as paredes laterais, sendo estas últimas revestidas em mármore e dotadas de vitrines para exposição de fotografias e cartazes cinematográficos (CASTRO, 1997) (figs. 260 e 261).

Findo o hall de acesso, uma escadaria conduzia ao foyer do cinema (fig. 261 e 262), todo em mármore e despojado de ornamentação, descrito pelo jornal Unitário (07/09/1940), como “luxuoso”. O saguão encontrava-se em um nível mais alto para garantir o piso escalonado da sala de exibição, uma grande novidade da época, obtida por aterro, evitando assim a escavação do solo e assegurando uma perfeita visibilidade da tela por todos os espectadores (CASTRO, 1997).

Com capacidade para 1.200 pessoas⁵³, as poltronas distribuíam-se em dois setores, um térreo e outro elevado, compondo um balcão. Além de iluminação indireta, disposta em sancas que alteravam gradativamente o grau de iluminação do ambiente e aos pés dos assentos, a sala de exibição também inovava ao dispor de ambiente climatizado: *“formando uma espécie de paralelepípedo totalmente fechado (salvo nos vãos de acesso), o interior da sala ficava imune à luz solar e alheio às condições externas de temperatura e umidade, beneficiando-se de condições artificiais de conforto ambiental então desconhecidas”*⁵⁴(CASTRO, 1997, p.13). A sala possuía ainda saídas laterais, por questões de segurança, caso fossem necessárias evacuações de emergência, mas também para facilitar a circulação dos usuários, evitando o confronto dos que chegavam, com os que saíam (CASTRO, 1997).

Em termos técnicos, segundo reportagens da época, era *“digna de nota a acustica do salão e a fidelidade de reprodução do sistema sonoro, bem como a projeção [...]”* (sic) (O POVO, 10/09/1940), sendo *“o aparelho sonoro o que existe de mais perfeito no genero. Possui ótima sonoridade e fiel projeção. Trata-se de um aparelho identico ao do <S. Luiz>, do Rio de Janeiro e Art Palacio, do Recife”* (sic) (UNITÁRIO, 07/09/1940).

ria do projeto vinculam-se ao fato de ser trabalho desconhecido pelo arquiteto Marcelo Accioly Fragelli, radicado em São Paulo, filho de Sebastião Fragelli e detentor de seu arquivo profissional, no qual (talvez por extravio) não há documentos comprobatórios pertinentes”. Entretanto, nos jornais da época a que tive acesso e discorrem sobre o cine Diogo, como o Correio do Ceará, de 28 de abril de 1940, O Povo, de 10 de setembro 1940 e o Unitário, de 7 de setembro de 1940, só encontrei menções ao nome de Jacques Morovitz, responsável pela ornamentação da sala cinematográfica. Ver também a nota de rodapé 54.

53. Segundo o jornal Unitário, de 7 de setembro de 1940.

54. *“A grande novidade anunciada para o Cine Diogo, o ‘ar condicionado’, que aposentaria os ventiladores, teve curto período de eficácia e os frequentadores passaram a sofrer e reclamar o calor ambiente. Em depoimento prestado pelo arquiteto José Barros Maia (Mainha), publicado na obra ‘Roteiro Sentimental de Fortaleza’ (Fortaleza, UFC-NUDOC/SECULT-CE., 1996), tem-se a seguinte informação: ‘O cine Diogo foi feito por Sebastião Fragelle, genro do Dr. Accioly. Fragelle era meu amigo, trabalhamos juntos em Vitória do Espírito Santo. Ele fez o projeto de estrutura e fez aquele projeto grandioso que é o prédio do Diogo, com ar refrigerado que até hoje funciona. É o ar passando por uma cortina d’água para poder refrigerar a água, para melhorar a temperatura do cinema’”* (LEITE, em impressão).



260

Galeria de acesso ao Cine Diogo, ladeada por expositores para os cartazes e com bilheteria. Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.



261

Escadaria de acesso ao saguão do Cine Diogo. O teto abobadado formava sancas de iluminação em seu encontro com as paredes laterais, revestidas em mármore. Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.



262

Ornamentação em mármore ladeando a escadaria de acesso ao saguão do Cine Diogo. Fonte: Arquivo Ary Leite.

A decoração, confiada a Jacques Morovitz, foi descrita pelo jornal O POVO (10/09/1940) como “*de uma sobriedade e beleza incomparáveis*”⁵⁵ (fig. 263). Segundo CASTRO (1997, p.13),

a tela ficava encoberta por uma cortina que se abria automaticamente por ocasião do início do espetáculo [...]. Junto da tela, havia dois enormes jarrões utilizados como focos de iluminação indireta, cuja forma arestada se inscrevia nas soluções Art Déco. [...] As paredes eram pintadas em faixas monocromáticas, cujo colorido, começando com um vermelho escuro cor de vinho, ia esmaecendo gradativamente. Essa solução, bastante sóbria, nada tinha a ver com o citado cinema Metro, mas se assemelhava àquela escolhida para o Cinema São Luís, do Rio de Janeiro, inaugurado um pouco antes.

Fortemente influenciado pelas salas cinematográficas cariocas, sobretudo pelo Cine Roxy, o Cine Diogo, quando de sua abertura, era “*incontestavelmente [...] a melhor que já possuímos, pelo conjunto de requisitos modernos que presidiram a sua construção, sobretudo pela rigorosa técnica recomendada em estabelecimentos congêneres*” (sic) (UNITARIO, 07/09/1940), apontando ainda CASTRO (1997, p.14), “*que a sala sobressaía entre as demais da cidade, quer como arquitetura quer como marco simbólico de uma fase histórica de mudanças*”.

O Cine Diogo foi, então, inaugurado a 07 de setembro de 1940, com o filme “Balalaika”, da Metro Goldwyn Mayer, firmando-se “*no pedestal mais alto da elegância e do lazer fortalezense*”, sobretudo “*a sua famosa sessão das quatro dos domingos, ponto obrigatório de encontro da ‘jéneusse dorée’ de então, belas mocinhas das classes médias e rica, que iam desfilar o seu chiquismo, envoltas em modelos copiados quase sempre, do guarda-roupa estelar das divas da tela*” (GIRÃO, 1998, p.10).

O bloco vertical do conjunto, abrigando salas de escritório para aluguel, apresentava oito pavimentos, além do térreo, configurando-se como o mais alto edifício na ocasião, com estrutura em concreto armado e revestido em argamassa de pó-de-pedra, impregnado de corante azul. A torre, de composição simétrica e destacada do embasamento por marquises e tratamento diferenciado dos materiais de acabamento, erguia-se no alinhamento frontal do lote e tinha seu trecho central dinamizado por duas pilastras que ascendiam até o coroamento do edifício e delimitavam uma seqüência ritmada de balcões. Os dois últimos pavimentos apresentavam recuos, compondo um coroamento escalonado e discretamente ornamentado com alto-relevos de formas geometrizadas, que, de tão singelos, eram praticamente imperceptíveis pelos pedestres (figs. 259, 268 e 269).



263

Sala de projeções do Cine Diogo, mostrando sua ornamentação geometrizada, as caixas de som nas paredes laterais e as poltronas do térreo.
Fonte: Arquivo Ary Leite.

EDIFÍCIO ANTONIO DIOGO

Projeto e Execução
Esp. Cel. WALDIR DIOGO DE SIQUEIRA
EDIFÍCIO ANTONIO DIOGO - 37 and.

Conrado Cabral & Cia.
FABRICAÇÃO DE BARRAS DE FERRO
FERRAGEM PARA OBRAS DE CONCRETO ARMADO
C/ALVARO DE ALMEIDA, 100 - FONE 1000

QUIXADA & CIA.
CONSTRUTORA
PROJETOS DE EDIFÍCIOS, OBRAS DE CONCRETO ARMADO, ALVENARIA, FERRETELA, C/ALVARO DE ALMEIDA, 100 - FONE 1000

LIMA & ALBUQUERQUE
CONSTRUTORA
PROJETOS DE EDIFÍCIOS, OBRAS DE CONCRETO ARMADO, ALVENARIA, FERRETELA, C/ALVARO DE ALMEIDA, 100 - FONE 1000

Auto Elétrico
REPARAÇÃO DE VEÍCULOS ELÉTRICOS
C/ALVARO DE ALMEIDA, 100 - FONE 1000

PEDRO AMÉRICO
CONSTRUTORA
PROJETOS DE EDIFÍCIOS, OBRAS DE CONCRETO ARMADO, ALVENARIA, FERRETELA, C/ALVARO DE ALMEIDA, 100 - FONE 1000

VIUVA ROMCY
CONSTRUTORA
PROJETOS DE EDIFÍCIOS, OBRAS DE CONCRETO ARMADO, ALVENARIA, FERRETELA, C/ALVARO DE ALMEIDA, 100 - FONE 1000

ENRICO GUARNERI & CIA.
CONSTRUTORA
PROJETOS DE EDIFÍCIOS, OBRAS DE CONCRETO ARMADO, ALVENARIA, FERRETELA, C/ALVARO DE ALMEIDA, 100 - FONE 1000

JOSE BARROS MAMA
CONSTRUTORA
PROJETOS DE EDIFÍCIOS, OBRAS DE CONCRETO ARMADO, ALVENARIA, FERRETELA, C/ALVARO DE ALMEIDA, 100 - FONE 1000

STUDART & CIA.
CONSTRUTORA
PROJETOS DE EDIFÍCIOS, OBRAS DE CONCRETO ARMADO, ALVENARIA, FERRETELA, C/ALVARO DE ALMEIDA, 100 - FONE 1000

Comp. de Seguros
SUA COMPANHIA DE SEGUROS
SUA COMPANHIA DE SEGUROS

SIA Comercio e Industria
SUA COMPANHIA DE SEGUROS
SUA COMPANHIA DE SEGUROS

SERRARIA FORTALEZA
SUA COMPANHIA DE SEGUROS
SUA COMPANHIA DE SEGUROS

Fabris (de Merve) São João
SUA COMPANHIA DE SEGUROS
SUA COMPANHIA DE SEGUROS

Aqui há OTIS
SUA COMPANHIA DE SEGUROS
SUA COMPANHIA DE SEGUROS

GUARDE ESTE ANUNCIO ... **ELE LHE SERA ÚTIL.**

264

Anúncio do jornal Correio do Ceará, listando todos os profissionais e fornecedores envolvidos na construção do Edifício Diogo.
Fonte: Correio do Ceará, 28/04/1940.

55. “*Não se deve esquecer que a ornamentação estilizada era uma marca identificadora das realizações Art déco, nomeadamente nos interiores. A decoração do cinema, por sinal muito discreta, foi entregue a Jacques Morovitz, também do Rio de Janeiro, certamente por interferência do autor do projeto arquitetônico*” (CASTRO, 1997, p.12).

Em 1997, o Cine Diogo foi desativado e, posteriormente, implantado em seu lugar o Shopping Diogo, um centro comercial que descaracterizou por completo o bloco térreo da edificação, restando poucos indícios do que foi a sala cinematográfica. A torre, pintada com cores escolhidas aleatoriamente, encontra-se em estado delicado de conservação, apresentando infiltrações, esquadrias danificadas, além de letreiros e cartazes abusivos⁵⁶.

A implantação do Edifício e Cine Diogo, juntamente com a inauguração da loja “A Cearense” e a já consolidada “Casa Parente”, no térreo do Edifício Parente, modificaram o trecho urbano da rua Barão do Rio Branco, até então (CASTRO, 1997, p.8). A área tornou-se, a partir de então, extremamente valorizada, sendo logo denominada de “quarteirão sucesso da cidade”, atraindo diversos outros estabelecimentos, como a Ceará Rádio Clube, que ocupou os dois últimos andares do Edifício Diogo⁵⁷, a loja “A Cruzeiro” (fig. 265), a “Casa das Máquinas”, a sapataria “Casa Pio”, dentre outras, tornando-se um dos pontos de maior distinção da cidade e compartilhando a hegemonia da Praça do Ferreira.

Com o melhor cinema e a única emissora, o quarteirão da rua Barão do Rio Branco, entre Guilherme Rocha e Liberato Barroso, começou a roubar a cena da “praça”. [...] Não tardou para que a publicidade incipiente, num intuitivo processo de “marketing”, cognominasse a área de “o quarteirão sucesso da cidade”. Com efeito, por toda a década, a quadra em que predominava o Cine Diogo fez-se o centro de irradiação do progresso de Fortaleza, libertando-o da Praça do Ferreira que, todavia, continuava a ser o coração da cidade (GIRÃO, 1997, p.173).

“Assim, o selecionado footing⁵⁸, das noites de sábado e, sobretudo, dos domingos, rapidamente se estendeu ao ‘quarteirão sucesso’, apoiando-se nas lojas comerciais do logradouro e abrindo caminho para a posterior transformação da Praça José de Alencar em pólo comercial” (CASTRO, 1997, p.9).

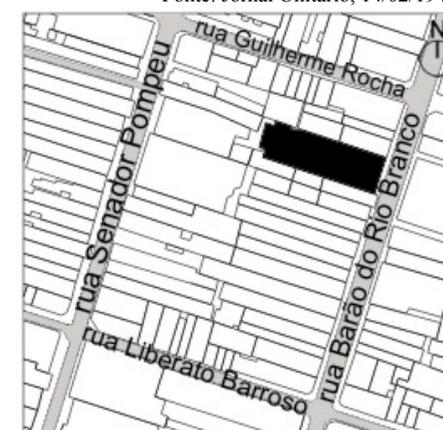
56. Infelizmente, não foi permitida a realização de fotos internas no edifício, nem disponibilizado qualquer desenho ou informações referentes ao projeto, seja o original ou o da reforma.

57. “O edifício, ou melhor talvez dizer, o conjunto arquitetônico, obteve prestígio ainda maior quando da transferência da Ceará Rádio Clube para os seus últimos andares, em particular depois de instalado um auditório, em cujo estúdio, do tipo ‘aquário’, se apresentavam artistas da terra e nomes famosos vindos do Rio de Janeiro especialmente contratados” (CASTRO, 1997, p.13).

58. Segundo CASTRO (1997, p.8), “Footing, convém esclarecer, era um neologismo brasileiro, utilizando palavra inglesa de significado diferente. A menção a esse hábito fortalezense de apropriação do espaço urbano para o contato social tem aqui seu sentido, mesmo porque se tratava de rebatimento de prática nacional e internacional [...] Não se tratava de um uso provinciano, [...] mas uma flânerie, uma prática burguesa de fruição da cena urbana, tranqüila e segura, que muito interessou às especulações de Walter Benjamin sobre a Paris do século XIX”.



265
Reclame da loja “A Cruzeiro”, anunciando sua mudança para “o quarteirão sucesso da cidade”.
Fonte: Jornal Unitário, 14/02/1943.



266
Planta de situação do Edifício Diogo.
Fonte: Desenho da autora.



267
Vista aérea das imediações do Edifício Diogo.
Fonte: Google Earth.



268
Vista nordeste da situação atual do Edifício Diogo.
Quando de sua inauguração, a edificação era a mais
alta da cidade.
Fonte: Foto da autora.



269
Vista sudeste do Edifício Diogo. A torre, de composição
simétrica, tem seu trecho central dinamizado por duas pi-
lastras que ascendem até o coroamento e delimitam uma
seqüência rítmica de balcões.
Fonte: Foto da autora.



270
Entrada do Edifício Diogo. O Cine Diogo foi desativado,
cedendo lugar ao Shopping Diogo, um centro comercial
que descaracterizou por completo o pavimento térreo.
Fonte: Foto da autora.

4.5.14 - Secretaria de Polícia (1942)

Em 1942, mais precisamente no dia 6 de fevereiro, o conjunto da Praça dos Voluntários ganhou reforço com a inauguração do prédio da Secretaria de Polícia, uma obra pública, confiada ao arquiteto Emílio Hinko, localizada na rua do Rosário, 199, com área de cerca de 1.100,00m².

A edificação, com cinco pavimentos (térreo incluso), juntamente com o Clube Iracema - também de autoria de Emílio Hinko - e a Empresa Telefônica Municipal, ratificava uma nova escala e uma paulatina mudança da paisagem urbana deste trecho da cidade.

Mesmo com uma implantação tradicional, respeitando os alinhamentos do lote, o projetista lançou mão de um partido arquitetônico em certo aspecto inusitado, composto por três aparentes volumes, sendo o central o elo de ligação entre os dois periféricos. Efetivamente, tratava-se de um volume único, já que os “blocos” não eram independentes entre si; porém, através de recursos, como as quinas abauladas e um discreto recuo em parte do corpo central, reforçava-se a leitura, nas fachadas norte e sul, de uma composição em três blocos (figs. 272 e 281).

É possível pensar que tal conformação estaria relacionada a um desejo de setorização funcional dos espaços, definidos a partir de seus eixos: as atividades afins, organizadas nos volumes periféricos - espécies de grandes salões com planta livre e malha estrutural moderna, dando liberdade em seu agenciamento espacial graças a estrutura em concreto armado - eram interligadas pelo volume central, formado por um grande vazio, inerente a todos os pavimentos e margeado por áreas de circulação e atividades de uso comum, como a caixa de circulação vertical, por exemplo. Essa disposição facilitaria o acesso de todos às áreas de uso coletivo, o conforto ambiental do conjunto, além de permitir uma maior integração entre as diversas áreas da edificação (figs. 274, 275, 276, 277, 278 e 279).

No tratamento das fachadas, todas simétricas, havia uma clara composição tripartida. O embasamento apresentava acabamento específico, com frisos horizontais e um revestimento com argamassa de pó-de-mármore, conferindo certo aspecto de granulosidade. Uma cornija demarcava o início do corpo do edifício, verticalmente definido por volumes ascensionais em alto-relevo, que fixavam as prumadas das esquadrias - todas em ferro e vidro e com tamanhos diversos -, dinamizando o conjunto. Coroavam a edificação, a platibanda da cobertura em terraço e os capitéis trabalhados com faixas em alto-relevo (fig. 271).

O edifício possuía dois portões de acesso, nas fachadas leste e oeste - praticamente idênticas entre si -, sendo a entrada principal pela rua do Rosário (fig. 274). Os acessos destacavam-se por marquises sobre mísulas escalonadas; portões com serralharia trabalhada através de formas geométricas, encerrados entre pórticos sacados; e pelas falsas colunas e pilares concentrados sobre a marquise, que culminavam em um volume central mais



271

Vista noroeste do edifício da Secretaria de Polícia, a partir da praça dos Voluntários, na década de 1940. Com 5 pavimentos, térreo incluso, sua volumetria definia-se em base, corpo e coroamento. Seus jogos volumétricos ascensionais, suas esquadrias em ferro e vidro, seu embasamento em argamassa de pó-de-mármore eram recursos próprios da arquitetura *Art Déco*.

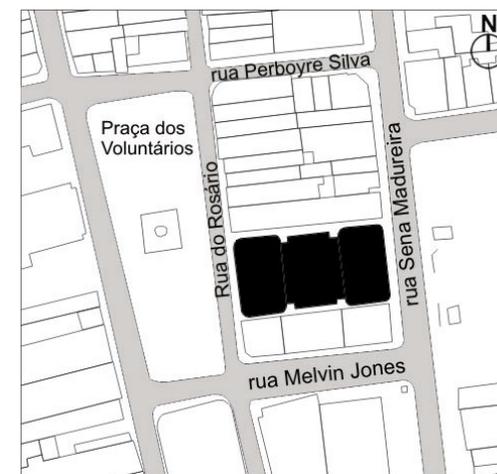
Fonte: Oficina de Projetos/PMF.

alto, abrigando o brasão dos Estados Unidos do Brasil (figs. 282, 283 e 284). O jogo volumétrico era reforçado, ainda, pelas marquises que marcavam as quinas abauladas da edificação (fig. 280).

Tempos depois, um novo pavimento foi adicionado à edificação, comprometendo o seu coroamento e a proporção de sua composição. Intervenções descaracterizadoras como o mau estado de conservação de seus materiais de acabamento, a substituição das esquadrias de ferro e vidro por alumínio e vidro, a colocação de aparelhos de ar-condicionado comprometendo a estética das fachadas, dentre outras, vem, paulatinamente, contribuindo para a descaracterização da obra (figs. 280 e 281).



274
Pavimento térreo da Secretaria de Polícia. Com acesso principal pela rua do Rosário, suas atividades são setorizadas em 3 partes, abrigo seu trecho central um vazio inerente a todos os pavimentos, a caixa de circulação vertical e atividades de uso coletivo.
Fonte: DERT/CE.

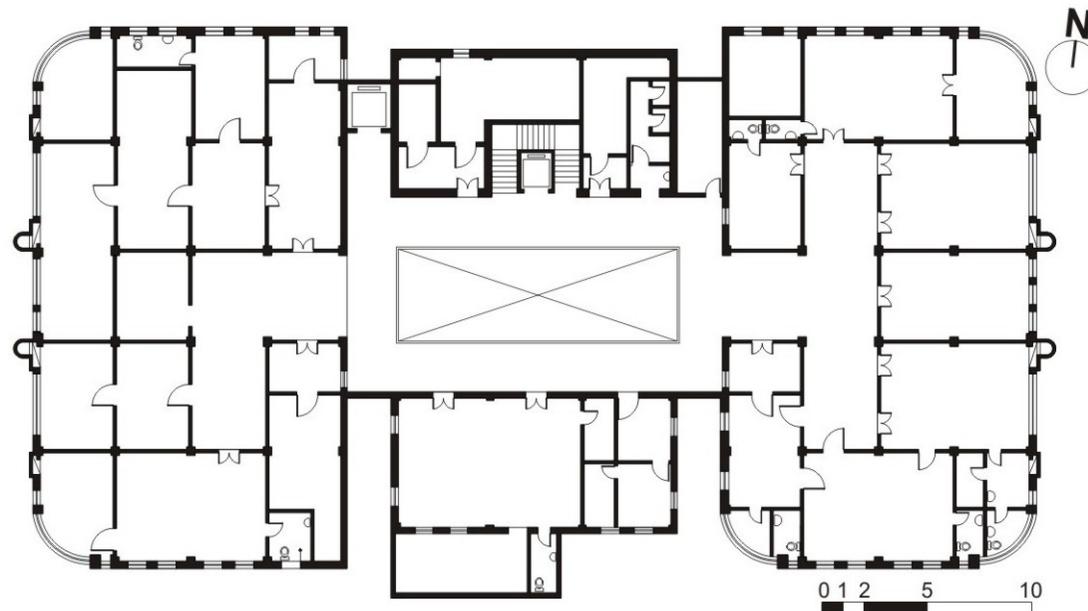


272
Planta de situação da Secretaria de Polícia, mostrando seu volume único, organizado em 3 blocos.
Fonte: Desenho da autora.

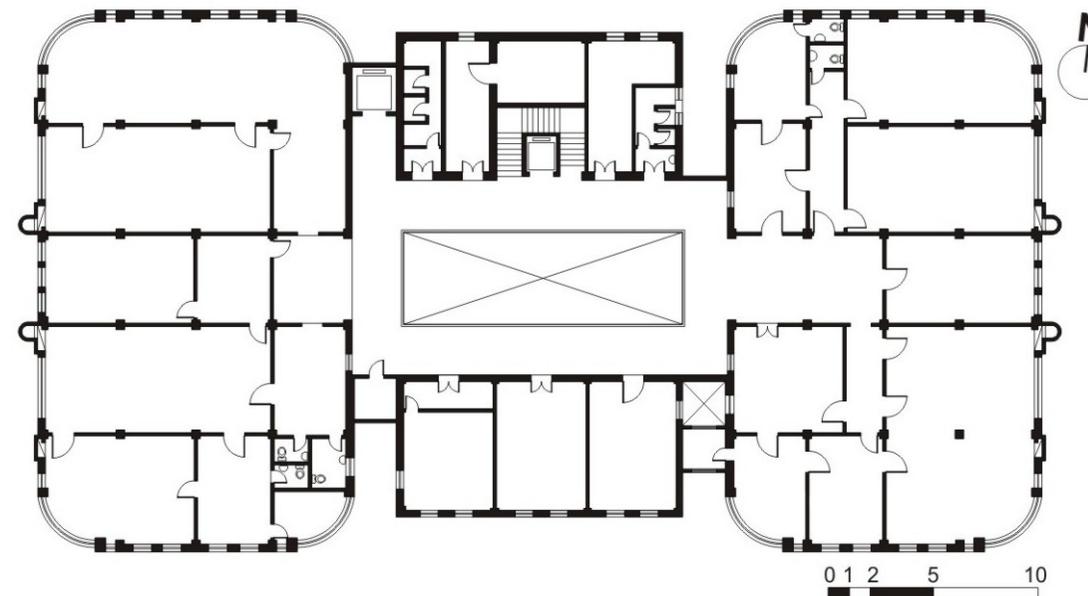


273
Vista aérea das imediações da Secretaria de Polícia.
Fonte: Google Earth.

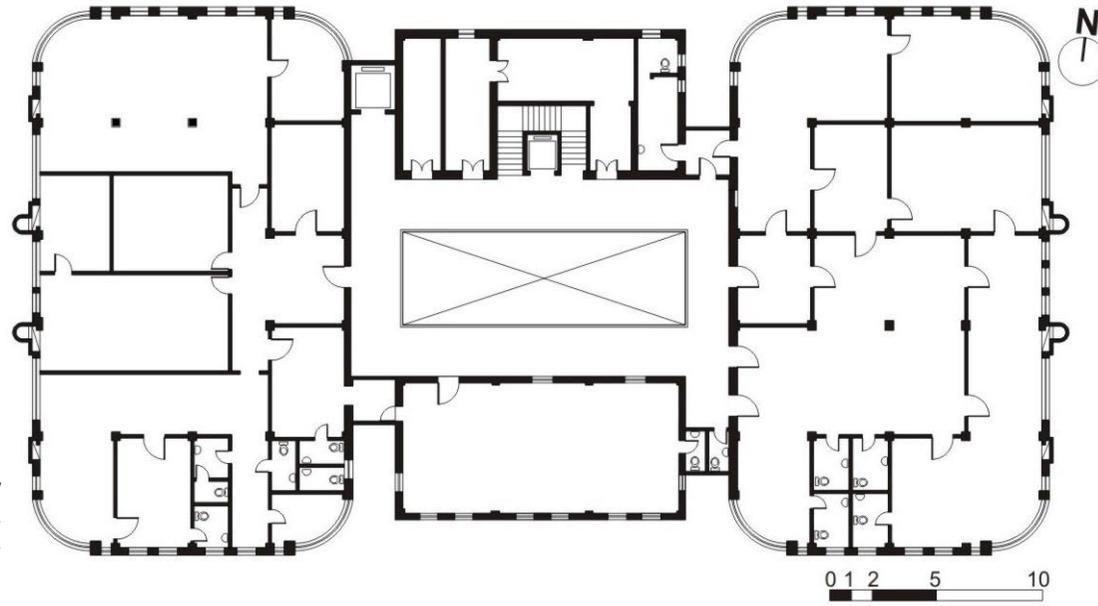
275
Primeiro pavimento da Secretaria de Polícia. As arestas abauladas e um discreto recuo no corpo central do edifício aparentam que a edificação é composta por 3 blocos.
Fonte: DERT/CE.



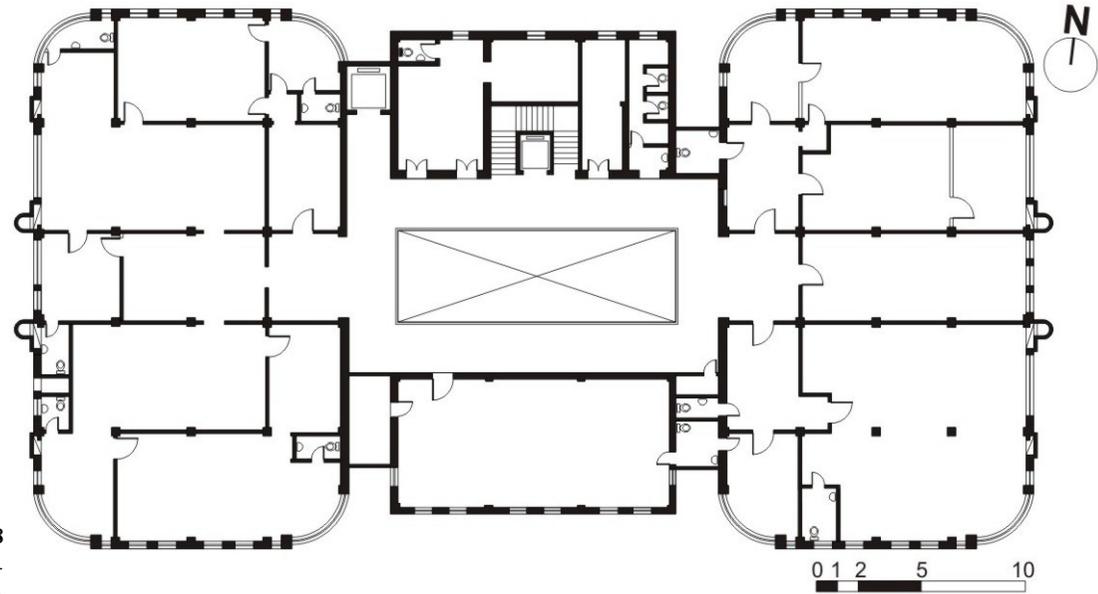
276
Segundo pavimento da Secretaria de Polícia. Os dois grandes salões periféricos apresentam uma clara malha estrutural moderna, assegurando espaços flexíveis em sua utilização.
Fonte: DERT/CE.



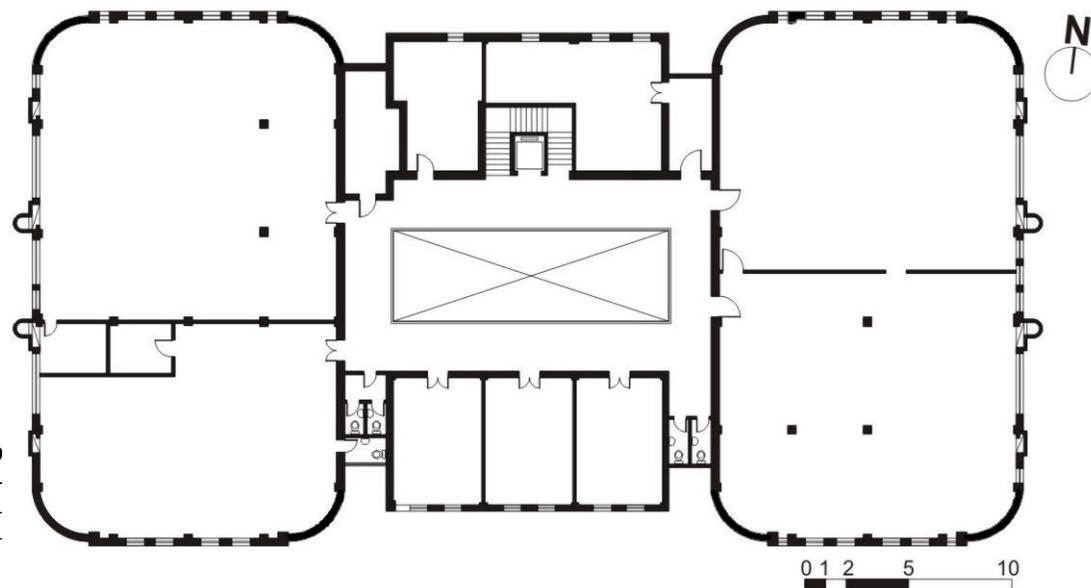
277
Terceiro pavimento da Secretaria de Polícia.
Fonte: DERT/CE.



278
Quarto pavimento da Secretaria de Polícia.
Fonte: DERT/CE.



279
Quinto pavimento da Secretaria de Polícia. Originalmente, tal pavimento não existia.
Fonte: DERT/CE.



280
Vista sudoeste da situação atual da Secretaria de Polícia. O quinto pavimento foi construído posteriormente, comprometendo a volumetria do conjunto.
Fonte: Foto da autora.



281
Situação atual da fachada sul da Secretaria de Polícia. Suas arestas arredondadas e o recuo do trecho central aparentam ter a edificação 3 blocos.
Fonte: Foto da autora.





282

Situação atual do térreo da fachada oeste da Secretaria de Polícia, a partir da Praça dos Voluntários.
Fonte: Foto da autora.



283

Situação atual da fachada leste da Secretaria de Polícia. O corpo do edifício é marcado por pilastras ascensionais e frisos nas arestas, que movimentam o conjunto.
Fonte: Foto da autora.



284

Detalhe do acesso principal da edificação, pela rua do Rosário, encimado por marquise e mísulas escalonadas.
Fonte: Foto da autora.



285

Vazio interno inerente a todos os pavimentos da edificação.
Fonte: Foto da autora.

4.5.15 - Banco do Brasil (1942)

Na trilha da padronização de instituições públicas no país (figs. 286, 287 e 288), a exemplo das agências dos Correios e Telégrafos, ainda no ano de 1942, Fortaleza ganhou uma nova agência do Banco do Brasil, construída de acordo com os novos ditames arquitetônicos. Sua localização, na Praça Waldemar Falcão, antiga Praça Capistrano de Abreu, entre os edifícios dos Correios e Telégrafos (1934) e do Palácio do Comércio (1940), não poderia ser mais representativa desta “modernização” de suas instalações⁵⁹ (fig. 289 e 290).

Inaugurada a 7 de março de 1942, a nova edificação foi retratada pelos jornais da época como um “acontecimento de alto relevo nas esferas socio-comerciais da cidade”, e o edifício foi apresentado como uma imponente obra, símbolo maior do progresso da capital e do Estado:

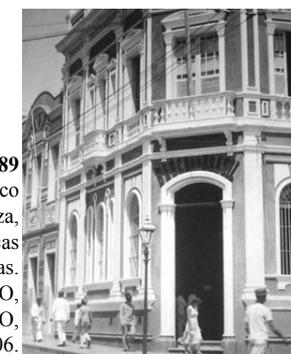
Trata-se, realmente, **de importante construção em cimento armado**, com três pavimentos, além do terreo, que vem concorrer grandemente para o embelezamento de Fortaleza, pois o edifício apresenta **um conjunto arquitetônico de rara elegância e esmerado acabamento, em que sobressai o gosto artístico**. As diferentes secções da agência do Banco do Brasil, em Fortaleza, foram magnificamente distribuídas, ficando todas muito bem servidas de **mobiliário padronizado, muito moderno e distinto** (sic) (O ESTADO, 08/03/1942) (grifo nosso).

Nada poderia melhor consagrar tal expansão, denotadora do magnífico progresso do Estado do Ceará, do que este magestoso edifício com que a Exma. Diretoria do Banco do Brasil resolveu dotar a formosa capital do Ceará. E se foi a filial de Fortaleza, a primeira entre as suas congêneres do Nordeste a possuir prédio deste porte, é porque **á Fortaleza pertence, com efeito, a primazia entre as capitais desta prospera região brasileira**. [...] Na verdade, o magestoso edifício do Banco do Brasil honra a nossa terra. A magnífica construção de cimento armado é a **última palavra em aperfeiçoamento técnico, conforto e higiene**. Possui três amplos pavimentos, além do térreo, todos esmeradamente decorados, obedecendo a um traçado arquitetônico de refinado gosto artístico. [...] O mobiliário, padronizado, é de elegante estilo moderno. Em síntese, **a Agência do Banco do Brasil de Fortaleza é um prêmio á cidade de Fortaleza, como obra de grande utilidade pública e como um monumento de arte a embelezar a nossa progressista capital** (sic) (O ESTADO, 10/03/1942) (grifo nosso).

59. Conforme mostra o discurso do gerente da agência, sr. Fernando de Lemos Bastos, proferido na inauguração do edifício: “*Há trinta anos, meus senhores, o Banco do Brasil iniciava suas operações nesta cidade e a expansão, em proporções consideráveis, dos seus negócios, faz com que a velha agencia daquele tempo em nada se pareça com a de nossos dias*” (fig. 289) (sic) (O ESTADO, 10/03/1942).



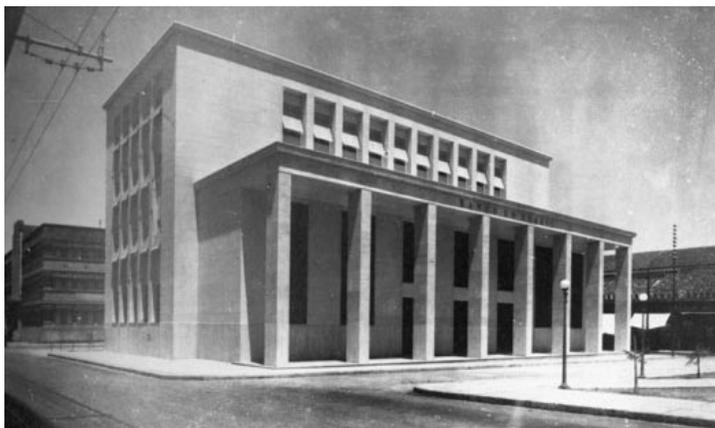
286, 287 e 288
Novas agências do Banco do Brasil em Goiânia e Piracicaba, seguindo a padronização imposta pela instituição.
Fonte: UNES, 2001 e Revista Acrópole, jun/1944.



289
Primeira sede do Banco do Brasil em Fortaleza, com características ecléticas.
Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.

Trata-se de **um prédio moderno, amplo e confortável**, dispendo de excelentes instalações e muitas dependências, onde já se acham localizadas as diversas secções da importante instituição bancária. [...] O imponente edifício, **um dos mais elegantes e sólidos construídos em Fortaleza**, é todo de cimento armado e **nada fica a dever aos mais belos edifícios recentemente edificadas na antiga área do Morro do Castelo, no Rio**. Tem três pavimentos, além de um terreço, **obedece às mais elegantes linhas arquitetônicas e foi decorado artisticamente, o que constitui mais uma obra de arte a embelezar a nossa garrida e progressista cidade**. Sua construção, inicialmente orçada em 1897 contos, custou, no entanto, 2500 contos, estando incluído nesta cifra, o custo de todo mobiliário, que é padronizado e todo ele moderno e elegantíssimo. As várias secções da nossa mais importante agência bancária ficaram magnificamente dispostas nos três andares e os seus funcionários têm, agora, o máximo conforto (sic) (CORREIO DO CEARÁ, 07/03/1942) (grifo nosso).

Apesar da ausência de comentários técnicos sobre a obra, tais relatos expressam como a construção da nova agência repercutiu e era encarada pela sociedade de então⁶⁰. Não se tem confirmação sobre o autor do projeto; especula-se que tenha sido desenvolvido no Rio de Janeiro, cabendo a autoria a Firmino Saldanha, autor de outras agências, como a de João Pessoa, muito parecida com a de Fortaleza. Além disso, a foto que consta na reportagem do jornal O Estado, de 10 de março de 1942, apresenta uma placa especificando que a obra ficou a cargo da firma Leão Ribeiro e Cia Ltda⁶¹.



290

Nova sede do Banco do Brasil em Fortaleza, com características *Art Déco*, em muito se diferenciando de sua sede antiga. Monumental era sua escala, com feições um tanto fascista.

Fonte: Museu da Imagem e do som de Fortaleza.



291

Edifício do Banco do Brasil (1942), ao lado do edifício do Banco Frota Gentil (1918), evidenciando o claro contraste entre o repertório *Art Déco* e o eclético.

Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.

60. Certos adjetivos utilizados pela imprensa de então, como elegante, majestoso, amplo, sólido, moderno, nos levam a supor que os autores de tais artigos gostariam de ressaltar a monumentalidade, imponência, sobriedade e despojamento ornamental da edificação.

61. Foram mantidos contatos com o setor de Patrimônio e Acervos do Banco do Brasil, entretanto, nos foi informado que nada consta nos documentos do Banco sobre a referida obra.

Erguida entre duas praças (o Largo dos Correios e a Praça Waldemar Falcão), a edificação apresentava as quatro fachadas livres, todas simétricas e marcadas por um absoluto despojamento ornamental e sobriedade de seus elementos e formas, sendo, talvez, a obra de feição mais moderna construída até o ano de sua inauguração (figs. 290 e 295).

Sua fachada principal, voltada para o sul, abrigando um pórtico de entrada com altura estimada em 8 metros; a imponência de sua massa, toda revestida em mármore branco; e a rigidez de suas formas, conferiam extrema monumentalidade à edificação, especialmente diante de seu entorno (fig. 290).

Ritmado por uma sucessão de pórticos, agrupando pequenas esquadrias repetidas, tal jogo volumétrico visava conferir certo caráter ascensional ao conjunto e não comprometia o predomínio dos cheios sobre os vazios, dialogando a volumetria do edifício com obras neoclássicas, como o *Chateau Benouville*, de Ledoux, ou com exemplares arquitetônicos ditos “fascistas”, como a *Citta Universitaria*, de Marcello Piacentini (figs. 292 e 293).

Em seu agenciamento espacial, ocupando uma área de cerca de 670,00m², os pavimentos da edificação apresentavam-se como um grande salão, permitindo a flexibilidade que uma agência bancária futuramente exigiria, e os equipamentos de uso coletivo, tais como sanitários e a caixa de circulação vertical, tomavam o setor esquerdo dos pavimentos, evidenciando uma certa setorização (fig. 297). Na cobertura, o uso da laje impermeabilizada configurava um grande terraço.

Uma ampliação da edificação foi feita posteriormente, o que implicou em algumas alterações em sua volumetria e a ocupação de parte do terraço (fig. 294). Atualmente, apesar de apresentar algumas intervenções descaracterizadoras, como a troca das esquadrias de ferro e vidro por alumínio e vidro; a pintura de suas fachadas, permanecendo apenas um embasamento em mármore; e a substituição de alguns de seus revestimentos internos, o edifício é, dos exemplares analisados, um dos que se encontra em melhor estado de conservação. Provavelmente, o fato de pertencer ainda à mesma instituição de origem, o Banco do Brasil, e ter permanecido em contínuo funcionamento foram questões decisivas na conservação do imóvel (figs. 298, 299, 300, 301, 302 e 303).



292

Chateau Benouville, de Ledoux.
Fonte: Arquivo online Hanser,
<<http://hanser.ceat.okstate.edu/>>.



293

Citta Universitaria, de Marcello Piacentini.
Fonte: *Art & Architecture*,
<<http://www.artandarchitecture.org.uk/>>.



294

Edifício do Banco do Brasil, após
sua ampliação.
Fonte: Arquivo Nirez.



295

Planta de situação do Banco do Brasil, evidenciando suas quatro fachadas livres.
Fonte: Desenho da autora.



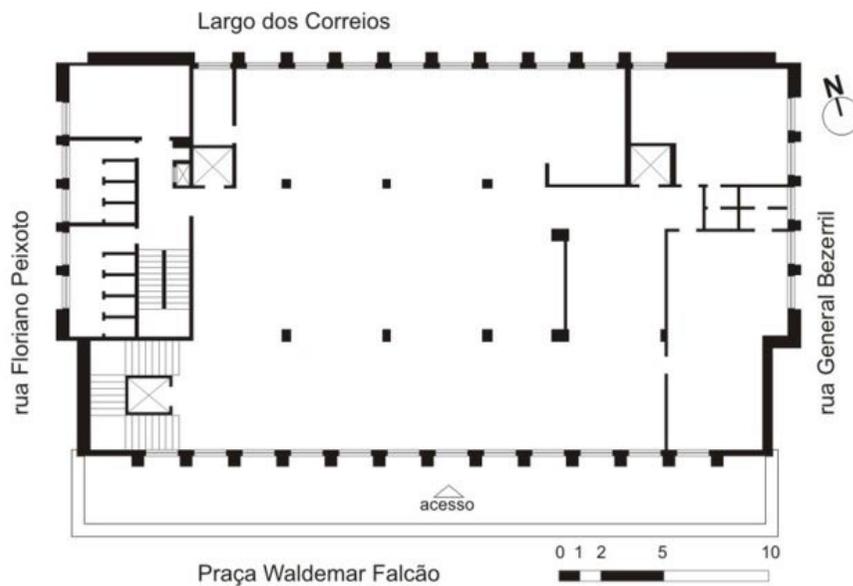
296

Vista aérea das imediações do Banco do Brasil.
Fonte: Google Earth.



298

Situação atual da fachada sul do Banco do Brasil. A imponência de sua massa e a rigidez de suas formas conferem uma monumentalidade ao edifício.
Fonte: Foto da autora.



297

Planta esquemática do pavimento térreo do Banco do Brasil, sem divisórias. Um grande salão compõe a planta dos pavimentos da agência, permitindo a flexibilidade de ocupação que tal programa exige. Os sanitários e a caixa de circulação vertical concentram-se no setor esquerdo da planta.
Fonte: Arquivo Beatriz Sabóia.



299

Situação atual da fachada sul do Banco do Brasil, com destaque para o seu pórtico de entrada.
Fonte: Foto da autora.



300

Vista nordeste da situação atual do Banco do Brasil.
Fonte: Foto da autora.



301

Vista interna do pavimento térreo do Banco do Brasil.
Fonte: Foto da autora.



302

Vista interna do primeiro pavimento do Banco do Brasil, mostrando o grande salão que compõe os pavimentos.
Fonte: Foto da autora.



303

Vista interna do primeiro pavimento do Banco do Brasil, mostrando o grande salão que compõe os pavimentos.
Fonte: Foto da autora.

4.5.16 - Edifício do Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Bancários (1943)

Em 1943, o trecho urbano do centro da cidade, que já contava com o Mercado Central (1932), a sede dos Correios e Telégrafos (1934), o Edifício Epitácio Oliveira (1938), o Palácio do Comércio (1940) e a agência do Banco do Brasil (1942), complementava-se como símbolo dessa Fortaleza “progressista”, utilizando um termo recorrente nos jornais da época, com a inauguração do Edifício do Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Bancários, em 16 de julho de 1943, localizado a rua General Bezerril, 275, em frente a Praça Capistrano de Abreu, atual Waldemar Falcão. O imóvel, destinado também à locação de salas, abrigou, dentre outras atividades, o Consulado dos Estados Unidos no Ceará e a sua construção definia um conjunto de edificações *Art Déco* ao redor de todos os lados da Praça, evidenciando bem a divulgação dessa arquitetura em obras de porte da cidade.

Com sete pavimentos, incluindo o térreo e o último andar com trecho em terraço, o edifício erguia-se sem recuos, com absoluta simplicidade formal, evidenciando até uma certa monotonia de sua volumetria. Mais uma vez, a composição tripartida era adotada, com térreo formado por pontos comerciais que se abriam diretamente para o logradouro e encimado por marquise; um corpo sem recortes volumétricos, mas apenas demarcado por faixas e frisos horizontais, destacando a leitura por andares e ritmado por prumadas de esquadrias locadas aos pares; e coroamento singelamente escalonado. Por sua fachada principal voltar-se para oeste, as esquadrias basculantes em ferro e vidro, características do *Art Déco*, eram protegidas por persianas móveis (figs. 304 e 305).

Infelizmente, não foram obtidas maiores informações sobre a obra e seus autores, a qual, atualmente, encontra-se praticamente abandonada, funcionando apenas seu pavimento térreo. As pichações, ausência de esquadrias, deterioração de seus revestimentos e as atuais cores de suas fachadas refletem tal quadro de descaso para com a edificação (figs. 308, 309, 310 e 311).



305

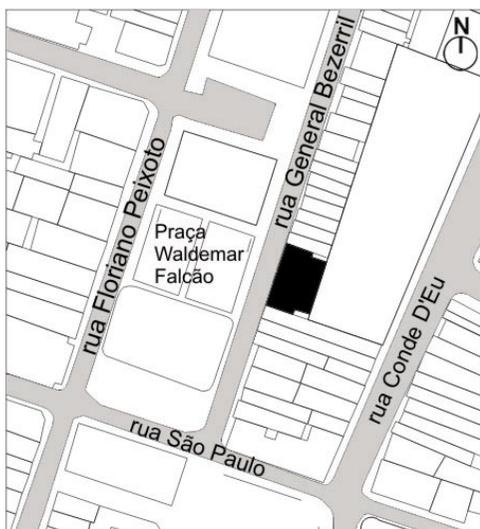
Fachada oeste do Edifício IAPB. Com sete pavimentos e composição tripartida, o edifício se caracterizava por uma absoluta simplicidade formal, evidenciando até uma certa monotonia em sua volumetria.
Fonte: Arquivo João Hyppolito.



304

Fachada oeste do Edifício do IAPB, localizado na Praça Waldemar Falcão, entre os edifícios do Banco do Brasil e Palácio do Comércio. A construção da edificação definia um importante conjunto *Art Déco*, que ocupava os quatro lados da praça: a norte o Banco do Brasil, a leste o Edifício Epitácio Oliveira.

Fonte: Arquivo João Hyppolito.



306

Planta de situação do Edifício do IAPB.
Fonte: Desenho da autora.



308

Vista noroeste da situação atual do Edifício do IAPB. A edificação encontra-se praticamente abandonada, funcionando apenas seu pavimento térreo.
Fonte: Foto da autora.



310

Coroamento do Edifício do IAPB, com volumetria recuada.
Fonte: Foto da autora.



307

Vista aérea das imediações do Edifício do IAPB.
Fonte: Google Earth.



309

Situação atual da fachada oeste do Edifício IAPB. Pichações, ausência de esquadrias e deterioração de seus revestimentos refletem o péssimo estado de conservação da obra.
Fonte: Foto da autora.



311

Embasamento do Edifício do IAPB, encimado por marquise.
Fonte: Foto da autora.

4.5.17 - Edifício Jangada (1948)

Os anos 1940 caminhavam para o seu fim, consolidando um futuro destinado à verticalização da cidade. A construção do Edifício Jangada, inaugurado em 06 de setembro de 1948⁶², com 9 pavimentos - térreo e sobreloja incluso -, era mais um indício deste processo.

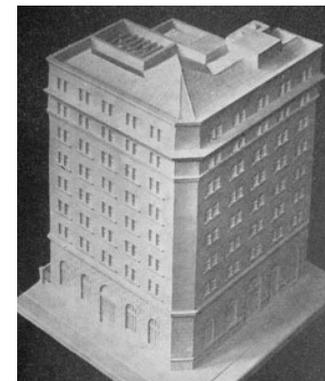
A obra, confiada pela Prudência Capitalizações ao Escritório Técnico Sylvio Jaguaribe Ekman, responsável pelo projeto e construção, foi acolhida com louvor pela cidade:

Trata-se de **uma das mais importantes construções já realizadas no Norte do Brasil, no terreno da moderna engenharia**. Se, em conjunto, o **'Edifício Jangada'** é **qualquer coisa de moderno na paisagem arquitetônica da cidade**, a apontar para os céus de Fortaleza toda a **graça, beleza e magnificência do aerodinamismo** dos seus sete andares, analisando-se e apreciando-se a obra em seus detalhes, é que vemos até que grau predominavam ali o bom gosto, o senso artístico e o esmero dos seus construtores. [...] O Edifício Jangada [...], que contou para sua execução e perfeito acabamento com a competência técnica e dedicação do Dr. Francisco Hyppolito, diretor da firma construtora nesta praça, é um dos mais belos e modernos do Norte do país, fazendo com que a nossa capital, dessa forma, tenha o seu aspecto embelezado atraindo as vistas e despertando elogios de quantas pessoas nos visitarem (O POVO, 02/09/1948) (grifo nosso).

Situada na rua Major Facundo, 253, esquina com a Senador Alencar, a filial de Fortaleza (figs 312 e 313) foi a primeira de uma série realizada em outras capitais do Norte e Nordeste, como Manaus, João Pessoa, Recife e Salvador (fig. 314). A Companhia Prudência ocupou propriamente o andar térreo, *“com lojas amplas com pé-direito de 7 metros em teto liso, com nervuras e dispoendo de sobre-lojas em galeria”*, prestando serviços de atendimento ao público; o primeiro andar, para instalação de seus escritórios; e o último pavimento, composto de *“três apartamentos completos, amplo hall, salão de recepção e terraço, donde descortina-se a vista para o Mucuripe”* (O POVO, 02/09/1948), reservado à hospedagem da diretoria e convidados. Os demais pavimentos destinavam-se à locação pública e, posteriormente, o último andar foi cedido ao Jangada Clube (O POVO, 02/09/1948).

Sendo uma das obras locais que mais dialogam com a Escola de Chicago, o embasamento do prédio era todo revestido em granito polido cinza claro, proveniente de São Paulo. O acesso ao hall principal e às lojas se dava por portões em ferro batido, acompanhados de janelas, todos com vergas em arco pleno. O restante da fachada era revestido em pastilha na cor palha, trazidas do Rio de Janeiro. As aberturas, disposta aos pares, tinham todas as mesmas dimensões, compondo fachadas sóbrias - até com um certo viés neoclássico - e pre-

62. A pedra fundamental da edificação foi lançada em 3 de outubro de 1945.



312 e 313

Maquete do Edifício Jangada. Pertencente à Prudência Capitalização, a sede de Fortaleza foi a primeira de uma série realizada em outras capitais do Norte e Nordeste. Fonte: Revista Acrópole, set/1946.



dominando a massa edificada, além de serem protegidas por persianas móveis, com o intuito de evitar a forte insolação, sobretudo na fachada oeste. O coroamento definia-se por uma singela cornija saliente, trabalhada em relevo e platibanda. Assim, *“logo a primeira observação do prédio, notamos que a par da beleza e grandiosidade de suas fachadas, resultante do justo equilíbrio em suas proporções, é o acabamento que mereceu os maiores cuidados da firma construtora, amparada pela superior previsão da Diretoria da Prudência”* (sic) (O POVO, 02/09/1948) (fig. 315).

O mobiliário e a decoração do pavimento nobre foi confiado à firma Wolkoida Decoradores, do Rio de Janeiro, em colaboração com André Gaveau, que residiu por alguns anos em Fortaleza. Além disso, murais retratando a vida dos jangadeiros, desenvolvidos pelo pintor francês Adrien Ekman⁶³, ornavam o salão nobre do edifício, a convite do Dr. Adalberto Ferreira do Valle, diretor da Prudência Capitalização (O POVO, 02/09/1948).

A Revista Acrópole de setembro/1946 já mostrava as plantas do projeto que foi construído em Fortaleza. O pavimento térreo era formado por dois grandes salões, destinados ao atendimento do público, com planta livre propícia a diversos agenciamentos espaciais, de acordo com as necessidades da empresa. O hall de acesso à torre, com entrada pela rua Major Facundo, a copa, os sanitários e um vazio separavam essas duas grandes áreas (fig. 318)

Já o pavimento-tipo tinha uma espécie de circulação em “U”, ladeada por doze salas comerciais. Seis banheiros, agrupados dois a dois, voltavam-se para as áreas coletivas, não havendo salas com banheiros próprios. A malha estrutural em concreto armado também permitia mudanças na organização dos diversos andares (fig. 319).

Quanto aos revestimentos, materiais de acabamento e equipamentos, a reportagem do jornal O POVO (02/09/1948) é bastante elucidativa:

O hall principal é todo revestido de mármore, tanto o piso como as paredes, assim como toda a escadaria do prédio em mármore SAMBRA, de Itapeva, Estado de São Paulo. Os pisos das lojas, corredores, galerias e sanitários são revestidos de ladrilhos de cerâmica fabricados no Rio de Janeiro. Foram empregados, no edifício, tintas Ipirangas e Everscal. Os tacos são de Ipê, as portas compensadas de jacarandá paulista, com alisares de sucupira encerados. As janelas são todas em caixilhos de ferro, com grandes vidros tendo, todas, persianas de enrolar para proteção de sol e da chuva. Os aparelhos sanitários são de procedência americana, as ferragens La Fonte em metal níquel fosco. O prédio é servido por dois elevadores suíços com capacidade para 8 pessoas cada. Há 2 refrigeradores para água filtrada e gelada em cada andar, um para cada conjunto de salas. As lojas possuem caixas-fortes, com grades de segurança em ante-câmara, no subsolo (sic) (O POVO, 02/09/1948).



315

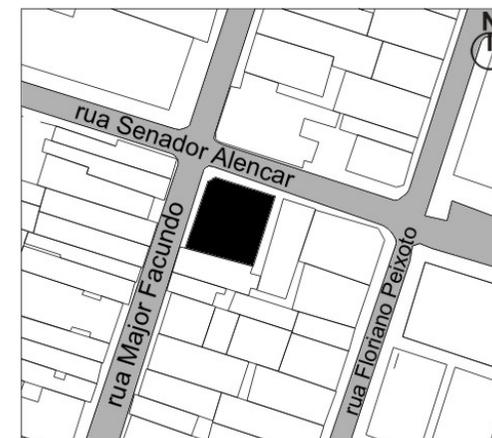
Vista noroeste do Edifício Jangada. A Companhia Prudência ocupava o térreo, sobreloja e primeiro andar da edificação. Os demais pavimentos destinavam para locação. Uma certa monumentalidade e rigidez marcavam a obra, sobretudo pela predominância dos cheios sobre os vazios e suas linhas e ângulos retos.
Fonte: Arquivo João Hyppolito.

63. Adrien Ekman, primo de Sylvio Ekman, estava no Brasil para execução de murais para o Edifício Roosevelt, em São Paulo. Tratava-se de um artista consagrado em Paris, autor de murais para o Palácio da Sociedade das Nações, em Genebra (O POVO, 02/09/1948).

Com o fim da Prudência Capitalização, o edifício foi adquirido pelo INSS. Relativamente bem preservado, as maiores intervenções sofridas pela edificação foram no agenciamento espacial de alguns pavimentos, com a alteração de seu desenho-tipo, dada a liberdade formal permitida pela estrutura em concreto armado e mudanças em alguns de seus elementos, como as persianas de proteção solar e certos materiais de revestimentos (figs. 320, 321, 322, 323, 324 e 325).

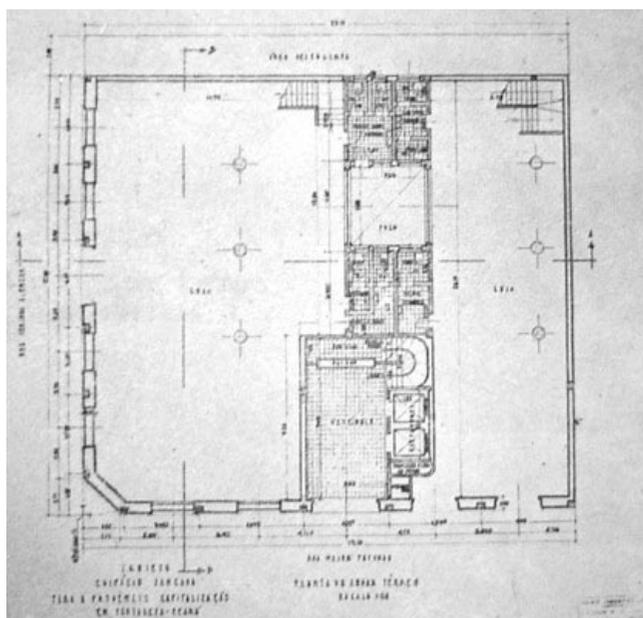
Para CASTRO (1997, p.13), o edifício

continua novo, nas linhas arquitetônicas e na construção, como a comprovar a assertiva de que, embora militando ao mesmo tempo em diferentes linhas estéticas, as obras de Sylvio Jaguaribe Ekman sempre se mostravam discretamente ligadas às correntes eleitas pelo projetista, definidas por um despojamento formal e impregnadas de um desenho atemporal, que as torna permanentemente atuais.



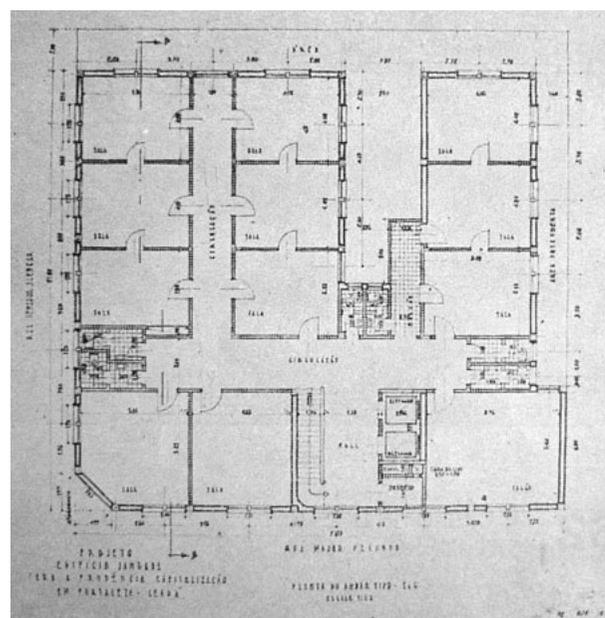
316

Planta de situação do Edifício Jangada.
Fonte: Desenho da autora.



318

Planta original do pavimento térreo, ocupado inicialmente pela Prudência Capitalização. Os dois grandes salões, destinados ao atendimento do público, apresentavam planta livre e flexível.
Fonte: Revista Acrópole, set/1946.



319

Planta original do pavimento-tipo, destinado à locação. A circulação em “U” era ladeada por doze salas e os banheiros voltavam-se para as áreas coletivas. Sua malha estrutural em concreto possibilitava diferentes agenciamentos dos andares.
Fonte: Revista Acrópole, set/1946.



317

Vista aérea das imediações do Edifício Jangada.
Fonte: Google Earth.



320

Vista nordeste da situação atual do Edifício Jangada. Nesta foto é possível contrastar uma obra eclética, o Banco Frota Gentil (1918), com a simplicidade formal e escala do Edifício Jangada.

Fonte: Foto da autora.



321

Situação atual da fachada leste do Edifício Jangada. O corpo da edificação é todo revestida em pastilha na cor palha.

Fonte: Foto da autora.



322

Vista noroeste da situação atual do Edifício Jangada. Apesar de algumas intervenções descaracterizadoras, a edificação encontra-se em bom estado de conservação.

Fonte: Foto da autora.



323

Embasamento do Edifício Jangada em granito polido cinza. Suas aberturas, com vergas em arco pleno, são vedadas com gradis em serralheria trabalhada.

Fonte: Foto da autora.



324

Acesso ao hall do Edifício Jangada, pela rua Major Facundo. Portão com serralheria trabalhada, característico do *Art Déco*.

Fonte: Foto da autora.



325

Vista interna da situação atual do hall de chegada do pavimento-tipo.

Fonte: Foto da autora.

4.5.18 - Antigo Edifício Pajeú, atual Edifício Presidente Antônio Coelho (1949)

Fechando a década de 1940, a construção de outra edificação na cidade movimentou a cena urbana local: o Edifício Pajeú, na rua Sena Madureira, 1047. A inauguração da obra, em 13 de maio de 1949, ganhou mais notoriedade e destaque por sediar, em seu primeiro e segundo pavimentos, as novas instalações da Ceará Rádio Clube, anteriormente localizada no Edifício Diogo. Reportagens da época retratam a importância do evento, enaltecendo a nova sede como de destaque nacional, contando com a presença de personalidades como Carmen Costa, Luiz Gonzaga e Nelson Gonçalves, dentre outras autoridades e figuras proeminentes:

Representando a mais notável iniciativa nos domínios do rádio em nossa terra, a Ceará Radio Clube, como pioneira entre nós dos grandes empreendimentos, fará inaugurar hoje a sua **nova sede no suntuoso Edifício Pajeú**. Nos 1o. e 2o. andares do majestoso prédio da firma Carneiro & Gentil, imponente na sua construção de **estilo avançado**, confortável pelas suas amplas acomodações, as emissoras “associadas” instalaram um magnífico palco-auditorio **como poucos há no Brasil**. Seus estúdios e suas demais dependências concretizando um plano arrojado no sentido de proporcionar ao Ceará **uma obra que honra os foros de progressos da terra alencarina**, neste e noutros diferentes setores. Quando o público conhecer de perto a nova sede da Ceará Rádio Clube sentirá verdadeiro orgulho. A inauguração da nova sede da Ceará Radio Clube no Edifício Pajeú será assim um acontecimento auspicioso e o dia de hoje é de festas para o Ceará (sic) (CORREIO DO CEARÁ, 13/05/1949) (grifo nosso).

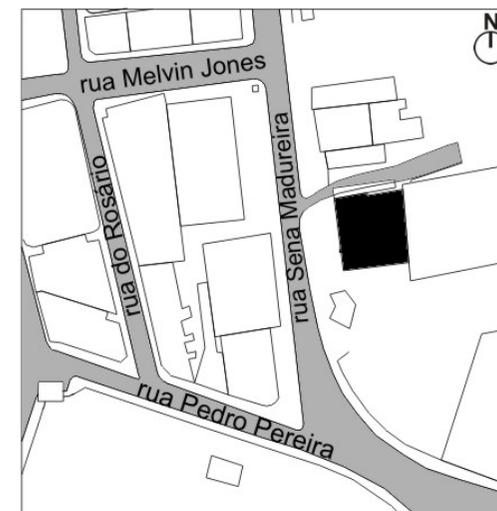
Juntamente com o cinema, o rádio reinava como importante meio de comunicação e lazer da cidade nestas décadas, demandando novos espaços para abrigar suas instalações, que envolviam, dentre outras atividades, estúdios e auditórios, cada vez mais aprimorados tecnicamente e espaçosos.

Alem das salas de superintendencia, direção geral, gerencia, contabilidade, discoteca, departamento artistico, redação e de ensaio, todas no segundo pavimento, a Ceará Radio Clube instalou, no primeiro andar, o seu suntuoso auditorio com magnifico palco, os estúdios e o controle, tudo de acordo com a mais moderna tecnica. O auditorio - um dos raros existentes no país - tem capacidade para mais de 500 pessoas, valendo ressaltar que, para maior conforto dos ouvintes, nele foram instaladas magnificas poltronas, idênticas às que existem no Cine-Diogo. O palco por sua vez, é ricamente ornamentado com custosas e bonitas cortinas, oferecendo um aspecto verdadeiramente deslumbrante. A nova sede da Ceará Radio Clube constitui, portanto, um motivo de orgulho para a nossa terra que, em materia de radio, contará agora com instalações que rivalizam com as das emissoras do sul do país (sic) (UNITÁRIO, 13/05/1949).

Com seis pavimentos, térreo incluso, a edificação erguia-se com volumetria única e as quatro fachadas livres, apresentando um desenho extremamente moderno ao utilizar como principal recurso formal brises solares, elementos consagrados pela arquitetura moderna (fig. 328). A rigidez de sua simetria era suavizada por um volume verticalizado em sua lateral, compondo uma espécie de torre e marcante era a simplicidade e sobriedade da edificação (fig. 329).

Com composição tripartida, o embasamento se abria diretamente para o logradouro e era formado pelo acesso principal, por pontos comerciais, dentre os quais uma loja da própria firma construtora Carneiro & Gentil (NIREZ, 2001), e por uma espécie de pergolado em concreto armado, que marcava o acesso lateral à edificação e apresentava-se como um interessante elemento do conjunto (fig. 331). O corpo da edificação trazia como novidade à cultura arquitetônica local o uso de brises verticais em sua fachada de maior insolação, a oeste, organizados em prumadas de “caixas” salientes, interrompidos apenas pela prumada central, conferindo certo jogo volumétrico ao edifício, sem, contudo, romper a sua sobriedade e despojamento ornamental. Enfim, seu coroamento definia-se a partir de uma cornija saliente, semelhante a do Edifício Jangada, apresentando, logo acima, os brises com um desenho mais dinâmico e livre. As demais fachadas (leste, norte e sul) não traziam maiores elementos de análise, compostas apenas por aberturas no pano de vedação (figs. 328, 329 e 330).

Em 1968, o edifício foi adquirido e reformado para abrigar o Tribunal de Contas do Estado do Ceará, passando a se chamar Edifício Presidente Antonio Coelho. A ausência de registros fotográficos da época e dos desenhos originais impedem que se aponte, com a devida propriedade, quais intervenções foram empreendidas na edificação. Seu atual agenciamento espacial interno demonstra, entretanto, ter sido alvo de significativas modificações com o intuito de atender às novas demandas ao longo do tempo.



326
Planta de situação do Edifício Pajeú, evidenciando suas quatro fachadas livres.
Fonte: Desenho da autora.



328
Situação atual da fachada oeste do Edifício Pajeú. Por sua fachada principal se voltar para o poente, brises verticais compõem o corpo da edificação, resultando em uma elevação marcantemente moderna, quando de sua inauguração.
Fonte: Foto da autora.



329
Vista noroeste da situação atual do Edifício Pajeú. A rigidez simétrica da edificação é suavizada por um volume verticalizado em sua lateral, compondo uma espécie de torre.
Fonte: Foto da autora.



327
Vista aérea das imediações do Edifício Pajeú.
Fonte: Google Earth.



330
Vista nordeste do Edifício Pajeú. As fachadas norte, sul e leste da edificação não dispõem de maiores recursos formais.
Fonte: Foto da autora.



331
Pergolado que marca o acesso lateral à edificação.
Fonte: Foto da autora.



332
Vista interna do hall de entrada do Edifício Pajeú. O lustre e a escada são originais.
Fonte: Foto da autora.

4.5.19 - Edifício Sul América (1953)

Em 1950, Fortaleza já contava com 270.169 habitantes segundo dados do IBGE e exarcebava-se seu processo de expansão populacional e territorial, com posição de destaque no Norte e Nordeste.

No campo construtivo, ao longo desta década o cálculo estrutural e a técnica do concreto armado alcançariam grande desenvolvimento, graças ao regresso de profissionais, sobretudo engenheiros, que haviam ido buscar nos grandes centros nacionais formação superior, e à fundação da Escola de Engenharia da Universidade Federal do Ceará, em 1956. A cidade conheceria assim, paulatinamente, as primeiras obras locais representativas da arquitetura moderna.

Mesmo assim, ainda que de forma mais rarefeita, continuava a construção de alguns exemplares de caráter *Art Déco* e Neocolonial na cidade, só findando tal panorama efetivamente na década de 1960, com a atuação dos primeiros arquitetos locais egressos, como José Liberal de Castro e Neudson Braga.

Apesar do recorte temporal desta pesquisa encerrar-se com o fim dos anos 1940, duas edificações concluídas na década de 1950, o Edifício Sul América e o Edifício e Cine São Luiz, serão aqui apresentadas por serem importantes exemplares não somente da arquitetura *Art Déco* local, mas também nacional, e por suas construções terem feito parte da paisagem urbana do período de estudo, especialmente o Edifício São Luiz, cuja obra durou de 1939 até 1958.

O Edifício Sul América, assim como o Edifício Jangada, resultou da ação de grandes empresas corporativas sobre o território nacional, neste caso específico a Sul América Capitalização, espalhando nas principais capitais brasileiras sucursais ostentosas e que dialogavam entre si em diversos aspectos – linguagem estética, padrão construtivo, etc (fig. 333).

A inauguração da nova filial de Fortaleza, anteriormente locada em uma edificação de 3 pavimentos na Praça do Ferreira (fig. 334) - esquina das ruas Pedro Borges com Major Facundo -, em uma nova edificação de doze pavimentos na mesma Praça (figs. 335 e 336), mas agora em sua face Norte - na rua Pará, 12 - deu grande visibilidade ao empreendimento, louvado em reportagens do período:

Estão hoje em festas os Diretores, funcionários, segurados e amigos da Sul América - Companhia de Seguros de Vida - ao ensejo da inauguração, nesta data, **do suntuoso edifício-séde da Sucursal do Ceará** levantado bem no coração de Fortaleza, na extremidade norte da Praça do Ferreira. **Prédio de linhas modernas, construindo com requintes de luxo e bom gosto**, o edifício-séde da Sul América, com seus doze andares, veio **enriquecer o patrimônio urbanístico da capital cearense** e, ao mesmo tempo, oferecer maior conforto aos seus servidores e, conseqüentemente, maior eficiência aos trabalhos da Sucursal do Ceará, em benefício dos seus milhares de segurados (sic) (POVO, 15/01/1953) (grifo nosso).



333

Edifício Sul América em Recife, inaugurado no ano de 1936, projeto do engenheiro Roberto Campello, evidenciando a ação da Sul América Capitalização sobre o território nacional.

Fonte: NASLAVSKY, 1998



334

Primeira sede da Sul América em Fortaleza, na Praça do Ferreira, de modestas dimensões.

Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.

Percebe-se, então, que a construção da nova sede era vista pela sociedade como reflexo do acelerado desenvolvimento da capital e como um importante marco técnico, construtivo e artístico na paisagem urbana local, conferindo destaque nacional à cidade.

Fortaleza viverá hoje um dos seus maiores dias, como **cidade que cresce e se desenvolve num ritmo de grande progresso**, com a inauguração do portentoso predio construído, na Praça do Ferreira, pela “Sul America” Companhia de Seguros de Vida. Olhando-se para o majestoso edifício que se **ergue com a imponência de uma obra realmente grandiosa**, no coração mesmo da cidade, tem-se a idéia perfeita de algo que só pode encher de orgulho a capital cearense, enriquecida com **um “arranha céu” que é um dos mais altos e mais bem instalados de todo o Nordeste brasileiro**. A mais poderosa e conceituada companhia de seguros da América do Sul, cuja existencia tem sido um fator decisivo para o progresso do Brasil, prestou-nos um serviço verdadeiramente marcante, escolhendo Fortaleza para **a construção de um prédio que impressiona á primeira vista**, empreendimento notavel, sob todos os aspectos da engenharia moderna, dotado dos requisitos que o tornam **uma admiravel realização em materia de tecnica, conforto e bem estar**. Sem nenhuma duvida, o Edifício Sul America - companhia de Seguros de Vida, que será aberto hoje ao publico, como um autentico presente de festas á nossa capital, representa para nós, fortalezenses, um motivo de subida honra, e uma razão de vaidade para todos os que aqui residem, alimentando mais ainda todos os nossos possiveis sentimentos de bairrismo. Erguendo-se, como dissemos acima, no centro mesmo da cidade, com a sua face principal voltada para a Praça do Ferreira, a magnifica construção, **a mais importante de quantas se levantam em Fortaleza**, destaca-se não só pela sua altura mas tambem pela sua feição exterior que é uma das mais belas de quantas conhecemos e pelas suas instalações de interior, que são alguma coisa de excepcional entre nós, pelo **sentido de higiene e de conforto imprimido pelos engenheiros e tecnicos que cuidaram do seu acabamento**. Qualquer um que visite o prédio, mesmo sem ter noções fundadas a respeito do assunto, poderá aquilatar sem dificuldade do valor de tão monumental obra, resultando de longos mas frutíferos meses de estudos e de trabalhos. Ali, tudo é agradável, desde as paredes que apontam para o céu, num aparente desafio ás leis do equilibrio, até o piso dos seus doze andares e ás instalações anteriores, divididas de madeira racional e apresentando tambem elogiavel e surpreendente aspecto. Enfim, o edificio todo, no seu conjunto harmonioso e requintadamente artistico, significa para o Ceará um argumento novo e indiscutivel para mostrar, aos que nos visitam, **o grau de progresso que assinala hoje a sua capital**. E isso graças á “Sul America - companhia de Seguros de Vida”, a quem devemos, e agradecemos, realização de tamanho porte (sic) (UNITÁRIO, 15/01/1953) (grifo nosso).

Localizado na esquina da rua do Pará com Floriano Peixoto, o Edifício Sul América erguia-se nos alinhamentos do lote com monumentalidade, tanto por sua altura, quanto por sua massa edificada, tirando partido de sua localização em esquina (fig. 337). Seu embasamento recebeu tratamento nobre, com revestimento em



335

Fachada sul do Edifício Sul América, na década de 1950. Com 12 pavimentos, a edificação erguia-se soberana e monumental diante de seu entorno. Apesar de sua simplicidade formal, o edifício apresentava alguns elementos decorativos, como cornijas sacadas e altos-relevos.

Fonte: Arquivo Nirez.

granito e as atividades ali desenvolvidas abriam-se diretamente para os logradouros, dialogando com a escala do pedestre e atenuando sua imponência. O acesso ao hall do edifício, discretamente recuado, se dava por uma marcante porta de madeira em duas folhas, com almofadas trabalhadas, ladeada por pilastras e encimada por letreiro trazendo o nome da edificação (figs. 343 e 346).

O corpo do edifício, revestido em argamassa de pó-de-pedra, até o oitavo pavimento era de um absoluto despojamento ornamental e simplicidade de suas formas, marcado, apenas, por um ritmo seqüencial de pequenas aberturas, todas de mesmo tamanho e protegidas por persianas móveis (figs. 335, 336, 343 e 344). O nono pavimento, que contava com uma área de terraço e era decorado por losangos em alto-relevo em toda sua extensão, atuava como uma transição entre o corpo do edifício e seu coroamento, que, além de cornijas salientes, apresentava-se de forma escalonada, com recuos sucessivos. Dessa forma, mesmo com sua sobriedade, a edificação expunha certo dinamismo e preocupação formal em suas fachadas (fig. 345).

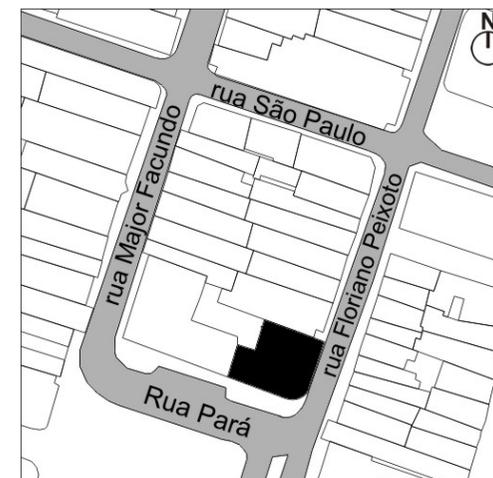


336
Coluna da Hora, com Edifício Sul América ao fundo. Duas importantes obras do Art Déco em Fortaleza.
Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.

O hall principal era revestido em mármore – o piso e até certa altura das paredes- e possuía um alto pé-direito, destacado por rebuscados lustres. Logo no acesso, os pedestres eram convidados a identificar-se na recepção, que compunha uma espécie de vestibulo, antes de alcançarem o hall dos elevadores (figs. 340 e 347).

A caixa de circulação vertical era formada pelos equipamentos de uso coletivo: dois elevadores, escada e conjunto de sanitários. Tal configuração repetia-se ao longo de todos os pavimentos, que, de modo geral, conformavam-se, especialmente, com uma área em “L”, destinada às salas e o hall de espera, que ocupava a porção central e fazia a ligação entre as salas e a área de uso comum, inicialmente descrita, sem demonstrar maiores inovações (figs. 339, 340, 341 e 342).

Em 1968, o prédio foi vendido a diversos grupos e pessoas. Mesmo assim, a edificação encontra-se em bom estado de conservação e muitos de seus pavimentos continuam em funcionamento. Alguns elementos, entretanto, precisam de urgente restauração, sobretudo as esquadrias e as persianas de proteção.

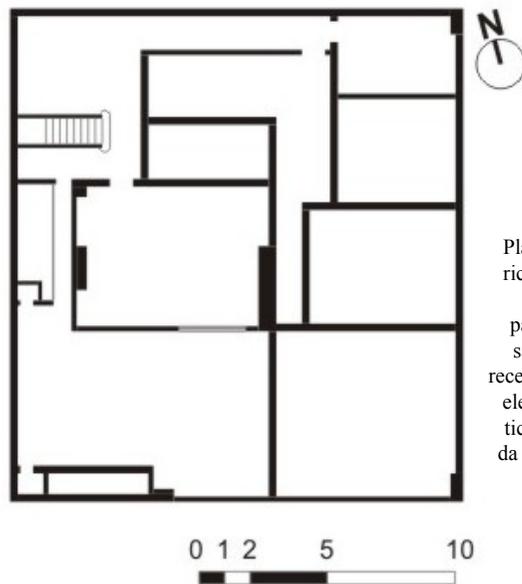


337
Planta de Situação do Edifício Sul América, mostrando sua implantação em esquina.
Fonte: Desenho da autora.

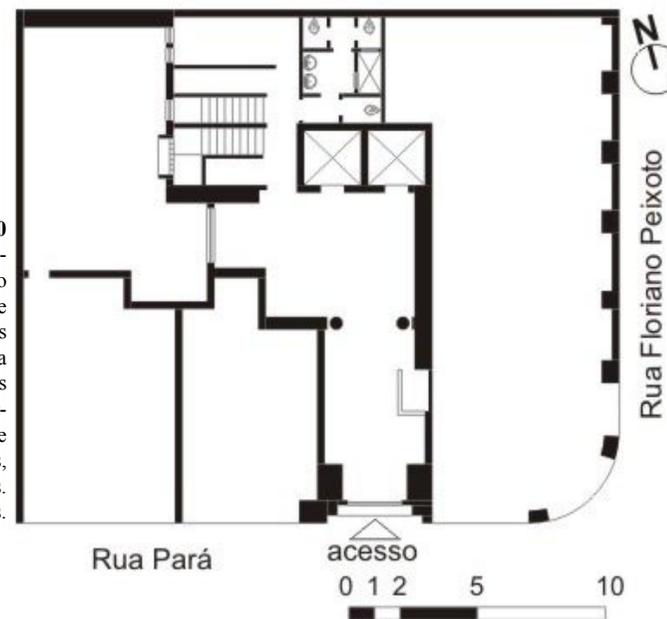


338
Vista aérea das imediações do Edifício Sul América.
Fonte: Google Earth.

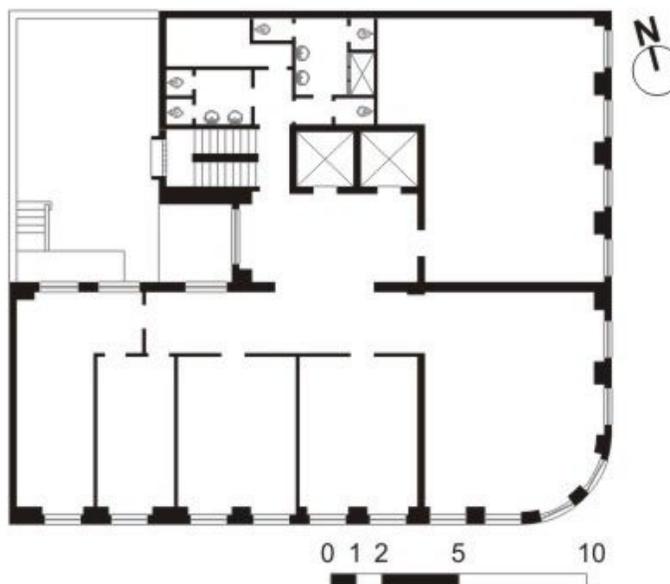
339
Planta do subsolo do Edifício Sul América.
Fonte: Arquivo Aloísio Ximenes.



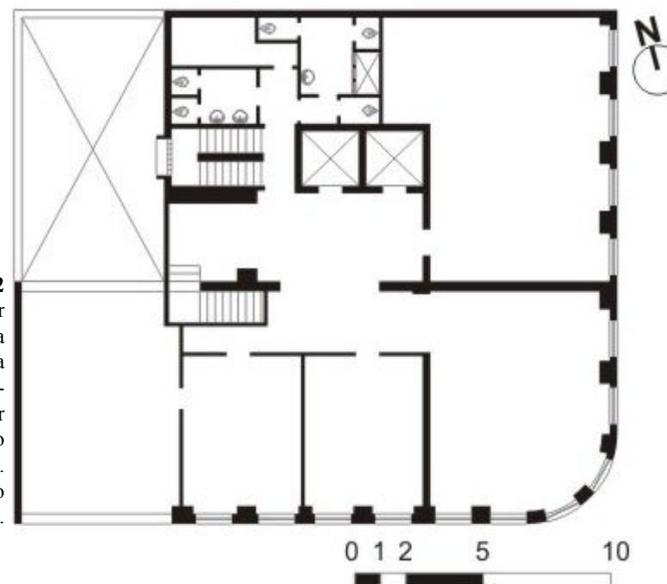
340
Planta do térreo do Edifício Sul América. A entrada principal da edificação localiza-se à rua Pará, abrindo-se para um vestíbulo, onde os visitantes são convidados a se identificarem na recepção, antes de acessarem o hall dos elevadores. A caixa de circulação vertical, ocupando a porção central norte da planta, é composta dois elevadores, escada e sanitários.
Fonte: Arquivo Aloísio Ximenes.



341
Pavimento-Tipo do 2o ao 8o andar do Edifício Sul América. As salas ocupam uma área com formato em “L”, desenvolvida margeando a caixa de circulação vertical e o hall coletivo.
Fonte: Arquivo Aloísio Ximenes.



342
Pavimento-Tipo do 9o andar do Edifício Sul América, a partir do qual se define uma área de terraço e o coroamento da edificação, marcada por uma discreta ornamentação geométrica em alto-relevo.
Fonte: Arquivo Aloísio Ximenes.





343

Situação atual da fachada sul do Edifício Sul América, a partir da Praça do Ferreira, mostrando sua clara composição tripartida.
Fonte: Foto da autora.



344

Vista nordeste da situação atual do Edifício Sul América, a partir da rua Floriano Peixoto.
Fonte: Foto da autora.



345

Detalhe do coroamento do Edifício Sul América, com destaque para seus altos-relevos compondo losangos e suas cornijas salientes.
Fonte: Foto da autora.



346

Vista da entrada principal do Edifício Sul América, pela rua Pará, com seu embasamento em granito e sua porta em madeira com almofadas trabalhadas.
Fonte: Foto da autora.



347

Vista interna de uma sala comercial do Edifício Sul América.
Fonte: Foto da autora.



348

Vista interna do hall de acesso do Edifício Sul América. O piso e as paredes, até certa altura, são revestidos em mármore e o lustre é original de época.
Fonte: Foto da autora.

4.5.20 - Edifício e Cine São Luiz (1958)

Foi somente no fim da década de 1950, mais precisamente em 1958, que a edificação talvez mais emblemática de todo esse processo de mudança e modernização dos parâmetros arquitetônicos e da paisagem urbana local foi inaugurada: o Cine São Luiz.

Iniciada a construção em 1939, as obras, em lenta progressão e paulatinamente despontando no céu, fizeram parte do cenário urbano local por quase duas décadas, tornando-se uma verdadeira incógnita a sua conclusão ou não⁶⁴ (fig. 349). Dado que a edificação localizava-se a rua Major Facundo, 510, na face oeste da Praça do Ferreira (fig. 350) - ponto nevrálgico da cidade de então -, era impossível ignorá-la e não manter algum tipo de expectativa em relação àquela estrutura inacabada, mas que prometia tornar-se um dos mais modernos e luxuosos cinemas do Brasil.



350

Vista sudeste do Edifício São Luiz, um dos principais marcos arquitetônicos da Praça do Ferreira. À direita, o Edifício Sul América.
Fonte: Museu da Imagem e do Som de Fortaleza.



349

Edifício São Luiz em construção, no fim da década de 1940. Localizado na Praça do Ferreira, era impossível os transeuntes ignorarem e não manterem algum tipo de expectativa em relação à obra.

Fonte: Museu da Imagem e do Som de Fortaleza.

Pertencente ao grupo de Luiz Severiano Ribeiro, existente desde 1917 com a construção do Cine Majestic e que contava com salas pioneiras em outras cidades do Brasil⁶⁵, o Cine São Luiz de Fortaleza foi

64. Sobre a demorada construção do Cine São Luiz, atestam os jornais do período: “Vem de 1939 a construção do edifício em que se acha instalado. De 1943 a 1952 quase tudo parou. Só prosseguiu mesmo a decoração em gesso, enquanto se cuidava da conservação da estrutura. Em agosto de 1955, as obras foram atacadas com decisão e firmeza, dirigidas por Oscar Pinto. E agora chegam, felizmente, a seu termo, no que respeita ao cinema” (sic) (O POVO, 26/03/1958). “Há mais de dez anos que estava ele em construção e já não se acreditava mais na sua inauguração, sempre adiada” (O NORDESTE, 26/03/1958).

65. “O Grupo Severiano Ribeiro começou sua jornada cinematográfica em Fortaleza. Tudo começou no dia 14 de julho de 1917, quando o fundador Luiz Severiano Ribeiro inaugurou o Majestic, primeiro cinema importante construído na capital cearense. Com o sucesso do

inaugurado a 26 de março de 1958 (fig. 351), com a exibição do filme “Anastácia”, em grande evento social marcado pela presença das “*mais altas autoridades de Fortaleza e vultos proeminentes da política, sociedade e comércio*” (UNITÁRIO, 27/03/1958).

O cinema apresentava-se de forma suntuosa, conforme minuciosa descrição registrada no jornal O Povo (26/03/1958):

Em fins de 1938 começava a demolição do “Politeama”. Ia surgir o “São Luís”.

Cinema e Orgulho.

Agora, ele aí está: quatro portas de ferro no frontespício, onde se acham as duas bilheterias; quatro portas de um lado e duas do outro. Por qualquer dessas penetra-se no seu recinto suntuoso. O hall para a platéia e para o balcão, com suas escadarias, tem o piso e o revestimento de mármore Carrara. Três grandes lustres de cristal, na parte interior, e cinco menores na sala que leva pra o balcão emprestam ao ambiente aspecto ainda mais imponente. Em frente a um espelho de proporções, vê-se uma bela fotografia de Fortaleza, que ali ficará provisoriamente, pois o lugar é reservado para uma maquete em alto relevo, representando o vaqueiro. Ao ingressar na sala de projeção, não há como esconder a admiração pelo aprimoramento do serviço realizado e a obra de arte que é a decoração. 1.400 poltronas, da firma Brafor, de São Paulo, estão alinhadas de tal maneira que de qualquer uma delas se tem uma boa visão da tela de 14 metros para cinemascope. Tapetes cobrem toda a área destinada a movimentação da assistência. O tecto e as paredes laterais estão decoradas em gesso. Osório Ferreira executou inicialmente o trabalho, concluído por Marcelino Guido Budini, de descendência italiana. A pintura esteve a cargo de Schaffer & Harvath. O palco, que é de larga amplitude, tem adaptação para teatro, atendendo a todos os requisitos, dentro da técnica mais moderna. A “Simplex” forneceu a aparelhagem de projeção e som magnético estereofônico, de alta fidelidade e quatro fabras. Três motores GM, de 75 quilovates cada um, são uma garantia de normalidade e eficiência. O ar condicionado, de marca Carrier, funciona em excelentes condições. O “São Luís” está servido por quatro sanitários, um dos quais, para senhora, com tolete completo.

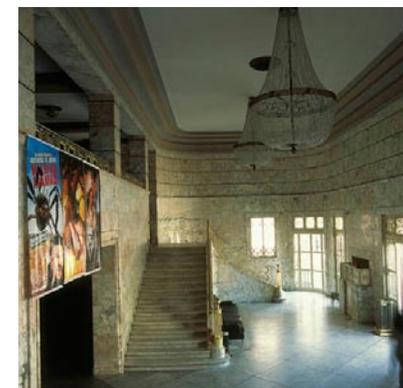
Patrimônio Artístico

[...] O certo, porém, é que o “São Luís” é aberto, hoje, à família cearense. Dezenove anos de sonhos transformam-se em realidade. Luís Severiano Ribeiro oferece um presente régio ao Ceará. E o que nos cumpre a todos é zelar, com extremado carinho, esse autêntica patrimônio artístico, que muito envaidece a nossa terra (sic) (figs. 352, 353, 354, 377 e 378).

negócio, o comerciante comprou as outras três salas da região e, em 1921 comprou o Cinema Moderno entrando na praça de Recife. Com a chegada das distribuidoras americanas ao Brasil, Ribeiro mudou-se com a família para o Rio de Janeiro. Em 1926, arrendou o Cinema Atlântico e em seguida, formalizou um acordo com João Cruz Júnior para explorar os cines Ideal e Íris. Suas estratégias de mercado ao longo das décadas de 20 e 30 foram as responsáveis pela migração dos cinemas do Centro do Rio de Janeiro para outros pontos nobres da cidade. A inauguração em 1937 do cinema São Luiz, na Praça Duque de Caxias (Largo do Machado), foi um bom exemplo desta mudança geográfica” (RIBEIRO, online, 2006).



351
Cine São Luiz em sua noite de inauguração, com destaque para sua iluminação e seu exuberante letreiro, recursos muito explorados pelas obras *Art Déco*.
Fonte: CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.



352 e 353
Hall do Cine São Luiz, com piso, paredes e escadaria em mármore Carrara, além de suntuosos lustres de cristal.
Fonte: Arquivo Celso Oliveira.

Entretanto, outra reportagem do período, veiculada pelo jornal O Nordeste (26/03/1958), colocava em xeque se a população local estaria a altura de um estabelecimento daquele porte, revelando as tensões entre o processo de modernização e as reais condições da cidade:

Custou mais saiu uma verdadeira maravilha. Pode-se dizer que é um dos mais luxuosos cinemas do mundo e não só do Brasil. As instalações apresentam-se de uma suntuosidade estupefaciente. A decoração é verdadeiramente arrebatadora. O amplo salão comporta folgadoamente 1.400 pessoas e dispõe de ar refrigerado, numa temperatura agradabilíssima.

Vendo tanta coisa bonita vem-nos à mente a falta de educação do nosso povo, que não saberá compreender o mimo e o luxo da belíssima casa de diversão. Dentro em pouco o piso atapetado estará sujo, escarrado e queimado com pontas de cigarros ou grudado com restos de chicletes. O ar, nos intervalos, ficará saturado com a fumaça dos cigarros. E as cadeiras, estofadas, estarão cortadas de gilete ou riscadas nas costas com nomes indecentes. Isso sem falar na moletagem que se manifestará durante as sessões, com piadas insultas, ditos picantes, palavras imorais.

O S. Luis, infelizmente, está com anos além da nossa atual civilidade (sic).

Se, internamente, o cinema caracterizava-se por sua suntuosidade e forte rebuscamento ornamental, sobretudo da sala de projeções ricamente decorada com motivos estilizados (fig. 354), o exterior da edificação e seus demais pavimentos caracterizavam-se por sua sobriedade e simplificação formal (fig. 357).

Com estrutura em concreto armado, o edifício de 13 pavimentos – com térreo incluso –, oferecia uma clara leitura tripartida em base, corpo e coroamento (figs. 373 e 374). Seu embasamento era praticamente tomado pelas atividades do cinema e destacava-se por seu acabamento em granito. Em sua face leste, abrindo-se diretamente para a Praça do Ferreira, encontravam-se as duas bilheterias, nichos para a divulgação dos cartazes e os acessos ao foyer. As portas, em madeira e vidro, eram protegidas por estruturas pantográficas em ferro, com serralheria trabalhada, assim como o gradil da venda de ingressos (figs. 377 e 378). O acesso à torre se dava pela fachada sul (fig. 374), através de uma rua de pedestre que liga a Praça à rua Barão do Rio Branco. Uma cornija saliente, que avança na fachada leste compondo uma marquise sobreposta pelo letreiro do cinema, definia o fim do embasamento. Motivos em néon adornavam o letreiro, executados pela empresa A Centelha, conferindo grande destaque noturno à obra, cuidadosamente iluminada (fig. 351).

Com sobriedade e monumentalidade, na torre predominava sua massa edificada, apesar da seqüência rítmica de aberturas de pequenas dimensões, e marcações tanto verticais quanto horizontais rompiam a sua superfície plana. A fachada leste tinha seu trecho central reforçado por três prumadas de esquadrias intercaladas por pilastras com jogos volumétricos e pela quebra no ritmo das aberturas, até o quinto pavimento (fig. 373).



354

Vista interna da sala de projeções, para 1.400 pessoas, marcada por uma suntuosa e rebuscada ornamentação, ao contrário das fachadas externas da edificação.

Fonte: LEITÃO, 2002.



355 e 356

Fachada principal e sala de projeções do Cine Metro, em São Paulo. São diversas as aproximações entre a ornamentação da sala sinematográfica do Cine Metro e a do Cine São Luiz de Fortaleza.

Fonte: Revista Acrópole, mai/1938.

Já as elevações norte e sul conformavam-se inusitadamente sob a forma de um “L”, remetendo a um desenho aerodinâmico, do tipo streamline, tal qual uma nau a ponto de partir de seu ancoradouro. Seu coroamento definia-se por um perfil recortado, no qual despontavam três volumes, nas fachadas norte, leste e sul, enquanto as pilastras arrematavam-se de forma escalonada (fig. 357).

Em seu agenciamento espacial, os pavimentos tinham ocupações diferentes. Até o quinto pavimento, somente a ala sul destinava-se às salas comerciais, pois o espaço restante era ocupado pelo Cine São Luiz, propriamente. O sexto pavimento era inteiramente tomado por salas de maiores dimensões e de formatos mais retangulares, e marcava a transição para uma forma de ocupação espacial em “U”, padronizada a partir do sétimo pavimento. Assim, do oitavo até o décimo segundo andar, os escritórios ocupavam o setor mais periférico da planta, seguido da área de circulação. O vazio central possibilitava uma boa iluminação e ventilação das salas e circulações. A caixa de circulação vertical, composta por dois elevadores e escada, localizava-se no extremo sudoeste do prédio, não sendo uma localização tão equidistante em relação às salas; ao contrário dos jogos de sanitários coletivos, divididos em dois volumes, e locados de modo central nas quinas do pátio interno (figs.360 a 370)

Atualmente, os pavimentos destinados às salas comerciais encontram-se fechados, muitos refletindo, internamente, um completo estado de abandono e intervenções foram feitas nas fachadas, como a complementação do coroamento escalonado. Em 1991, através do decreto nº 21.309 de 13 de março, o Cine São Luiz ficou sobre a proteção do Tombo Estadual, segundo a lei nº 9.109 de 30 de julho de 1968, o que não impediu, em 2005, o quase fechamento do cinema. Uma parceria entre o Grupo Severiano Ribeiro e o FECOMÉRCIO o transformou em Centro Cultural SESC/Luiz Severiano Ribeiro, garantindo a sobrevivência da sala cinematográfica.



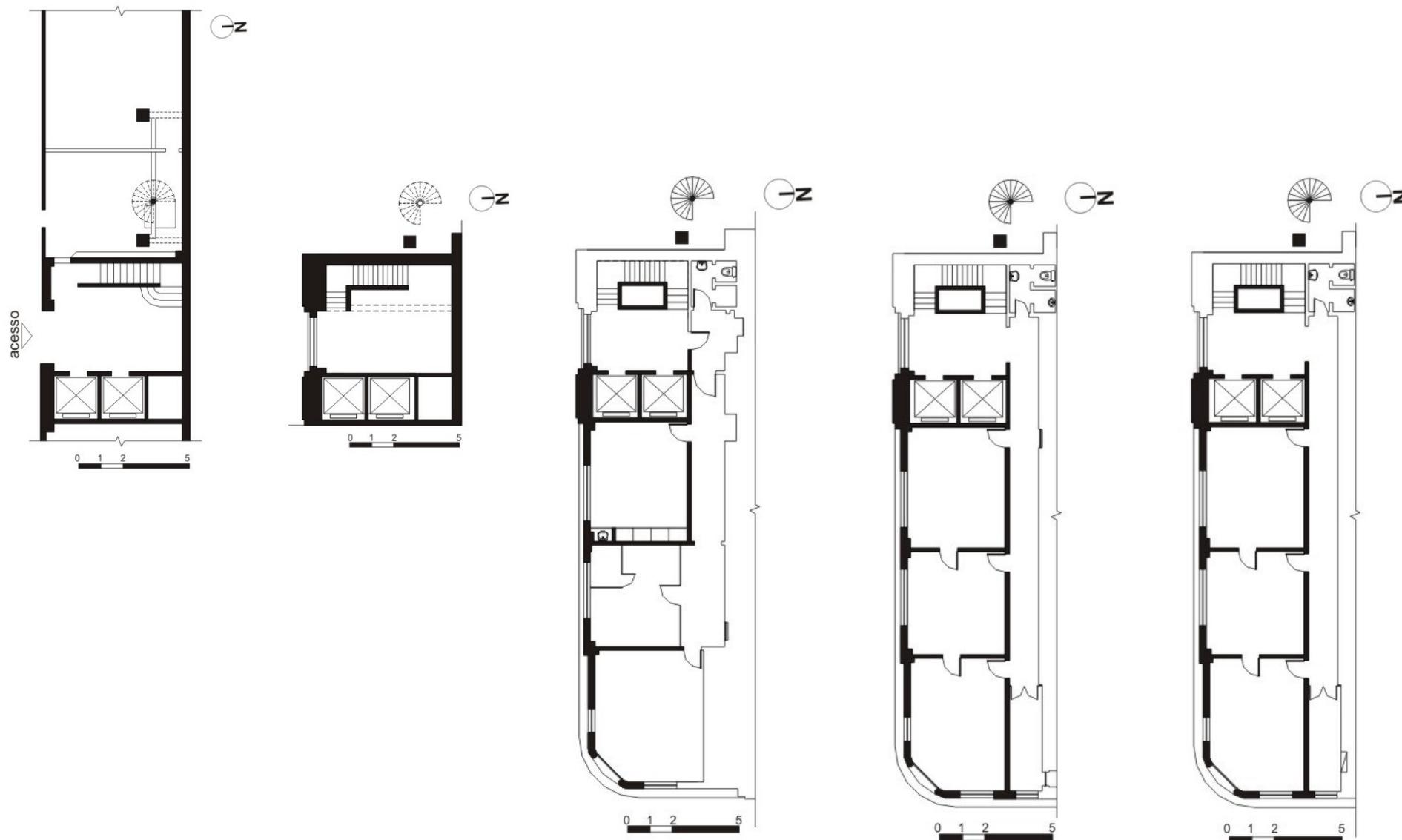
358
Planta de situação do Edifício São Luiz.
Fonte: Desenho da autora.



357
Vista nordeste do Edifício São Luiz. Com um desenho aerodinâmico e uma volumetria em forma de “L”, a obra erguia-se com monumentalidade, com jogos volumétricos ascensionais e predominância dos cheios sobre os vazios.
Fonte: Arquivo Nirez.

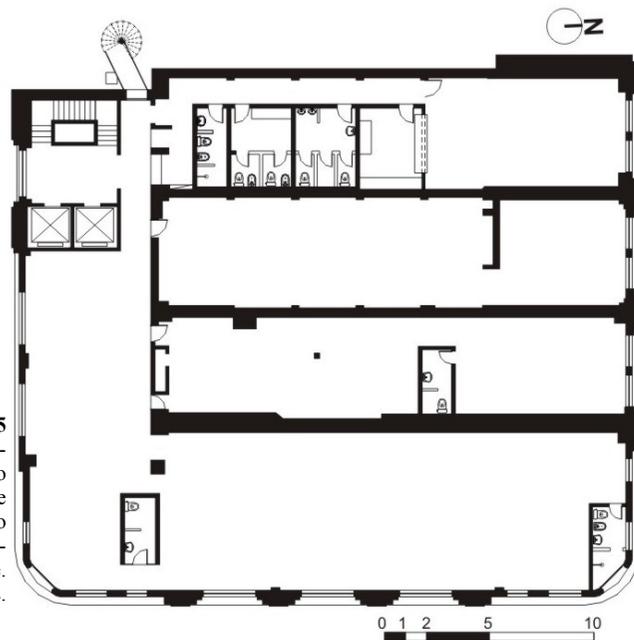


359
Vista aérea das imediações do Edifício São Luiz.
Fonte: Google Earth.

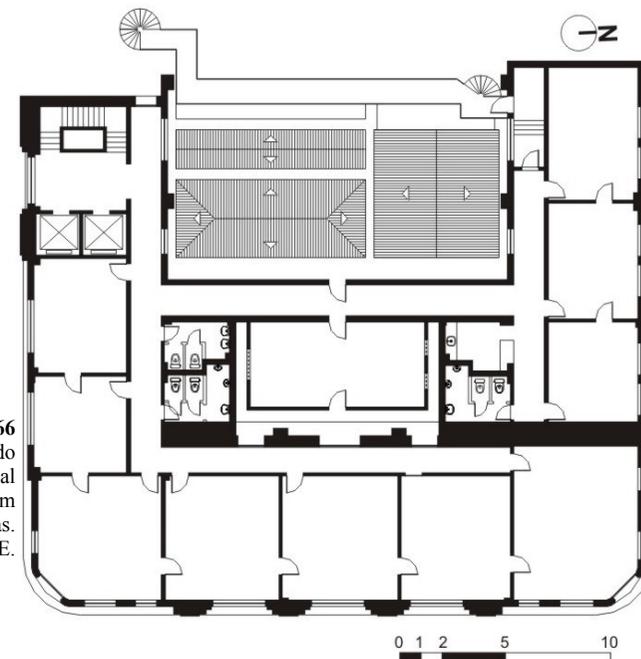


360, 361, 362, 363 e 364
 Plantas parciais do térreo, segundo, terceiro, quarto e quinto pavimentos do Edifício São Luiz. Tal material iconográfico foi cedido pelo Departamento de Edificações, Rodovias e Transportes (DERT) do Ceará, órgão que realizou o levantamento do Edifício São Luiz, com exceção da área ocupada pela sala cinematográfica homônima.
 Fonte: DERT/CE.

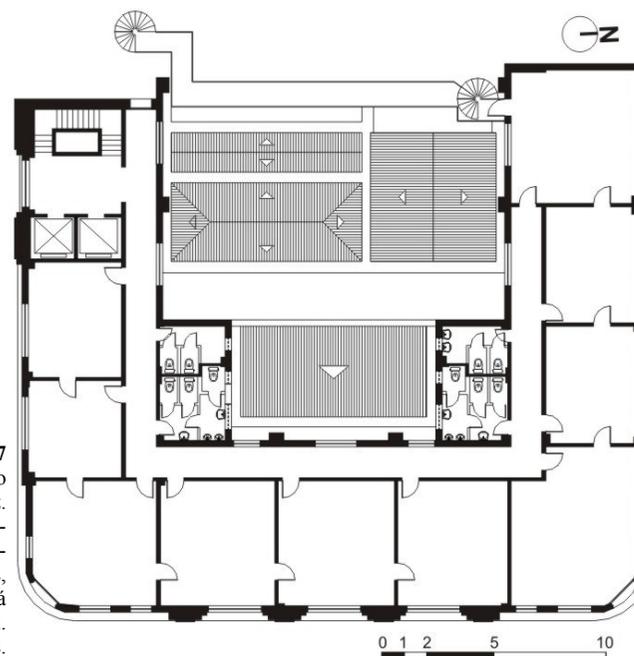
365
 Planta do sexto pavimento do Edifício São Luiz, inteiramente tomado por salas de maiores dimensões e que marca uma transição para o agenciamento espacial dos pavimentos seguinte.
 Fonte: DERT/CE.



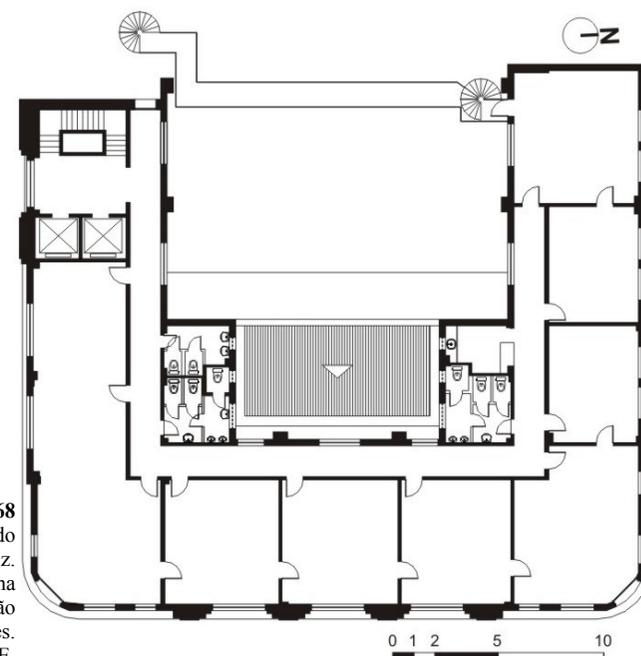
366
 Planta do sétimo pavimento do Edifício São Luiz, a partir do qual se conforma uma ocupação em “U” e periférica das salas.
 Fonte: DERT/CE.



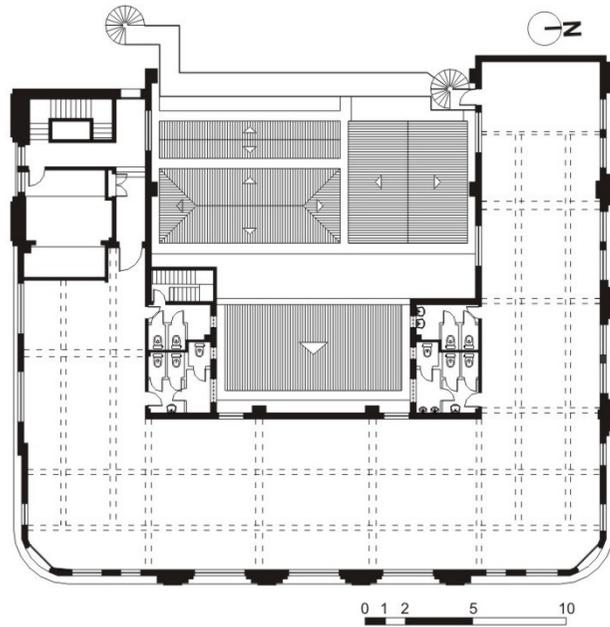
367
 Planta do oitavo ao decimo primeiro pavimentos do Edifício São Luiz. Enquanto a caixa de circulação vertical não se localiza de forma equidistante em relação a todas as salas, os blocos de sanitários coletivos já se dispõem de modo mais central.
 Fonte: DERT/CE.



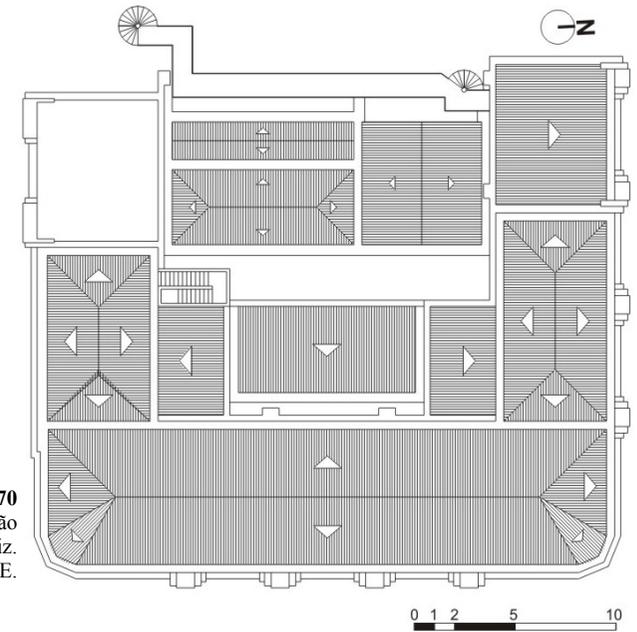
368
 Planta do décimo segundo pavimento do Edifício São Luiz. O vazio central possibilita uma melhor iluminação e ventilação das salas e circulações.
 Fonte: DERT/CE.



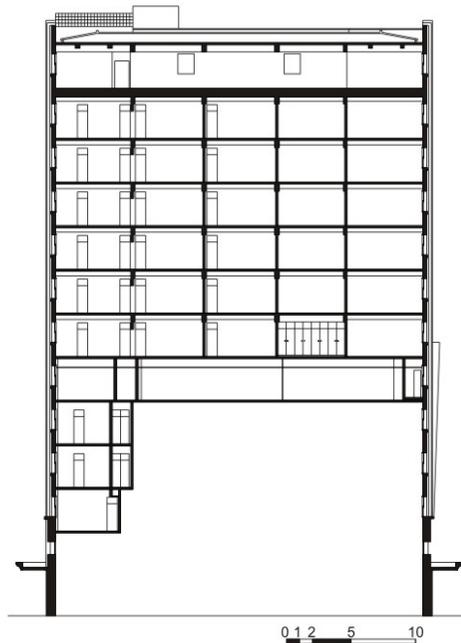
369
 Planta do décimo terceiro pavimento do Edifício São Luiz, evidenciando a planta livre possibilitada pela estrutura em concreto armado.-
 Fonte: DERT/CE.



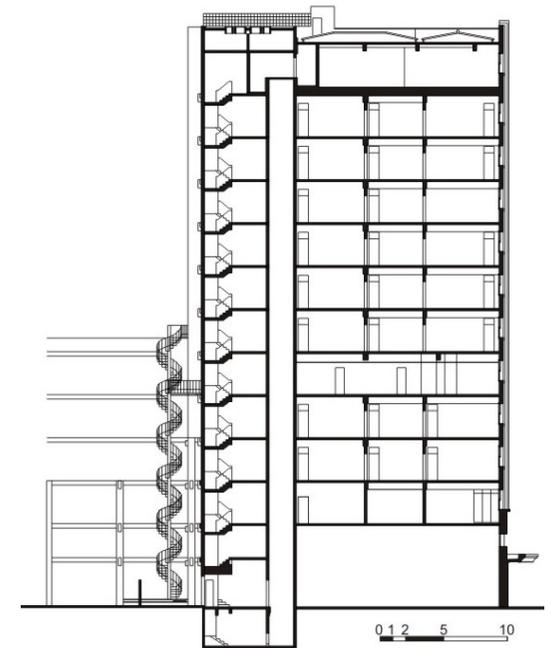
370
 Planta de coberta do Edifício São Luiz.
 Fonte: DERT/CE.



371
 Corte longitudinal, sentido norte-sul, do Edifício São Luiz, sem a representação da sala cinematográfica.
 Fonte: DERT/CE.



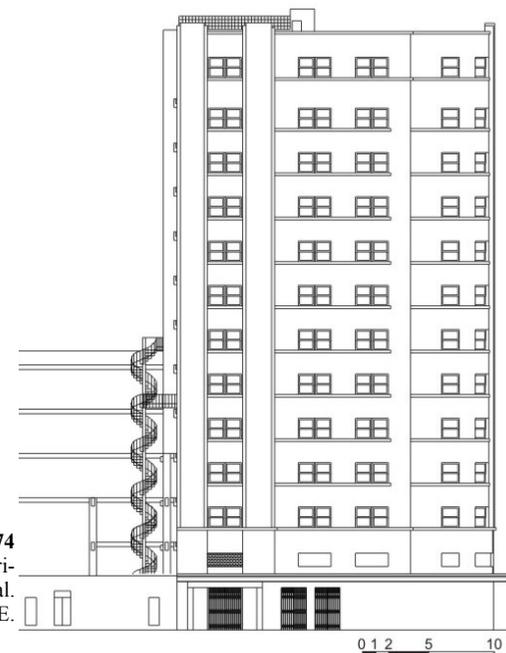
372
 Corte transversal, sentido leste-oeste, do Edifício São Luiz, sem a representação da sala cinematográfica.
 Fonte: DERT/CE.



373
 Fachada leste do Edifício São Luiz. O coroamento da edificação, originalmente escalonado, sofreu uma intervenção posterior, sendo complementado.
 Fonte: DERT/CE.



374
 Fachada sul do Edifício São Luiz, a qual abriga, no térreo, o acesso à torre vertical.
 Fonte: DERT/CE.



375
 Vista sudeste do Edifício São Luiz, a partir da Praça do Ferreira. Se internamente o cinema caracteriza-se por sua suntuosidade e rebuscamento ornamental, o exterior do edifício destaca-se por sua simplicidade formal, apesar de sua monumentalidade.
 Fonte: Foto da autora.



376
 Vista nordeste do Edifício São Luiz, a partir da Praça do Ferreira. Na torre predomina a sua massa edificada, ritmada pelas prumadas das esquadrias.
 Fonte: Foto da autora.





377

Térreo do Cine São Luiz, com portões em ferro com serralheria trabalhada e paredes revestidas em granito.
Fonte: PMF.



378

Detalhe dos portões com serralheria trabalhada e expositores para cartazes.
Fonte: Foto da autora.



379

Vista noroeste do Edifício São Luiz, mostrando sua volumetria em “L”, remetendo a um desenho aerodinâmico, do tipo streamline, como uma nau a ponto de partir de seu ancoradouro.
Fonte: Foto da autora.



380

Vista interna de um pavimento desocupado, evidenciando a planta livre possibilitada pela estrutura em concreto armado.
Fonte: DERT/CE.

4.6. A popularização do *Art Déco*

O *Art Déco*, impulsionado pelas novas construções marcantes na paisagem urbana local, popularizou-se na cidade, repercutindo também intensamente em obras de menor porte e ganhando, ao longo dessas décadas, cada vez mais espaço, nas mais variadas tipologias construtivas - especialmente nos usos comercial e residencial. As imediações da Praça do Ferreira atestavam tal consolidação, como mostram as figuras 382 a 397.

Entretanto, como era raro um acompanhamento profissional no projeto e execução de tais edificações de menor escala, muitas apresentavam características *Art Déco* apenas em suas fachadas, permanecendo a técnica construtiva - alvenarias autoportantes - e o agenciamento espacial mais tradicionais, ou mesmo resumindo-se tais intervenções apenas a reformas nas fachadas de edificações existentes, atualizando as obras aos paradigmas estéticos mais recentes.

Dessa popularização também resultaram inventivas liberdades formais e “espontaneidades” na aplicação dos recursos formais, sendo, contudo, tais exemplares “anônimos” fundamentais na efetivação e consolidação do *Art Déco* na paisagem de Fortaleza.



381

Edificações de menor porte, como residências e pequenos pontos comerciais, também ganharam feições *Art Déco*, sobretudo nos anos 1930 e 1940, mostrando a popularização do repertório.

Legenda: 01-Praça do Ferreira, 02-Loja Casa Amazônia, 03-Loja Casa Pio, 04-Loja Itamaraty, 05-Pastelaria Leão do Sul, 06-Farmácia avenida, 07- Loja Damyler, 08-Loja Itamaraty, 09-Shopping C, 10- Lojas Otoch, 11-Livraria Paulus, 12-Dentistas, 13-Loteria Aulu's, 14-Desativado, 15-Loja Casa-blanca, 16- Edifício Fontenele, 17-Edifício América, 18-Edifício São Paulo.

Fonte: Desenho da autora.



382, 383 e 384
Loja Casa Amazônia, Loja Casa Pio e Lojas Itamaraty, Leão do Sul e Farmácia Avenida.
Fonte: Fotos da autora.



385, 386, 387 e 388
Farmácia Avenida, Loja Damyler, Loja Itamaraty e Shoppin C.
Fonte: Fotos da autora.



389, 390, 391 e 392
Loja Otoch, Livraria Paulus, Consultório Odontológico e Loteria Aulu's.
Fonte: Fotos da autora e Arquivo ação Novo Centro.



393 e 394
Edifício desativado e Loja Casablanca.
Fonte: Fotos da autora



395, 396 e 397
Edifício Fontenele, Edifício América e Edifício São Paulo.
Fonte: Fotos da autora.



398
Vista aérea da Praça do Ferreira, retirada do
terraço do Edifício Sul América.
Fonte: Foto da autora.

5. Considerações Finais

Apesar do crescente progresso e da afirmação de Fortaleza como importante centro regional, propiciados sobretudo pelo cultivo do algodão, a capital cearense, nas primeiras décadas do século XX, conservava ainda um certo ar bucólico e tranqüilo, reforçado pela iluminação a gás; pelos bondes puxados a burros, depois elétricos; pelas intervenções embelezadoras; e por possuir uma escala e uma ocupação territorial sobre as quais ainda se tinha domínio.

Apresentando uma paisagem urbana harmoniosa e marcadamente horizontal, as construções possuíam até, no máximo, três pavimentos e o ecletismo arquitetônico se difundia a largos passos, sendo a França o grande referencial - não somente nas questões artísticas e estéticas, mas também comportamentais.

Avançavam também na Fortaleza de então alguns ideais próprios da modernidade - o Higienismo, a Urbanidade e o Progressismo - com o intuito de alinhar a cidade aos padrões de civilidade vigentes, ocultando tensões e tudo o que interferisse na construção desse belo e harmonioso “cenário”.

Entretanto, fatores diversos contribuíram para que, sobretudo a partir de fins dos anos 1920 - com um contexto histórico nacional marcado pela queda das oligarquias agro-exportadoras, a ascensão em 1930 do governo nacionalista de Getúlio Vargas, o início da industrialização, o surgimento do proletariado e a consolidação das classes médias urbanas - a capital vivenciasse um crescimento desenfreado e uma aceleração de sua dinâmica, tornando a cidade alvo de intervenções racionalizantes e tecnificadoras, alterando também seus referenciais temporais e espaciais.

Dentre tais fatores, destacaram-se: acentuado crescimento populacional, motivado principalmente pelo êxodo rural imposto por severos períodos de seca; aumento da ocupação territorial da cidade, de forma espontânea e sem maior planejamento, fruto sobretudo do intenso incremento populacional; afirmação do centro da cidade como área predominantemente comercial e de serviços, firmando-se outros bairros, como a Jacarecanga e a Aldeota, por exemplo, como zonas residenciais; incremento do tráfego urbano, com a explosão do número de automóveis, ônibus e caminhões, além dos bondes elétricos, circulando na cidade, com concentração de seus fluxos na área central; tecnificação dos serviços de infra-estrutura, com a implantação do sistema de água e esgoto da cidade, da energia elétrica, da telefonia automática e do ônibus como transporte coletivo; e um forte desejo de estar alinhado aos grandes centros mundiais.

A obra pioneira e emblemática dessa nova postura diante da cidade, entendendo-a como uma grande rede funcional e de fluxos com o objetivo de otimizar sua ocupação e seu tráfego, foi a reforma empreendida

por Godofredo Maciel em 1925 na Praça do Ferreira, consistindo na demolição dos quatro cafés e do jardim Sete de Setembro, ambos representativos da Fortaleza *Belle Époque*, dando lugar a uma nova praça, muito mais transparente e com espaços livres, recortada para o alargamento de suas vias circundantes e para a criação de áreas de estacionamento.

Ganharam corpo, então, não somente medidas físicas de estruturação da cidade, como pavimentação das ruas, retificação das quadras e ampliação da sua rede de serviços, mas também ações planejadoras, como o desenvolvimento de planos urbanos e normas codificadoras – Código de Posturas de 1932 e os planos de Nestor de Figueiredo e Sabóia Ribeiro - com o intuito de disciplinar e conduzir o crescimento da capital, além de orientar as intervenções e condutas dos cidadãos nessa pulsante urbes.

No âmbito construtivo, a engenharia e a arquitetura local não permaneceram alheias a esse processo e também apontaram transformações significativas, possibilitadas e incentivadas pela difusão do concreto armado, pelo advento do elevador, por novos padrões estéticos referenciados na máquina, por uma maior preocupação com questões de ordem econômicas e racionais, e por um desejo de transparecer em seu cenário urbano essa “modernização” vivenciada pela sociedade. Assim, refletindo uma tendência nacional, a renovação arquitetônica de Fortaleza se deu, sobretudo, sob o viés do *Art Déco*.

O *Art Déco*, amplamente difundido a partir da Exposição de Artes Decorativas e Industriais de Paris, em 1925, coexistiu com os principais movimentos de vanguarda e com as primeiras manifestações da consagrada arquitetura moderna, apresentando-se como uma outra vertente artística da modernidade.

Ao mesmo tempo em que o *Déco* dialogava em alguns aspectos com essas outras produções reconhecidamente modernas, através do uso de novas tecnologias, adequação aos novos programas, da simplificação e geometrização de suas formas e de uma tendência à verticalização, por exemplo, em outros pontos o diálogo se firmava com práticas projetuais próprias da Academia, como a implantação urbana seguindo o alinhamento dos lotes, a permanência de alguma ornamentação, o desenvolvimento das plantas a partir dos eixos centrais, dentre outros. Esse caráter mediador entre tradição e modernidade foi de extrema importância na aceitação e difusão do *Art Déco*.

Além disso, também é importante ressaltar que o *Art Déco* não se apresentava como uma rígida doutrina, com manifestos ou protagonistas que o representassem e que dele fizessem sua palavra de ordem. Na verdade, o *Déco* colocava-se mais como um “estilo”, entendido como um conjunto de padrões formais, estéticos e projetuais - utilizado pelos profissionais como e onde lhes melhor convinham - que se firmou nas mais variadas instâncias artísticas e se fez presente em diversos países, repercutindo com contribuições próprias.

Assim, tais combinações de fatores asseguraram ao *Art Déco* um status próprio, não se limitando, entretanto, apenas a uma transição para o modernismo, mas assumindo sua intrínseca condição moderna e partici-

pação na afirmação de novos valores e posturas, sendo recorrente sua utilização no processo de modernização arquitetônica de diversos países.

À Fortaleza dos anos 1930 e 1940 não cabia mais o perfil de cidade horizontal e pacata. O rebuscamento, a escala bucólica, o espaço mais intimista e o objetivo maior de embelezamento da cidade, representados pelo repertório eclético, cederam lugar a uma estética mais contida, geometrizada e limpa, a qual dialogava mais diretamente com os novos paradigmas da máquina e da tecnificação, além de se adequar melhor a nova escala e ao novo ritmo urbano que se firmavam na capital.

Efetivaram-se então na arquitetura local novos parâmetros estéticos, construtivos e urbanos que, sob os mais diversos aspectos, dialogaram com as premissas inerentes à arquitetura *Art Déco*:

- Volumetria única, com implantação seguindo o alinhamento dos lotes;



399 e 400

Edifícios Granito e Jangada, respectivamente, erguidos seguindo os alinhamentos dos lotes e com volumetria única.

Fontes: SECE/PMF e arquivo João Hyppolito.

- Maior simplicidade e sobriedade formal;



401 e 402

Edifícios do Banco do Brasil e Carneiro. Ambos apresentam uma clara linguagem moderna, caracterizada pela simplicidade de suas formas e um absoluto despojamento ornamental.

Fontes: Arquivo Nirez.

- Fachadas movimentadas por jogos volumétricos e geometrizados;



403 e 404

Edifício Parente, com fachada movimentada pelas prumadas de janelas do tipo *bay-window* e Edifício Sul América, com seu coroamento escalonado.

Fontes: Arquivos João Hyppolito e Nirez.

- Estilização e geometrização dos elementos ornamentais e decorativos;



405 e 406

Detalhes dos edifícios dos Correios e J Lopes, mostrando elementos ornamentais recorrentes na arquitetura *Art Déco*, como formas geometriza-
das, escalonadas e em relevo.

Fontes: Fotos da autora.

- Pesquisa de cor e de materiais;



407 e 408

Os Edifícios Epitácio Oliveira e da Secretaria de Polícia apresentam materiais próprios da arquitetura *Art Déco*, como argamassa de pó-de-pedra, pedras e esquadrias em ferro e vidro.

Fontes: Fotos da autora.

· Incorporação da tipografia;



409 e 410

Tipografia em alto-relevo nas fachadas dos edifícios dos Correios e Palácio do Comércio.

Fontes: Fotos da autora.

· Artes e ofícios aplicados à arquitetura;



411 e 412

Portões com serralheria trabalhada, presentes nos edifícios da Secretaria de Finanças do Município, antigo Clube Iracema, e Jangada.

Fontes: Fotos da autora.

· Uso da iluminação natural e artificial;

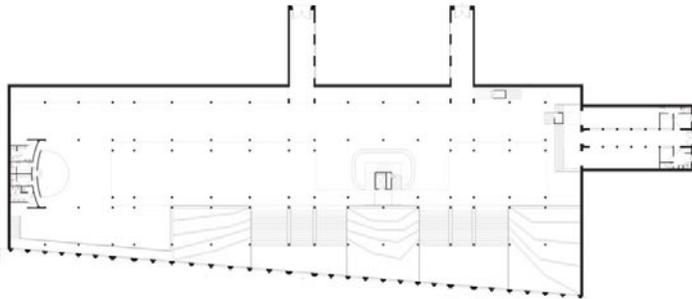


413 e 414

Fachadas da loja “A Cearense” e do Cine São Luiz, valorizadas por recursos de iluminação, muito explorados pelo *Art Déco*.

Fontes: Revista Acrópole mar/1940 e CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.

· Uso de novas tecnologias construtivas, como o concreto armado, possibilitando a planta livre e a verticalização;



415 e 416

Planta do antigo Mercado Municipal, mostrando uma clara malha estrutural moderna e Edifício Diogo, com 9 pavimentos, evidenciando a verticalização possibilitada pelo uso do concreto armado.

Fontes: Arquivo José Capelo e CAPELO, CHAVES & VELOSO, 2006.

· Continuidade de algumas soluções acadêmicas como a simetria e a axialidade.



417 e 418

Pavimento térreo dos Correios, mostrando sua composição a partir dos eixos e fachada do Edifício J Lopes, apresentando uma rigorosa simetria.

Fontes: DCT/CE e Foto da autora.

Observando as obras apresentadas nesta dissertação e seus antecedentes arquitetônicos, pode-se constatar que, de fato, a construção e difusão das edificações *Déco* na cidade instauraram novos marcos arquitetônicos na paisagem local e foram o estopim de uma linguagem de cunho moderno e do paulatino processo de verticalização da capital.

Enquanto que em algumas das grandes cidades brasileiras, como Rio de Janeiro, São Paulo e Recife, as obras *Art Déco* ocorreram paralelamente às primeiras manifestações da arquitetura moderna, em Fortaleza o *Déco* conviveu com o ecletismo tardio e o neocolonial, precedendo e abrindo caminho para uma posterior afirmação da arquitetura moderna na capital, sobretudo a partir de meados dos anos 1950.

No que concerne aos profissionais envolvidos nesse processo, tratava-se sobretudo de arquitetos e engenheiros de outros estados ou países e de projetistas licenciados que, mesmo sem terem claras “filiações artísticas” ou estarem organizados em grupos, foram decisivos na difusão de uma modernidade de caráter mais pragmático, trazendo reais avanços e inovações projetuais para a cidade.

Essa gama de profissionais produziu obras variadas, algumas mais incisivas na adoção de uma linguagem moderna, como os edifícios do Mercado, Carneiro, Epitácio Oliveira, Palácio do Comércio, Diogo e Pajéu, e outras mais condescendentes com certos aspectos da Tradição, como os edifícios Granito, Parente, J Lopes, Clube Iracema, Secretaria de Polícia e Jangada.

Entretanto, tais edificações, mais do que uma importância individual inerente especificamente a cada um desses exemplares, têm uma grande relevância enquanto conjunto, refletindo essa produção, no contexto das décadas de 1930, 1940 e até 1950, novos modos de vida e uma crença no progresso, no futuro, no vir-a-ser da cidade de Fortaleza, que ganhava ares de “metrópole” e buscava, como fosse possível, modernizar seu cenário urbano e a sociedade em geral.

Isso fica muito evidente nas fotos e reportagens do período, apresentadas nos capítulos 2 e 3 desta dissertação, nas quais essas realizações são constantemente associadas ao progresso e adiantamento de Fortaleza - e ao destaque tanto regional, quanto nacional que a cidade crescentemente atingia - e muito bem ilustram os novos paradigmas advindos com a efetivação de tais obras: sobriedade, simplificação formal, geometrização das formas, monumentalidade, maior liberdade espacial, afirmação de novas técnicas construtivas e programas, verticalização, etc.

No que concerne à verticalização da cidade, especificamente, a construção dos edifícios em altura ao longo dessas décadas, em sua maioria de caráter comercial, desencadeou uma nova forma de interação entre os pedestres e tais obras, já que a escala era outra. Eram necessários novos ângulos, distanciamentos e o deslocamento dos transeuntes para descortiná-las e apreendê-las. Seu destaque na paisagem urbana já não se dava mais pelo rebuscamento ornamental e preocupação com detalhes pormenorizados, mas sim por sua presença monumental e formas, perceptíveis de pontos mais distantes e não somente de seu entorno, reforçando sua condição de marco arquitetônico e contribuindo para uma transformação do *skyline* da cidade.

Entretanto, não se pode dizer que a efetivação dessas edificações resultou em um choque cultural ou em uma drástica ruptura na paisagem da cidade, já que, ao articular o passo entre a Academia e a Modernidade, o *Art Déco* encontrou ampla aceitação e acabou também por se popularizar, sendo aplicado em obras de menor porte, como residências e pequenas lojas comerciais, sem contar, necessariamente, com a orientação de técnicos e profissionais, apresentando uma maior liberdade formal e “espontaneidades”.

Diante desses exemplares locais, se por um lado em muitos aspectos facilmente se pode identificar pontos de diálogos entre esta produção e a de outras cidades brasileiras ou mesmo a de outros países, por outro não

é tão evidente alguma peculiaridade ou contribuição que seja inerente somente a estas edificações. Na verdade, talvez um dos pontos mais marcantes destas obras, na questão estética e em confronto com outros panoramas, seja a sua grande simplicidade e singeleza, não avultando, com exceção do interior do Cine São Luiz, nenhuma edificação marcada por uma ostensiva riqueza ornamental e rebuscamento de seus materiais. É provável que tal característica atenha-se à difícil condição econômica da cidade e do Estado que, mesmo diante do laudatório “progresso” vivenciado, na verdade tinha que constantemente lidar com uma difícil situação social, econômica e cultural, por se localizar em uma das regiões mais pobres do país, freqüentemente assolada por cruéis períodos de seca, estando sempre à margem.

Outro ponto peculiar é que essa modernidade urbana experimentada pela capital era resultante muito mais de um forte desejo interno de alinhar a cidade aos grandes centros nacionais, em especial Rio de Janeiro e São Paulo, e internacionais, com destaque para os Estados Unidos, grande paradigma mundial sobretudo a partir da Segunda Grande Guerra, do que propriamente de questões econômicas, sociais e políticas que demandassem tal processo. Assim, muitas vezes as tecnologias, costumes, artefatos e determinadas práticas eram “importados”, sem uma maior avaliação crítica ou mesmo sem uma adequação ou capacitação local para implementá-los.

Não foi à toa, então, que muitas das melhorias em infra-estrutura realizadas na capital, por exemplo, desde sua inauguração já se mostrassem deficientes e precárias em seu funcionamento; que os planos urbanos desenvolvidos para a cidade nos anos de 1933 e 1947 não tenham sido levados adiante, favorecendo os interesses de uma elite minoritária, em detrimento do bem-estar da sociedade em geral; que somente o centro da cidade fosse alvo das melhorias urbanas, relegando outras zonas da cidade a segundo plano, criando uma forte dualidade centro x periferia; e que nem todas as diversas temporalidades tenham sido levadas em conta na efetivação desse processo, mas, ao contrário, que algumas tenham sido “achatadas” por ele.

Assim, ao final de tudo isto, percebe-se que a análise e o correto entendimento de todas essas questões, que tiveram como palco a Fortaleza dos anos 1930 e 1940, são essenciais para a compreensão de muitos aspectos atuais da cidade e de sua produção arquitetônica, por terem sido o estopim de alguns processos que se exacerbaram ao longo das décadas seguintes, atingindo proporções consideráveis e que resultaram na cidade de hoje: crescimento desordenado, surgimento das primeiras favelas, dualidades entre centro e periferias, aceleração de sua dinâmica, tecnificação de seus serviços, adensamento populacional, verticalização, aumento das tensões e choques, ênfase nas questões formais e técnicas universais e próprias de seu tempo, demanda por profissionais especializados na área da construção, flexibilidade dos espaços, maior preocupação com a racionalização e economia, dentre outros.

Urge, portanto, que as autoridades e sociedade em geral voltem suas atenções para essa produção, que se encontra em acelerado processo de descaracterização e destruição. Das obras aqui apresentadas, apenas o Cine São Luiz é tombado pelo Estado, estando as demais edificações a mercê de intervenções de qualquer ordem.

A falta de um correto entendimento dessa produção a relegou a uma espécie de “limbo”, em que tais obras nem são consideradas “antigas” o suficiente para serem tratadas como patrimônio da cidade e tombadas, garantindo assim sua preservação e documentação, nem são tão “recentes” para que constem nos arquivos públicos ou privados informações necessárias sobre as edificações ou para que os personagens envolvidos em seu processo estejam vivos.

Assim, a presente pesquisa espera ter contribuído, em qualquer instância, para a mudança deste quadro, resgatando tais obras ao debate e incentivando uma série de novos estudos e aprofundamentos sobre essa produção, que possui o irrefutável valor de apresentar outros aspectos de nossa modernidade arquitetônica.

6. Bibliografia

ALANIS, Enrique X. de Anda. **A arquitetura déco no México: uma proposta de vanguarda em tempos de modernidade.** In: CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO. **Art déco na América Latina: 1o seminário internacional.** Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar GrandJean de Montigny – PUC/RJ, 1997.

ALMADA, Mauro & CONDE, Luiz Paulo Fernandez. **Panorama do art déco na arquitetura e no urbanismo do Rio de Janeiro.** In: CZAJKOWSKI, Jorge (org.). **Guia da arquitetura art déco no Rio de Janeiro.** 3a Edição. Rio de Janeiro: Casa da Palavra e Prefeitura do Rio de Janeiro, 2000.

AMARAL, Aracy do. **Modernismo e expressão nacional.** In: CARDOSO, Luis Antonio Fernandes & OLIVEIRA, Olívia Fernandes de. **(Re)Discutindo o modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil.** Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1977.

ARANA, Mariano; MAZZINI, Andrés; PONTE, Cecilia & SCHELOTTO, Salvador (orgs.). **Aquitectura y diseño art déco en el Uruguay.** Montevideo: Facultad de Arquitectura / Editorial dos Puntos, 1999.

ARANGO, Silvia. **Historia de la arquitectura em Colômbia.** Bogotá: Centro Editorial y Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 1989.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna.** 8ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BARDAWIL, Adriana; CAMAROTTI, Bruno & SALES, Beatriz. **Art déco no Ceará: Edifício Murilo Borges.** Trabalho acadêmico feito para a disciplina HAEU I do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza: 1996.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna.** 3ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

BAYER, Patrícia. **Art déco architecture: design, decoration and detail from the twenties and thirties.** Londres: Thames and Hudson, 1992.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.** 12a Edição. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

BITTAR, William. **A construção da história.** In: Anais do 6o Seminário Docomomo Brasil. Niterói: ArqUrb/UFF, 2005.

BRADBURY, Malcolm & McFARLANE, James. **Modernismo: guia geral**. 2a Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BRESLER, Henri. **O art décoratif moderno na França**. In: CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO. **Art déco na América Latina: 1o seminário internacional**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar GrandJean de Montigny – PUC/RJ, 1997.

BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. 2a Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

CALS, Maurício. **O centro histórico de Fortaleza**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2002.

CAMPOS, Vitor José Baptista. **O Art-Déco na arquitetura paulistana: uma outra face do moderno**. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

_____. **O art déco e a construção do imaginário moderno: um estudo de linguagem arquitetônica**. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2003.

CAMPOS NETO, Candido Malta & GALESII, René. **Modernidade e urbanismo: os pioneiros da moradia vertical em São Paulo**. In: Anais do 6o Seminário Docomomo Brasil. Niterói: ArqUrb/UFF, 2005.

CAMPOS NETO, Candido Malta & SARQUIS, Giovanni Balco. **Redescobrimo o art déco e o racionalismo clássico na arquitetura belenense**. Disponível em: Portal Vitruvius <<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp167.asp>>. Acesso em: 09 de outubro de 2006.

CAPELO FILHO, José. **Patrimônio edificado de Fortaleza**. In: CAPELO, Peregrina; CHAVES, Gylmar & VELOSO, Patrícia (orgs). **Ah, Fortaleza!** Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2006.

_____. **Conheça sua Praça**. Disponível em: <<http://www.ofipro.com.br/trabalhos/htmls/conhecapracas.html>>. Acesso em: 02 de setembro de 2006.

CAPELO, Peregrina; CHAVES, Gylmar & VELOSO, Patrícia (orgs). **Ah, Fortaleza!** Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2006.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Arquitetura da Modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG/IAB_MG, 1998.

CASTRO, José Liberal de. **Cartografia urbana fortalezense na Colônia e no Império e outros comentários**. In: A Administração Lúcio Alcântara. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1982.

_____. **Arquitetura Eclética no Ceará**. In: FABRIS, Annateresa (org). **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel / Edusp, 1987.

_____. **O Cinema Diogo e a Cidade**. Fortaleza, sem editora, 1997.

_____. **O Visual da Cidade**. In: SECULT. **Fortaleza Tempos de Guerra**. Fortaleza: Secretaria de

Cultura, Turismo e Desporto, 1989.

_____. **O Centenário de Emílio Baumgart**. In: Revista do Instituto do Ceará, volume 104, Fortaleza, 1990.

_____. **Sylvio Jaguaribe Eckman e a Arquitetura da Sede do Ideal Clube**. In: Revista do Instituto do Ceará, volume 112, Fortaleza, 1998.

CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO. **Art Déco na América Latina: 1o seminário internacional**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar GrandJean de Montigny – PUC/RJ, 1997.

CRUMB, Robert. **Blues**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

CZAJKOWSKI, Jorge (org.). **Guia da arquitetura art déco no Rio de Janeiro**. 3a Edição. Rio de Janeiro: Casa da Palavra e Prefeitura do Rio de Janeiro, 2000.

DECCA, Edgar de. **O nascimento das fábricas**. 4a reimpressão da 10a edição. São Paulo: Brasiliense, 2004.

DIAZ, Humberto Eliash. **O art déco no Chile: último estilo acadêmico e o primeiro estilo moderno**. In: CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO. **Art Déco na América Latina: 1o seminário internacional**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar GrandJean de Montigny – PUC/RJ, 1997.

DIÓGENES, Beatriz Helena Nogueira. **Aldeota: um bairro em mutação**. Monografia do Curso de Aperfeiçoamento em Arquitetura e Instrumentação Crítica, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 1984.

_____. **Arquitetura e estrutura: o uso do concreto armado em Fortaleza**. Dissertação de Mestrado em Edificações, Pós-graduação em Engenharia Civil, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2001.

DOBB, Maurice. **A evolução do capitalismo**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ECT. **História Postal**. Disponível em: <http://www.correios.com.br/institucional/conheça_correios/conheca.cfm>. Acesso em: 04 de setembro de 2006.

EKMAN, Sylvio Jaguaribe. **Aspectos do Nordeste Brasileiro: seu desenvolvimento industrial, urbanístico e arquitetônico**. In: Revista Acrópole, junho/1938, p. 43-47.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 2a Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Fundação do Desenvolvimento da Educação, 1995.

FERNANDES, Francisco Ricardo Cavalcanti. **Transformações espaciais no centro de Fortaleza: estudo crítico das perspectivas de renovação urbana**. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente, Departamento de Geografia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004.

FIGUEIREDO, Luciano & RAMOS, Oscar. **Rio Déco**. Rio de Janeiro: Edições Achiamé LTDA, 1980.

- FLORENZANO, Modesto. **As revoluções burguesas**. 18a reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- FORTALEZA – CODEF/PMF. **Fortaleza: evolução urbana (1603-1979)**. Fortaleza: Prefeitura Municipal de Fortaleza, 1979.
- FORTES, Luiz R. Salinas. **O iluminismo e os reis filósofos**. 3a reimpressão da 8a edição. São Paulo, Brasiliense, 2004.
- FREITAS, Mirtes. **A cidade dos clubes: modernidade e glamour na Fortaleza de 1950-1970**. Dissertação de Mestrado, Pós-graduação em História, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2003.
- GAETA, Julio (org.). **Guia ciudad vieja Montevideo: guia elarqa de arquitectura**. Montevideo: Editorial Dos Puntos, 1994.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. 2a Edição. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1991.
- GIRÃO, Blanchard. **O Liceu e o bonde: na paisagem sentimental da Fortaleza-Província**. Fortaleza: ABC Fortaleza, 1997.
- _____. **Sessão das quatro: cenas e atores de um tempo mais feliz**. Fortaleza: ABC Fortaleza, 1998.
- GIRÃO, Raimundo. **Geografia estética de Fortaleza**. 2a Edição. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil SA , 1979.
- GORENDER, Jacob. **A burguesia brasileira**. 2a Reimpressão da 3a Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. 13a Edição. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- HUBERMAN, Leo. **História da riqueza do homem**. 12a Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- IANNI, Octávio. **A idéia de Brasil moderno**. 2a Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- IGLÉSIAS, Francisco. **A industrialização brasileira**. 6a Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- JUCÁ, Gisafra Nazareno Mota. **Verso e reverso do perfil urbano de Fortaleza (1945-1960)**. 2a. Edição. São Paulo: Annablume, 2003.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. 3a Edição. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- LEITÃO, Cláudia Sousa. **Memória do comércio cearense**. Rio de Janeiro: Editora SENAC, 2001.
- LEITÃO, Cláudia Sousa. **Memória da construção civil no Ceará**. Fortaleza: Sinduscon, 2002.
- LEITE, Ary Bezerra. **História da energia no Ceará**. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1996.
- _____. **A tela prateada - Fortaleza: do cinematógrafo aos anos 50**. Fortaleza: Graphix, s/d (em

impressão).

LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **Arquitetura brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

LINARI, Gabriel Peluffo. **Prólogo**. In: ARANA, Mariano; MAZZINI, Andrés; PONTE, Cecilia & SCHELOTTO, Salvador (orgs.). **Aquitectura y diseño art déco en el Uruguay**. Montevideo: Facultad de Arquitectura / Editorial dos Puntos, 1999.

LOPES, Marciano. **Royal Briar: a Fortaleza dos anos 40**. 2a Edição. Fortaleza: Gráfica Editora Ti-progresso, 1988.

MACHADO, Lúcio Gomes. **Arquitetura futurista, art-déco ou modernista?**. In: Revista Urbs, v.8, n. 33, p.51, São Paulo, jan/fev 2004.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

MENDONÇA, Cap. Roberto Carneiro de. **Relatório de Governo**. Fortaleza, :Imprensa Oficial, 1936.

MENDONÇA, Sônia R. **História geral do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1990.

MOREIRA, Fernando Diniz. **Urbanismo, modernidade e projeto nacional: reflexões em torno do Plano Agache**. In: Anais do 6o Seminário Docomomo Brasil. Niterói: ArqUrb/UFF, 2005.

NASLAVSKY, Guilah. **Modernidade arquitetônica no Recife**. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

NIREZ, Miguel Ângelo de Azevedo. **Cronologia ilustrada de Fortaleza: roteiro para um turismo histórico e cultural**. Volume 1. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2001.

NOBRE, Geraldo. **Água para o progresso de Fortaleza**. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1981.

PERALTA, Francisco José. **A arquitetura art-déco no Governo Vargas: a construção de uma identidade nacional**. In: Anais do 6o Seminário Docomomo Brasil. Niterói: ArqUrb/UFF, 2005.

PEREIRA, Margareth da Silva. **Os Correios e Telégrafos no Brasil: Um Patrimônio Histórico e Arquitetônico**. São Paulo: MSP, Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos, 1999.

PINHEIRO, Maria Lúcia Bressan. **Moderno ou moderne? Questões sobre a arquitetura francesa no entreguerras**. In: CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO. **Art Déco na América Latina: 1o seminário internacional**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar GrandJean de Montigny – PUC/RJ, 1997.

PONTE, Sebastião Rogério. **A cidade remodelada (1889-1930)**. In: SOUZA, Simone de; RIBEIRO,

Francisco Moreira; PONTE, Sebatião Rogério; ORIÁ, Ricardo & JUCÁ, Gisafran. **Fortaleza: a gestão da cidade (uma história político-administrativa)**. Fortaleza: Fundação Cultural de Fortaleza, 1995.

_____. **Fortaleza Belle Époque: Reformas Urbanas e Controle Social 1860-1930**. 2ª Edição. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha e Multigraf Editora, 1999.

_____. **A Belle Époque em Fortaleza: remodelação e controle**. In: SOUZA, Simone de (org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

_____. **Fortaleza Belle Époque: 1880/1925**. In: CAPELO, Peregrina; CHAVES, Gylmar & VELOSO, Patrícia (orgs.). **Ah, Fortaleza!** Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2006.

PRADO JÚNIOR, Caio. **História econômica do Brasil**. 46ª Reimpressão da 1ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

PREFEITURA DE FORTALEZA. **Código Municipal**. Fortaleza: Tipografia Minerva, 1933.

RIBEIRO, Francisco Moreira. **Fortaleza: de cidade a metrópole (1945-1992)**. In: SOUZA, Simone de; RIBEIRO, Francisco Moreira; PONTE, Sebatião Rogério; ORIÁ, Ricardo & JUCÁ, Gisafran. **Fortaleza: a gestão da cidade (uma história político-administrativa)**. Fortaleza: Fundação Cultural de Fortaleza, 1995.

RIBEIRO, J. de Saboya. **Memorial justificativo do Plano Diretor para a cidade de Fortaleza**. In: Revista do Instituto do Ceará, TOMO LXIX, Ano LXIX, Fortaleza, 1955.

RIBEIRO, Severiano Grupo. Disponível em: <<http://www.gsr.com.br/>>. Acesso em: 31 de agosto de 2006.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Moderno x Pós-Moderno**. Rio de Janeiro, UERJ, 1994.

SALES, José M. **O Desenho da cidade moderna de Fortaleza: um estudo dos planos Saboya Ribeiro e Hélio Modesto**. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento Urbano, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1996.

SCARLETT, Frank & TOWNLEY, Marjorie. **Arts décoratifs 1925**. Londres: Academy Editions, 1975.

SECULT. **Theatro José de Alencar: o teatro e a cidade**. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2002.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

_____. **Modernidade pragmática: arquitetura no Brasil dos anos 1920 a 1940**. In: CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO. **Art Déco na América Latina: 1º seminário internacional**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar GrandJean de Montigny

– PUC/RJ, 1997.

SCHELOTTO, Salvador. **Uma abordagem do art déco no Uruguai**. In: CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO DO RIO DE JANEIRO. **Art Déco na América Latina: 1o seminário internacional**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar GrandJean de Montigny – PUC/RJ, 1997.

SCHRAMM, Solange. **Memórias de Iracema**. Disponível em: Portal Vitruvius <<http://www.vitruvius.com.br/minhacidade/mc083/mc083.asp>>. Acesso em: 10 de outubro de 2005.

SILVA, Pedro Alberto de Oliveira. **Pequena história da telefonia no Ceará**. Fortaleza: Teleceará, 1982.

SILVA FILHO, Antonio Luiz Macêdo e. **Paisagens do Consumo: Fortaleza no tempo da Segunda Grande Guerra**. Coleção Outras Histórias. Fortaleza: Museu do Ceará e Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2002.

SILVA NETO, Napoleão Ferreira da. **O palácio da cultura: poder e arquitetura**. Fortaleza: Expressão Gráfica Digital, 1999.

SOUZA, Simone de. **O município e a centralização política (1939-1945)**. In: SOUZA, Simone de; RIBEIRO, Francisco Moreira; PONTE, Sebatião Rogério; ORIÁ, Ricardo & JUCÁ, Gisafra. **Fortaleza: a gestão da cidade (uma história político-administrativa)**. Fortaleza: Fundação Cultural de Fortaleza, 1995.

SOUZA, Simone de (org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza, Edições Demócrito Rocha, 2000.

SOUZA, Simone de; RIBEIRO, Francisco Moreira; PONTE, Sebatião Rogério; ORIÁ, Ricardo & JUCÁ, Gisafra. **Fortaleza: A Gestão da Cidade (Uma História Político-administrativa)**. Fortaleza: Fundação Cultural de Fortaleza, 1995.

TRONCA, Ítalo. **Revolução de 1930: a dominação oculta**. 2a Reimpressão da 8a Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

UNES, Wolney. **Identidade art déco de Goiânia**. São Paulo: Ateliê Editorial; Goiânia: Editora da UFG, 2001.

VASCONCELOS, Augusto Carlos de. **O concreto no Brasil: Recordes, realizações, história**. São Paulo: Copiare, 1985.

VERAS, Tiago Fernandes Távora. **Vida e obra de Emílio Hinko**. In: COBOGÓ - Revista Virtual dos Estudantes de Arquitetura da UFC. Disponível em: <<http://cobogo.sites.uol.com.br/>>. Acesso em: 15 de outubro de 2006.

Periódicos

Jornal Correio do Ceará

Inaugura-se hoje o novo edifício dos Correios e Telegraphos. Fortaleza, Jornal Correio do Ceará de 14/02/1934.

Hoje a inauguração do novo edifício do Banco do Brasil. Fortaleza, Jornal Correio do Ceará de 07/03/1942.

Jornal O Estado

Inaugurado o majestoso edifício do Banco do Brasil em Fortaleza. Fortaleza, Jornal O Estado de 08/03/1942.

Solenemente inaugurado, no sabado, o majestoso edifício do Banco do Brasil. Fortaleza, Jornal O Estado, 10/03/1942.

Salve a Ceará Rádio Clube. Fortaleza, Jornal Correio do Ceará de 13/05/1949.

Jornal O Nordeste

Começará a funcionar hoje o grandioso Cine São Luis. Fortaleza, Jornal O Nordeste de 26/03/1958.

Jornal O Povo

O novo mercado de frutas e cereais. Fortaleza, Jornal O Povo de 22/09/1932.

Edifício Granito. Fortaleza, Jornal O Povo de 23/05/1934.

As novas instalações da firma J Lopes & cia: sua inauguração amanhã. Fortaleza, Jornal O Povo de 18/02/1937.

As novas instalações da firma J Lopes & cia: a solenidade de ontem revestiu-se de grande imponência. Fortaleza, Jornal O Povo de 20/02/1937.

Inauguração do Edifício A Cearense. Fortaleza, Jornal O Povo de 06/12/1939.

A inauguração do Cine Diogo. Fortaleza, Jornal O Povo de 10/09/1940.

Edifício Jangada. Fortaleza, Jornal O Povo de 02/09/1948.

A inauguração do majestoso edifício sede da Sul América Seguros de Vida. Fortaleza, Jornal O Povo de 15/01/1953.

Dezenove anos de obra se transformam em realidade. Fortaleza, Jornal O Povo de 26/03/1958.

Jornal Unitário

De noiva do sol a matrona rotunda: a cidade está crescendo como gente grande. Fortaleza, Jornal Unitário de 10/01/1938.

A Praça do Ferreira: as ruas e praças, como os homens, devem pensar no seu futuro. Fortaleza, Jornal Unitário de 28/01/1938.

Fortaleza - Progresso. Fortaleza, Jornal Unitário de 27/01/1938.

Novas construções. Fortaleza, Jornal Unitário de 04/06/1940.

O Cine Diogo é mais uma maravilha da cinematografia brasileira. Fortaleza, Jornal Unitário de 07/09/1940.

O *broadcasting* cearense e a nova Ceará Rádio Clube. Fortaleza, Jornal Unitário de 13/05/1949.

Inaugura-se hoje o suntuoso edifício da Sul América. Fortaleza, Jornal Unitário de 15/01/1953.

Inaugurado ontem o “Cine São Luiz”. Fortaleza, Jornal Unitário de 27/03/1958.