

**As intervenções das imagens de J. Carlos do arranha-céu *art déco* na cidade do Rio de Janeiro na *Era Vargas* (1930-1945)**

GIANNE MARIA MONTEDÔNIO CHAGASTELLES\*

**RESUMO**

Este estudo visa apresentar uma interpretação histórica do fenômeno dos arranha-céus *art déco* a partir da análise das charges de J. Carlos na *Era Vargas* (1930-1945). A imagem adquire sentido quando se percebem as múltiplas teias que a enlaçam ao contexto histórico e à vida social em que se insere e, ao mesmo tempo documenta. Proponho a discussão da ampliação das fontes da análise histórica, incluindo como corpus do trabalho as fontes visuais. Na análise visual, os significados não são tomados como dados, mas como construção cultural. Isso abre campo para o estudo dos diversos textos e práticas culturais, admitindo que a sociedade se organize, também, a partir do confronto de discursos e leituras de textos de qualquer natureza — verbal, escrito, oral ou visual. A percepção do mundo como representação, formado através das séries de discursos que o estruturam leva a uma reflexão sobre o modo como essa configuração pode ser apropriada pelos fruidores das imagens que permitem ver e pensar o real. Aqui se opera o interesse de pesquisar as práticas de fruição, ou seja, o processo por intermédio do qual é produzido historicamente um sentido e construída diferenciadamente uma significação. Assim, busco perceber como estes discursos afetam o fruidor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo.

**Palavras-chave:** arranha-céu; charges; representações visuais; Rio de Janeiro.

As modificações da vida social no Rio de Janeiro estão expressas nas ilustrações de J. Carlos, que possibilitam a construção cultural de um novo modo de vida, permeada pelos arranha-céus *art déco*. Este estudo possibilita identificar o modo de como foi construída uma determinada sociabilidade na cidade na *Era Vargas*, de 1930 a 1945. Parto da história cultural privilegiando a cidade não só como *locus*, mas como um objeto passível de ser problematizado a partir do valor simbólico das fontes. As representações sociais que vigoraram nas charges das revistas ilustradas da época foram concebidas segundo os interesses de grupos de intelectuais, que traziam as novas ideias do estrangeiro e que foram logo apropriadas no Rio de Janeiro. A Capital Federal do Brasil marcou a pauta da moda e dos costumes que foram divulgados pelas revistas ilustradas massivamente pelo país, e ainda

---

\* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História Social do Instituto de História da UFRJ. Bolsista CNPq.

no exterior. As charges de J. Carlos têm uma função simbólica para a apreensão histórica daquela realidade; elas possibilitam a construção, ainda que parcial, do seu universo histórico, fazendo que seja possível compreender as práticas que determinam posições e relações no mundo social da época, assim como as apropriações de discursos. Neste texto, em relação à metodologia de análise das fontes, esquivo-me tanto de esquematizações deterministas quanto de uma visão descontextualizada, pois desenvolvo o estudo da imagem dentro de uma perspectiva da cultura visual, a partir da articulação de três dimensões: política, técnica e do gosto, não havendo predomínio de uma sobre as outras. Além disso, presto atenção aos detalhes da obra como um todo e à multiplicidade de significados nas suas variadas dimensões. A construção das séries e a escolha das imagens foram feitas simultaneamente, pois na medida em que percebia as características das charges, suas semelhanças e diferenças, fui construindo um quadro que tinha como eixos dois vetores que foram norteando a pesquisa: a paisagem *art déco* da cidade e a congestão nas ruas e nos arranha-céus.

J. Carlos representou a paisagem *art déco* da cidade do Rio de Janeiro através das suas charges; ele foi peça fundamental na incorporação de um discurso visual, que refletiu claramente os indícios da modernidade que se impuseram sobre a antiga ordem da República Velha, numa linguagem universal que apresentou as particularidades da maneira como a modernidade foi assimilada no Rio de Janeiro. As séries de charges analisadas compreendem as diversas formas de expressão de uma nova época na cidade do Rio de Janeiro. Dessa forma, um primeiro ponto exposto nas charges foi as representações das fachadas dos arranha-céus *art déco* que se tornaram simplificadas e com formas abstratas, expressando seus aspectos modernos e a adequação de seus elementos decorativos à produção industrial, em contraposição às fachadas ecléticas com seus excessos de ornamentos. O arranha-céu se ergueu na nova *skyline* da cidade como um emblema da modernidade. Na *Era Vargas*, houve um congestionamento do ambiente da cidade. As ruas passaram a ser lotadas de carros e de pedestres, e a cidade representada como Torre de torres, expressão de poder da nova ordem industrial que transformava a cidade. Entre o mar e a montanha, as quadrículas foram preenchidas ofuscando o ambiente natural. A cidade tornou-se um labirinto dentro do qual se desenvolveram uma multiplicidade de estilos de vida. A multiplicação dos edifícios à beira

mar foi a versão carioca do *manhattanismo*, seguindo a mesma lógica de especulação e de exploração do solo, num movimento de valorização da zona sul do Rio de Janeiro.

Os arranha-céus são as agulhas das catedrais dos tempos modernos, o símbolo das possibilidades infinitas, a exaltação da altura e o orgulho do poder. A agulha e a base representam os dois extremos do vocabulário formal da metrópole e descrevem os limites externos das suas escolhas arquitetônicas. Para Rem Koolhaas (2008:44), a agulha é a estrutura mais fina e menos volumosa a marcar um ponto dentro da quadra, combinando o máximo de impacto físico, de atração da atenção, com um consumo insignificante do solo. O arranha-céu multiplica várias vezes o terreno diretamente para o alto: a Terra reproduzindo a si mesma. Poder-se-ia dizer que como imagem, o arranha-céu seria uma prova da qualidade revolucionária da arquitetura como multiplicação territorial?

No período entre o final do século XIX e o início do século XX, a torre acumulou múltiplos sentidos: catalisadora da consciência, símbolo do progresso tecnológico, demarcadora de zonas de prazer, detonadora subversiva da convenção e, finalmente, *universo contido em si mesmo* (KOOLHAAS, 2008:117). As torres indicam rupturas agudas no padrão homogêneo da vida cotidiana, marcando os postos avançados e disseminados de uma nova cultura. Os arranha-céus, derivados dos pináculos do neogótico, da arquitetura eclética, se diferenciam dos outros edifícios devido à torre escalonada colocada em cima deles em direção ao céu. Ou seja, o que caracteriza um edifício ser um arranha-céu, além da altura e do aspecto monumental, é o coroamento escalonado como uma torre em perspectiva com o ponto de fuga lá no infinito do céu, no zênite. Para Koolhaas (2008:125), o arranha-céu é um *automonumento*. O arquiteto holandês escreve que esta estrutura arquitetônica se torna um monumento, ou pelo menos cria essa expectativa simplesmente pelo seu tamanho, mesmo que a soma ou a natureza das atividades individuais por ele abrigadas, ou seja, no seu interior, não mereça expressão monumental. Estes novos monumentos apresentam uma ruptura com as convenções do simbolismo no qual o exterior remete ao interior; a manifestação física do arranha-céu não representa um ideal abstrato, simplesmente é ele mesmo e, porém devido ao puro volume, não pode deixar de ser um símbolo. Assim sendo, em relação a esse *automonumento* do século XX, para que o edifício *art déco* se tornasse habitável as pessoas

desenvolveram uma série de táticas de apropriação para atender ao paradoxo conflitante a que ele estava frequentemente submetido: “a de ser um monumento – uma condição que sugere permanência, solidez e serenidade – e, ao mesmo tempo, a de abrigar com a máxima eficiência a ‘mudança que é a vida’, a qual é, por definição, antimonumental” (KOOLHAAS, 2008:126). Esta problemática do *automonumento* e da congestão é expressa em três charges de J. Carlos, publicadas na revista *Careta* (figs 1, 2 e 3).

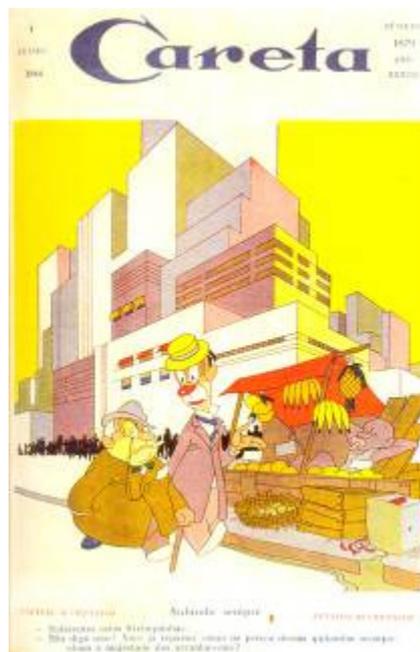


Fig.1: “Subindo sempre”, *Careta*, 01-07-1944, Acervo da Biblioteca Nacional.

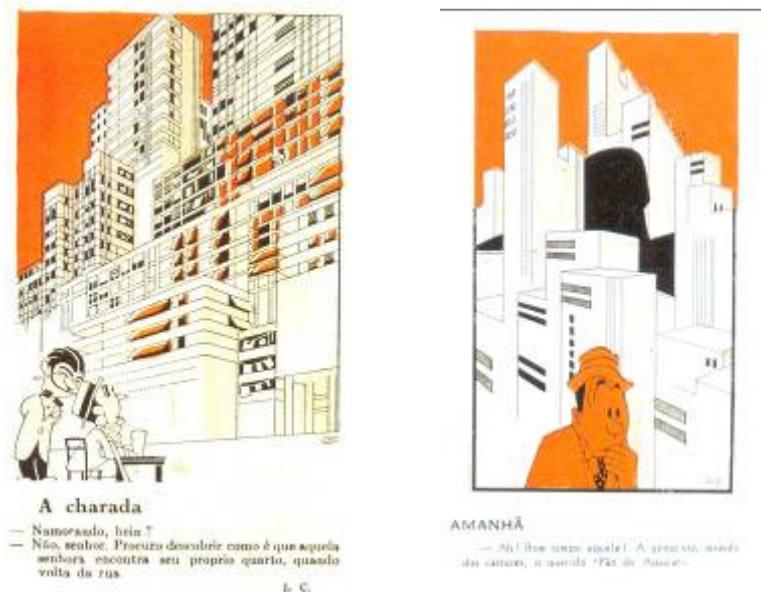


Fig.2: “A charada”, Careta, 14-04-1945, Acervo da Biblioteca Nacional.

Fig.3: “Amanhã”, Careta, 27-03-1937, Acervo da Biblioteca Nacional.

As três charges desta série expõem como temática comum o preenchimento vertical da cidade, ofuscando a paisagem natural. Na primeira charge, a estrutura da imagem apresenta uma perspectiva axial, em que em torno de um eixo cilíndrico gira uma espiral de prédios que sobem ao céu. Percebemos a cidade aérea como uma enorme pirâmide de edifícios amontoados, “subindo sempre”. A imagem provoca um choque e uma instabilidade no observador, pois ela contém o ponto de fuga abaixo da linha do horizonte, com a linha da rua em diagonal. Os prédios em cores alegres e estridentes, como o amarelo e o lilás, se mesclam com a cor artificial do céu amarelo. Na rua, em torno dos prédios, a multidão homogênea é representada por meras silhuetas, que remete à ideia de anonimato. A imagem dos edifícios é projetada sobre todas as pessoas que o habitam, dando-lhe uma aparência de prestígio e distinção. O arranha-céu, a torre contemporânea, transformado no logotipo rapidamente de muitas metrópoles, é entendido como uma metáfora do poder. No primeiro plano da imagem, observa-se uma barraca de madeira rústica e pobre, rodeada de lixo, com um vendedor negro descansando tranquilamente no meio das frutas tropicais, tais como, bananas, laranjas e abacaxis. Na rua, dois homens afortunados, com roupas sofisticadas que contrastam com a simplicidade e calma do vendedor, criticam o aspecto e a indecência das barracas, enquanto

um deles chama a atenção em relação aos preços das frutas da quitanda que sobem acompanhando a nobre majestade dos arranha-céus.

Na segunda charge, a imagem em vermelho, branco e preto, representa a importância e prepotência dos monumentais arranha-céus. Isto é enfatizado pela perspectiva em que o observador está olhando os blocos contínuos dos edifícios de baixo para cima, dando a sensação de ascendência ao céu. A cidade é como uma selva de pedra, em que as pessoas são engolidas pelos triunfantes prédios de concreto armado. A fachada com múltiplas janelas mostra a aglomeração de quartos e vidas dentro de um espaço interior, como se fosse a cobertura disciplinar de um labirinto oculto. Lá dentro, onde as pessoas podem se perder e se achar, como diz a charada, desenvolve-se estilos de vidas diferentes e divertidos. O homem está chocado com o novo espaço de habitação que ele tenta olhar, ver e enxergar. Ideia megalomaníaca dos congestionamentos. A própria etimologia da palavra “apartamento” dá a ideia de apartar, fragmentar, por meio de uma grelha que divide verticalmente o mundo, lembrando uma prisão que não termina. O recorte da imagem dá a sensação que a cidade do concreto armado não tem fim, nem para os lados, nem para cima; sensação de contínua expansão. Os homens parecem olhar como espectadores, diante da tela, o mistério de se achar dentro dos inúmeros andares, corredores, escadas, tudo em torno dos poços dos elevadores. Koolhaas (112-113) ressalta que a vida dentro dos prédios é fracionada, que os episódios que acontecem em cada andar são tão brutalmente desconexos que é impossível concebê-los como parte do mesmo cenário. Esta desconexão é gerada pela confusão de funções exercidas pelos usuários e pela multiplicidade de famílias que ali habitam. Cada nível artificial é tratado como um terreno virgem, como se os outros não existissem, para estabelecer uma área estritamente privada.

A terceira charge apresenta a cidade do Rio de Janeiro verticalizada de forma exagerada e fantástica, pela aglomeração dos blocos em concreto armado que esmagam o Morro do Pão de Açúcar. A ideia de verticalização e congestão apresentada por J. Carlos expressa uma modernidade projetiva e não a modernidade concreta da época. A paisagem antiga e natural some em volta dos prédios, ou seja, cria-se uma nova linha da cidade. O homem aparece pensativo e nostálgico pela perda da paisagem natural dos morros e do mar que foram

absorvidos pelos arranha-céus. A ilustração dá a sensação de que o homem está no alto do morro, olhando a cidade de cima, mas mesmo assim não consegue ficar mais alto que os arranha-céus que ainda são mais altos que o Pão de Açúcar. Os prédios estão aparentemente no ar, sem o alicerce à vista. As formas verticais dos cubos alongados se repetem em blocos, que crescem e se multiplicam desordenadamente. É a cidade das torres. Multiplicação do terreno e apropriação carioca do *manhattanismo*, ou do plano urbanístico de New York, que precisa da retícula para se desenvolver, no caso do Rio de Janeiro, tendo como limite o mar e a montanha. O arranha-céu possibilita a valorização do solo uma vez que explora a densidade do terreno, empilhando verticalmente a estrutura do apartamento tantas vezes quantas sejam tecnicamente possíveis. A lei de oferta e procura que dominava o mercado habitacional na época, junto com a falta de moradia, teve como consequência a elevação dos preços de produção das novas unidades. Assim, foram as camadas abastadas da sociedade carioca que conseguiram moradias localizadas no centro e na zona sul da cidade. Segundo Maurício de Abreu (2008:71) até o fim da República Velha a zona sul havia permanecido como uma área predominantemente residencial, e ocupada principalmente pelos endinheirados da sociedade. O período a partir da Era Vargas, todavia, desenvolveu nessa parte da cidade uma série de transformações, motivadas, sobretudo, pela aplicação imediata de capitais em época de alta inflação. Disto decorreu um impulso considerável ao setor da construção civil, que capitalizou a ideologia do status de morar a beira mar para os moradores dessa região, valorizando-a de maneira eficaz pela substituição de residências unifamiliares por arranha-céus.

A introdução das novas tecnologias do concreto armado e do elevador proporcionou as possibilidades de rápida acumulação de capital, que permitiu a exploração do solo, sem necessidade de incorporação de novas áreas ou de grandes investimentos na estrutura urbana. O desejo das pessoas de setores de renda média de morar na zona sul foi capitalizado intensamente pela empresa imobiliária em suas campanhas publicitárias. No final da década de 30 e início de 40 do século XX o processo de verticalização se tornava expressivo em Copacabana, com a substituição das casas por edifícios. Durante essas décadas cada vez mais houve um acréscimo de investimentos devido à aceleração do processo inflacionário. Nessa fase ocorre o *boom* imobiliário, resultante da forte atração exercida pela propriedade

imobiliária como campo de investimentos dos lucros da indústria, comércio e exportação agrícola. Além disso, Copacabana se tornou um verdadeiro subcentro em formação. O crescimento populacional da zona sul em geral estimulava desenvolvimento do comércio e dos mais variados serviços, sem que os consumidores precisassem ir ao centro da cidade: Copacabana torna-se uma cidade dentro da cidade.

A *cultura da congestão*, para Koolhaas (2008:50), significa a condição essencial da metrópole real, a riqueza genuína da modernidade. O autor faz uma analogia entre a estrutura urbana, a complexa relação entre o plano disciplinar, os arranha-céus e o capitalismo. A malha regular implica, sobretudo, um programa intelectual que reivindica a superioridade da construção mental sobre o complexo emaranhado da realidade. O plano regulador é celebrado não como uma forma urbana, mas como uma espécie de malha flexível que permite o máximo de controle sobre o máximo de descontrole. Dessa forma, o preenchimento da malha pelos arranha-céus faz com que estes multipliquem o valor do solo devido a seus tamanhos desmesurados, o que impõe novas condições à arquitetura e ao urbanismo, bem como novas possibilidades à *cultura da congestão*.

Assim, o arranha-céu se ergue como um monumento ao comércio, ao espírito de negócios, ao progresso da época, à resistência e à capacidade individual. A lei de zoneamento de New York, de 1916, traça sobre o terreno da cidade o invólucro imaginário que define as alturas máximas permitidas para construção; o processo de multiplicação pode avançar, portanto, até determinada altura, na qual o edifício deve-se estreitar para permitir a entrada da luz. Processo semelhante aconteceu no Brasil, pois o Decreto 2.087 de 1925 fixou para o Rio de Janeiro a correlação entre a largura da rua e o gabarito do edifício, ou seja, impôs restrições ao crescimento vertical da cidade com o mesmo intuito das leis norte-americanas. Além disso, este decreto obrigava à harmonização das cores e das fachadas. Esta lei de zoneamento não é somente um documento legal, é também um projeto de *design*, i.e., os parâmetros tridimensionais “restritivos” da lei sugerem toda uma nova ideia de metrópole.

O período *art déco* não foi só de inovação urbanística no solo, mas principalmente de um rápido preenchimento das malhas já disponíveis desde décadas anteriores com as reformas urbanas de Pereira Passos no início do século XX. Sobre tais malhas sucederam-se,

intercalaram-se, misturaram-se, sobrepuseram-se, substituíram-se sucessivos tipos e escalas de edifícios. Cada arranha-céu passou a competir com o do lado na quadra, formando um espetáculo de atrações. Operou-se uma proliferação caótica em um padrão muito rígido e ordenado. O plano disciplinador, a *grelha* ou a *retícula*, fascinou pela sua contradição entre a austeridade formal da rigidez geométrica e a diversidade que paradoxalmente permitiu: o ruído a partir da ordem. Neste sentido, o plano regulador canalizou e guiou, muitas vezes, acelerou a propulsão de forças que agiam ou estavam por agir na cidade nesta época. Logo, a viabilidade disto é propiciada pela malha de quadras que permitiu a síntese do conjunto urbano e, dentro dele, a autonomia dos bairros, dos núcleos residenciais, transformando as quadras em grandes blocos construídos e aceitando o princípio geral da malha retangular, o plano acabava prestando-se magnificamente aos desígnios da especulação e do pragmatismo.

A cidade é dividida em quadras através de um plano ortogonal, racional, que mantém uma ordem, um caráter disciplinador. Porém cada quadra mantém um caos de aglomeração de edifícios, levando essa congestão ao nível da fantasia delirante. Afirma-se um conflito dinâmico entre ordem e caos, próprio ao capitalismo. Segundo Koolhaas (2008:55), cada quadra é uma cidade dentro de outra cidade, a metrópole, e cada arranha-céu é uma cidade dentro de outra cidade, a quadra. A um amontoado de edifícios correspondeu um amontoado de pessoas, o surgimento de uma cultura da congestão. O indivíduo desta época foi sufocado por excesso de choques sensoriais, que foram neutralizados mediante uma atitude de desatenção, de *blasé*. Entre estes estímulos apareceram o barulho e a iluminação noturna. Os arquitetos começaram a ter uma preocupação com a aparência do edifício iluminado à noite, a iluminação ganha peso como parte da arquitetura. Esta questão está expressa na série de charges de J. Carlos que ilustraram a capa da revista *Para todos*.

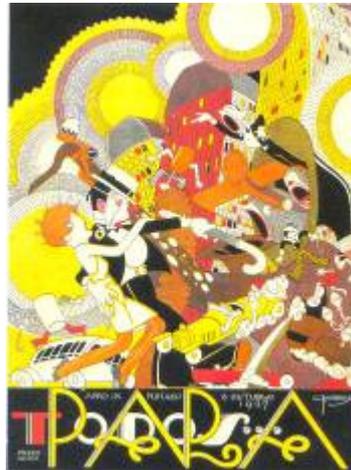


Fig.4: Capa da Para todos, 28-05-1927, Acervo da Biblioteca Nacional.

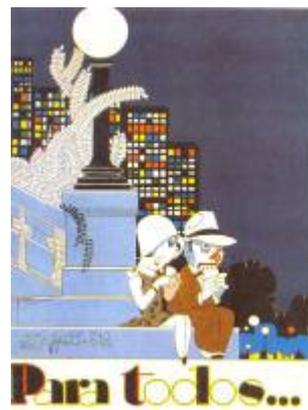
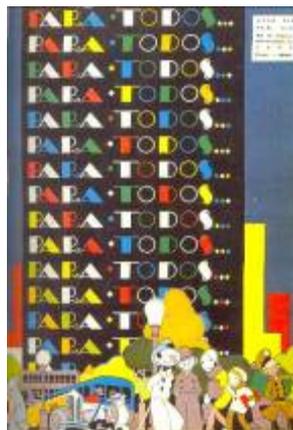


Fig.5: Capa da Para todos, 06-09-1930, Acervo da Biblioteca Nacional.

Fig.6: Capa da Para todos, 20-04-1929, Acervo da Biblioteca Nacional.

As três charges apresentam a ideia de que a metrópole sujeitou o indivíduo a um bombardeio de choques sensoriais. O ritmo de vida também se tornou mais frenético e acelerado pelas novas formas de transporte e pelos horários prementes do capitalismo moderno. É nessa cidade sensorial que o *art déco* floresceu, pois ele expressava uma época em que a vida incorporava a alegria, o ritmo vertiginoso das máquinas. Essa ideia de metrópole é muito presente na estética *art déco*, tanto na arquitetura quanto no *design*, através dos temas que permeiam esse estilo, como por exemplo, cosmopolitismo, arranha-céus, aviões, transatlânticos, aerodinamismo, vertigem, entre outros. A cidade torna-se um caldeirão transbordante de distração, sensação e estímulo. Segundo Leo Charney e Vanessa R. Schwartz

(2004:21), “a cidade tornou-se expressão e local da ênfase moderna na multidão”. Como resultado de toda essa estimulação, os autores comentam que a modernidade causou um aumento na estimulação nervosa e no risco corporal.

A primeira charge expressa combinações de múltiplas perspectivas espaço-temporais em um campo visual único e instantâneo, transmitindo assim a intensidade e a fragmentação (características do cubismo e do futurismo) das percepções da experiência urbana. Todas as personagens da imagem estão em contínuo movimento, dançando numa encenação teatral: a cidade apresenta-se como um grande espetáculo que remete a Las Vegas. A cidade que nunca dorme e que brilha com vivo esplendor, com eletricidade resplandecente, luzente, cintilante, faiscante, rutilante. Com pontos de vista simultâneos, a imagem transmite sensações psicodélicas e vertiginosas que tratam das transformações futuristas e pungentes da experiência perceptiva do indivíduo na metrópole. A tensão entre a efemeridade das sensações da modernidade e o conseqüente desejo de congelar essas sensações em um momento fixo de representação, expressa um olhar que já não se contém somente na contemplação do mundo dos objetos, olhar este que traduz uma percepção que é produto de sua época. Walter Benjamin fala de uma *percepção de choque* (BENJAMIN, 1982:235). Segundo ele, é necessário que a arte contenha um poder traumático. Só assim ela chega a mobilizar o espectador, incluindo-o de forma ativa e sensorial. Nesse sentido, a imagem é como um bombardeio de estímulos que passa a ideia da metrópole congestionada como símbolo do novo habitar.

Para Walter Benjamin (1982:235), Georg Simmel (1976:11) e Siegfried Kracauer (2009:91) a modernidade tem que ser entendida como um registro da experiência subjetiva fundamentalmente distinto, caracterizado pelos choques físicos e perceptivos do ambiente urbano moderno. Em certo sentido, segundo Ben Singer (2004:95), a modernidade implicou um mundo urbano que era marcadamente acelerado, caótico, fragmentado e desorientador. Em meio a essa turbulência sem precedentes do tráfego, barulho, painéis, sinais de trânsito, multidões que se acotovelavam, vitrines, e anúncios da cidade grande, o indivíduo defrontou-se com uma nova intensidade de estimulação sensorial. A ideia de cocaína, que está escrito no topo do prédio “Cocaina Club” remete ao Rio de Janeiro como local de prazer, gozo da vida,

“eternidade do efêmero” (CHAGASTELLES, 2012:28), máximo de desfrute do instante. Segundo Beatriz Resende (56), a cocaína era exposta nas vitrines de farmácias e receitada como prescrição médica para adultos e crianças no Rio de Janeiro até meados da década de 30 do século XX. Estava presente nas ruas, nas farmácias, nos bares, nas pensões, na publicidade, nos jornais e na literatura, e se oferecia livremente nas festas para quem estava dentro desse consumo e desse espetáculo.

Na segunda charge, o título da revista *Para todos...* preenche o edifício parecendo uma imagem de tira de cinema que não acaba e que se estende além do marco da revista, uma continuidade até o infinito. Na parte inferior do prédio, a multidão de pessoas enche as ruas da cidade, os postes elétricos iluminam as noites, estimulando o ir e vir das pessoas na rua. Nesta cena há dois homens com os narizes vermelhos olhando para a garota, enfatizando o espírito da luxúria e da boemia carioca. A cidade torna-se elétrica, um espetáculo que não pode acabar e a arquitetura dos arranha-céus acompanha este ritmo valorizando a iluminação noturna e espetacular. A ilustração parece como uma luz que acende e apaga, com uma multiplicidade de cores que iluminam a noite da cidade sempre acesa, e que ao mesmo tempo faz um contínuo pisca-pisca e um “liga-desliga”.

Jonathan Crary (2004:67) afirma que um dos aspectos cruciais da modernidade é uma crise contínua da atenção. O autor vê as configurações variáveis do capitalismo impulsionando a atenção e a distração a novos limites e limiares, com a introdução ininterrupta de novos produtos, novas fontes de estímulo e fluxos de informações e, em seguida, respondendo com novos métodos de administrar e regular a percepção. Para Simmel (1976:11), a desatenção e o embotamento perante as diferenças das coisas são produto da moderna economia monetária. Esta faz com que os objetos apareçam dentro de uma uniformidade esbatida e cinzenta; eis o que ele chama de *blasé*. O dinheiro aparece como o mais terrível nivelador que corrói irremediavelmente o cerne das coisas, sua peculiaridade, seu valor específico e sua incomparabilidade. A intensificação quantitativa dos estímulos produz um efeito contrário, na forma de um fenômeno peculiar de adaptação perante a vida na metrópole, de modo que os indivíduos renunciam a reagir a qualquer estímulo; isto é uma forma de autoconservação de certas naturezas, até a desvalorização de si próprio.

Na terceira charge se observa o fundo neutro do espaço, da noite azul-marinho, cortado pelos arranha-céus que chamam a atenção, inicialmente, pela lembrança à obra de Piet Mondrian (ARGAN, 1992:409). Nos quadros deste artista, assim como nos arranha-céus desta charge de J. Carlos, a imagem é dividida por uma grade de coordenadas pretas (não-luz) verticais e horizontais, e preenchidas com as cores elementares (azul, verde, vermelho e amarelo), com predomínio constante do branco (luz). As grades pretas não deixam tocar e misturar as cores, neutralizando e evitando quaisquer relações de força entre elas, pois se estivessem encostadas haveria cansaço visual. Numa visão panorâmica a luz parece piscar, causando a ilusão de movimento e de vida, como se dentro dos prédios existissem pessoas. O globo luminoso da lâmpada remete à lua, que vem a clarear a cena de um casal aparentemente *blasé*, ou seja, destituído de qualquer emoção, como se estivesse presenciando a cena final de uma noite hiperestimulada pela cocaína e pelas sensações da modernidade, em que somente restava a opção de tomar uma aspirina.

A cidade passou a ser o local de circulação de corpos, mercadorias e automóveis num exercício de fluxo constante de consumo exacerbado. A cidade tornou-se cada vez mais abarrotada, hiperestimulante, hiperlotada, enfim, uma metrópole delirante. A cidade como “mundo de mundos” devia ser absorvida intensa e velozmente, não era possível pensar em um descanso. Em estado de vigília, cada indivíduo dentro do seu carro, andava de lá para cá, procurando uma nova diversão na metrópole: cinema, cassino, cabaré... A nova sociedade cujos valores foram se construindo transitava entre os extremos das novas sensações materiais e mentais.

O cinetismo das fachadas dos edifícios *art déco*, sobretudo, os que acolhiam os cinemas, destacavam-se devido aos seus letreiros luminosos, formando nas ruas da cidade uma muralha contígua espetacular que se perde no infinito celeste. Nas ruas, os transeuntes circulam e se movimentam com dinamismo e vitalidade pelos quarteirões. O cinema revolucionou o desenho da fachada desse tipo de arquitetura. Com os arranha-céus *art déco* mudou-se o sistema estético, que se tornou menos relacionado com os temas históricos e mais identificado com a apropriação das imagens da tecnologia industrial *hollywoodiana*. A temática predominante da fachada da arquitetura *art déco* era ligada ao avião, ao carro, à luz

artificial, à velocidade e aos materiais utilizados, como o aço cromado, o alumínio, o *vitrolite*, o espelho, a fórmica e a baquelita. Aparecem as tipologias características das fachadas, não somente com as marquises da *Broadway*, mas também com as altas torres verticais escalonadas e a intensa decoração dos planos frontais dos edifícios. A iluminação dos anúncios e da fachada por completo dá um aspecto cenográfico ao edifício. A iluminação artificial que intervém na estrutura do edifício tornava-se imperativa na nova arquitetura dos arranha-céus. A importância dada ao uso da luz estruturante na nova arquitetura na vida moderna se contrapõe ao uso da luz de forma decorativa, característico da *belle époque*. A luz torna-se uma das características principais da arquitetura *art déco* que se propagava na cidade do Rio de Janeiro tanto para a zona sul quanto para a zona norte.

Além do cinema, os novos costumes delirantes da modernidade têm também como um dos seus elementos essenciais o automóvel, que começava a invadir as grandes urbes, disputando simbolicamente o direito à cidade com o pedestre, num discurso que contrapõe o velho e lento ao novo e rápido. Por outro lado, a velocidade criou pânico entre os transeuntes, e a morte passou a ser assimilada à imagem do carro que circulava enlouquecido pelas ruas. O barulho dos pneumáticos estourando, das buzinas, dos canos de descarga dos carros criava nervosismo e vertigem aos cidadãos. Este tema é representado por J. Carlos no díptico da charge denominada “Nervosismo”.



Fig.7: “Nervosismo”, Careta, 26-09-1942, Acervo da Biblioteca Nacional.

Nesta charge aparece um arranha-céu *art déco* com coroamento em forma de pirâmide, ligado à grandeza das catedrais góticas. As múltiplas janelas remetem à ideia de apartamento e à separação das pessoas em “gavetinhas”. O título da charge, “nervosismo”, fica explicado no desenlace. Na primeira vinheta o prédio e a rua parecem vazios, sem vida. Na segunda vinheta essa ilusão se rompe, quando repentinamente os habitantes são surpreendidos pelo barulho de um pneu estourado. As pessoas saem assustadas das suas gaiolas para olhar o que chama sua atenção: um enorme carro junto ao sinal de trânsito. O que estava aparentemente estático e vazio, na verdade parece um formigueiro, mostrando a relação entre a monotonia da qual, de repente, saem todos moradores nervosos. Para Aprobato Filho (2008:32) existiu na época sonoridades ligadas exclusivamente aos pneus, especialmente quando estes estouravam, invadindo o cotidiano com explosões. Tais explosões foram comumente confundidas com disparos de revolver, o que chamava a atenção das pessoas.

Para Koolhaas (2008:122), dentro da arquitetura ocidental há um postulado humanista segundo o qual o interior e exterior devem ter uma relação moral. A fachada deveria falar das funções do interior mediante alegorias, como os enfeites do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e do Museu Nacional de Belas Artes, onde se apresenta os nomes das artes assim como de artistas consagrados em letras douradas, a arquitetura “parlante”. Nos prédios *art déco* esta relação se rompe e, além disso, já não existe qualquer indício na fachada que informe as atividades internas; há uma discrepância deliberada entre continente e conteúdo que gera uma ruptura entre interior e exterior. Dessa maneira, o “monólito” de concreto armado evita ao mundo externo as agonias das mudanças contínuas que crescem dentro dele, ocultando a vida cotidiana dos olhares do público da rua e vice-versa. Este tipo de separação gera duas arquiteturas diferentes do *automonumento* do arranha-céu. Uma é a arquitetura dos exteriores metropolitanos, cuja responsabilidade é para com a cidade como experiência escultural; a outra é um ramo mutante do projeto de interiores, no qual usando modernas tecnologias recicla, adapta e constrói espaços fantásticos, que registram as mudanças na cultura metropolitana. Os prédios viram refúgios emocionais destinados às massas

metropolitanas que representam mundos ideais, como as portarias, as salas de cinema e de teatro, isolados e defendidos contra a corrosão da realidade: o fantástico suplanta o utilitário. No Rio de Janeiro, estes espaços fantásticos e de espetáculo, da arquitetura dos arranha-céus *art déco* tem como característica toda uma tecnologia do fantástico, que acelera a experiência perceptiva das pessoas através de formas delirantes e espetaculares. Enfim, a reprodução de uma ambiência cinematográfica que hiperestimulava ao cidadão, como preparo para a entrada ao verdadeiro *show*. A cidade começa a ser planejada para dar resposta a este tipo de vida veloz e elétrico, dando prioridade à criação e ao alargamento de ruas e avenidas. À vertigem provocada pelos arranha-céus, pelos carros e pela cocaína, somou-se o artificialismo do consumo na vida cotidiana, a impostura do edifício pomposo, denominado como “palacete”, a inversão da noite pelo dia. A cidade se transformou num gigantesco espetáculo: a diversão não pôde parar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Maurício de Almeida. *A evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPP, 2008.

APROBATO FILHO, Nelson. *Kaleidosfone: as novas camadas da cidade de São Paulo. Fins do século XIX – início do XX*. São Paulo: Fapesp, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução Bottmann e Carroti. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. 1936. In: LIMA, Luiz Costa. (org) *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHAGASTELLES, Gianne Maria Montedônio. *Eternidade do efêmero: memória e vivência na arte brasileira de Jarbas Lopes, Laura Lima e Cabelo (1990-2000)*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

KOOLHAAS, Rem. *Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

KRACAUER, Siegfried. *Ornamento da massa: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. IN: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.

SINGER, Ben. “Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular”. In: CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RESENDE, Beatriz (org). *Cocaína: literatura e outros companheiros de ilusão*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.