



Bernard Cunha Rodrigues

**Ângelo Murgel:
trajetória singular (1932-1939)**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Prof. Marcos Favero

Rio de Janeiro
Junho de 2016



Bernard Cunha Rodrigues

**Ângelo Murgel:
trajetória singular (1932-1939)**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Arquitetura. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Marcos Favero

Orientador

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Prof. João Masao Kamita

Departamento de História e PPGArq – PUC-Rio

Profª. Maria Cristina Cabral

PROURB – UFRJ

Profª. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de
Teologia e Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 3 de junho de 2016.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Bernard Cunha Rodrigues

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade da Amazônia (2012). Na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro desenvolveu seu trabalho com ênfase em história da arquitetura.

Ficha Catalográfica

Rodrigues, Bernard Cunha

Ângelo Murgel : trajetória singular (1932-1939) / Bernard Cunha Rodrigues ; orientador: Marcos Favero. – 2016.

152 f. : il. ; 29,7 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2016.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura – Teses. 2. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 3. Ângelo Murgel. 4. Arquitetura. 5. Art Déco. 6. Cine Theatro Brasil. 7. Brasil Palace Hotel. I. Favero, Marcos. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Agradecimentos

Agradeço a meus avós, Mercês e Juvêncio, pelo amor e suporte incondicional durante toda a minha vida. À minha família pelo apoio e incentivo, especialmente a minha Mãe Antônia, minha irmã Sofia e meus primos e primas Laís, Marita, Gabriela e Jorge, ainda que distante fisicamente, ando sempre com vocês em meus pensamentos.

Ao professor Marcos Favero pela orientação e confiança depositada no desenvolvimento deste trabalho, direcionando leituras e autores, assim como, proporcionando momentos de discussão intelectual durante nossos encontros. Além da amizade e atenção destinada ao longo destes anos, o meu mais sincero obrigado.

Aos professores que participaram da Comissão examinadora.

Ao meu amigo Patrick e minhas amigas Luciana e Juliana, Larissa e Graciele, que me ajudaram, apoiaram e incentivam na realização deste trabalho.

Aos funcionários do Cine Theatro Brasil, do Brasil Palace Hotel e do Hospital São Lucas, pela colaboração e empenho durante o levantamento de campo.

Ao CNPq pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Resumo

Rodrigues, Bernard Cunha; Favero, Marcos (Orientador). **Ângelo Murgel: trajetória singular (1932-1939)**. Rio de Janeiro, 2016. 152p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Dentro da trajetória profissional de Ângelo Murgel foi selecionado recorte temporal caracterizado por sua afinidade com o Art Déco, aproximadamente entre os anos de 1932 e 1939. Foram selecionados para estudo três obras projetadas pelo arquiteto no referido período e modelo arquitetônico: Cine Theatro Brasil, Hospital São Lucas e Brasil Palace Hotel. Do exame do contexto cultural vivenciado por Murgel até sua formação, do estudo da conjuntura de anseio por modernidade existente em Belo Horizonte especialmente durante a década de 1930 e da análise dos três projetos selecionados, pretende-se relacionar nosso objeto de pesquisa, Ângelo Murgel, ao modelo de arquitetura Art Déco muito difundido na capital mineira entre as décadas de 1930 e 1940. Sendo projetos de um mesmo arquiteto, que se consolidou como o primeiro profissional a desenvolver um projeto no estilo em Belo horizonte, o estudo é feito de maneira a compreender a formação tanto de sua prática projetual, contemplando a apropriação das formas tradicionais e modernas, como também do seu discurso, discutindo o aproveitamento das novas técnicas e tecnologias construtivas nas construções.

Palavras-chave

Ângelo Murgel; Art Déco; Arquitetura Belorizontina - década 1930; Cine Theatro Brasil; Brasil Palace Hotel; Hospital São Lucas.

Abstract

Rodrigues, Bernard Cunha; Favero, Marcos (Advisor). **Ângelo Murgel: singular trajectory (1932-1939)**. Rio de Janeiro, 2016. 152p. MSc. Dissertation - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Within the professional career of Angelo Murgel was selected time frame characterized by its affinity for Art Deco, approximately between the years 1932 and 1939 were selected to study three works designed by the architect in the period and architectural model: Cine Theatro Brazil, Hospital Luke and Brazil Palace Hotel. Examining the cultural context experienced by Murgel to their training, the study of existing modernity by longing situation in Belo Horizonte especially during the 1930s and the analysis of the three selected projects, would seek to link our research object, Angelo Murgel, the architecture model Art Deco widespread in Belo Horizonte between the 1930s and 1940. as projects of the same architect who has become the first professional to develop a project in style in Belo Horizonte, the study is done in order to understand the formation of both its practice architectural design, considering the appropriation of traditional and modern forms, but also of his speech, discussing the use of new techniques and construction technologies in construction.

Keywords

Ângelo Murgel; Art Deco; architecture of Belo Horizonte - in 1930 decade; Cine Theatro Brasil; Brasil Palace Hotel; Hospital São Lucas.

Sumário

1. Introdução	14
2. Ângelo Murgel: formação do arquiteto	18
2.1. Cidades onde viveu	19
2.1.1. Belo Horizonte	19
2.1.2. Rio de Janeiro	27
2.2. A formação do arquiteto	33
2.2.1. A graduação na ENBA (1926-1931)	33
2.2.2. O trabalho de Grau Máximo	45
3. Art Déco e Ângelo Murgel	58
3.1. Art Déco	58
3.1.1. Surgimento	58
3.1.2. Características arquitetônicas	62
3.2. Arquitetura Art Déco no Brasil	67
3.2.1. País	67
3.2.2. Belo Horizonte	72
4. Análise das Obras	79
4.1. Cine-Theatro Brasil	79
4.1.1. Análise	79
4.1.2. Fotografias	85
4.1.3. Desenhos Técnicos	90
4.2. Brasil Palace Hotel	95
4.2.1. Análise	95
4.2.2. Fotografias	101
4.2.3. Desenhos técnicos	105
4.3. Casa de Saúde São Lucas	109

4.3.1. Análise	109
4.3.2. Fotografias	113
4.3.3. Desenhos técnicos	115
5. Considerações Finais	119
Referências bibliográficas	123
Anexos	130
Histórico Escolar	130
Livro de Matrícula: Turma de 1926	131
Cronologia biográfica	132
Listagem de Obras	138

Lista de Figuras

Figura 1 - Planta geral da cidade de Minas. Belo Horizonte	20
Figura 2 - Conjunto da Liberdade	21
Figura 3 - Palácio da Liberdade (José de Magalhães, 1894)	22
Figura 4 - Escola de Engenharia de Belo Horizonte	23
Figura 5 - Edifício dos Correios (Francisco Izidro Monteiro, 1906)	23
Figura 6 - Edifício dos Correios (Francisco Izidro Monteiro, 1906)	23
Figura 7 - Teatro Municipal (Edggard Nascentes Coelho, 1908)	23
Figura 8 - Teatro Municipal (Edggard Nascentes Coelho, 1908)	23
Figura 9 - Casa da Loba (João Abramo, 1930). Bairro da Lagoinha	24
Figura 10 - Residência na Rua Sapucaí com Rua Tabajaras	24
Figura 11 - Avenida do Comércio, década de 1920	25
Figura 12 - Palacete Dantas (José Dantas)	26
Figura 13 - Palacete Thibau, vista da Avenida Afonso Pena	26
Figura 14 - Avenida Central, década de 1900	28
Figura 15 - Avenida Central, década de 1900	28
Figura 16 - Escola Nacional de Belas-Artes	29
Figura 17 - Teatro Municipal (Francisco Passos, 1905-1909)	29
Figura 18 - Festa de inauguração dos edifícios da Avenida Central.	30
Figura 19 - Praça Monumental (Alfred Agache, 1929)	31
Figura 20 - Tipo de fachada para arranha-céu (Alfred Agache, 1929)	31
Figura 21 - Modelo de fachada tipo B (Alfred Agache, 1929)	31
Figura 22 - Edifício Guinle (Gusmão, Dourado & Baldassini Ltda, 1928)	32
Figura 23 - A Noite (Joseph Gire e Elisário Bahiana, 1928-1930)	32
Figura 24 - Pavilhão do Brasil (Lucio Costa, 1925)	34
Figura 25 - Croquis de Wasth Rodrigues	35
Figura 26 - Croquis de Lucio Costa	35
Figura 27 - Reforma de hall de residência (Ângelo Murgel, 1930)	38
Figura 28 - Toca de Caça (Ângelo Murgel, 1930)	38
Figura 29 - Toca de Caça (Ângelo Murgel, 1930)	38
Figura 30 - Projeto de residência estilo Pitoresco-Normando	39
Figura 31 - Salão de Belas-Artes de 1931	41

Figura 32 - Uma Delegacia Urbana (1916)	41
Figura 33 - Jockey Club Brasileiro (Memória e Cuchet, 1922)	42
Figura 34 - Sede do Botafogo Futebol Clube (Memória e Cuchet, 1928)	42
Figura 35 - Edifício Beatris (Memória e Cuchet, 1931)	42
Figura 36 - Igreja de Santa Terezinha (Memória e Cuchet, 1930-1935)	42
Figura 37 - Pavilhão da Viena Secession (Joseph Maria Olbrich, 1898)	45
Figura 38 - Palácio de Convenções Rotarianas, Gerson Pinheiro, 1930	48
Figura 39 - Palácio de Convenções Rotarianas, Gerson Pinheiro, 1930	48
Figura 40 - Palácio de Convenções Rotarianas, Gerson Pinheiro, 1930	48
Figura 41 - Palácio de Convenções Rotarianas, Gerson Pinheiro, 1930	49
Figura 42 - Palácio de Convenções Rotarianas, Afonso Reidy, 1930	49
Figura 43 - Palácio de Convenções Rotarianas, Afonso Reidy, 1930	50
Figura 44 - Palácio de Convenções Rotarianas, Wladimir Souza, 1931	50
Figura 45 - Palácio de Convenções Rotarianas, Wladimir Souza, 1931	50
Figura 46 - Pantheon (Antônio Garcia Moya, 1919)	51
Figura 47 - Monumento (Antônio Garcia Moya, s. d.)	51
Figura 48 - Central dos Correios e Telégrafos (Memória, 1930)	52
Figura 49 - Correios e Telégrafos (Ângelo Murgel, 1932)	53
Figura 50 - Correios e Telégrafos (Ângelo Murgel, 1932)	53
Figura 51 - Correios e Telégrafos (Ângelo Murgel, 1932)	54
Figura 52 - Fachada do trabalho de Murgel	55
Figura 53 - Correios e Telégrafos (Ângelo Murgel, 1932)	55
Figura 54 - Correios e Telégrafos (Benedito de Barros, 1933)	56
Figura 55 - Correios e Telégrafos (Benedito de Barros, 1933)	56
Figura 56 - Cartaz da Exposição de Artes Decorativas de 1925	59
Figura 57 - Inauguração da Exposição de Artes Decorativas de 1925	59
Figura 58 - Pavillon du Collectionneur (Pierre Patout, 1925)	60
Figura 59 - Pavillon l'Esprit Nouveau (Le Corbusier, 1925)	60
Figura 60 - Pavilhão Russo (Konstantin Melnikov, 1925)	60
Figura 61 - Salão de fumo do Paramount Theatre	62
Figura 62 - Cartaz do Salão Internacional do Automóvel e da Moto	62
Figura 63 - Radio Philips modelo 930A (1931)	62
Figura 64 - Jogo cerâmico de chá Art Déco	62
Figura 65 - Automóvel modelo Cord 812 (Gordon M. Buehrig, 1937)	62

Figura 66 - Desenho de projeto de moda de Doucet	62
Figura 67 - Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio	68
Figura 68 - Ministério da Guerra e Central do Brasil	68
Figura 69 - Palácio da Justiça	68
Figura 70 - Ministério da Educação e Saúde (Memória, 1935)	68
Figura 71 - Cine-Theatro Brasil, década de 1930	75
Figura 72 - Cine-Theatro Brasil, foto por volta de 1940	79
Figura 73 - Cine-Theatro Brasil, fotos por volta de 2000	79
Figura 74 - Partido arquitetônico e volumetria do Cine-Theatro Brasil	82
Figura 75 - Cine-Theatro Brasil, 1932	85
Figura 76 - Fachada vista da Praça Sete	86
Figura 77 e 78 - Acesso principal e detalhes da fachada na esquina	86
Figura 79 e 80 - Coroamento, vitrais, luminárias e varandas laterais	86
Figura 81 - Detalhe de vitrais laterais, alto relevo e esquadrias	87
Figura 82 - Vestíbulo (hall de entrada)	87
Figura 83 e 84 - Corredores laterais para acesso a plateia	87
Figura 85 - Sala de espera	88
Figura 86 e 87 - Galeria e interior da sala de espetáculos	88
Figura 88 e 89 - Plateia, balcões e frisas; e Palco	88
Figura 90 e 91 - Salão e escadaria	89
Figura 92 e 93 - Paginações de piso do Cine Theatro Brasil	89
Figura 94 - Paginações de piso do Cine Theatro Brasil	89
Figura 95 - Estrutura da antiga cobertura em concreto armado	90
Figura 96 - Cine Theatro Brasil. Planta de Implantação	90
Figura 97 - Cine Theatro Brasil. Seção longitudinal	91
Figura 98 - Cine Theatro Brasil. Seção transversal	91
Figura 99 - Cine Theatro Brasil. Planta Baixa – 1º pavimento	92
Figura 100 - Cine-Theatro Brasil. Planta Baixa – 2º pavimento	92
Figura 101 - Cine-Theatro Brasil. Planta Baixa - 3º pavimento	93
Figura 102 - Cine-Theatro Brasil. Planta Baixa – 4º pavimento	93
Figura 103 - Cine-Theatro Brasil. Planta Baixa – 5º pavimento	94
Figura 104 - Cine-Theatro Brasil. Fachada	94
Figura 105 - Cine-Theatro Brasil. Fachada	95
Figura 106 - Hotel Sul Americano e Edifício Ibaté	97

Figura 107 - Hotel Sul Americano	97
Figura 108 - Praça Sete, 1954	97
Figura 108 - Brasil Palace Hotel e Cine Theatro Brasil, anos 1930	97
Figura 110 - Brasil Palace Hotel e do Cine Theatro Brasil	99
Figura 111, 112 e 113 - Brasil Palace Hotel	101
Figura 114 - Detalhe da marquise do Brasil Palace Hotel	102
Figura 115 e 116 - Recepção (Entrada, estar e balcão de recepção)	102
Figura 117 e 118 - Estar da recepção e circulação do pavimento tipo	102
Figura 119 e 120 - Suíte e sua antessala	103
Figura 121 e 122 - Salas para Reuniões	103
Figura 123 e 124 - Bar e Grande Salão	103
Figura 125 e 126 - e Grande Salão	103
Figura 127 e 128 - Detalhes esquadrias e pisos	104
Figura 129 e 130 - Detalhes de esquadrias	104
Figura 131 e 132 - Detalhes de pisos	104
Figura 133 - Garagem	105
Figura 134 - Subsolo - Garagem	105
Figura 135 - Planta Baixa – Pavimento Térreo	106
Figura 136 - Planta Baixa – 1º ao 6º pavimento	106
Figura 137 - Planta Baixa – 7º pavimento	107
Figura 138 - Planta Baixa – 8º pavimento	107
Figura 139 - Fachada para Rua dos Carijós	108
Figura 140 - Fachada para Avenida Afonso Pena	108
Figura 141 - Hospitais da Santa Casa e do Hospital São Lucas	110
Figura 142 - Hospital São Lucas	110
Figura 143 - Hospital São Lucas (ainda em construção, 1937)	113
Figura 144 - Hospital São Lucas	113
Figura 145 - Hospital São Lucas, fachada Rua Ceará	114
Figura 146 - Hospital São Lucas, fachada Avenida Francisco Sales	114
Figura 147 - Hall de entra e recepção do Hospital São Lucas	115
Figura 148 - Planta Baixa – 1º Pavimento	115
Figura 149 - Planta Baixa – Pavimento tipo (2º ao 5º andar)	116
Figura 150 - Planta – 6º Pavimento	116
Figura 151 - Planta de Cobertura	117

Figura 152 - Secção	117
Figura 153 - Fachada para Rua Ceará	118
Figura 154 - Fachada para Avenida Francisco Sales	118

1

Introdução

Esta dissertação é sobre a trajetória profissional do arquiteto Ângelo Alberto Murgel, na década de 1930, período singular e especialmente representativo no processo de modernização da arquitetura no Brasil.

Murgel cursou graduação na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)¹ entre 1926 e 1931; quando teve, possivelmente, a oportunidade de acompanhar inúmeras discussões relacionadas à modernização da arquitetura, como, aquelas marcadas pela presença de Alfred Agache (1929), de Le Corbusier (1929) e Frank Lloyd Wright (1931) no Brasil.

Depois de graduado iniciou sua trajetória profissional, em Belo Horizonte, integrando um grupo de arquitetos que pode ser considerado responsável pela inauguração de um novo período na arquitetura dessa cidade, tendo inclusive atuado, diretamente, na criação da Escola de Arquitetura de Belo Horizonte.

Em meados da década de 1930, em virtude das incumbências do cargo que assumiu no Ministério da Agricultura, retorna ao Rio de Janeiro, local onde mora e trabalha até falecer (1978); todavia mantendo atividade profissional na capital mineira até o final desta década. Este trabalho dedica-se ao período em que, entre 1932 e 1939, na cidade de Belo Horizonte, Murgel desenvolveu projetos “modernos”, alinhados com certa linguagem que viria a ser, posteriormente,² caracterizada como Art Déco.

A pesquisa se dedica a produção arquitetônica de Murgel, mais especificamente aquela realizada na década de 1930, pois, apesar dele ter projetado obras importantes, em Belo Horizonte, neste período, não existem estudos que analisem profundamente sua produção; encontra-se apenas um

¹ A Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) foi a principal escola de formação de arquitetos no Brasil até 1945.

trabalho com mais consistência e alguns poucos artigos, todos desenvolvidos por um único autor (Fabio Lima³), contudo sempre tendo como foco o que Murgel desenvolveu no campo do urbanismo. O ineditismo do tema – ou quase – não era o suficiente para justificar a pesquisa, logo, questionamentos surgiram: Murgel seria mesmo um profissional relevante? Seus projetos mereceriam ser estudados?

Inúmeras obras Art Déco foram construídas no Brasil, principalmente nas décadas de 1930 e 1940. Grande parte delas foram projetos de uma geração de arquitetos que seguiram caminhos distintos da boa norma acadêmica, de linguagem clássica. Nessa época, muitos edifícios de qualidade foram produzidos por diferentes arquitetos, que, apesar de em seu período terem realizado trabalhos competentes, hoje são pouco conhecidos ou estudados. Em resumo, são profissionais e acervos arquitetônicos relevantes para o estudo da arquitetura, mas, que ainda estão por ser levantados e analisados.

Ao que tudo indica Murgel se enquadra nesta situação, portanto, acreditamos que investigar sua trajetória profissional em um momento caracterizado por “certa arquitetura moderna” pode constituir-se em contribuição relevante.

Para o desenvolvimento da pesquisa, tentamos, primeiramente, contato com a família de Murgel. Visto que este não se concretizou (apesar das inúmeras tentativas), nossa referência inicial para informações sobre arquiteto e suas obras foram os trabalhos de Fabio Lima e, sobretudo, periódicos de época. Estas referências foram fundamentais na definição da estrutura da dissertação. Concretamente, o trabalho foi organizado em três partes: o primeiro capítulo que investigou a formação do arquiteto; o segundo se dedicou ao contexto arquitetônico durante sua trajetória profissional na década de 1930; e o terceiro qual analisamos as obras do Cine Theatro Brasil (1932), do Brasil Palace Hotel (1939) e r do Hospital São Lucas (1937).

² Cf. **Bresler, Henri. 1997.** O Art décoratif moderno na França. Seminário Internacional. Art Déco na América Latina. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar GrandJean de Montigny - PUC/RJ, 1997, p. 11.

³ Fabio Lima é autor de uma Tese sobre projetos do concurso para cidade operária de Monlevade. Um dos projetos é de Murgel. Quando Lima desenvolveu seu trabalho conseguiu conversar com o filho de Murgel e também teve acesso aos materiais que eram do arquiteto e estão guardados com seus os familiares. Além da Tese, Lima, é autor de alguns artigos que tem Murgel como um dos assuntos trabalhados.

Consequentemente, a obtenção – e análise – de materiais iconográfico foi ponto essencial para o desenvolvimento do trabalho. Consegui-los não foi tarefa fácil. Os trabalhos de Grau Máximo foram levantados no Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD/FAU-UFRJ).⁴ Para conseguirmos os desenhos técnicos das obras analisadas – e também algumas das bibliografias – foram necessárias duas viagens dedicadas à pesquisa em órgãos e arquivos públicos, museus e bibliotecas, além de visitas às obras de Murgel ainda existentes.⁵ No Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH) conseguimos os desenhos originais do projeto do Cine Theatro Brasil; no Setor de Obras da Santa Casa de Belo Horizonte descobrimos que as pranchas originais do projeto do Hospital São Lucas foram perdidas, porém, tivemos acesso aos desenhos técnicos do hospital em sua situação atual que, juntamente com a visita realizada ao edifício, foram utilizados como base para elaboração de um conjunto de desenhos que procuram reproduzir o original; por fim, visto que não foram localizados quaisquer desenhos do Brasil Palace Hotel, nos foi autorizado realizar o levantamento do edifício (o que levou alguns dias), cujo resultado gráfico está reproduzido na seção relativa à análise deste projeto.

Em relação ao referencial teórico destacamos: Paulo Santos (1981) e Hugo Segawa (2010), no que se refere a arquitetura no Brasil; Henri Bresler (1997) e Luiz Paulo Conde (1997), no que diz respeito ao Art Déco; Abílio Barreto, Sylvio Vasconcellos, Leonardo Castriota & Luiz Passos (1998) e Celina Borges (1998), para história de Belo Horizonte; Abelardo Souza, Marcos Favero e Helena Uzeda, que escreveram a respeito do ensino na ENBA. Além disto, como já mencionado, a tese de Fabio Lima e, sobretudo, periódicos de época foram fundamentais para o trabalho.

O capítulo introdutório apresentará a realidade vivida por Murgel até se formar arquiteto, pois, acreditamos que nesses ambientes estavam os exemplos

⁴ Também tentamos algumas vezes encontrar materiais no Museu Dom João VI, porém, durante o período de pesquisa, não conseguimos acesso aos trabalhos que possivelmente teriam em seu acervo.

⁵ Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH), Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG), Biblioteca Prof. Raffaello Berti (FAU-UFG), Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa, Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB), na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Minas Gerais (instituição sucedânea da Escola de Arquitetura de Belo Horizonte, onde Murgel lecionou de 1932 a 1935).

que o então estudante poderia tomar como referência. Assim, inicialmente, descrevemos o cenário das cidades onde ele morou (Belo Horizonte e Rio de Janeiro) e os tipos de arquiteturas que eram construídas nelas; em seguida, expomos como foi sua formação na ENBA, colocando em relevo, nesta seção, o trabalho de Grau Máximo de Murgel, bem como de outros arquitetos da mesma geração.

O segundo capítulo procura traçar um paralelo entre o desenvolvimento do Art Déco e a trajetória profissional de Murgel. No primeiro momento apresentamos o Art Déco, procurando os fundamentos e características que o definem; logo após, apresentamos o desenvolvimento dessa manifestação no cenário brasileiro e depois em Belo Horizonte, no intuito de contextualizar a trajetória de nosso arquiteto nesse cenário.

O último capítulo dedica-se a análise de três obras, selecionadas sobretudo em função da tipologia programática, mas também por terem sido, na época, consideradas “arranha-céus”: Cine Theatro Brasil, Brasil Palace Hotel e Hospital São Lucas.

A conclusão defende que Murgel, embora não tenha sido um arquiteto excepcional, genial ou revolucionário, e, possivelmente por isso hoje seja pouco conhecido ou estudado, assim como outros profissionais de sua geração – que são responsáveis pela maior parte das edificações projetadas nas cidades –, Murgel faz parte da parcela de profissionais que, para além de bem-sucedido em sua época, projetou obras de significativa qualidade arquitetônica. Por isso, defendemos que a memória de Murgel e de seus projetos merecem ser resgatadas e estudadas.

O anexo apresenta a cronologia biográfica e listagem de obras do arquiteto; juntas elas possibilitam uma visão geral da trajetória pessoal e profissional de Murgel.

2 Ângelo Murgel: formação do arquiteto

[...] qualquer um pode desligar o rádio e abandonar concertos, não gostar de cinema e de teatro e não ler um livro, mas ninguém pode fechar os olhos diante das construções que constituem o palco da vida citadina e trazem a marca do homem no campo e na paisagem. (Zevi, 2002, p.2)

Nos dias atuais facilmente podemos ter acesso a informações e imagens de cidades e arquiteturas de diversas partes mundo e decidir que referências adotar. Quando Murgel era jovem a situação era bem diferente, os exemplos costumavam ser a realidade do próprio cotidiano, os modelos presentes em periódicos – que não eram muitos e nem estavam facilmente disponíveis – ou as referências que eram apresentadas pelos professores e/ou mestres.

Sabendo dessa condição, na primeira parte desse capítulo, reconstruiremos a realidade da urbana e arquitetônica de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro de nas três primeiras décadas do século XX. Determinamos os locais e intervalo temporal afim de buscar os exemplos que Murgel tinha a seu alcance e, mesmo que de forma inconsciente, possivelmente tenha tomado como referência.

Na segunda etapa do capítulo, expomos como foi a formação que Murgel e os alunos de sua geração tiveram, dessa vez, com a finalidade de que possamos perceber as recomendações indicadas durante sua formação na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). Em contraponto ao que a instituição sugeria, apresentamos alguns dos trabalhos de Grau Máximo desenvolvidos na época, entre eles o de Murgel, que, coincidentemente, foi o único que conseguimos encontrar todos os desenhos técnicos.⁶

⁶ Buscamos os trabalhos de Grau Máximo no Núcleo de Pesquisa e Documentação (NPD) e no Museu Dom João VI, ambos ligados a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU-UFRJ). Contudo, só encontramos materiais no NPD.

2.1

Cidades onde viveu

2.1.1

Belo Horizonte

Entre 1891 e 1897 a cidade de Belo Horizonte foi planejada e construída para ser a nova capital de Minas Gerais. A transferência da capital do estado mineiro só pôde se tornar realidade com o fim da monarquia, quando o governo republicano, impregnado dos ideais positivistas e com a motivação de que as novas capitais simbolizassem o novo regime dos estados federados, atribui poder aos governadores para que pudessem fazer “a mudança de sua capital para o lugar que mais convier” (Brasil, 1889).

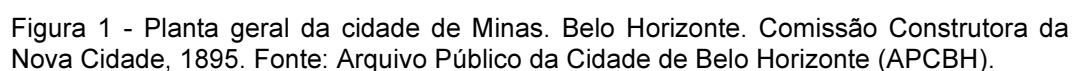
No final do século XIX a mudança da capital era prioridade do governo mineiro. O estado estava desarticulado economicamente entre suas regiões e isso causava preocupação que surgissem surtos separatistas. Em 1891, Aarão Reis⁷ foi nomeado chefe de uma comissão de estudos de locais para implantação da nova capital; e em 1893, para liderar a Comissão Construtora da Nova Capital.

Antes mesmo da escolha do local de implantação, os ideais ambicionados para a capital encomendada foram “sob signo da modernidade arquitetônica, via modelos europeus do século XIX” (Salgueiro, 1987, p. 104), o ecletismo – uma “cultura arquitetônica própria de uma classe burguesa que dava primazia ao conforto, amava o progresso (especialmente quando melhorava sua condição de vida), amava as novidades, mas rebaixava a produção artística e arquitetônica ao nível da moda e do gosto” (Patetta, 1987, p.13).

O plano da nova cidade, elaborado por Aarão Reis e Américo Macedo, partia do pensamento que era preciso romper com o sinuoso traçado das antigas cidades coloniais como Ouro Preto, pois, na concepção urbana da época, este tipo de assentamento era visto como arcaico, gerador de mazelas e incompatível com os novos tempos.

⁷ Aarão Leal de Carvalho Reis (Belém/PA, 1853 - Rio de Janeiro/RJ, 1936). Geógrafo, engenheiro civil, professor, político, urbanista. Estudou na Escola Politécnica do Rio de Janeiro e filiou-se de modo engajado na pregação dos ideais republicano e positivistas, chegando a fundar um jornal e um clube, ambos com inspiração republicana. Traços marcantes de seu pensamento eram a crença na transformação da sociedade pela ciência, que com ajuda da tecnologia o ser humano seria capaz de dominar a natureza e que alcançaríamos a redenção através do progresso.

A concepção de Aarão Reis oferecia uma mistura das tradições americanas e europeias do século XIX; o engenheiro brasileiro tomou emprestado o tabuleiro xadrez da primeira, mas corrigiu-o por meio de amplas artérias oblíquas, de estrelas, de balões, uma preocupação constante nas perspectivas monumentais de que provinha diretamente do Velho Mundo e onde aparecia mais uma vez a influência de Haussmann. (Bruand, 2012, p. 348)



A racionalidade da malha viária em formato xadrez já havia sido utilizada anteriormente, por exemplo nos planos das cidades de Washington (EUA, construída entre 1791-1800) e Mar del Plata (Argentina, fundada em 1874). Somado a isso, autores como Luciano Patetta (1987, p. 23) salientam que, apesar da historiografia classicista ter concentrado atenção na linguagem arquitetônica, descuidando-se das referências da cultura eclética na evolução das cidades, o historicismo arquitetônico e o urbanismo do século XIX desenvolveram-se na mais perfeita simbiose. A simetria, a demarcação dos limites urbano, as largas avenidas, as ruas retilíneas com foco perspectivo construído por um monumento ou área, a acentuada geometrização do espaço urbano foram artifícios ecléticos usados no planejamento de novas cidades, na determinação morfológica das expansões urbanas e também em intervenções de cidades existentes (como na Paris de Haussmann, na Barcelona de Cerdà, no Ring de Viena e na Berlin de Bismark).

Grande exemplo de algumas das estratégias urbanas comentadas que estão materializadas em Belo Horizonte é o conjunto formado pela Praça da Liberdade e edifícios implantados em seu entorno (Palácio e Secretarias do Estado): setor administrativo, propositalmente valorizado pelos eixos perspectivos formados pelas grandes avenidas que tem como ponto focal o Palácio da Liberdade – sede do governo do estado.



Figura 2 - Conjunto da Liberdade. Fonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais.

Murgel nasceu em Cataguases (MG) no ano 1907 e mudou-se para Belo Horizonte quando ainda era criança. Ele não viu a cidade ser construída e, mesmo quando jovem, certamente não tinha consciência do pensamento envolvido na concepção do plano da capital, porém, havemos de convir, foi a experiência de cidade que ele teve em seu cotidiano e possivelmente sua referência inicial.

O conjunto de edificações da área da Liberdade, composto por construções de estilo eclético com razoável número de elementos neoclássicos, é uma amostra representativa do modelo arquitetônico dos edifícios públicos da cidade. Como grande parte da arquitetura do final do século XIX, estes prédios buscavam conciliar os estilos tradicionais com as possibilidades advindas do uso de novos materiais como o ferro, o vidro e o concreto armado. Entre as construções da Liberdade destaca-se o palácio do governo: com fachada executada em cantaria, possuindo ornamentação requintada, com peças de grande valor artístico como a escadaria do hall nobre, feita na Bélgica, em ferro batido ornamentado por folhagens estilizadas. (Cf. IEOMA/MG, 2000, p. 18)



Figura 3 - Palácio da Liberdade (José de Magalhães, 1894). Fonte: Impressões do Brasil no Século Vinte (Reginald Lloyd, 1913, p. 746).

Interessa-nos mostrar também os edifícios da Escola de Engenharia de Belo Horizonte, dos Correios e do Teatro Municipal: o primeiro, pois foi a escola que Murgel frequentou quando se preparou para ingressar no curso de arquitetura da ENBA; e os dois últimos, porque foram tipologias de projetos que no futuro ele desenvolveu.



Figura 4 - Escola de Engenharia de Belo Horizonte. Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB).



Figura 5 - Edifício dos Correios (Francisco Izidro Monteiro, 1906). Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB).



Figura 6 - Interior do Edifício dos Correios (Francisco Izidro Monteiro, 1906). Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB).



Figura 7 - Teatro Municipal (Edggard Nascentes Coelho, 1908). Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB).

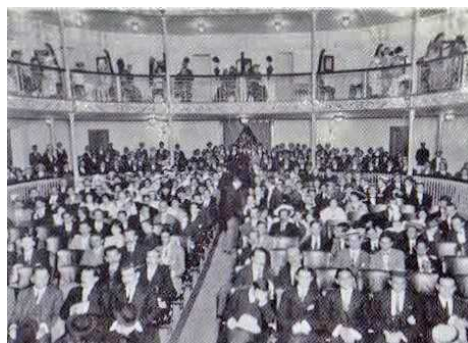


Figura 8 - Interior do Teatro Municipal (Edggard Nascentes Coelho, 1908). Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB).

Sobre a arquitetura desse período, Vasconcellos (1947, p. 52) alega que uma “cidade fundada ao findar do século XIX, forçosamente teria de valer-se, para as suas edificações, dos conceitos arquitetônicos que vigoraram por quase todo século passado”, e, “no repertório de estilemas que recebe hoje a rubrica de Ecletismo, é difícil separar os elementos de procedência francesa, herdeiros do classicismo romântico, dos modelos neobarrocos e renascentistas oriundos da Itália”, completam as palavras de Salgueiro (1987, p. 118), que lembra ainda da “presença do Neogótico, do pitoresco, dos exoticismos orientais e a originalidade do Art Nouveau” misturados nas construções da época.



Figura 9 - Casa da Loba (João Abramo, 1930). Bairro da Lagoinha. Fonte: Serviço de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos / EAUFG.

Figura 10 - Residência na Rua Sapucaí com Rua Tabajaras. Fonte: Serviço de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos / EAUFG.

Além dos edifícios públicos, na área urbana foram construídos um grande número de habitações, as chamadas casas-tipo (figuras 9 e 10) – que receberam “tal designação não só com base nas tipologias de arquitetura, mas, também, por terem sido regulamentadas a partir do Decreto nº 818, de 15 de abril de 1895, poucos dias após a conclusão da planta geral da nova Capital” (Lemos, 1998, p. 105). Essas habitações eram hierarquizadas de A a F, “a primeira destinada aos porteiros, contínuos e serventes, a última aos desembargadores ou diretores e as intermediárias às demais classes de servidores” (Salgueiro, 1987, p. 122).



Figura 11 - Avenida do Comércio (hoje Avenida Santos Dumont), década de 1920. Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.

Um pouco de tudo que já descrevemos da realidade de Belo Horizonte está presente na fotografia apresentada acima. Nela podemos ver a área urbana – em primeiro plano – sendo dividida da suburbana pela Avenida do Contorno; a largas vias públicas da zona urbana formando corredores delineados pelas continuas fachadas das construções ecléticas que dificilmente ultrapassavam quatro pavimentos; arborização, calçamento e iluminação pública elétrica – benefícios e conforto de cidades que se pretendiam modernas.

No final dos anos 1920, nas classes mais ricas da cidade, havia uma grande tendência em construir residências apalacetadas – inclusive algumas delas eram intituladas como tal (figuras 12 e 13). Entre outras coisas, o capricho nos mínimos detalhes dessas construções representou a consolidação do decorativismo das construções da época. A Primeira Guerra, que por um lado desfavoreceu o mercado de importação, por outro lado impulsionou no país o surgimento de indústrias que buscavam atender essa demanda decorativa – facilitando assim o acesso aos elementos decorativos e estimulando no país as atividades extrativistas (algumas localizadas em Minas Gerais).⁸

Os palacetes assumem o papel de uso exclusivo e são adotados na arquitetura pós-guerra. Surgem, no Centro Comercial, os palacetes de esquina no estilo parisiense de Haussmann, que acompanham a curvatura da esquina a 45°. Esse modelo estava

⁸ Nesse cenário a Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira foi uma das empresas extrativistas que se aproveitaram da circunstância descrita. Mencionamos essa companhia porque em 1934 Murgel participou do concurso promovido por ela para construção de sua cidade operária em Monlevade, o projeto do arquiteto ficou em segundo lugar. Detalhes ver: Lima, 2003.

presente no prédio das Associação Comercial, da Casa Guanabara, da Chapelaria Londres e do Banco Nacional, localizados na Avenida Afonso Pena. São arrematados por cúpulas ou torrões com belvedere ou escotilhas. (Lemos, 1998 p. 109)



Figura 12 - Palacete Dantas (José Dantas). Fonte: Serviço de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos / EAUFMG.

Figura 13 - Palacete Thibau, vista da Avenida Afonso Pena. Fonte: Serviço de Fotodocumentação Sylvio de Vasconcellos / EAUFMG.

Não havia restrição de linguagem arquitetônica ou motivos decorativos. As construções públicas e os palacetes ditavam tendências arquitetônicas, muitas vezes copiadas em edificações de menor porte. Em Belo Horizonte, como em inúmeras cidades brasileiras, diferentes modelos arquitetônicos eram revividos, e, na década de 1920, o colonial foi um deles – o neocolonial ganha força em Belo Horizonte depois da metade da década de 1920.

A realidade urbana e arquitetônica que Murgel viveu em Belo Horizonte durante sua juventude, mesmo que de forma inconsciente, foi sob signo da modernidade arquitetônica via modelos europeus do século XIX. Sua experiência inicial de cidade foi nas largas e organizadas ruas e avenidas da nova capital, que formavam eixos monumentais que acabavam em áreas ou construções situadas estrategicamente naquele local. Os exemplos arquitetônicos pelos quais ele passava eram edifícios ecléticos que cuja as alturas constituíam uma cidade com construções de gabarito que raramente ultrapassavam os três pavimentos. Em resumo, a modernidade não estava na arquitetura e sim na cidade propriamente dita. Cenário esse que permaneceu semelhante até 1932 quando ele voltou a viver em Belo Horizonte para dar início a sua trajetória profissional.

2.1.2 Rio de Janeiro

[...] O Rio de Janeiro dos últimos anos do século XIX não passava de uma cidade de uns 500 mil habitantes (só em 1906 ela chegou a 621 mil), com um ranço colonial: ruas estreitas, muitas ainda calçadas a pé-de-moleque, casario rasteiro, raramente de mais de dois ou três pavimentos, iluminação mortíça de reduzido número de lampiões a gás, e em que só de quando em quando se via uma carruagem ou um bondinho puxado a burros, trafegando morosamente. Em pouco mais de meio século a cidade ultrapassou os 2 milhões e 500 mil habitantes, com amplas ruas e avenidas asfaltadas, enxames de arranha-céus de 10, 20 e 30 pavimentos, iluminação elétrica feérica e um trânsito alucinante de automóveis. De cidade colonial, transformou-se em metrópole moderna. (Santos, 1971, p. 77)

Enquanto o governo mineiro construía Belo Horizonte, o carioca fazia obras para modernizar o Rio de Janeiro e transformá-lo na metrópole descrita por Paulo Santos. As intervenções na capital federal iniciaram no governo de Francisco Pereira Passos e ocorreram também em governos posteriores.

O prefeito Pereira Passos, entre 1902 e 1906, apoiado pelo Governo Federal realizou grandes benfeitorias no Rio de Janeiro, como por exemplos: a abertura de novas avenidas para criar grandes corredores de tráfego, as principais avenidas foram Central, Beira-Mar e Mem de Sá; alargamento de ruas e criação de refúgios para pedestres; calçamento de vias públicas com asfalto ou paralelepípedos com lastro de concreto; melhoramento e prolongamento das instalações de água, luz esgoto, gás e iluminação elétrica; abertura do túnel do Leme, que integrava o centro a Zona Sul; construção do Mercado Municipal da Praça XV; implantação do porto; construção largos; remodelação e criação de diversos jardins da cidade; canalização e retificação de cursos de rios. (Cf. Santos, 1981, p. 77-78)

Os anos da administração do prefeito Pereira Passos corporificaram, no Rio de Janeiro, o discurso da identificação do passado colonial como etapa a ser superada nos processos de saneamento e embelezamento das cidades brasileiras. A partir de 1903, as antigas aspirações de uma cidade libertada das epidemias, ruas estreitas e tortuosas, transportes precários e edificações antigas, traços considerados como reminiscências de um período a ser transcendido no caminho do progresso e da modernidade, transformaram-se em programa de governo. (Kessel, 2008 p. 67)

O mandato de Pereira Passos foi certamente o mais revolucionário, “com atitudes decididas e em certos casos até violentas” (Santos, 1981, p. 77), porém, outros governantes também realizam intervenções a fim de modernizar o Rio de Janeiro: Paulo de Frontin, que empreendeu o alargamento da Avenida Atlântica e a construção das avenidas Niemeyer e Delfim Moreira; Carlos Sampaio, que fez o arrasamento do morro do Castelo, saneamento e aterro de grande área ao redor da Lagoa Rodrigo de Freitas e construção da Avenida Maracanã; Antônio Prado

Júnior, contratou o arquiteto francês Alfred Agache para elaboração do plano de remodelação urbana da cidade, mas, devido a revolução de 1930, só chegou a ser iniciado.

Podemos perceber, os ideais positivistas e modernizadores que levaram ao planejamento e construção de Belo Horizonte também estavam impregnados nas atitudes dos governantes do Rio de Janeiro no início do século XX, em especial as de Pereira Passos.

Nesse momento, Murgel, diferentemente de quando morava em Minas, não estava completamente inconsciente das transformações que aconteceram na cidade onde estava morando, ou melhor, pelo menos das que ocorreram a partir de 1926, pois, foi o ano em que ele começou a graduação em arquitetura e inclusive possivelmente assistiu a conferência que Agache apresentou na ENBA sobre o planejamento que desenvolveu para a capital federal (ver tópico 1.2.1).

Modernização era a palavra de ordem nas cidades onde Murgel viveu. No caso do Rio de Janeiro, dois dos empreendimentos para transformação da cidade em uma metrópole moderna interessam mais a nossa pesquisa: a abertura da Avenida Central e o Plano Agache. O primeiro, porque foi um dos que mais influenciou a arquitetura no período, como afirma Paulo Santos (1981, p. 79), “o fato capital desse princípio de século”. O segundo, pois, como mencionado, provavelmente Murgel assistiu palestra do arquiteto francês na ENBA.



Figura 14 - Avenida Central, década de 1900. Fonte: O álbum da Avenida Central, Marc Ferrez, 1983.



Figura 15 - Avenida Central, década de 1900. Fonte: Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

A Avenida Central começava numa praça – a que sugestivamente foi dado mais tarde (1910) o nome do pioneiro da industrialização no Brasil, Visconde de Mauá – e terminava na Avenida Beira-mar. Para abertura da avenida foi nomeada uma comissão construtora que ficou encarregada de todos os trabalhos para concretização das obras: centenas de prédios foram demolidos e a área foi reloteada para que se passasse a via que ligou o centro a zona sul da cidade; instituiu-se um Concurso Internacional de Fachadas para construção dos novos edifícios lindeiros.

Inscreveram-se 107 concorrentes – brasileiros, franceses, ingleses, italianos e outros –, com 138 projetos, sendo classificados em 1º lugar Rafael Rebecchi, em 2º Adolpho Morales de los Rios (pai) professor da ENBA, que também obteve três menções honrosas, em 3º M. E. Hehl, professor da Escola Politécnica de São Paulo, em 4º e 5º Thomas Driendl, em 6º René Badra. [...]

Além dos premiados nos concursos, praticamente todos os principais arquitetos, engenheiros e construtores da época realizaram projetos de prédios para nova avenida, os quais ainda que rotulados sob os mais diversos estilos, na maioria não os possuíam, resultado cada qual frequentemente da associação de formas oriundas de estilos distintos. A preocupação maior era a da variedade, seguindo-se a inspiração vinda de fora, inclusive para os prédios mais qualificados como o da Escola Nacional de Belas-Artes [...]. (Santos, 1981 p. 79 e 80)



Figura 16 - Escola Nacional de Belas-Artes (Adolpho Morales de los Rios, 1906-1908). Fonte: O álbum da Avenida Central, Marc Ferrez, 1983.

Figura 17 - Teatro Municipal (Francisco de Oliveira Passos, 1905-1909). Fonte: O álbum da Avenida Central, Marc Ferrez, 1983.

A abertura da Avenida Central foi a grande herança de Pereira Passos, nas palavras de Kessel (2008, p. 67), uma via “transformada em um mostruário do que de mais moderno e luxuoso se podia exigir dos engenheiros, arquitetos e artesões da época”.



Figura 18 - Festa de inauguração dos edifícios da Avenida Central. Fonte: O álbum da Avenida Central, Marc Ferrez, 1983.

Grande parte dos edifícios construídos ainda estava de pé quando Murgel era estudante, e, seguindo a mesma linguagem, eclética via “associação de formas oriundas de estilos distintos” (Santos, 1981, p. 80), outros prédios foram construídos no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX.

A década de 1920 caracterizou-se em todo o Ocidente por movimentos de inquietação e procura de rumos para a renovação das artes, na arquitetura se passou a contestar o modelo das construções vencedoras do concurso e que foram materializados na Avenida Central. Nessa época, o Rio de Janeiro foi palco de conflitos entre diferentes linguagens arquitetônicas que viveram lado a lado. Uma delas abordaremos agora ao dissertar sobre o Plano Agache – outras serão trabalhadas no tópico seguinte.

O Plano Agache, utilizando imagens aéreas e pensando a cidade de maneira global e orgânica, situações inéditas até então no Brasil, foi a primeira proposta de intervenção urbanística do país com preocupações verdadeiramente modernas. Ultrapassou os limites do academicismo colocando em pauta questões como o planejamento do transporte de massas e do abastecimento de águas, a habitação operária e o crescimento das favelas. Mauricio Abreu sintetiza o pensamento que o arquiteto francês projetou:

O plano pretendia ordenar e embelezar a cidade segundo critérios funcionais e de estratificação social do espaço. Assim, o centro da cidade seria subdividido em áreas funcionalmente distintas, tais como o Bairro das Embaixadas, os Jardins do Calabouço, o Centro de Negócios propriamente dito (Castelo), o Centro Bancário (limitado pelo quadrilátero Avenida Rio Branco, Ruas 1º de Março, Sete de Setembro, Candelária), o Centro Administrativo (na freguesia de Sacramento) e o Centro Monumental (em Santo Antônio). A construção dos dois últimos exigiria um grande número de desapropriações, afetando os bairros centrais de baixa renda que haviam sobrevivido às reformas Passos, Frontin e Sampaio. (Abreu, 2013, p. 87)

Se por um lado, o de pensar a cidade de maneira global, Agache tinha uma visão mais avançada, por outro, de forma comum em profissionais da época, ele pensava a cidade como arquitetura: com estruturas urbanas orientadas pela forma dos edifícios, moldando espaços públicos, ruas, quadras e galerias. Comprovação disso está no próprio título de seu plano, *Cidade do Rio de Janeiro: Extensão - Remodelação - Embellezamento*, a última palavra referia-se a estética da cidade.

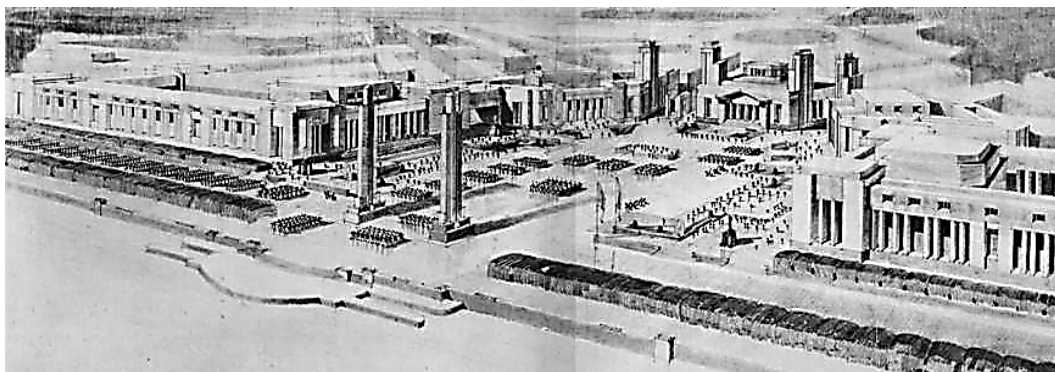


Figura 19 - Praça Monumental; Entrada do Brasil (Alfred Agache, 1929). Fonte: Prefeitura Do Distrito Federal; Agache, A. Cidade do Rio de Janeiro: Extensão- Remodelação-Embelezamento. Disponível em <http://planourbano.rio.rj.gov.br>

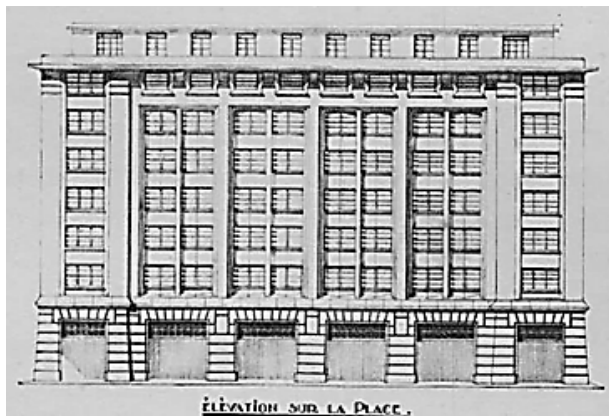
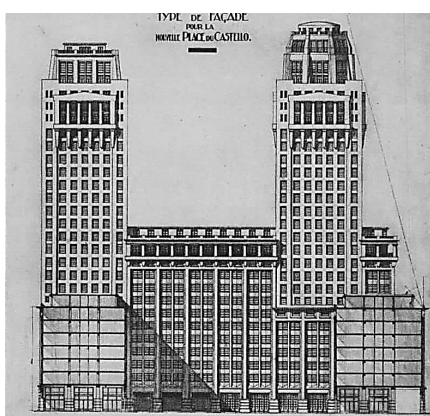


Figura 20 - Tipo de fachada para arranha-céu (Alfred Agache, 1929). Fonte: Prefeitura Do Distrito Federal; Agache, A. Cidade do Rio de Janeiro: Extensão- Remodelação-Embelezamento. Disponível em <http://planourbano.rio.rj.gov.br/>

Figura 21 - Modelo de fachada tipo B (Alfred Agache, 1929). Fonte: Prefeitura Do Distrito Federal; Agache, A. Cidade do Rio de Janeiro: Extensão- Remodelação-Embelezamento. Disponível em <http://planourbano.rio.rj.gov.br/>

A proposta arquitetônica de Agache era essencialmente cosmopolita, previa a construção de arranha-céus alinhados à linguagem Art Déco: predominância de cheios sobre vazios, linhas retas, escalonamento volumétrico e jogos de planos de fachadas.

Em meados da década de 1920, na mesma tendência de Agache, edifícios altos em linguagem Art Déco começavam a ser projetados e construídos no Rio de Janeiro, como por exemplo, os Edifícios Guinle e A Noite.



Figura 22 - Edifício Guinle (Gusmão, Dourado & Baldassini Ltda, 1928) Fonte: <https://api.buildings.com.br/Upload/imagens/1235833335.jpg>

Figura 23 - A Noite (Joseph Gire e Elisário Bahiana, 1928-1930). Fonte: <http://www.blogdobraulio.com/>

O Edifício Guinle, construído com 14 pavimentos em linguagem Déco. É considerado o primeiro arranha-céu da Avenida Central (hoje Rio Branco) e caracteriza-se por sua volumetria prismática, ressaltada pela posição em esquina; pela composição tripartida em base, corpo e coroamento; e também pela decoração externa discreta, resumida a frisos e pequenos detalhes. (Cf. Czajkoswski, 2000, p. 32)

O A Noite foi erguido com 22 andares e também seguindo matriz Déco. Por ultrapassar os vinte pavimentos é cunhado como o primeiro verdadeiro arranha-céu do Rio de Janeiro. Foi construído com a nova tecnologia do concreto armado e tem peculiaridades com grande corpo sólido marcado basicamente pelas aberturas de janelas; feição regular e padronizada; discreta ornamentação que enfatiza o eixo central do volume, bem como frisos horizontais entre o 14º e 17º pavimentos. (Cf. Czajkoswski, 2000, p. 29)

Assim, a realidade que se constrói no período em que Murgel viveu no Rio de Janeiro é de alternância de dominação de diferentes modelos arquitetônicos, todos em prol de modernidade, mesmo que os profissionais brasileiros da época ainda não soubessem ao certo como representa-la em suas construções.

Contemporaneamente diferentes manifestações arquitetônicas passaram a questionar os projetos construídos à maneira dos edifícios erguidos no contexto de abertura da Avenida Central – semelhantes aos que Murgel também pôde ver em Belo Horizonte. O Plano Agache de certa forma incentiva no Rio de Janeiro uma das manifestações que se apresentava como alternativa possível de modernização, o Art Déco. Como poderemos observar a seguir, além do modelo agora referido, outras linguagens arquitetônicas conviveram na época e foram debatidas na ENBA quando Murgel se graduava.

2.2

A formação do arquiteto

2.2.1

A graduação na ENBA (1926-1931)

Murgel inicia o curso de graduação na ENBA em 1926; mesmo ano em que conforme decreto federal a direção da instituição foi assumida por José Mariano Filho, grande defensor e incentivador do Neocolonial no país, nas palavras de Paulo Santos (1981, p. 90), “a alma do Movimento e seu virtual chefe”.

[...] o neocolonial surgiu como uma reação nativista do ecletismo de matriz francesa da *belle époque*, presente na arquitetura brasileira desde o final do Império; ecletismo este triunfante como expressão estética dos processos de reformas urbanas empreendidas nas principais cidades brasileiras a partir da virada do século, cuja mais celebrada expressão é a Avenida Central [...]. (Kessel, 2008, p. 25)

A linguagem neocolonial ia contra a realidade arquitetônica que, até o momento, descrevemos como sendo a que Murgel viveu em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro. As iniciativas em prol dessa arquitetura iniciaram ainda na década de 1910, quando quase simultaneamente, Araújo Viana no Rio de Janeiro e Ricardo Severo em São Paulo, empreenderam iniciativas cujo aspecto essencial foi o trabalho de pesquisa e documentação no sentido de resgatar os vestígios ainda existentes da arte e da arquitetura coloniais. (Cf. Kessel, 2008, p. 25)

O grande marco do movimento neocolonial foi a Exposição Internacional Comemorativa do Centenário da Independência (1922), quando por pregação de Mariano Filho a metade dos pavilhões brasileiros projetados seguiram a linguagem. Outro fato importante, também conseguido por Mariano Filho, foi a aprovação de uma lei que obrigava que os projetos nacionais construídos em outros países seguissem seguindo os cânones colonial, assim, foram projetados por exemplo os pavilhões Brasil das exposições de Filadélfia (1925) e de Sevilha (1928). O paladino neocolonial ainda incentivou e patrocinou concursos realizados na época que tivessem em edital exigissem nos projetos inspiração colonial ou tradicional. (Cf. Santos, 1987, p. 90; Segawa, 2014, p. 36)

Participaram desses prélios quase todos os principais arquitetos da época: Ângelo Brunhs, com dois primeiros lugares (Solar brasileiro e Escola Normal) e um segundo (Casa Brasileira); Lucio Costa igualmente com dois primeiros lugares (Pavilhão de Filadélfia e Embaixada da Argentina) e um segundo (Solar Brasileiro); Nereu Sampaio, com um primeiro lugar (Casa brasileira) e um segundo (Pavilhão de Filadélfia); Pedro Paulo Bernardes Bastos com um primeiro lugar (Pavilhão Sevilha). E ainda: Gabriel Fernandes (parceiro de Nereu na Casa Brasileira); Souza Camargo (parceiro de Brunhs no mesmo concurso); José Cortez (parceiro de Brunhs no da Escola Normal); Augusto de Vasconcelos; Raphael Galvão; Edgar Viana; Raul Pena Firme; José Wastsh Rodrigues. (Santos, 1981, p. 91)



Figura 24 - Pavilhão do Brasil na Exposição da Filadélfia (Lucio Costa, 1925). Fonte: *Architectura no Brasil*, v. 5, n. 28, abr-maio 1926, p. 128.

Como podemos perceber diversas foram as atitudes de Mariano Filho em favor do neocolonial, afinal como o próprio afirmava, “os professores, alunos e a sociedade em geral não sabiam nada sobre a arquitetura do passado, do período colonial; o que conheciam, baseado em gravuras e textos de livros estrangeiros, era uma arquitetura conservada do academicismo francês” (Mariano Filho, 1943, p. 7 *apud* Telles, 1994, p. 239). Objetivando mudar essa situação, como presidente

da Sociedade Brasileira de Belas-Artes (1924), Mariano Filho patrocinou viagens de arquitetos para fazer levantamentos de detalhes da arquitetura colonial, um material que serviriam para organização de um álbum de referências e estudo da “arquitetura nacional”; assim seguiram Lucio Costa para Diamantina, Nestor de Figueiredo para Ouro Preto e Nereu de Sampaio para São João del Rei e Congonhas. (Cf. Santos 1981, 92)

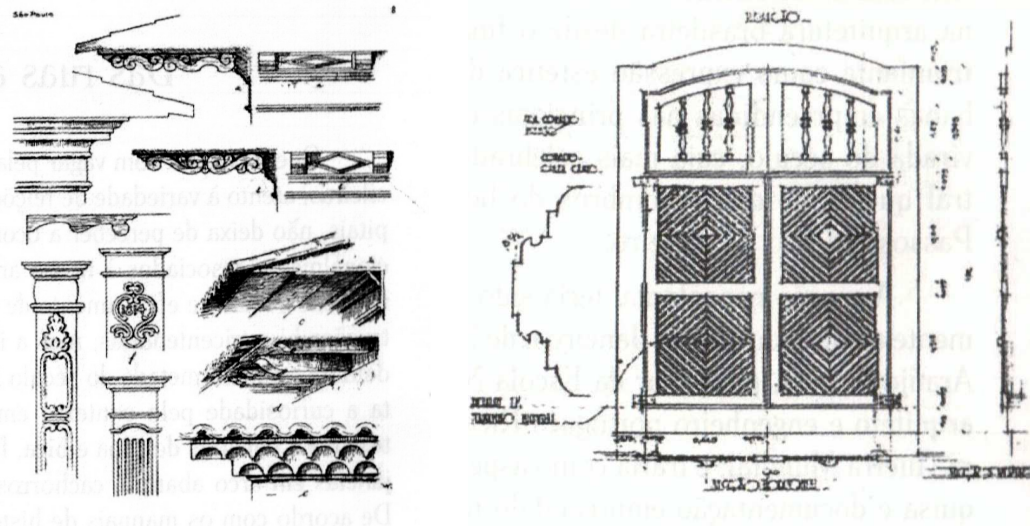


Figura 25 - Croquis de Wasth Rodrigues com levantamentos de detalhes coloniais. Fonte: Arquitetura Neocolonial no Brasil (Kessel, 2008, p. 26).

Figura 26 - Croquis de Lucio Costa com levantamentos de detalhes coloniais. Fonte: Arquitetura Neocolonial no Brasil (Kessel, 2008, p. 26).

As ações intermediadas por Mariano Filho, sobretudo as que fizeram o modelo de matriz tradicional ser adotado em importantes obras públicas, levaram a popularização da arquitetura Neocolonial e a sua utilização em todo o Brasil e nas mais diversas tipologias – de habitações populares a postos de gasolina. O sucesso alcançado pela linguagem de inspiração colonial logo encontrou reações contrárias, teve “como opositores sistemáticos os defensores do pensamento *Beaux-Arts* mais ortodoxo, ou que julgavam a arte colonial brasileira ou a barroca portuguesa destituída de conteúdo estético significativo” (Segawa, 2014, p. 36).

Vale colocar em relevo que Murgel foi contemporâneo a todas as situações mencionadas, e, embora seu nome não esteja diretamente relacionado nas ocasiões, afinal de contas elas ocorreram pouco antes ou durante sua graduação, o fato de Murgel ser membro do Diretório Acadêmico, inclusive em determinado período sendo presidente, nos leva a crer que ele tinha trânsito nesse ambiente e possivelmente não estava alheio a tudo isso.

Hoje sabemos que o Neocolonial foi mais uma manifestação de Ecletismo, não obstante surgiu como um movimento modernizador de oposição a arquitetura do século XIX que era importada da Europa e revivida no país. Roberto Segre observa essas duas faces do Neocolonial:

Em primeiro lugar, apropriação do vocabulário colonial surge dentro do sistema de composição acadêmico, já que o questionamento é puramente estilístico e decorativo. Fora da tipologia da habitação, que constitui um fenômeno mais complexo e diversificado, o uso dos códigos formais neocoloniais nos edifícios públicos quase nunca implicou em uma metodologia diferente daquela estabelecida na *École des Beaux-Arts*, quanto às soluções distributivas e funcionais. Todavia, do ponto de vista estético, representava uma posição de rejeição e questionamento do classicismo cosmopolita. (Segre, 1991, p. 123)

Portanto, o sistema de ensino que a turma⁹ de Murgel recebeu permaneceu aos moldes academicistas; o qual, os alunos de arquitetura passariam por duas etapas para se diplomar: o Curso Geral, que deveria cumprir a função de fornecer um conjunto de conhecimentos teóricos e artísticos fundamentais o ingresso na área específica que o aluno desejasse;¹⁰ e o Curso de Arquitetura, onde de fato se os alunos começavam a projetar edificações. A primeira etapa com duração de três anos e a outra etapa de dois anos, embora, conforme o Decreto n. 11.749, de 13 de outubro de 1915, “a permanência do aluno na aula de composição de architectura poderá prolongar-se por tantos annos quantos bastem para o seu completo preparo”. (Cf. Uzeda, 2006, p. 339)

Terminado o Curso Geral, aqueles alunos que optassem ingressar no Curso de Arquitetura deveriam se submeter a exames preparatórios – provas aplicadas individualmente por instituições habilitadas e oficialmente conhecidas – que comprovavam noções complementares de álgebra, geometria, aritmética e trigonometria; exceto aqueles que, a exemplo de Murgel, que apresentou a ENBA atestado de aprovação no ensino secundário da Escola de Engenharia de Belo Horizonte, provasse com documento a aprovação em ensino secundário.

⁹ Dentre os colegas de turma de Murgel matriculados no início do curso, estavam presentes nomes que destacar-se-iam profissionalmente: Abelardo Riedy de Souza (Rio de Janeiro, 1908 - São Paulo, 1981), um dos organizadores do *1º Salão de Arquitetura Tropical* (1933), parceiro de Gregori Warchavchik em alguns trabalhos e um dos arquitetos que desenvolveram em São Paulo projetos alinhados ao Movimento Moderno; Carlos Azevedo Leão (Rio de Janeiro, 1906 – 1983), amigo e sócio no escritório de arquitetura de Lúcio Costa, trabalhou com Gregori Warchavchik e integrou a equipe que projetou a sede do Ministério da Educação e da Saúde no Rio de Janeiro; e Cícero dos Santos Dias, renomado pintor do modernismo brasileiro que foi amigo de Pablo Picasso e do poeta Paul Éluar – que proporcionou contato com o surrealismo. (Lista de todos os matriculados da turma, ver anexo 2)

¹⁰ Além do Curso de Arquitetura haviam os cursos de Escultura, Pintura e Gravura.

Além desses comprovantes o aluno deveria passar nos exames vestibulares, que no caso específico do Curso de Arquitetura constavam de matemática elementar, noções de história das artes, desenho geométrico e figurado. As exigências maiores correspondiam à maior responsabilidade exigida ao arquiteto, especialmente no que dizia respeito à relação física de seu trabalho junto ao público. Foi a necessidade dessa comprovação técnica que levaria à decisão de conferir um título que distinguisse os arquitetos formados na ENBA dos muitos “práticos do ofício” que atuavam pelo país. O projeto [de reforma do estatuto] de 1924 determinava que o aluno que concluísse, integralmente, as cinco séries do Curso de Arquitetura teria direito ao título de “engenheiro-arquiteto”, sendo que ao completar a 4ª série já faria jus ao título de “construtor civil”. (Uzeda, 2006, p. 340).

Assim, ao terminar de cada um dos dois anos do Curso de Arquitetura, eram realizados os concursos de Grau Médio e Grau Máximo, que respectivamente atribuíam os títulos de “construtor civil” e “engenheiro-arquiteto” aos alunos que fossem aprovados.

No Concurso de Grau Máximo eram conferidas premiações de medalhas e, ao trabalho que mais se destacasse, além de receber a Grande Medalha de Ouro levava também o Prêmio de Viagem. Assim, os alunos premiados com a láurea máxima, eram incumbidos da missão de viajar e desenvolver estudos sobre a arquitetura.¹¹ O trabalho de Murgel, que foi abordado no tópico seguinte, recebeu a Grande Medalha de Ouro, porém, não conseguimos informações sobre a possível viagem que ele teria realizado.

Abelardo Souza, que foi um dos alunos da turma de Murgel, comenta sobre a maneira como eram lecionadas as disciplinas antes da reforma de Lucio Costa em 1930:

Fazíamos em plantas, cortes e fachadas, projetos de pórticos, pavilhões de caça, fontes, tudo dentro da mais completa inutilidade. A nossa opção era escolher o estilo; ou o colonial, ou o espanhol, ou o inglês, tudo “inspirado” nas revistas; caso optássemos pelo clássico era o Vignola que nos guiava. Continuávamos a não criar nada, uma vez que tudo já estava criado. Copiávamos.

[...]

Os temas dados na Cadeira de Composição de Arquitetura, como se fossem uma herança vinculada, que passava de ano para ano, de turma para turma, se repetiam de uma maneira impressionante, salvo raríssimas exceções. Nos primeiros anos eram aqueles pórticos, aquelas fontes, aqueles pavilhões de caça já descritos. Nos últimos anos, do quarto ao sexto, os temas dados eram então fora de qualquer realidade, já naquela época. Coisas como: “uma residência para uma família distinta”. (Souza, 1978, p. 22 e 23)

Aspecto relevante a ser destacado é a valor que as revistas tinham para a formação e construção da imagem e conceito do que seria a arquitetura de

¹¹ Detalhes ver: Uzeda, 2006.

referência. Possivelmente nesse sentido, algumas revistas nacionais especializadas publicavam trabalhos de alunos da ENBA. Na revista *Architectura Mesario de Arte* encontramos três trabalhos de Murgel e que ilustram as descrições de seu companheiro de turma.

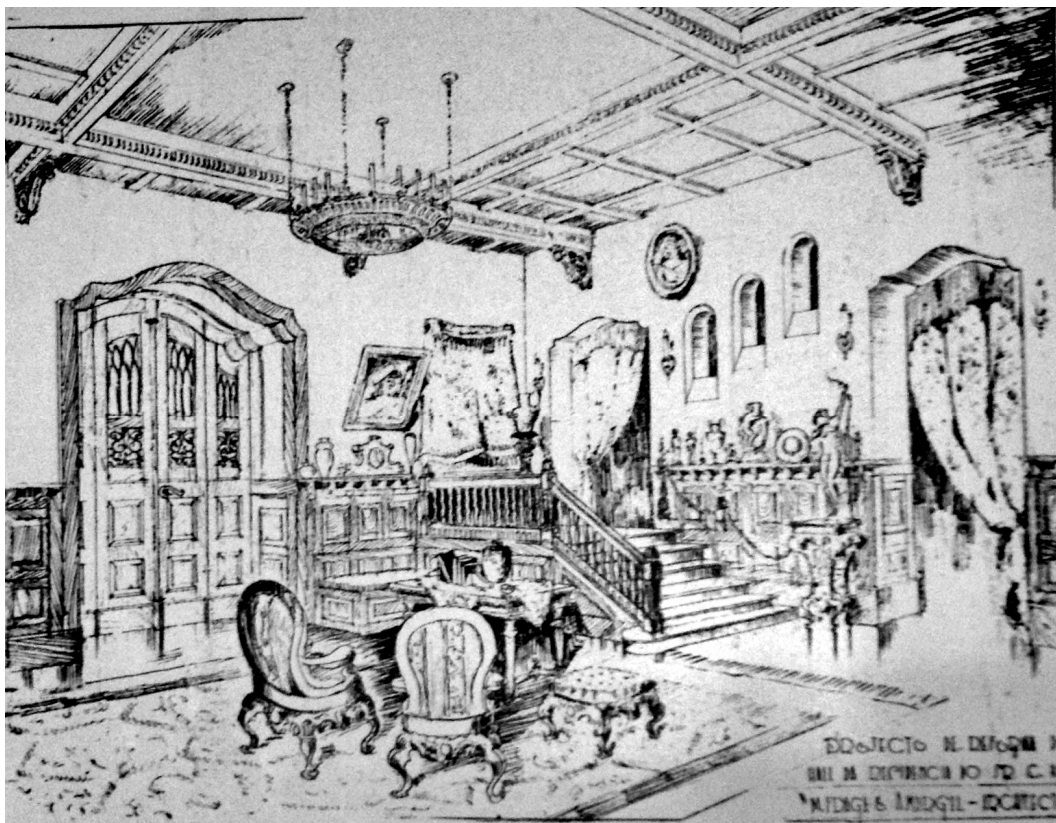


Figura 27 - Reforma de hall de residência (Ângelo Murgel, 1930). Fonte: Revista *Architectura Mesario de Arte* (abril de 1930).

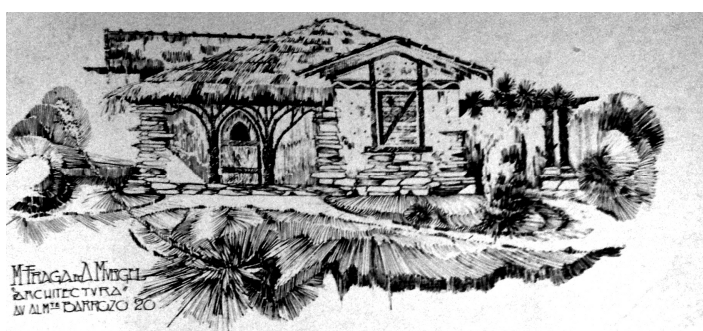


Figura 28 - Toca de Caça (Ângelo Murgel, 1930), desenho de Fachada. Fonte: Revista *Architectura Mesario de Arte* (abril de 1930).

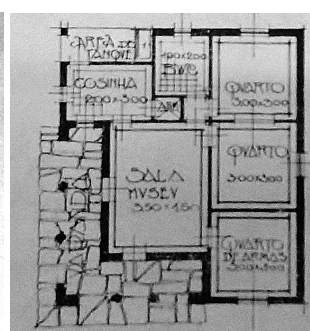


Figura 29 - Toca de Caça (Ângelo Murgel, 1930), desenho da Planta. Fonte: Revista *Architectura Mesario de Arte* (abril de 1930).

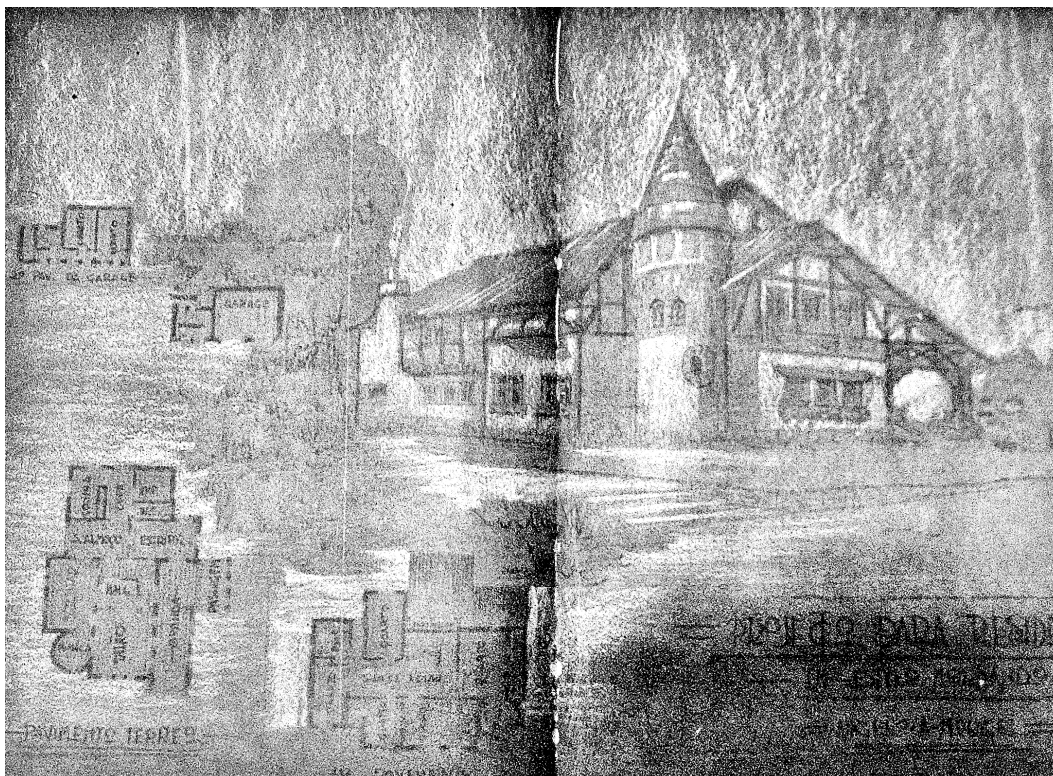


Figura 30 - Projeto de residência estilo Pitoresco-Normando. (Ângelo Murgel, 1930).
Fonte: Revista Architectura Mesario de Arte (abril de 1930).

Paulo Santos (1981, p. 94) afirma que “tanto a *Mission-Style* como as casinhas de *pan-de-bois* invadiram o ensino da ENBA, estas com denominação de *Normandas*, as primeiras saborosamente exploradas por Atilio Correia e Lima e Paulo Antunes Ribeiro e as segundas por Lucas Mayerhofer e por eles exibidas no Salão de 1926”. Em contraponto, é interessante lembrar que Atilio Correia e Lima é autor do plano para a cidade de Goiânia (1933-1935), projeto cujo os edifícios previstos seguem arquitetura de matriz Déco. Os diferentes posicionamentos de Atilio Correia e Lima nas duas situações podem ser considerados sintomas da complexidade e singularidade da época de transformações arquitetônicas qual Murgel foi contemporâneo.

A realidade do ensino na ENBA mudou quando Lucio Costa assumiu a direção da instituição; ele já não tinha mais o mesmo pensamento presente nos trabalhos que havia desenvolvido anteriormente e que agradavam adeptos do neocolonial a ponto de Mariano Filho qualifica-lo como “o mais valoroso cadete da esquadra tradicionalista” (Mariano Filho (1943 [1931], p. 8 apud Favero, 2009, p. 138). O novo diretor criou um ateliê paralelo ao único que existia na

escola, o do professor Archimedes Memória, deixando-o sob o comando de Warchavchik e contratou novos professores:

Gregori Warchavchik com trinta e quatro anos e seu assistente Affonso Reidy com vinte; Alexandre Budeus, jovem arquiteto alemão e autor de vários projetos na Europa e no Brasil, podendo citar o projeto da sede do Instituto do Cacau em Salvador; Emilio Baumgart¹², grande inovador no processo de cálculo estrutural no Brasil. Em seu escritório trabalhavam, a “troco de experiência”, vários engenheiros, hoje grandes calculistas. Foram nomeados, também, para o corpo docente da ENBA, Felipe dos Santos Reis, catedrático da cadeira de Resistência dos Materiais, da politécnica; Mello e Souza, escritor famoso como Malba Tahan, para a cadeira de Cálculo Integral; Edson Passos, da Politécnica, para a cadeira de Materiais de Construção, substituindo um velho mestre que dizia que “concreto armado era uma mistura de trilhos velhos com cimento e pedra”. (Souza, 1978, p. 26)

Abelardo Souza (1978, p. 26) afirma que a “revolução do ensino de arquitetura foi total”, porém, Murgel não chegou a ser aluno de grande parte dos novos professores contratados: quando o ateliê de Warchavchik foi aberto ele já estava inscrito no de Memória; a maioria dos professores nomeados por Lucio Costa lecionavam apenas nos três primeiros anos e Murgel já se encontrava em período mais avançado. De qualquer maneira era outro pensamento que estava presente no ambiente de formação de Murgel, uma modernidade que no momento era representado no país pelo projeto da Casa Modernista (Warchavchik, 1928) e exposto no Salão de Belas-Artes de 1931.

Fora da Escola, a reforma do Salão de Belas-Artes, na opinião do Dr. Rodrigo Melo franco de Andrade, teve importância e repercussão maior que a Semana de Arte de 1922 e foi o ponto de partida para integração da pintura no movimento moderno. Na seção de arquitetura expuseram Warchavchik – a quem Lucio Costa não conhecia pessoalmente e no afã da coleta de material para o Salão fora procurar em São Paulo – e o próprio Lucio, que exigiu uma bonita casinha para si mesmo, a ser construída na Rua Gustavo Sampaio. (Souza, 1978, p. 26)

¹² Emilio Bugart desenvolveu projetos estruturais de alguns dos trabalhos de Murgel, como por exemplo o Cine Theatro Brasil.



Figura 31 - Vista geral do painel de fotos de projetos apresentados por Gregori Warchavchik no Salão de Belas-Artes de 1931. Fonte: Cadernos PROARQ - ano 1 (1997), p. 13.

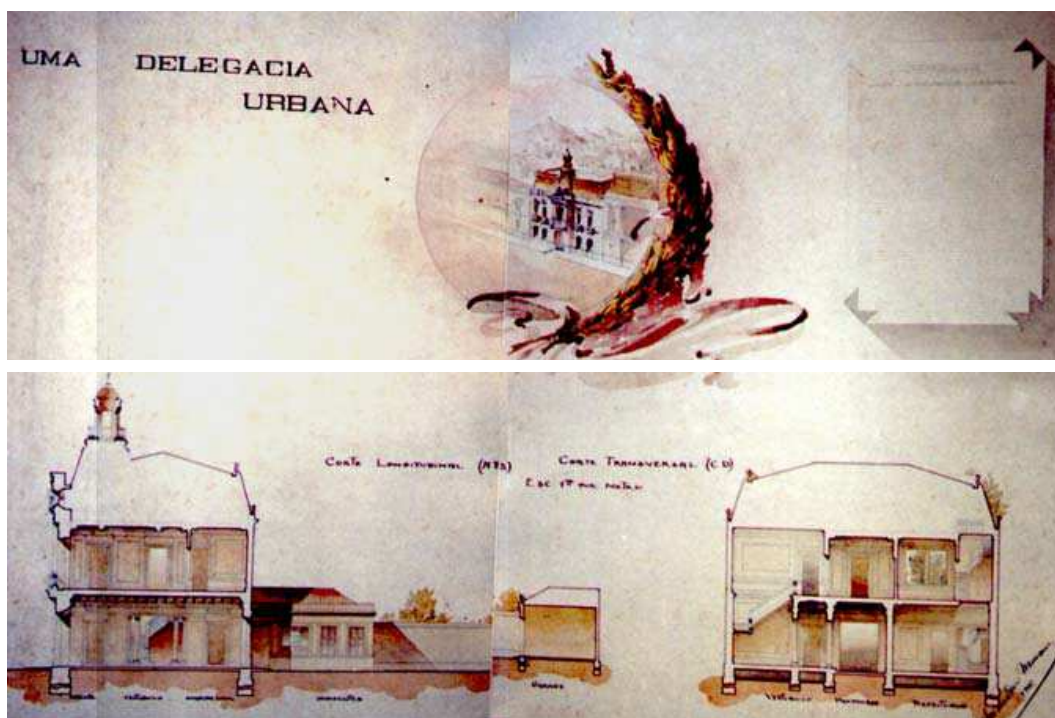


Figura 32 - Uma Delegacia Urbana (1916). Trabalho do Segundo Ano de Arquitetura de Arquimedes Memória. Estilo inspirado da arquitetura francesa: "Luíses XIV, XV". Fonte: Museu D. João VI / EBA-UFRJ (In: Uzeda, 2006, p. 397)



Figura 33 - Jockey Club Brasileiro (Memória e Cuchet, 1922). Fonte: Uzeda (2006, p. 401)

Figura 34 - Sede do Botafogo Futebol Clube (Memória e Cuchet, 1926-1928). Fonte: Foto de Fred Hube.

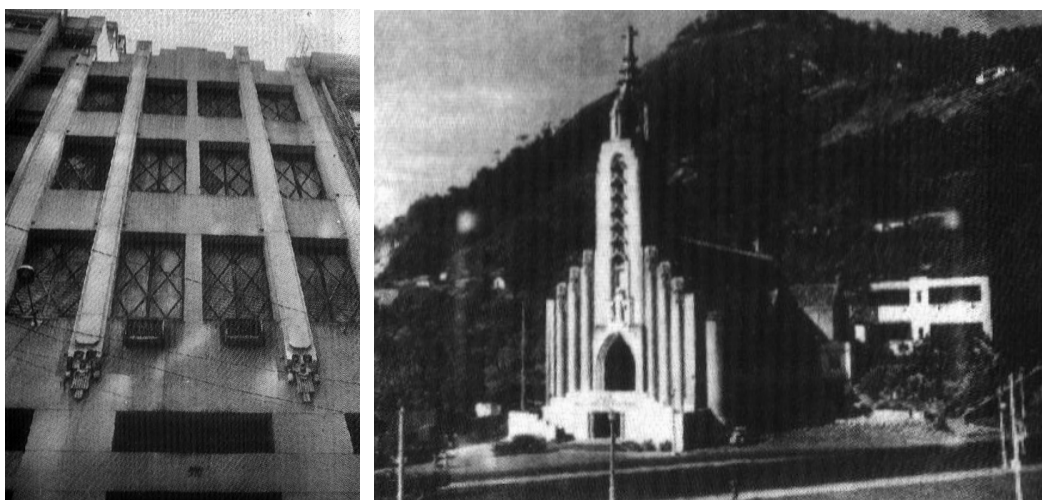


Figura 35 - Edifício Beatris (Memória e Cuchet, 1931). Fonte: Guia da arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro.

Figura 36 - Igreja de Santa Terezinha (Memória e Cuchet, 1930-1935). Fonte: Guia da arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro.

Na época que Murgel foi aluno de Archimedes Memória, o ateliê seguiu o tradicional sistema *Beaux-Arts* de ensino. A essa altura o professor já era um profissional de renome, com diversas premiações em concursos e obras construídas. Comparar alguns dos projetos de seus projetos observando suas respectivas datas (figura 33 a 35) é uma maneira de relativizar o depoimento de Abelardo Souza sobre o ensino nesse período; embora nessa época Memória fosse reconhecidamente um arquiteto tradicionalista, a partir de 1930 ele já havia elaborado projetos seguindo linguagem Déco. Esse é um fato talvez justifique as tipologias de projetos dos trabalhos de Grau Máximo que apresentamos no tópico seguinte do trabalho.

Como podemos perceber, na época em que Murgel cursou sua graduação, diferentes manifestações arquitetônicas conviveram juntas, inclusive dentro da própria ENBA. Foram linguagem que buscaram ser modernas, mesmo que nesse momento ainda não se soubesse ao certo como representa-las ou o que isso significava. Os caminhos eram distintos e as dúvidas de qual rumo tomar fez parte da geração de arquitetos. Isso fica claro em uma pergunta que Murgel fez a Frank Lloyd Wright em outubro de 1931, quando faltava pouco mais de dois meses para sua colação de grau:

A busca de uma expressão própria da arquitetura moderna é uma preocupação já presente entre os jovens. Isto fica evidente na pergunta de um estudante, Ângelo Murgel, que interroga Wright sobre as possíveis alternativas para o Brasil. Copiar o modernismo estrangeiro ou procurar criar um estilo de acordo com as necessidades? A resposta de Wright não se fez esperar. Para ele, a natureza dos materiais e a forma de vida são obrigadas a expressar inequivocamente sua condição. Discorre sobre “o” estilo, que deve surgir da vida moderna e das novas máquinas, em lugar de “um” estilo imposto. Explica suas ideias do crescimento “de fora para dentro” na obra arquitetônica. E, pela primeira vez diante do público brasileiro, introduz a noção de arquitetura orgânica, que permitiria, a seu critério, oferecer tantas soluções quanto abordagens possíveis. (Irigoyen, 2002, p. 28-29)

Além da conferência de Wright, Murgel teve a oportunidade de escutar as palavras de outros arquitetos estrangeiros vieram ao Rio de Janeiro e pregaram diferentes ideias arquitetônicas: Le Corbusier, Alfred Agache, Eugene Steinhof.

Le Corbusier esteve no Rio de Janeiro em duas ocasiões (1929 e 1936), em sua primeira passagem fez duas conferências, as quais resumiu no livro *Précisions* (1930), as ideias do arquiteto franco-suíço eram revolucionárias e causou forte impacto nos profissionais da época. Paulo Santos, antigo professor da ENBA que assistiu as duas conferências, expõe o impacto e a reação daqueles que estiveram presente:

Assistimos às conferências. Cerca de duas horas cada uma. Lógica implacável. Lucidez total. A maioria de nós ouvia-lo perplexos. Le Corbusier já tinha atingido o ápice de sua carreira. A parte principal de sua obra [...] já tinha sido publicada. Agache na primeira das conferências tinha relacionado quais fossem as funções urbanas: circulação, respiração e digestão; Le Corbusier apresentou o problema de maneira diferente, deslocando a questão da cidade para o homem e sua maneira de viver; habitar, trabalhar, cultivar o corpo e o espírito, circular. Estigmatizou a Academia [...]. (Santos, 1971, p. 100-101)

Como já mencionamos anteriormente (tópico 1.1.2), Agache estava no país trabalhando no desenvolvimento de um plano urbanístico para o Rio de Janeiro e, em anos diferentes, apresentou planos e expos suas ideias. A ocasião presente na

citação de Paulo Santos aconteceu em outubro de 1929 durante a realização do *1º Salão de Arquitetura e Artes Aplicadas*; quando foram apresentados,

[...] pela primeira vez, os planos de remodelação elaborados pelo urbanista Agache, incluindo detalhes, esquemas e maquetes, o estudo de remodelação de Vitória, organizado pelo arquiteto Saldanha Gama, professor da Escola Nacional de Belas Artes, várias plantas organizadas para grandes edifícios, desta capital e dos estados, tudo acompanhado por detalhes e exposto de maneira a transmitir ao visitante as necessidades, que é indeclinável, de conhecer e utilizar os serviços do arquiteto, quando tenha obra a construir. (Diário de Notícias, 1929, p.3)

Embora não tenhamos encontrado testemunhos que comprovem a presença de Murgel nas apresentações de Le Corbusier e de Agache, se considerarmos que o evento ocorreu na EBNA, a possibilidade que o estudante estivesse presente era grande; por mais que ele não tivesse comparecido, os efeitos das apresentações dificilmente passariam despercebidas, afinal, sua participação ativa no Diretório Acadêmico permitia-lhe contato direto com estudantes de todos os anos. Além disso, as ideias dos dois arquitetos tiveram grande impacto nos profissionais que eram da área naquela época; Paulo Santos (1971, p. 100) por exemplo, classifica apresentação de Le Corbusier em 1929 como “indubitavelmente o fato capital da década de 1920-1930” e lembra que “na informação do professor Stélio de Moraes, [Agache] passa por ser o criador da em 1911 da palavra Urbanista”.

Ao contrário dos dois casos, na palestra de Eugene Steinhof, encontramos no *Diário da Noite* artigo que comprova a presença de Murgel na palestra; como presidente do Diretório Acadêmico, ele fez a saudação de abertura da conferência que o arquiteto vienense apresentou na ENBA (1930) relacionando o problema da arquitetura americana e a formação de uma nova geração de arquitetos.

Steinhof expos suas ideias dedicando-se em demonstrar que a arquitetura americana e a europeia tinham problemas diferentes em virtude das características da formação de suas cidades. A partir da comparação da origem das cidades europeias e americanas, Steinhof (1930, p.3) defendia que “os architectos americanos devem se inspirar nas experiências europeias, mas nunca nas suas conclusões, quasi sempre inadaptáveis a realidade americana”; por isso era necessário reorganizar o ensino visando à formação de “uma nova geração de architectos verdadeiramente americanos”.

O arquiteto vienense foi discípulo de Otto Wagner, Joseph Hoffmann e Joseph Maria Olbrich, profissionais que projetaram pavilhões na Exposição de

Artes Decorativas de 1925 e que produziram obras em linguagens que foram uma das fontes de referências da arquitetura Art Déco, entre elas do edifício sede da *Viena Secession* que tem gravado na fachada do prédio a frase: “A cada tempo, a sua arte. A sua arte, a liberdade”.



Figura 37 - Pavilhão da Viena Secession (Joseph Maria Olbrich, 1898). Fonte: <http://www.secession.at/>

A frase cravada no prédio vienense sintetiza a realidade que Murgel viveu durante sua formação e que ainda permaneceu semelhante até que determinado modelo arquitetônico se estabelecesse hegemônico. Foi um período mútua convivência entre as manifestações de arquitetura e alternâncias de dominação da preferência do estado e da população. Momento em que os artistas, entre eles os arquitetos, ainda estavam tentando interpretar e representar as transformações da Era Moderna. Diversas linguagens surgiram e as interpretações eram distintas. Depois de formado, Murgel, assim como outros artistas de sua geração, teve a liberdade de trilhar seu caminho.

2.2.2 O trabalho de Grau Máximo

Conforme o Decreto 11.749 de 13 de outubro de 1915, cujo objetivo foi a reorganização a ENBA, os trabalhos de Grau Máximo consistiam “na elaboração

de um projeto completo, de caráter monumental, com os respectivos cálculos, detalhes e memória, o qual será defendido perante uma comissão composta do Diretor e dos professores das cadeiras de Arquitetura e Construção” (Brasil, 1915).¹³

O sistema de ensino da ENBA foi baseado no modelo pedagógico da *École des Beaux-Arts* de Paris; caracterizado como um sistema que definiu princípios norteadores para a prática e o ensino de arquitetura, consolidados essencialmente sob a autoridade de um método de projeto: a composição.

O processo de aprendizagem da matriz francesa baseava-se na instrução da prática projetual através da relação entre mestre e discípulos, dada no ateliê, e na legitimação do aprendizado do aluno e da doutrina do professor por meio do sistema de concorrência, a cargo dos concursos. Uma pedagogia que se baseava na confrontação e cujo auge anual era o *Grand Prix de Rome*.

Os programas dessas competições eram definidos pelos professores de teoria e determinaram a base pedagógica da *École*. Nesse sentido, mais do que a legitimação de um mestre ou de uma doutrina, Favero (2009, p. 42) destaca que, significava a “validação do que era considerado como produção de excelência, por meio da promoção, premiação e exposição dos trabalhos selecionados”.

Havia uma diferença fundamental entre a instituição do Brasil e a da França, que não estava na estrutura do modelo, e sim na intensidade dos embates gerados com os concursos. Na ENBA, pelo menos até a reforma de Lucio Costa, só havia um ateliê, portanto, apenas a competição entre alunos; enquanto isso, na *École*, onde haviam diversos ateliês, e, mais do que a disputa entre os estudantes, era colocado a prova a doutrina dos mestres, o pensamento de um ateliê, um modelo arquitetônico. Nesse sentido é interessante colocar em relevo que Murgel viveu quando, pela primeira vez na história da ENBA, de fato se tentou instaurar uma pedagogia que se baseada na confrontação.

Diferenças a parte, na ENBA, as aulas da disciplina considerada a espinha dorsal de um curso de arquitetura, projeto, levava o nome do princípio projetual básico do academicista: Composição de Arquitetura.

¹³ Nos tempos de hoje seria equivalente ao Trabalho de Conclusão de Curso.

Como parte do programa de Composição de Arquitetura [...] eram realizados concursos mensais: croquis e projetos completos de edifícios particulares, que culminavam em um concurso ao final de cada série. Trabalhos obrigatórios – no mínimo cinco concursos de croquis e três projetos completos –, para que os alunos pudessem se inscrever no Concurso de Grau Máximo, coroamento do Curso de Arquitetura, cujo tema era sempre um edifício público de caráter monumental. (Favero, 2009. p. 121-122)

A premiação dos Concursos de Grau Máximo da ENBA era simbolizada pelas medalhas, cuja láurea máxima era Grande Medalha de Ouro. Raphael Galvão, arquiteto formado pela escola em 1921 e vencedor de uma grande medalha, descreve como eram realizados os exames dessa competição:

O concurso de gráo máximo é feito da seguinte maneira: tirado o ponto o aluno é encerrado só em uma sala que é cuidadosamente lacrada, tendo doze horas para fazer o esboço. Feito o esboço e aprovado, o candidato tem nove secções de oito horas para desenvolvê-lo. O programma exigido é vasto, pois consta de plantas, cortes, fachadas, perspectivas, detalhes, calculos, memoriaes explicativos, etc. Como vê, é um dos cursos mais sérios ministrados em escolas superiores do nosso paiz. (Galvão, 1927)

Acreditamos que estudar projetos de Concursos de Grau Máximo que foram elaborados pela geração de Murgel, pode ser revelador das linguagens que eram utilizadas como referência no Brasil; pois, na época, a ENBA era a principal escola de arquitetura do país, e, além disso, o Rio de Janeiro era a capital federal, fatores que nos levam a acreditar que seriam fortes influenciadores do que seria considerado como produção de excelência em arquitetura. Por esse motivo, buscamos o trabalho de Grau Máximo de Murgel e também de antigos alunos da ENBA que foram contemporâneos a ele.

Organizamos os trabalhos em ordem cronológica crescente e advertimos que não foi possível encontrar todas as pranchas de desenhos dos projetos – por consciência o trabalho de Murgel foi um dos que mais conseguimos material e, também por acaso, os projetos que conseguimos são todos do princípio da década de 1930.

Os trabalhos desenvolvidos para os concursos dos anos 1930 e 1931 tiveram o mesmo tema, um centro de convenções. O local de “construção” do projeto não tinha limitação, possivelmente um lugar imaginário; fato que pode ser inferido principalmente na planta do projeto de Gerson Pompeu Pinheiro e pelo desenho de perspectiva de Afonso Eduardo Reidy (figura 42).

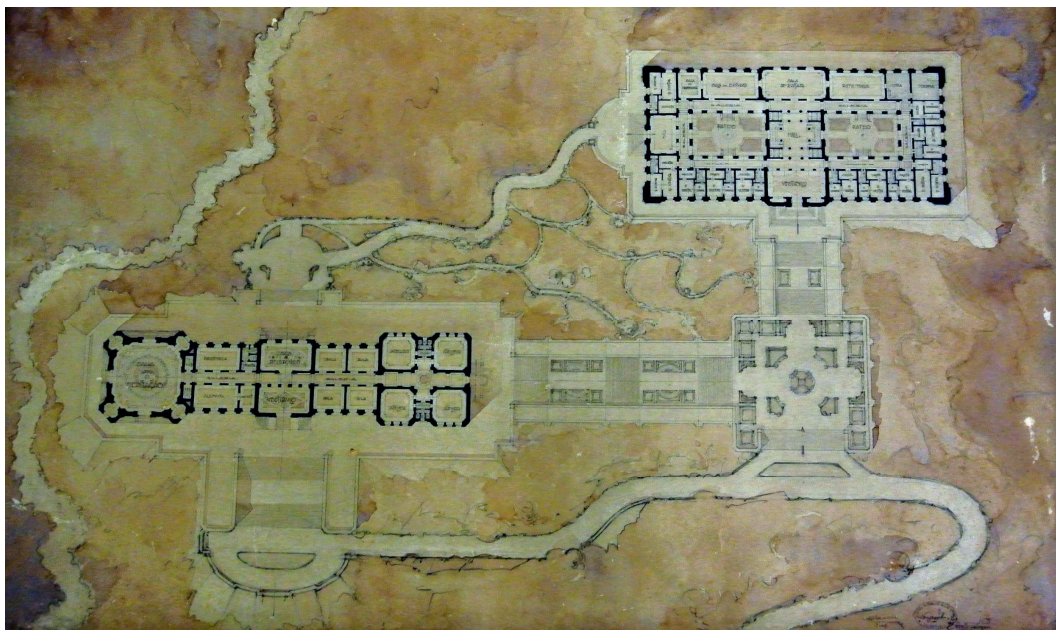


Figura 38 - Palácio para Convenções Rotarianas (Gerson Pompeu Pinheiro, 1930).
Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD / FAU-UFRJ)



Figura 39 - Palácio para Convenções Rotarianas (Gerson Pompeu Pinheiro, 1930).
Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD / FAU-UFRJ)



Figura 40 - Palácio para Convenções Rotarianas (Gerson Pompeu Pinheiro, 1930).
Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD / FAU-UFRJ)



Figura 41 - Palácio para Convenções Rotarianas (Gerson Pompeu Pinheiro, 1930). Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD / FAU-UFRJ)

Pompeu Pinheiro desenvolveu seu centro de convenção seguindo matriz eclética com colunas em ordem jônica, esquadrias com arco pleno, pequenos frontões acima das portas de entrada e ornamentação classicizante. Implantado sobre uma base que o destaca do terreno e cujo acesso é realizado através de escadaria teatral. Tem o corpo do edifício coroado com uma imensa cúpula, que dominava a composição do projeto.

Afonso Eduardo Reidy, Antônio Severo e Wladimir Alves de Souza desenvolveram projetos distintos do elaborado Pompeu Pinheiro, porém, todos esses trabalhos mantêm pontos em comum e que são característicos de seu modelo de formação de origem *beaux-arts*: projeto desenvolvido a base da composição; simetria e centralidade na fachada; tripartição do edifício em base, corpo e coroamento; sistema construtivo em alvenaria de tijolos (embora não tenhamos todos os cortes para afirmar com precisão total).

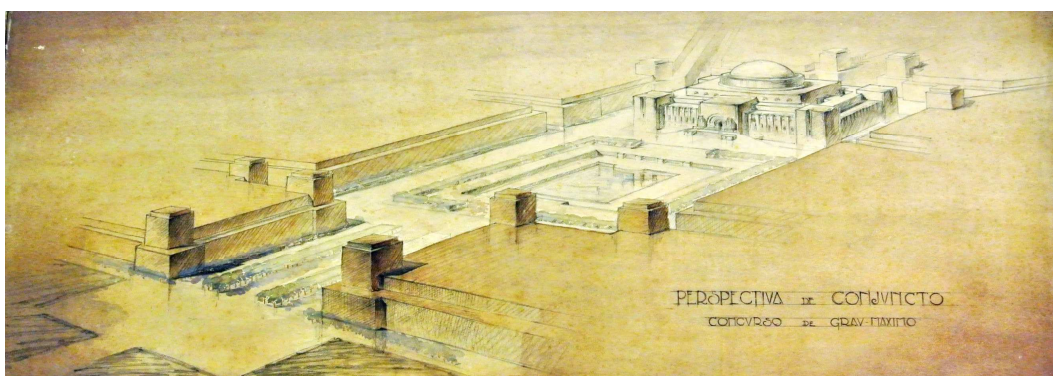


Figura 42 - Palácio para Convenções Rotarianas (Afonso Eduardo Reidy, 1930). Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD / FAU-UFRJ)



Figura 43 - Palácio para Convenções Rotarianas (Antônio Severo, 1930). Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD / FAU-UFRJ)



Figura 44 - Palácio para Convenções Rotarianas (Wladimir Alves de Souza, 1931). Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD / FAU-UFRJ)

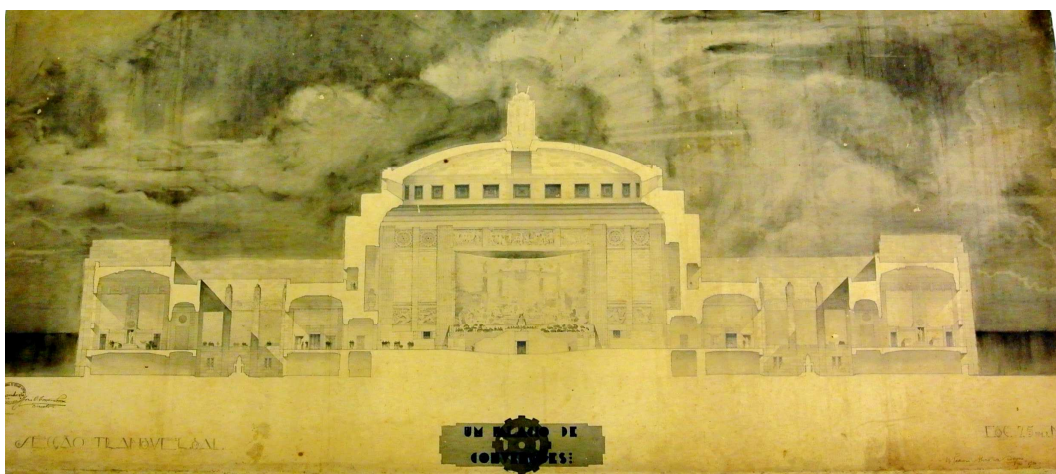


Figura 45 - Palácio para Convenções Rotarianas (Wladimir Alves de Souza, 1931). Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD / FAU-UFRJ)

O trabalho de Reidy e Severo diferenciam-se do elaborado pelos outros estudantes por suas linhas retas, formas regulares, utilização de estruturas geométricas maciças, simplificação nos detalhes e um caráter com origens meio mediterrâneas ou de povos primitivos como incas e maias. Aproximam-se dos trabalhos do arquiteto Antônio Garcia Moya, representante da arquitetura na Semana de Artes Modernas de 1922 (figuras 46 e 47).

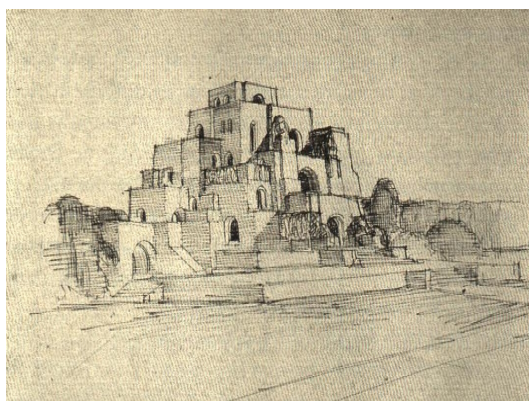


Figura 46 - Pantheon (Antônio Garcia Moya, 1919). Fonte: Amaral (1998, p. 152)

Figura 47 - Monumento (Antônio Garcia Moya, s. d.). Fonte: Amaral (1998, p. 153)

Um detalhe em particular nos chamou atenção no trabalho de Severo, a presença de automóveis, pois, talvez inconsciente, demonstra uma certa sensibilidade do autor com as transformações industriais; a máquina começando a influenciar e fazer parte do cotidiano da sociedade.

O projeto de Souza parece um meio termo entre o dos outros estudantes, nem totalmente classicizante e nem muito “ala Moya”, embora, por um lado, comedido contenha elementos decorativos de linguagem clássica, por outro, faça uso de volume maciço com formas geométricas sólidas e sutil escalonamento e jogo de volumes retos.

Além dos trabalhos apresentados conseguimos mais o projeto de Murgel que concorreu no concurso de 1932 e o de Benedito de Barros que concorreu do ano de 1933, ambos com tema um edifício para o Correios e Telégrafos do Rio de Janeiro.

A escolha da tipografia arquitetônica do edifício demonstra a atenção da ENBA em acompanhar as transformações que vinham ocorrendo no período, pois,

o Departamento dos Correios e Telégrafos foi criado em 1930 quando o Governo de Vargas decreta a fusão da Diretoria Geral dos Correios com a Repartição Geral dos Telégrafos – dessa data em diante diversas agências foram construídas em todo Brasil. A escolha da tipografia arquitetônica mais próxima de algo que seria construído na época é um fator que merece ser colocado em relevo, inclusive Archimedes Memória projetou Agência dos Correios e Telégrafos (1930) muito semelhante ao projeto que Murgel desenvolveu para o concurso de Grau Máximo.



Figura 48 - Agência Central dos Correios e Telégrafos (Archimedes Memória, 1930).
Fonte: <http://portalmatsunaga.xpg.uol.com.br/MeadosXX.html>

O título do memorial descritivo do trabalho de Murgel era “Um edifício para os Correos Geraes e Telegraphos do Rio de Janeiro”, nele o estudante apresentava esclarecimentos a respeito do local – na área do centro do Rio de Janeiro – definido para a implantação do edifício e sobre o programa; mudança relevante, a definição de um lugar “real” e não mais locais imaginários como acreditamos ter acontecido nos anos anteriores.

O texto de Murgel também buscava justificar e fundamentar os princípios arquitetônicos adotados no projeto através de referências como Walter Gropius e Hermann Muthesius. A partir da leitura que fez dos profissionais alemães, Murgel (1932) defendia uma arquitetura universal e moderna baseadas em três princípios:

a verdade, que significava uma obra “em íntima harmonia com seu destino com a sua *utilidade*, deixando transparecer nas linhas e no aspecto a expressão sincera da sua *função*”; a beleza, o que diferenciava a arquitetura de simples construções, portanto, “o papel do architecto é exactamente esse de *conciliar as imposições da technica com as da esthetica*, tornando agradáveis e bellas as suas obras”; e identidade, que conforme suas ideias, “pela disposição apropriada, pelas linhas estheticas, todo edificio deve revelar claramente a sua finalidade, bem como o *funcionamento de suas peças*. Interna e externamente taes funções devem ser observadas com facilidade e *expressas com simplicidade e evidencia*”.

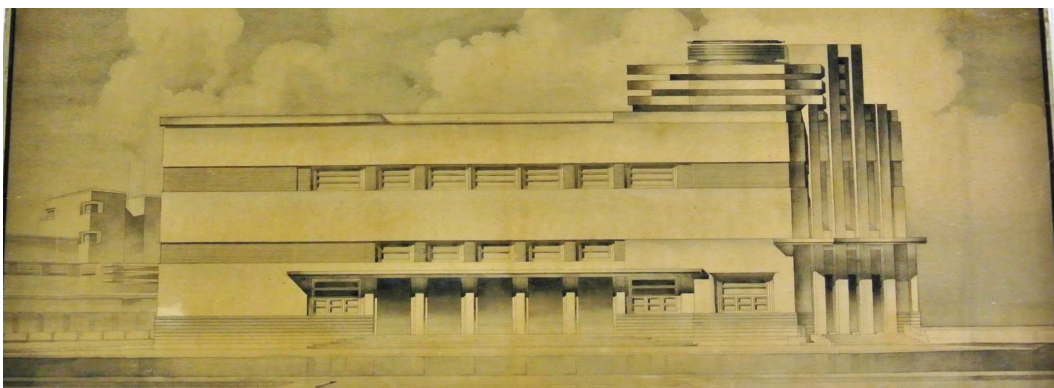


Figura 49 - Correios e Telégrafos (Ângelo Murgel, 1932). Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD / FAU-UFRJ)



Figura 50 - Correios e Telégrafos (Ângelo Murgel, 1932). Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD / FAU-UFRJ)

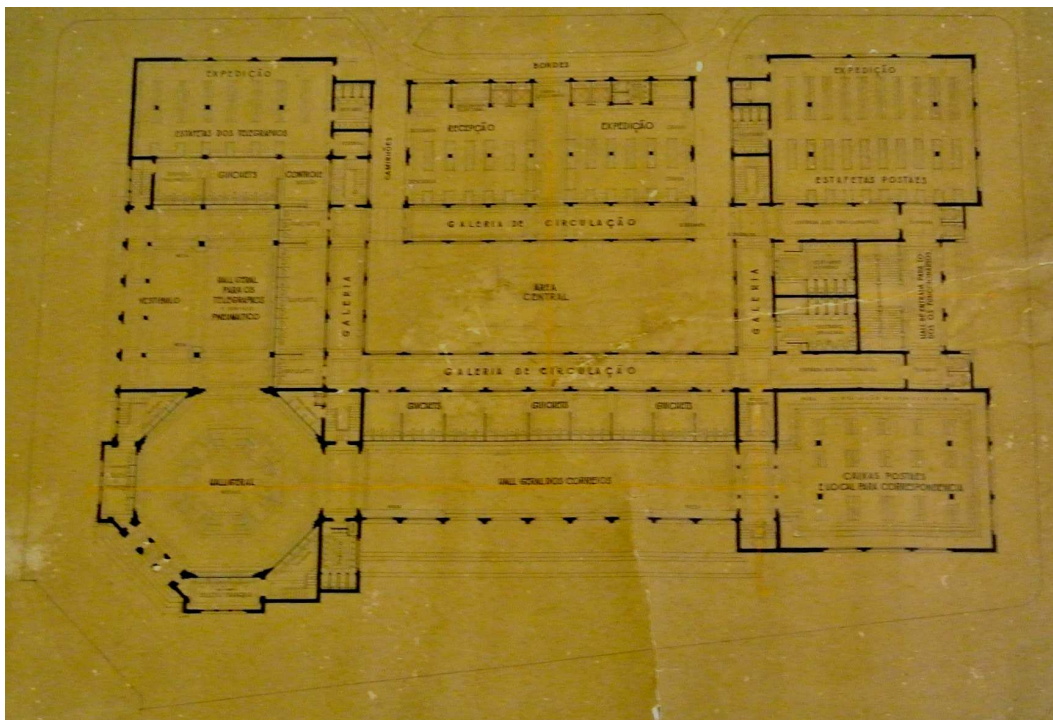


Figura 51 - Correios e Telégrafos (Ângelo Murgel, 1932). Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD / FAU-UFRJ)

O resultado apresentado por Murgel foi um projeto alinhado à linguagem Art Déco, marcado pela limpeza de sua fachada, pela predominância de cheios sobre vazios e forte geometrização dos detalhes exteriores em alto relevo de linhas retas horizontais e verticais.

Comparando com o trabalho dos demais alunos a diferença que logo notamos está no que para os profissionais da época era o princípio básico da arquitetura para profissionais de formação tradicionalista, a composição. Enquanto todos os projetos de grau máximo que encontramos foram elaborados respeitando os princípios de simétrica e a centralidade da composição, Murgel desenvolveu um projeto assimétrico cuja dominância da composição está encontra em uma das esquinas.

Em uma análise buscando os princípios que Murgel defendia que a arquitetura moderna deveria obedecer, observamos que o seu trabalho de grau máximo estava de acordo com o que ele entendia como verdade, afinal, como vimos anteriormente, em 1930 o Governo de Getúlio Vargas passou a padronizar as diversas agências de Correios que foram construídas no Brasil a partir dessa data e a linguagem arquitetônica coincidia com o imposto pelo governo.

O princípio da beleza, que consistia em conciliar as imposições técnicas com a estética, também foi atendido. Murgel utilizou o concreto armado na estrutura do edifício e assumiu sua forma integral como elementos de composição da fachada. As linhas que constituem a trama estrutural podem ser percebidas em planta e, sobretudo, podem ser percebidas nas linhas verticais de força constituídas pelos pilares aparentes nas fachadas.

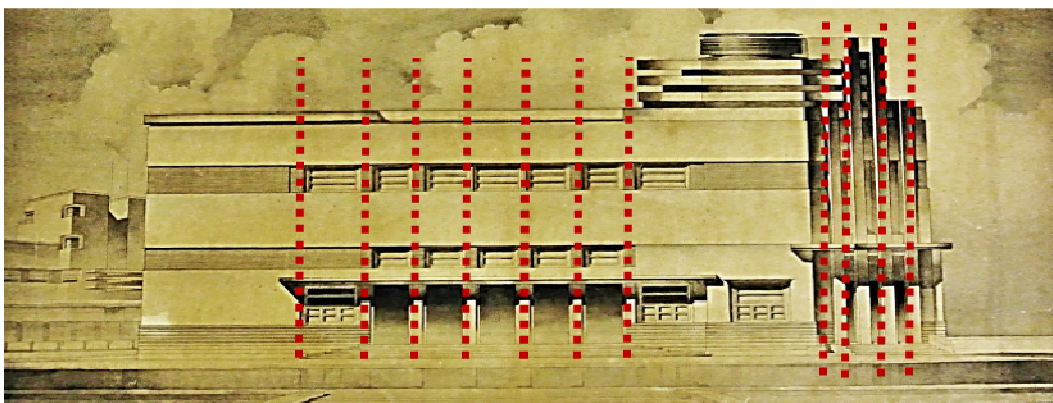


Figura 52 - Linhas verticais de força e estrutura aparente na fachada do trabalho de Murgel. Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD / FAU-UFRJ)

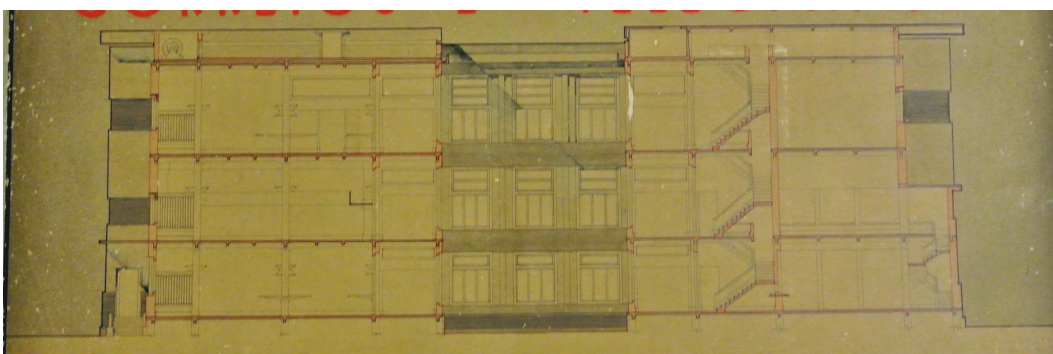


Figura 53 - Correios e Telégrafos (Ângelo Murgel, 1932). Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD / FAU-UFRJ)

A questão tectônica aparece de forma evidente no desenho de seção, que demonstra um elaborado sistema estrutural no projeto. A tectônica também transparece nas marquises que além de assumidas como parte conjunto da fachada e demarcam do exterior da construção ambientes que têm funções de uso aberto ao público, ou seja, são elementos simples que deixam evidentes da parte de fora do edifício o tipo de função a qual aquela área foi destinada.

O projeto de Benedito de Barros, semelhantemente ao de Murgel, também foi elaborado em linguagem Art Déco e apresenta os edifícios que ambientam o entorno na mesma linguagem. Nesse sentido é interessante lembrar que durante a

década de 1930 o Governo Vargas construiu diversas agências dos Correios e Telegrafos no Brasil seguindo o modelo.



Figura 54 - Correios e Telégrafos (Benedito de Barros, 1933). Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD / FAU-UFRJ)

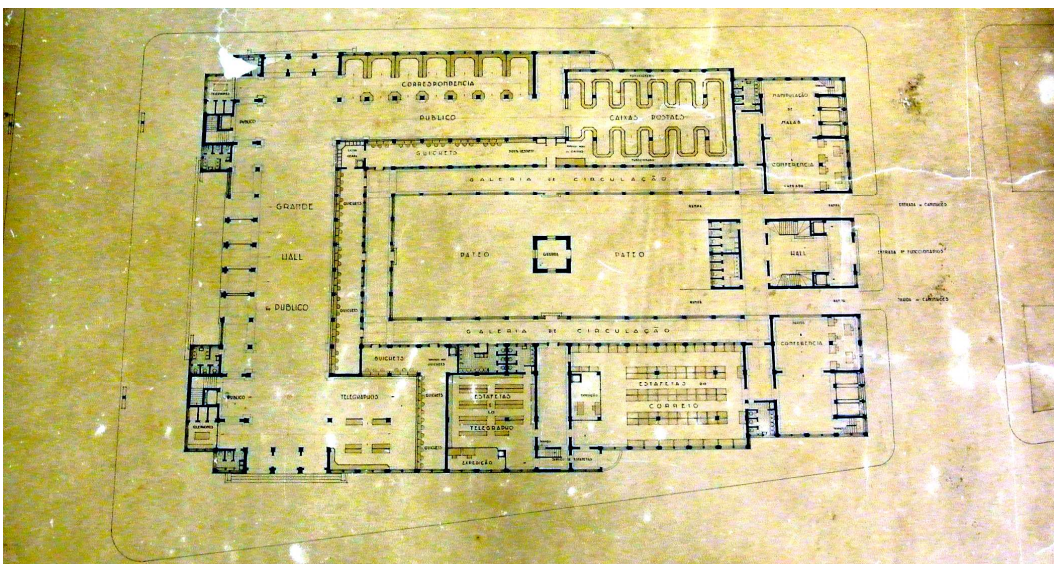


Figura 55 - Correios e Telégrafos (Benedito de Barros, 1933). Fonte: Núcleo de Pesquisa e Documentação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (NPD / FAU-UFRJ)

Observando o primeiro e o último desenho podemos notar que em um período curto de tempo os trabalhos se modificaram bastante. Por sua vez, confrontando todos os projetos percebemos que com o passar do tempo esses trabalhos foram gradativamente adotando linhas mais regulares e retas e formas volumétricas cada vez mais integras – semelhantemente ao que aconteceu durante a trajetória de Archimedes Memória.

O estudo dos trabalhos de Grau Máximo pôde nos revelar a singular realidade de transição e convivências de diferentes manifestações arquitetônicas

que Murgel viveu durante sua formação e no início de sua trajetória profissional. Haviam caminhos distintos – e os trabalhos dos anos anteriores ao de Murgel demonstram isso – todos em busca de uma modernidade que na época ninguém ao certo sabia como representar. A arquitetura que Murgel praticou no início de sua trajetória profissional acreditando ser moderna, a mesma que podemos ver em seu trabalho de Grau Máximo, hoje ela é conhecida como Art Déco, mas, naquele tempo, para profissionais como Murgel, era chamada e reconhecida como moderna.

3

Art Déco e Ângelo Murgel

3.1

Art Déco

3.1.1

Surgimento

Alguns historiadores defendem a tese de que o mundo ingressou no século XX, não em 1901, mas em algum momento indefinido entre 1918 e 1939, isto é, entre o fim da Primeira Grande Guerra e o começo da Segunda. Assim, o que hoje chamamos de modernidade é fruto de um longo e difícil parto que exigiu sacrifícios e determinação daquelas gerações. (Conde & Almada, 2000, p. 5)

A partir do final do século XIX a Europa entrou em uma segunda revolução industrial: carros começaram a encher as ruas; ônibus e táxis se tornaram motorizados; estrada de ferro e redes subterrâneas se expandiam; a comunicação avançava e as mídias cresciam; eletricidade e aquecimento central foram gradualmente entrando nos lares, assim como o telefone sem fio e o gramofone. As mudanças que ocorriam sinalizavam o começo de transformações sociais que levariam, entre outras coisas, a grandes fluxos migratório para centros urbanos, a melhoria das condições das classes mais baixas e a emancipação das mulheres.

Os costumes urbanos causaram forte inquietação em vários centros culturais da Europa, entre eles a França, e propiciaram o surgimento de movimentos que se dedicaram à reformulação das artes; a procura de uma linguagem que fosse condizente com a nova sociedade. O Art Déco foi uma entre tantas outras linguagens que se formularam durante esse influxo para modernidade.

O Art Déco não é uma manifestação claramente definida. Se desenvolveu nos primórdios da Primeira Guerra e se estendeu durante algumas décadas, embora não exatamente mantendo a mesma forma. Iniciou como uma criação especificamente francesa que estava relacionada com o movimento das artes decorativas, *art décoratif*; daí a origem do termo.

A denominação *art décoratif*, por sua vez, enquadra-se mais ao período Art Nouveau e remete a numerosas revistas, como *Art et Décoration*, que circulavam na virada do século. Seu nome vem da Escola de Artes Decorativas, existente desde 1877, ou ainda da união Central da Artes Decorativas, fundada em 1882, cuja vocação era “manter a cultura das artes para a realização do belo útil”. Desde sua origem a arte decorativa situa-se em um contexto de produção ligado à arte industrial e à arte aplicada. (Bresler, 1997, p. 11)

O marco de lançamento mundial do Art Déco, e também grande evento de celebração à modernidade que aconteceu logo depois da Primeira Guerra, foi na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*. A feira havia sido programada para ocorrer em 1915, porém, em decorrência da guerra, só aconteceu dez anos depois (Paris, 1925).



Figura 56 - Cartaz da Exposição de Artes Decorativas de 1925. Fonte: <http://lartnouveau.com/>

Figura 57 - Inauguração da Exposição de Artes Decorativas de 1925. Fonte: villacavrois.blogspot.com.br/1999/03/lexposition-des-arts-decoratifs-paris.html

Embora diversos pavilhões ainda não estivessem concluídos na inauguração da exposição, “milhares de visitantes estiveram presentes e, durante todo o período em que esteve funcionando, o movimento nos corredores da feira permaneceu constante”, Wiser afirma, observando ainda que “grande parte do que foi mostrado em 1925 refletia mais o passado do que o futuro”, não obstante, “a exposição foi um espetáculo que fascinou o público, impressionado com os repuxos de Lalique em vidro, ornamento com candelabros de cristal, as cascatas de água bombeada do Sena e, à noite, os chafarizes iluminados com néon” (Cf. Wiser, 1995, p. 144-145).

É interessante que se ressalte novamente e que se leve em consideração que esse foi um período de transição, em que artistas de diversas partes buscavam uma linguagem moderna que representasse a nova realidade vivida; que em uma

exposição como a de 1925, estavam reunidas as diversas modernidades que conviveram juntas naquele época, representadas por exemplo, pelos pavilhões Russo e *l'Esprit Nouveau*, e também, pelos pavilhões Art Déco (maioria realmente refletindo mais o passado e caracterizando a fase inicial da manifestação Déco).

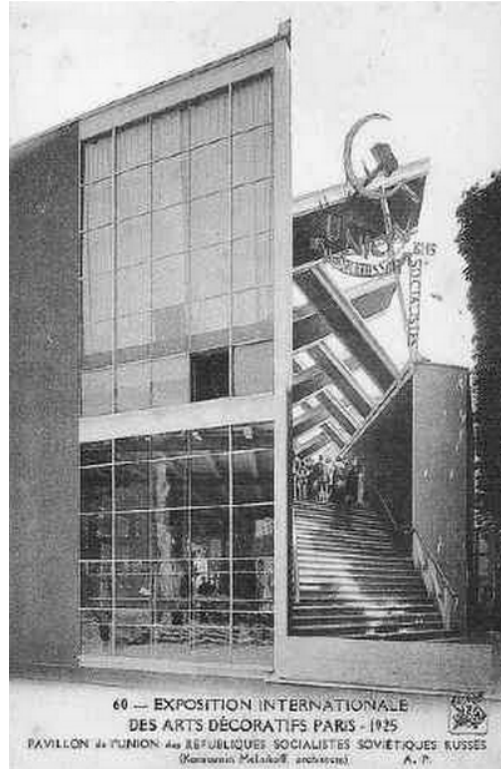
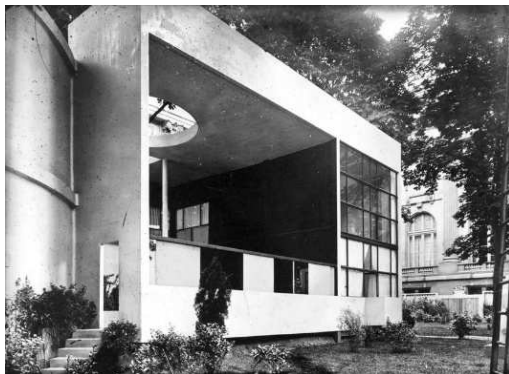


Figura 58 (superior à esquerda) - Pavillon du Collectionneur (Pierre Patout, 1925). Fonte: <http://lartnouveau.com/>

Figura 59 (inferior à esquerda) - Pavillon l'Esprit Nouveau (Le Corbusier, 1925). Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>

Figura 60 (à direita) - Pavilhão Russo (Konstantin Melnikov, 1925). Fonte: <http://villacavrois.blogspot.com.br/>

Auguste Perret foi um dos grandes expoentes do Art Déco, seu pensamento permeia toda seção de arquitetura do relatório final da Exposição de 1925; documento que definia como arquitetura moderna aquela que, “tirando vantagem da conquista da indústria, utiliza, para realizar os novos programas, os materiais e procedimentos da construção de seu tempo”, mais especificamente, “o ‘material’ ou, se preferir, o ‘aparelho’ da arquitetura moderna é, sem dúvida, o concreto armado” (Exposition... 1928 *apud* Segawa, 2014, p. 59).

De acordo com os pensamentos presente no livro:

Existe uma estética do concreto armado, como a da pedra, da madeira, do ferro. Sem dúvida, é o programa que dita a composição e a composição em si que determina a escolha dos materiais. Mas a matéria escolhida repercute por sua vez

sobre a planta. Se o arquiteto é tanto construtor quanto artista, e ele deve sê-lo, composição e materiais se apresentam simultaneamente a seu espírito, indissolivelmente ligados, como o são, na imaginação do ceramista, o galbo do pote e a terra.

Que formas nascem, então, naturalmente, do concreto armado? As formas simples e grandiosas. Apilado nas fôrmas, ele exclui as complicações. Se se presta para amplas abobadas, ele se coloca sobretudo em honra a linha horizontal. A plena seção de seus pilares lhes confere uma elegância austera. Nada de bases, pois a coluna brota do solo. Nada de capiteis, porque a viga e a coluna são da mesma matéria. O capitel, útil em uma construção de pedras emparelhadas, por repartir sobre o apoio a carga da arquitrave ou lintel, torna-se supérfluo em um sistema monolítico. (Exposition... 1928 apud Segawa, 2014, p. 59-60).

E ainda defende,

O concreto armado é a concreção de materiais tão conhecidos em todo o país e ele pode satisfazer, em condições bem econômicas, as exigências de variados programas de tal modo que seu emprego tende a se tornar universal. [...]

Poder-se-ia dizer que dessa maneira de construir nascerá um estilo universal? Felizmente, não chegamos lá. Sem mesmo contar com os climas, os gostos das raças, das nações, as tendências individuais mantêm uma grande variedade nas soluções arquitetônicas, assim como na decoração pintada ou esculpida dos edifícios. A Exposição de 1925 foi a testemunha disso. (Exposition... 1928 apud Segawa, 2014, p. 59-60).

Porém, essa manifestação da modernidade não se limitou a arquitetura, pelo contrário, se estende a uma infinidade de gêneros artísticos (como: na pintura, escultura e caricatura; no design de interiores, do produto e gráfico; na fotografia, cinema, cenografia e dança; na moda e design têxtil e design de joias; na porcelana, cerâmica, vidraçaria e serralheria), mais do que isso, influenciou até no costume das pessoas, influxo personificado e caracterizado na imagem e comportamento das famosas melindrosas. Juntas, todas essas coisas, umas mais outras menos, ajudaram a disseminar a modernidade Art Déco pelo mundo, e, como o uruguaio Salvador Schelotto coloca em relevo,

[...] o conjunto dessa bem diversificada gama de expressões artísticas e artesanais constitui-se em um mundo de referências bem concretas do qual não se pode excluir a arquitetura, e sem o qual a arquitetura *art déco* não seria explicável. Portanto seria um erro restringir o impacto do *art déco* ao âmbito do construído. Sua incidência o transforma em um fenômeno de *cultura total*, expressão cabal de um momento e de uma sociedade. (Schelotto, 1997, p. 48)

Por mais plural que fosse a manifestação Art Déco, dificilmente tal difusão seria alcançada se os artistas, em decorrência da quebra da bolsa de Nova York, não tivessem voltado sua produção para as classes economicamente menos favorecidas e para produção em massa. Dessa maneira, uma variedade de produtos Art Déco passou a ser fabricado e vendido a baixo custo, a aparecer em revistas e

anúncios publicitários, a ser adotado nos edifícios de lojas e grandes magazines; enfim, a fazer parte do cotidiano das pessoas e se tornar popularizado.



Figura 61 - Salão de fumo do Paramount Theatre (interior e mobiliário de Timothy L. Pflueger e mural de Charles Stafford Duncan, 1932). Fonte: <http://villacavrois.blogspot.com.br/>

Figura 62 - Cartaz do Salão Internacional do Automóvel e da Moto de Genebra (1926). Fonte: lartnouveau.com/art_deco/affiches.htm

Figura 63 - Radio Philips modelo 930A (1931). Fonte: f5nlxradio.skyrock.com/

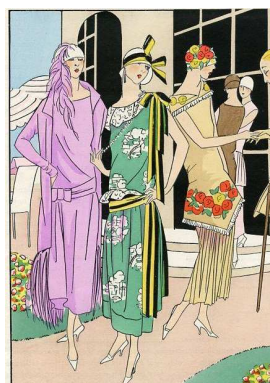


Figura 64 - Jogo cerâmico de chá (Empresa Fulper Pottery 1926-1930). Fonte: www.pinterest.com/pin/530017449867/

Figura 65 - Automóvel modelo Cord 812 (Gordon M. Buehrig, 1937). Fonte: lartnouveau.com/art_deco/affiches.htm

Figura 66 - Desenho de projeto de moda de Doucet (Arte de Gout Beaute, 1924). Fonte: br.pinterest.com/pin/276830708321282382/

3.1.2 Características arquitetônicas

Quando atualmente mencionamos Art Déco a imagem que imediatamente se constrói, pelo menos para arquitetos, é de uma manifestação artística específica que apresenta características facilmente identificáveis. Todavia, a união das duas palavras contraídas só passou a ser mundialmente utilizada para remeter a ideia e imagem que temos atualmente, na década de 1960, depois da exposição *Les années*

25: *Art déco/Bauhaus/Stijl/Espirit Nouveau* (Museu das Artes Decorativas, 1966) e da publicação do livro *Art Déco of the 20s and 30s* (Bevis Hillier, 1968).

A genealogia artística do Art Déco é difusa e pouco clara, “admitem-se influências, no plano mais imediato, de algumas vertentes do Art Nouveau, do Cubismo, da Bauhaus, do Fauvismo, do Expressionismo e do Neoplasticismo e, no plano mais remoto, de aspectos da arte egípcia, maia, asteca e ameríndia em geral” (Conde & Almada, 2000, p. 11).

Nesse amplo panorama de referências podemos identificar vertentes que ora se apoiam em um art déco nitidamente filiado ao estilo da Exposição de 1925, ora em alguns paradigmas arquitetônicos inequívocos, como o arranha-céu art déco de Nova York, passando por diversas variantes e gradações intermediárias, como as arquiteturas de inspiração náutica, entre outras. (Schelotto, 1997, p. 49)

Didaticamente, pesquisadores estrangeiros classificaram as variedades de modelos em três principais vertentes: *streamline*, *ziguezague* e *grego-déco*. É importante que ter em mente que a divisão foi criada para facilitar o estudo de obras e do desenvolvimento do Art Déco, deste modo, não se deve pensar necessariamente que os três seguimentos são estanques, ao contrário, em grande parte das obras foram mesclados atributos de diferentes arquétipos. (Cf. Conde, 1997, p. 71)

O *streamline*, “lembrando o expressionismo norte-europeu (sobretudo de Mendelshon), utiliza a larga escala superfícies e linhas curvas além de motivos marinhos e navais”; o *ziguezague*, “mais seca e geometrizada, utiliza composições de volumes escalonados, alternância de planos e motivos decorativos em frisos, gregas, labirintos ou baseado em figuras geométricas (círculos, quadrados, triângulos)”; o *grego-déco*, “menos moderna e mais decorativa, assemelha-se ao déco francês original e ao déco italiano, acadêmico, quase eclético” (Conde, 1997, p. 71).

Embora se tenha produzido diferentes vertentes Art Déco, há uma ideia base de modernização arquitetura, que, através de dispositivos decorativos, modificou-se as fachadas, os espaços interiores e a decoração das edificações.

As fachadas *art décoratif*¹⁴ são elaboradas revelando o nu que lhes serve de referência, através de uma estratificação de planos, recuados ou projetados. [...] A

¹⁴ Termo mais abrangente utilizado pelo autor para se referir ao Art Déco; tirado de diferentes livros publicados à época da exposição de 1925: Verne, H. & Chavance, R. *Pour comprendre l'art décoratif moderne en France*. Paris, Hachette, 1925; Les arts décoratifs

decoração por sua vez, não está mais nos elementos estruturais da arquitetura – pilastras, alisares, dintéis¹⁵, entablamentos –, mas é feita de incrustações ou painéis, instala-se nos tremós¹⁶ ou ocupa toda a totalidade da superfície através de tijolos envernizados ou revestimento cerâmico.

Este *modus operandi* não permite identificar um *estilo* específico, mas, ao contrário, identificar um procedimento próprio ao *art décoratif*: dar uma identidade particular a qualquer fachada, por meio de jogos volumétricos, geométricos, pesquisas de cor e de materiais, seja ela clássica ou moderna, rural ou colonial... (Bresler, 1997, p.12)

Portanto, métodos compositivos tradicionais de projetar fachadas, como simetria, centralidade e linhas de força por exemplo, ainda estão presentes no Art Déco, embora não sejam regras. A diferença está na maneira como as fachadas são decoradas, enquanto a arquitetura acadêmica sobrepõe a decoração a fachada, a Art Déco utiliza os planos, elementos arquitetônicos e construtivos do edifício como recursos decorativos.

Assim, numa organização bastante tradicional do volume construído, surgem embasamentos diferenciados por barras em materiais nobres; corpos com varadas semi-embutidas e balcões em balanço, formando jogos de luz e sombra, cheios e vazios, vãos de esquadrias protegidos por persianas “Copacabana”, faixas de entepiso frisadas horizontalmente; e coroamento diferenciados por acabamentos serrilhados ou escalonados; todos adequando-se a escala do volume externo e sublimando as linhas básicas da edificação. (Taveira & Kamita, 2000, p. 8)

A inovação do Art Déco nos interiores está nas novas relações espaciais que ele propõe entre os elementos que constituem o todo o conjunto do ambiente – a arquitetura, o mobiliário, a design de interiores, os objetos decorativos guardam todos novas relações espaciais entre si. Móvel e imóvel passam a vincular-se e confundir-se, nas palavras de Bresler (1997, p. 12), “os moveis podem integrar a parede, a parede pode submeter-se ao mobiliário. É possível visualizar o conjunto de operações, que por justaposição, interferência ou inversão, transformam o móvel em divisória (móvel integrado) e divisória em móvel (divisória móvel)”.

Os móveis assumem uma nova potencialidade, formam e fazem parte de um conjunto, não tem mais apenas a função de redistribuir o ambiente, “mas, sobretudo, tem a missão de focalizar o olhar; tornam-se ao mesmo tempo objeto e escultura (Bresler, 1997, p. 13)”. Essa nova relação proposta pelo Art Déco é mais facilmente percebida em ambientes funcionais como banheiro e cozinha.

modernes, número especial de Vient de Paraitre, Paris, Crès et Cie, 1925; Quénioux, Gaston. *Les arts décoratifs modernes (France)*. Paris, Librairie Larousse, 1925.

¹⁵ Verga superior de portas ou janelas.

¹⁶ Vão entre duas janelas.

De tal maneira, os cômodos desmembram-se em uma soma de conjuntos, onde,

A unidade do é reconstruída relacionando as esferas de cerimônia e intimidade através de divisórias e biombo, moveis pequenos, tapetes, mesinhas baixas, plantas, luminárias... O dispositivo se alterna em casa caso através de dispositivos de efeito ziguezague, desvios, operações de deslizamentos, rotação, translação... Mas, apesar de toda essa reviravolta, sempre é possível corrigir todo o dispositivo e reconstruir uma composição tradicional. Em contrapartida, quando esse dispositivo é levado ao extremo, chegamos no contínuo espacial da planta livre de Le Corbusier. (Bresler, 1997, p. 13)

Em poucas palavras, o que o Art Déco propõe para interior dos edifícios é a valorização e racionalização dos ambientes e mobiliários que levado ao extremo podem chegar no contínuo espacial da planta livre.

Aproveitando trabalho de Eugène Grasset, pioneiro do Art Nouveau, os artistas Art Déco defendem a libertação de qualquer suporte real para a decoração, ou seja, utilização das peculiaridades de cada material para o desenvolvimento de fundos e/ou bordas decorativas em uma composição abstrata e plana. “Esse procedimento permite o uso dos desenhos em toda superfície de um suporte potencial (pedra, madeira, cobre, vidro, nácar etc.). ‘O elemento especificamente decorativo é a superfície’, precisa Henri-marcel Magne” (Bresler, 1997, p.14).

Assim, as diferenças de propriedade de elementos, como cores e texturas, são aproveitadas para o compor um conjunto decorativo abstrato, geralmente desenvolvidos a partir de pontos, linhas ou figuras geométricas. O exemplo mais corriqueiro são os pisos em taco de madeira que, ainda quando feito em uma mesma madeira, conseguem por meio de recortes ou disposições diferentes formar desenhos que tornam o chão uma superfície decorada.

As formas e/ou materiais utilizados em um conjunto ou superfície decorada são utilizados em outras, assim, formando padrões e redes que integram a decoração de todo o edifício. Na prática isso quer dizer que muitas vezes as mesmas formas abstratas que constituem a superfície decorada de um piso podem estar igualmente ou semelhantemente, e geralmente estão, em outros conjuntos como: na pintura de paredes e detalhes em forros de gesso; nas serralherias de portas, corrimões ou parapeitos; em vitrais; na forma de luminárias em tetos, pilares e paredes; em ornamentos de fachadas; no design ou estampas de mobiliários. Enfim, todos com escalas ou desenhos adaptados ao tipo de suporte.

Todos esses elementos acabam tendo uma *rede visual* na qual os motivos se harmonizam, contradizem-se ou se alteram, criando efeitos de dinamismo, de simultaneidade. Daí resulta uma visão caleidoscópica que substitui a realidade espacial do cômodo e cria um verdadeiro clima interior. Tudo se conjuga para modificar o comportamento do morador e libertar seu corpo do jugo social herdado dos séculos anteriores [...]. (Bresler, 1997, p.14)

Como podemos ver o Art Déco foi uma manifestação diversificada e complexa que por meio da decoração soube modernizar, escapar dos enfoques teóricos radicais (do tipo beaux-arts ou vanguardistas), se adaptar a diferentes realidades e durante décadas correspondeu as necessidades de sociedades em processo de modernização. Além disso foi importante para a arquitetura porque serviu de base ou espécie de modelo de adaptação das pessoas ao que hoje conhecemos como Arquitetura Moderna.

Certamente o transporte de maior influência na vertente de formas e detalhes aerodinâmicos foram os navios. O navio impressionava a população e arquitetos da época. A funcionalidade desse transporte foi ressaltada por profissionais como Le Corbusier. O que havia de mais luxuoso na época em termos de decoração podia ser encontrado no interior dos transatlânticos. Há relatos que navios como o famoso Normandie quando aportavam funcionavam como uma galeria flutuante, inclusive com ingresso sendo cobrado para a população que desejava visitar seu interior.

Para o carioca, a identificação com o sofisticado espírito *bateau* foi imediata. A influência das linhas marítimas foi incorporada em detalhes como as janelas tipo escotilha, que se multiplicaram nas fachadas dos prédios e nas residências, assim como as varandas, que recebiam guarda-corpos em tubos metálicos, como em deck de navio, desenhando uma linearidade compassada. A volumetria aerodinâmica dos grandes transatlânticos deixou seu registro nos projetos de fachadas. (Roiter, 2011)

A genealogia artística do Art Déco é difusa e pouco clara. Embora o estilo admitisse diversas influências, algumas características arquitetônicas desse modelo de origem francesa a tornam reconhecível e com identidade própria:

[...] as composições axiais, a valorização das esquinas, a tripartição vertical dos edifícios em base, corpo e coroamento, a predominância de cheios sobre vazios, as varandas semi-embutidas, a articulação e escalonamento de planos e volumes, a contenção decorativa, a integração arquitetura/ interiores/design, a valorização dos acessos e portarias, o uso de tecnologias construtivas modernas (concreto armado, elevadores, sistemas elétricos e hidráulicos), os embasamentos revestidos em mármore e granito, os acabamentos altos em pó-de-pedra, as persianas de enrolar, a iluminação de feérica e os maravilhosos trabalhos de serralheria. (Conde, 1997, p. 72)

Estes foram alguns dos estilemas que podem ser identificados em construções Art Déco que, em maior ou menor número, ainda hoje podem ser encontrados por todo mundo. Um estilo nem tradicional nem moderno, uma transição entre os dois. Essa é sua riqueza, um fenômeno da modernidade que precisa ser melhor estudado e entendido.

3.2 Arquitetura Art Déco no Brasil

3.2.1 País

O Brasil não deixou de seguir a voga modernizadora europeia dos anos 1910 a 1930. Resta saber como se processou essa assimilação no campo arquitetônico. Nesse sentido, Warchavichik pode ter sido um pioneiro, mas outras formas de modernidade também se manifestaram até anteriormente ao seu advento da casa da rua Santa Cruz. São arquiteturas que também foram chamadas de “modernas”, “cubicas”, “futuristas”, “comunistas”, “judias”, “estilo 1925”, “estilo caixa d’água” e assim por diante. Hoje podem ser identificadas como Déco e também como fascistas. [...] Talvez não as manifestações mais radicais ou efusivas, mas demonstrações de renovação arquitetônica, qualquer que seja ela – à maneira *folle*, mimeticamente, pragmaticamente ou como transformação modernizadora em sua dimensão mais perversa. (Segawa, 2014, p. 54)

A vasta penetração do Art Déco no Brasil possivelmente era algo inevitável, por três motivos: primeiro, as mudanças sociais e culturais urbanas características de uma incipiente sociedade de massa típica de um país em processo de modernização que se encontra permeado por forte fluxo migratório e crescente urbanização; segundo, pela intensa relação cultural que se tinha com a Europa, em especial com a França, referência permanente como ambiente culturalmente privilegiado; e último, a temática do moderno, aspiração própria de uma sociedade que se auto pretendia pujante e economicamente próspera, e que começava a avistar o desenvolvimento técnico como possibilidade certa e iminente. Assim, a realidade brasileira era pano de fundo ideal para desenvolvimento do Art Déco uma das manifestações da modernidade, que como vimos anteriormente, se adaptou à cultura de massa, nasceu na França e que por meio da decoração soube modernizar a arquitetura. (Cf. Schelotto, 1997, p. 45-46)

Somado ao solo fértil característico de um país em progresso de desenvolvimento, algumas políticas de governo que utilizaram o código déco em

suas obras também favoreceriam a disseminação da arquitetura Art Déco em território nacional.

Os anos 1930 e 1940 foram o período em que o Art Déco mais se difundiu no Brasil. Um dos grandes influenciadores foi, desde o início do governo Vargas, a construção de importantes obras públicas em linguagem déco; das quatro sedes ministeriais que precisaram ser construídas nesse período, todos os projetos que venceram os concursos para os edifícios ministeriais foram elaborados seguindo os princípios Art Déco: Ministério da Guerra; do Trabalho; da Fazenda; da Justiça e Negócios Interiores; e da Educação e Saúde.



Figura 67 - Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (à esquerda) e Ministério da Fazenda (à direita). Fonte: www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=653687&page=126

Figura 68 - Ministério da Guerra (à direita) e Central do Brasil (à esquerda). Fonte: riodejaneiroqueeuamo.blogspot.com.br/2009/11/blog-post_16.html

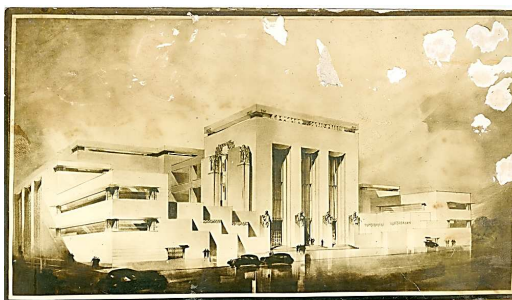
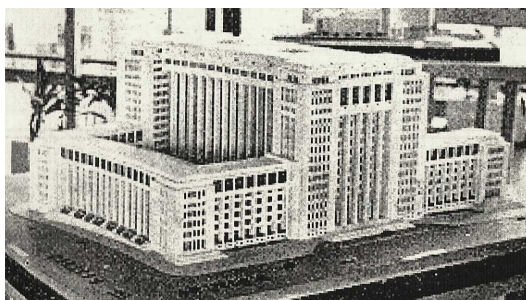


Figura 69 - Palácio da Justiça. Fonte: Moderno e Nacional. Niterói: eduUFF; 2006.

Figura 70 - Ministério da Educação e Saúde (Archimedes Memória, 1935). Fonte: www.vitruvius.com.br

Os dois últimos projetos citados, embora vencedores dos concursos, acabaram não construídos, o Palácio da Justiça, por causa da alteração do local onde o projeto seria construído, o Ministério da Educação e Saúde (MES), por conta da preferência do ministro Gustavo Capanema por outra modernidade.

A situação do concurso para sede do MES aponta que não era possível encontrar naquela época uma manifestação arquitetônica hegemônica; a própria impossibilidade de encontrar um modelo que pudesse ser caracterizado como a arquitetura estatal que representasse os novos tempos e a modernidade pretendida na Era Vargas, conforme observado por autores como Lauro Cavalcanti (1995) e Hugo Segawa (2006), é sintomático desse fato.

Não é possível identificar na arquitetura da Era Vargas um denominador arquitetônico comum. Não obstante caráter referencial da sede do Ministério da Educação e Saúde – hoje Palácio Gustavo Capanema – pela sua repercussão na época e o seu reconhecimento internacional como um marco na arquitetura moderna, a ação governamental em suas várias frentes ministeriais não estabeleceu uma linguagem arquitetônica direcionada e coerente. [...] Mesmo no Ministério da Educação e Saúde, tido como progressista do ponto de vista estético, a arquitetura de educatórios tanto ostentando o padrão moderno como o estilo neocolonial – seguramente resquícios da querela em torno do estilo para as escolas, levantadas por José Mariano Filho. (Segawa, 2006 p. 93)

A Divisão de Edifícios Públicos instituída em 1943 – cujas funções, era de opinar quanto a construção, remodelação ou adaptação de todos os edifícios públicos do país, organizando um todo harmônico as obras da administração federal (Cf. Segawa, 2006, p. 93) – é o reconhecimento do próprio Governo Federal que o modelo de arquitetura que costumava prevalecer seguia o gosto do líder de cada ministério, afinal, conforme Gustavo Capanema ([1985] 2003, p. 124), o presidente “sempre prestigiou os seus ministros”. Fato que também pode ser percebido quando Murgel discorre sobre os projetos das edificações para os Parques Nacionais, que, “em todas elas, *de acordo com sugestões do ministro Fernando Costa*, predomina o estilo colonial que é o que mais se adapta aos imperativos do nosso clima e permite o aproveitamento econômico do material disponível no próprio setor do trabalho” (A Noite, 1940, p. 2).

Outro indicador é que durante a Era Vargas Murgel chegou a desenvolver para o Ministério da Agricultura projetos em linguagem Art Déco e Neocolonial: o primeiro, quando Odilon Duarte Braga era ministro (1934-1937), aos moldes da Escola de Ciências Agrônomas de Botucatu (1936); e o segundo, a partir do momento que Fernando de Sousa Costa ocupa o cargo (1937-1941), seguindo

os padrões do Centro Nacional de Ensino e Pesquisas Agrônomas (atual Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 1938).¹⁷

Devido ao sucesso internacional alcançado por certa modernidade, o Art Déco no Brasil foi uma manifestação fugaz; não obstante, a modernidade lançada na Exposição de 1925 teve vasta expansão no território nacional. Principalmente nos anos 1930, que para além das sedes ministeriais, o governo federal também adotou a linguagem Art Déco no projeto nacional de normatização arquitetônica oficial que se deu no âmbito dos edifícios educacionais e nas agências dos Correios.

O projeto nacional de normatização arquitetônica dos Departamentos dos Correios e Telégrafos, que nos anos 1930 e 1940 adotou o Art Déco como padrão, patrocinou uma série de projetos e construções de sedes regionais e agências nas principais cidades brasileiras; “em dez anos o governo federal construiu 141 agências em todo Brasil” (Schwartzman, 1982 *apud* Segawa, 2014, p. 70).

Também a partir da década de 1930, o programa de reformulação do ensino capitaneado pelo educador Anísio Teixeira foi outra iniciativa governamental que aderiu a arquitetura Art Déco como arquétipo para suas construções. Todos os projetos de escolas depois do início do programa passaram a ser caracterizados pelas linhas geometrizadas do código déco. Uma geração de profissionais contemporâneos a Murgel que projetaram grande parte dessas escolas foram José Maria da Silva Neves, Enéas da Silva e Luiz Nunes, que respectivamente projetaram obras como o Grupo Escolar Visconde de Congonhas do Campo (São Paulo, 1936), a Escola Argentina (Rio de Janeiro, 1935) e Escola de Anormais (Recife, 1934). Outras construções significativas e que demonstram a disseminação do estilo em edifícios por todo país são o Grupo Escolar Vilhena Alves (Belém, 1938) e o Instituto de Educação da Bahia (Salvador, 1937-1939) que é atribuído a Alexandre Buddeus. (Cf. Segawa, 2014).

Além dessas iniciativas de padronização da arquitetura de agências dos Correios e escolas, de forma isolada, inúmeras obras públicas de importância seguiram a mesma tendência:

¹⁷ Imagens e dados básicos dos projetos citados e de outros desenvolvidos por Murgel estão presentes na Listagem de Obras apresentada como um dos apêndices do trabalho.

Goiânia, a nova capital do Estado de Goiás, criada em 1933, com urbanismo e primeiros edifícios (palácio do governo, prefeitura e hotel) projetados por Atilio Correia Lima, tem imponentes monumentos Déco, como o teatro da cidade e a antiga estação ferroviária, além dos pioneiros palácios. Em São Paulo, o primeiro viaduto Déco foi o Boa Vista, projetado em 1930 por um engenheiro-arquiteto recém-formado, Oswaldo Arthur Bratke (1907-1997) (ele seria, nos anos de 1950, um dos mais importantes arquitetos modernos). Um dos símbolos da cidade do Rio de Janeiro, o Cristo Redentor, no topo do morro do Corcovado, e uma estátua Déco. E certo que todas essas referências de importância urbana serviram para disseminar popularmente o gosto Art Déco. (Segawa, 2014, p. 62-63)

Em Salvador podemos encontrar exemplares como Edifício Oceania, o Elevador Lacerda (projeto de Fleming Thiesen, 1929) e o Instituto do Cacau (projeto de Alexandre Buddeus, 1933-36). Em Belém os estabelecimentos industriais do bairro do Reduto, posteriores a 1915, são os primeiros a ostentar ornamentos retos de inspiração Art Déco. No Ceará, José Gonçalves da Justa vence concurso (1933) para construção da “Coluna da Hora”, já demolida, com um projeto de inspiração ligada ao estilo. Em Porto Alegre um profissional que adotou a linguagem foi Arnaldo Gladosch, arquiteto responsável pelo plano dessa cidade e por construções como Edifício Sulacap (1938-49).

Outra “figura” relevante foi Eliziário Bahiana, arquiteto que entre 1927 e 1943 projetou no Rio de Janeiro e em São Paulo prédios públicos, edifícios comerciais, casa e até um viaduto, um dos cartões postais de São Paulo: o viaduto do Chá – nem todos os projetos obedeciam ao mesmo tratamento formal, mas a linha Art déco predominava em suas obras maiores. (Segawa, 2014; Conde & Almada, 2000)

Dessas maneiras o Art Déco se expandiu pelo Brasil. Foi muito aplicada nos edifícios em altura, arranha-céus, geralmente construídos para abrigar funções de serviços (escritórios). Conquistou adeptos populares ao ser adotado em linhas mais simplificadas, nas vilas operárias em singelas moradias chamadas de “porta e janela”. Se difundiu nas construções comerciais e industriais. Se popularizou e estendeu a produção suburbana e interiorana – geralmente executada pelas mãos de construtores, mestres-de-obras e artistas leigos.

3.2.2 Belo Horizonte

A Capital [de Minas Gerais] era ainda o “fazendão iluminado”, onde se podia deixar aberta aos amigos a porta de casa, ou presentear o vizinho com um bolo para o café, cultivava-se flores nos jardins e se passeava despreocupadamente sob as árvores da avenida. Mas os lanches espetaculares da cidade viriam nas formas dos primeiros arranha-céus – os edifícios Ibaté, Capixaba e Cine Brasil, nos anos 30 [...]. (Sena, 1946, p.33)

Dos três arranha-céus citados por Nelson Senna, projetados em diferentes linguagens Art Déco, o Cine Brasil (1932) e o Ibaté (1935), considerados e os dois primeiros arranha-céus da capital mineira, são de autoria de Murgel. Realmente nos anos 1930 o cenário da cidade de Belo Horizonte modificou expressivamente. Sintomas das alterações que estavam por vir já podiam ser percebidos nos primeiros anos da década 1930 e eram anunciados por Murgel:

Breve veremos tudo mudado: Estas ruas largas e retas cheias de veículos rápidos, de povo, dessa massa anônima das metrópoles, de grandes magasins abrindo suas vitrines vistosas, de luz intensa e faiscante. Os prédios altos afogaram com suas linhas retas e suas massas impressionantes a paisagem bucólica e “vergel” de hoje. E os nossos hábitos também mudarão, seremos mais alegres, iremos mais ao cinema, ao teatro, as casas de chá, aos footings, aos clubes, faremos sport e seremos standardizados como todos os habitantes das grandes cidades. Tempo virá... (Murgel, 1933, p. 1)

O progresso que levariam a capital aos tempos modernos era muito aguardado. Um questionamento feito por um jornal mineiro a vários profissionais, entre eles Murgel, de certa maneira podem expressar um desejo da população em descobrir o Belo Horizonte ainda precisava para se tornar um grande centro urbano:

“Que falta a Belo Horizonte para ser uma grande cidade?” Esta é a pergunta que o Correio Mineiro faz a arquitetos e engenheiros no início dos anos 30. As respostas, sempre otimistas quanto ao crescimento da cidade, apontam, de um lado, a necessidade de sua industrialização e de seu crescimento populacional e, de outro, os problemas da ocupação de seu espaço. Para um dos arquitetos ouvidos, Ângelo Murgel, o que faltava a Belo Horizonte era “população”, “em conformidade com o seu tamanho”, acrescenta outro, Luiz Signorelli. Esta avaliação, compartilhada por muitos entrevistados, traz implícita a imagem de uma cidade vazia, ainda sem a intensidade de atividades e fluxos que caracterizariam uma metrópole. (Castriota & Passos, 1998, p. 127)

Industrialização, desde o final dos anos 1920 essa era a palavra de ordem para que Belo Horizonte se tornasse grande e assim fosse capaz de cumprir a função que lhe foi destinada, ser a moderna capital de Minas Gerais. Como vimos anteriormente, por conta da Primeira Guerra Mundial, quando a importação ficou mais difícil, as atividades mineradoras cresceram para atender uma demanda

crescente de matéria prima para fabricação de produtos que antes era importado. Objetivando incentivar a industrialização da nova cidade, em 1935 os governantes mineiros iniciaram a implantação de uma série de medidas, como por exemplo: a isenção e os subsídios fiscais, concedidas pelo governo municipal; e a criação de uma zona industrial, iniciativa do governador do estado. Medidas como essas possibilitaram que Belo Horizonte, nos anos 1930 e 1940, se firmasse como terceiro maior centro de extração mineral do estado e como o mais importante polo comercial e financeiro de Minas Gerais.

Conforme Leonardo Castriota (1998, p. 129), a firmação de Belo Horizonte como mais importante polo econômico de Minas Gerais “faz-se sentir rapidamente em sua cena urbana, que vai ser marcada nesse período pela formação de distritos industriais introduzidos pelo Estado, pela verticalização e remodelação de algumas áreas do centro e, principalmente, pelo incontinuo crescimento da cidade planejada, que se espalhava em todas as direções”.

Antes de 1935 os planejamentos desenvolvidos para Belo Horizonte foram em sua maioria no sentido de continuidade do plano geral de construção da cidade ou de replanejamento das áreas em que o projeto inicial não havia sido implementado. Porém, as obras empreendidas pelo prefeito Otacílio Negrão de Lima a partir do referido ano, davam ares e encaminhamento de uma urbanização que objetivava a remodelação da cidade e verticalização de suas edificações. Marco da remodelação urbana foi a mudança da centralidade da cidade para a Praça Sete: a modificação foi realizada a partir do momento em que o local passou a concentrar as linhas de bondes, ou seja, depois da obra que em 1935 implantou “a circular, moderna e nova estação central” de bonde na praça. A verticalização foi tendência da segunda metade da década de 1930; os arranha-céus eram vistos como símbolo do progresso da capital. A partir desse período Belo Horizonte começou a ser caracterizada pela quebra de monotonia causada pelo surgimento dos primeiros edifícios que atingiram o patamar dos dez andares – como a Feira Permanente de Amostra (Rafaello Berti, 1935) e o Edifício Ibaté (Ângelo Murgel, 1935). (Cf. Castriota, 1998, 141)

Como anteriormente comentado, o Art Déco passa a se difundir no Brasil muito por influência de sua adoção na arquitetura institucional, principalmente em edifícios públicos. Em Belo Horizonte não foi diferente, a partir da década de

1930 começam a aparecer na cidade edificações públicas projetadas em estilo Art Déco.

O Palácio da Municipalidade (nova prefeitura), projeto de Luiz Signorelli, foi elaborada na linguagem modernizadora do Déco. Assim como esse projeto, seguindo o mesmo estilo também foram desenvolvidos o Parque Santo Antônio (que deu origem ao Minas Tênis Clube), um Matadouro Modelo, o Viaduto da Floresta, nova Estação Central e a sede dos Correios da cidade.

O Art Déco manifestou ainda em polos de serviços de saúde e da educação. Em se tratando da primeira área, o exemplo mais emblemático foi o projeto na nova Santa Casa de Misericórdia (Rafaello Berti, 1948), hospital enorme e verticalizado que reuniu no prédio de bloco único todo programa que anteriormente era organizado em pavilhões separados, além dele podemos citamos ainda o Hospital Municipal de Belo Horizonte (Rafaello Berti, 1944-1945) e o Casa de Saúde São Lucas (Ângelo Murgel, 1937). Na área da educação destacamos a ação de: Romeo de Paoli, autor do Colégio Santo Agostinho (1935), Colégio Imaculada Conceição (1936) e Colégio Nossa Senhora do Calvário (1937); e Rafaello Berti, responsável pelos Colégios Marconi (1938-1941), Izabela Hendrix (1937-1939) e Batista Mineiro. (Castriota, 1998)

O Art Déco foi uma manifestação artística que desde o princípio atingia o cotidiano, em outras palavras, influenciou as atividades diárias da sociedade. Por isso não é de se espantar que a modernidade de suas linhas atingisse os cinemas e teatros. Na capital mineira podemos citar como modelos desse tipo de edificação o Cine Theatro Brasil (1932) e o Cine Metrópole (Rafaello Berti, 1942). Chegou também ao rádio, estando presente nas linhas da sede da Radio Mineira (1946) e também da Radio da Inconfidência que localizava-se na torre do prédio da Feira de Amostra (Luiz Signorelli, 1935). (Castriota, 1998)

Não demorou para que o Art Déco chegasse a arquitetura residencial. A grande maioria dessas construções foram erguidas por mestres-de-obras anônimos e que davam os edifícios apenas uma roupagem moderna, é o que posteriormente ficou conhecido como “fachadismo” – que, do lado estético procurava aplicar em suas fachadas os novos vocabulários, mas do lado construtivo e organizacional conservava as técnicas e esquemas herdados do ecletismo, ou seja, casas com

aparência moderna construídas em tijolo e com planta no padrão tradicional. (Reis Filho, 2013; Castriota, 1998; Andrade & Magalhães, 1998).

Belo Horizonte foi uma das muitas cidades da América do Sul onde se manifestaram diferentes tipos de vertentes Art Déco que podem ser comprovadas pelos diversos edifícios construídos nas diferentes tendências que as construções seguiram.

3.2.2.1

O primeiro projeto de Murgel



Figura 71 - Cine-Theatro Brasil, década de 1930. Fonte: Acervo do Cine-Theatro Brasil Vallourec.

Aproveitando o convite feito por Luiz Signorelli¹⁸ e Raffaello Berti¹⁹ para integrar o corpo docente da recém-criada Escola de Arquitetura da UFMG,

¹⁸ Luiz Signorelli (Cristina/MG, 1896 - Belo Horizonte, 1964), arquiteto formado pela ENBA em 1925. Profissional que se destacava em Belo Horizonte produzindo vários projetos, como por exemplo o *Grande Hotel* na *Estância do Araxá*. Realizou diversos trabalhos associados à Raffaello Berti. Foi junto com Berti um dos principais fundadores da Escola de Arquitetura de Belo Horizonte. Cf. Lima (2013).

¹⁹ Raffaello Berti (Collesalveti/Itália, 1900 – Belo Horizonte/MG, 1972), arquiteto formado pela Real Academia de Belle Arti, em Carrara (Itália). Desembarcou no Rio de Janeiro no ano 1922. Na capital carioca trabalhou no Escritório Memória e Cuchet. A convite de Luiz

Ângelo Murgel, logo depois de diplomado na véspera do natal de 1931, volta a morar em Belo Horizonte e em julho de 1932 já tinha o seu primeiro projeto construído, o Cine-Theatro Brasil.

Encomendado por Sebastião Augusto Lima, Antônio Mourão Guimarães, Juventino Dias, Aniello Anastasia e Américo Guimarães, os donos da empresa Cine Teatral Ltda (a maior proprietária de cinemas de Belo Horizonte), o projeto foi desenvolvido em parceria com Signorelli e Berti, contou com a empresa Alfredo Carneiro Santiago & Cia para a construção e com o grande mestre do concreto armado o engenheiro calculista Emílio Baumgart. (Cf. IEPHA-MG, 1999)

Signorelli e Berti eram sócios, tinham uma carreira estabelecida e até então haviam projetado diversas construções ecléticas. Signorelli desenvolveu em Belo Horizonte projetos como o Palacete Dantas (1915), Departamento da Polícia Civil, Palacete Falci, Academia Mineira de Letras (1926) e o Automóvel Clube (1934). Entre 1922 e 1929 Berti atuou no Rio de Janeiro, trabalhou em um dos maiores escritórios de arquitetura da cidade (Escritório Memória e Cuchet) e participou de projetos importantes como o Hospital Escola da Fundação Grafêe Guinle, o Edifício sede do Hipódromo da Gávea, o Palácio Tiradentes (atual Câmara dos Deputados) e o prédio Sede da Imprensa Oficial. Em 1929 Signorelli propôs ao amigo uma sociedade, então, Berti foi para Belo Horizonte e juntos desenvolvem projetos como Grande Hotel de Araxá.

Os arquitetos buscaram e projetaram algo diferente do que era construído na capital mineira. Murgel corresponderia bem a essa tarefa, afinal, seu trabalho de grau máximo já anunciava o estilo arquitetônico que adotaria no início de sua carreira (ver tópico 1.5) e também havia vivenciado na graduação as atitudes mais intempestivas em prol da arquitetura moderna, a reforma de Lucio Costa na ENBA, seu afastamento e os debates que sucederam essas ocorrências (ver tópico 1.2).

Os noticiários da época e também mais recentes apontam Murgel como autor do projeto, provavelmente ele tenha o principal autor do projeto, pois nem

Signorelli, em 1929 foi morar em Belo Horizonte e abriu escritório em sociedade com o amigo. Ao lado de outros influentes profissionais, Berti fundou a Escola de Arquitetura da UFMG (1930).

nas pranchas de projeto são encontramos os nomes de Signorelli e Berti. Encontramos os nomes dois arquitetos associados ao cineteatro apenas na documentação para o tombamento do edifício.

A inauguração aconteceu em 14 de julho de 1932 com o filme “Deliciosa”, protagonizado por Raul Roulien, Janet Gaynor e Charles Farrell, “com uma concorrência verdadeiramente notável” e “abrilhantado com o concurso o concurso da excelente orquestra de Concertos Sinfônicos, sob direção do maestro Francisco Nunes, este mesmo que hoje virou nome de teatro” (IPEHA-MG, 1984), estampava os jornais da época. Belo Horizonte vivia o sonho hollywoodiano, época de grandes produções, das grandes estrelas e da incorporação do som como linguagem cinematográfica.

O novo edifício da cidade passou a ser visto pela população como um grande ponto turístico não somente por ser palco de filmes e peças teatrais, mas também por ter se tornado uma espécie de “mirante” em pleno centro da cidade.

Ver a cidade do alto era o sonho de muitos belo-horizontinos no início da década de 1930. [...] não foi à toa que a cidade comemorou com grande festa a inauguração do Cine-Theatro Brasil [...].

O edifício um dos mais modernos daquele tempo – foi considerado pela população como “um verdadeiro arranha-céu”. O interesse era tanto que filas enormes se formavam nas portas dos elevadores. Os Belo-horizontinos, “cheios de emoção queriam ver sua cidade de um ângulo diferente”. E, para subir ao terraço do prédio, “donde se tinha uma bela vista do centro da cidade”, não se incomodavam em pagar os ingressos cobrados. Afinal, era a primeira vez que poderiam ver Belo Horizonte por cima. (Diário da Tarde, 1957)

De sistema construtivo inovador, a construção do cinema foi considerada por muitos um “divisor de águas” na história da arquitetura da cidade.

Na cidade do Cimento Armado, Belo Horizonte realizou o seu monumento típico: o Cine-Theatro Brasil. A quatro anos no dia de hoje, ele era inaugurado. *Demarcaram-se duas épocas. Duas épocas que eram a do ciclo do tijolo, felizmente encerrada em edificações monumentais, e a do ciclo do cimento armado que invadiu o mundo e teve sua realização máxima nesse edifício grandioso.* (Folha de Minas, 1936; Nosso grifo)

Como casa de espetáculos o Cine-Theatro Brasil funcionou até o início dos anos 1960, quando ainda não existiam o Palácio da Artes e o Teatro Imprensa Oficial. Do referido ano passou a funcionar apenas como cinema. Nos anos 1990 surgem os shoppings centers e, com eles, um novo conceito de lazer e consumo,

com cinemas considerados mais seguros e confortáveis, então, em 1999, o cine-teatro desligou seus projetores. Nesse período as construções desse tipo sofriam grandes ameaças de serem destruídos por parte da especulação imobiliária. Em 1983 Belo Horizonte já havia perdido o Cine Metropole, que junto com o Brasil foram por décadas uma das mais importantes construções do gênero no país. Os especuladores perderam essa batalha, o Cine-Theatro Brasil teve a seu favor grande mobilização social que de tanta pressão em 1999 conseguiram a aprovação do processo de tombamento que se arrastava a mais de uma década.

Assim, a maioria dos belo-horizontinos, eruditos ou não, cinéfilos ou apenas transeuntes das intermediações, que tenham frequentado o Cine-Theatro Brasil no seu apogeu, ou que apenas o conhecem de sua importância na história da cidade, guarda enorme carinho por um monumento que está devidamente integrado a paisagem da capital. (IPEHA-MG, 1999)

O Cine-Theatro Brasil foi o grande “cartão de trabalho” de Ângelo Murgel. Os princípios Art Déco utilizados no edifício, como escrito na Folha de Minas na ocasião de seu quarto aniversário, “demarcaram duas épocas” e seria apenas o início de uma série de construções no estilo que viveriam seu apogeu por volta dos anos 1940.

4

Análise das Obras

4.1

Cine-Theatro Brasil

4.1.1

Análise



Figura 72 - Cine-Theatro Brasil, foto por volta de 1940. Fonte: <http://cinetheatrobrasil.com.br/> e <http://www.iepha.mg.gov.br/>

Figura 73 - Cine-Theatro Brasil, fotos por volta de 2000. Fonte: <http://cinetheatrobrasil.com.br/> e <http://www.iepha.mg.gov.br/>

A partir da análise do projeto do Cine-Theatro Brasil podemos identificar grande parte dos elementos característicos da arquitetura Art Déco. As linhas aerodinâmicas que podem ser observadas do exterior da obra evidenciam o alinhamento do projeto a vertente Streamline – que como vimos (no tópico 2.3) teve como grande fonte de inspiração o design dos modernos meios de transporte. Outros estilemas Art Déco podem ser facilmente identificados no cineteatro, porém, antes de identifica-los abordaremos algumas das dificuldades e limitações do projeto, como por exemplo, o programa de necessidades e as situações de implantação.

Nas premissas de projeto foram demandadas atividades de usos distintos: lojas, bar, salas para escritórios e o cineteatro. Ou seja, uma encomenda que demandava a conciliação de espaços com funções de lazer, comércio e serviço em

um mesmo projeto. As diferentes atividades constituíam um extenso programa de necessidades que precisava caber no apertado terreno disponível.

O terreno do projeto está situado em uma das oito esquinas voltadas para a Praça Sete, especificamente a esquina no encontro da Avenida Amazonas com a Rua dos Carijós. O desenho do lote possui uma forma trapezoidal que muito próxima a imagem de um triângulo equilátero. A topografia desnivelada do sítio e suas dimensões apertadas para o programa de necessidades demandado eram um desafio. Não obstante, o local as margens da Praça Sete – área considerada “centro nervoso da cidade”, entre outras coisas, por ser um ponto onde duas das principais avenidas de Belo Horizonte se cruzam (Afonso Pena e Amazonas) – era ambiente muito propício para construção de um edifício do gênero.

Para contornar os desafios do projeto uma das estratégias utilizadas por Murgel foi a ocupação total do lote, a verticalização do edifício e a construção do primeiro pavimento semienterrado. Tais características eram constantemente encontradas nas construções Art Déco de cidades cosmopolitas, sobretudo grandes cidades estadunidenses como Nova York, cidade famosa por seus arranha-céus.

A ocupação total do lote e a verticalização era comumente utilizada como estratégia para abrigar os extensos programas dentro dos limitados terrenos encontrados nos grandes núcleos urbanos. A utilização dos pavimentos semienterrado iniciou quando os porões das construções ecléticas passaram a ser habitado e ganhou força no momento em que se começou a sentir a necessidade de construir locais para abrigar os automóveis – cada vez numerosos.

O programa de necessidades (constituído pelo Bar Brasil, 16 lojas, 36 salas para escritórios e o Cine-Theatro Brasil – todos com os ambientes necessários para funcionar) foi distribuído em oito pavimentos estendidos até os limites do terreno. Os ambientes distribuídos nas plantas baixas de todos os níveis foram organizados em torno de ponto focal – lição da arquitetura clássica que frequentemente utilizavam os pátios centrais como foco interno de distribuição dos ambientes do projeto e de organização das circulações.

A planta baixa do primeiro pavimento, em vez de um pátio, tem como ponto focal o Bar Brasil. Em volta dele foram distribuídas as lojas, circulações (horizontal e vertical) e parte dos ambientes técnicos das atividades teatrais (duas

reservas técnicas). Na cota de nível mais baixa do terreno foi criada uma galeria que liga a Avenida Amazonas a Rua dos Carijós. Pela galeria se tinha acesso a dois banheiros, as circulações verticais (escada e elevador) ao Bar Brasil (também com acesso pelas vias) e a seis lojas (as 10 lojas restantes estavam voltadas de frente para os passeios público).

Projetar a galeria tenha possivelmente sido influência das transformações iniciadas no Rio de Janeiro com as disposições de requalificação urbana e arquitetônica de Alfred Agache que Murgel pôde observar durante sua formação e que continham muito dos princípios Art Déco (ver tópico 1.4).

As dependências do cineteatro foram arranjadas do segundo ao quinto pavimento. Os ambientes distribuídos nesses pavimentos foram organizados em plantas baixas cujo ponto focal e central é a plateia – cujo pé-direito ocupava os referidos pavimentos.

O acesso principal do público ao cineteatro era feito pela Praça Sete. Por conta da adoção do pavimento semienterrado é necessário vencer três degraus para se chegar ao Vestíbulo (Hall de Entrada), localizados no segundo pavimento. O pequeno desnível não chega a ser considerado inconveniente, pelo contrário, foi uma forma de atribuir valor e destaque ao ambiente de recepção em relação a rua, pois criou uma espécie de relação palco e plateia entre o vestíbulo e a via pública.

No segundo pavimento além do vestíbulo foram localizados a plateia, o palco (com a devida Área de movimentação do palco²⁰ e urdimento²¹). No Cine-Theatro Brasil a conformação do que é considerado o cerne de um teatro (plateia e palco) foge do que encontramos habitualmente em edifícios teatrais. Na obra analisada o palco está voltado de costas para o acesso principal, pois o vestíbulo foi localizado abaixo dele. Foi a solução encontrada para adequar o projeto ao apertado e quase triangular terreno, além disso, também para que se conseguisse maior número de assentos possíveis. Visando receber capacidade máxima de espectadores, a plateia foi projetada se estendendo até os fundos do terreno, assim, o acesso do público era realizado apenas por meio de circulações laterais que

²⁰ Área de movimentação do palco é o espaço técnico do palco abaixo do palco. Local por onde os atores podem se movimentar sem ser vistos pelo público e que, entre outras coisas, também possibilita a realização de “efeitos especiais” (como cair em um buraco).

²¹ Urdimento é o espaço técnico a cima do palco. Área onde coisas como luzes e cenários podem ser pendurados sem estar no campo de visão dos espectadores.

davam acesso não só a plateia, mas ainda a varandas externas e a escadas que levavam aos pavimentos superiores destinados as funções do cineteatro.

Os demais ambientes do cineteatro estavam organizadas da seguinte maneira: no terceiro pavimento, foram planejadas duas salas de espera, um grande salão, o balcão e seis frisas em cada lateral; o quarto, era composto pelo balcão superior ao fundo, oito frisas em cada lateral e espaço privado para orquestra em um lado da fachada e espaço privado para coristas em outro; no quinto, ao fundo foi locada a cabine controle (para imagens e iluminação), nove camarins alinhados a Rua dos Carijós e uma área técnica dividida em dois ambientes (depósito e pintura) faceando a Avenida Amazonas.

Do sexto ao oitavo pavimento havia um vazio central, pois, o pé-direito do palco seguia até o último andar do edifício e a cobertura da plateia estava no sexto nível. Nesses três últimos níveis estavam as 36 salas para escritório, distribuídas harmonicamente em pavimentos tipo constituídos por 2 sanitários e 12 salas para escritórios simetricamente dispostas em cada lateral do edifício. Representamos o partido arquitetônico do Cine-Theatro Brasil na figura a seguir:

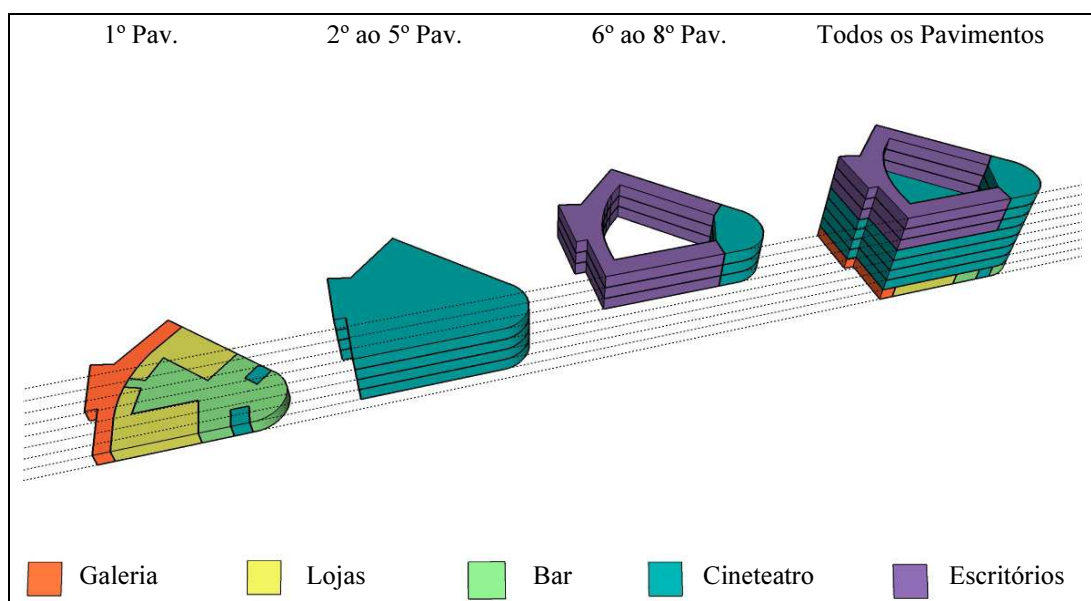


Figura 74 - Representação do partido arquitetônico e da volumetria do Cine-Theatro Brasil.

Como podemos perceber o extenso programa de necessidades foi distribuído em um único prédio e os distintos usos foram setorizados de forma que todos pudessem funcionar de forma independente, em uma palavra, racionalidade – uma das modernas e grandes características da arquitetura Art Déco presente no Cine-

Theatro Brasil. Racionalizar era uma das principais ferramentas para que se alcançasse o objetivo máximo do Art Déco, a perfeita harmonia do edifício como um todo, em outras palavras, a coerência do interior e exterior ou o design total.

A racionalização começa ainda em planta com a preocupação dos arquitetos déco em não superdimensionar os ambientes, situação frequente nas obras ecléticas. Tal característica demonstra preocupação com a funcionalidade – uns dos principais argumentos das modernas vanguardas arquitetônicas. Peculiaridades essas que podemos perceber no projeto do Cine-Theatro Brasil.

Simetria é um dos recursos utilizados no processo de elaboração do projeto. Nas plantas baixas de todos os pavimentos assim como na fachada pode ser percebida certa simetria. Herdada da linguagem clássica, esse artifício era utilizado com o objetivo de manter um todo harmônico e destacar a monumentalidade da construção. Destacamos que, embora grande parte dos projetos Art Déco possuam ou aparentem ter simetria, o artifício não tinha caráter de regra nas obras do estilo.

Outra estratégia adotada que modelo decorativo herdou da arquitetura tradicional foi a divisão tripartida de fachada. Remetendo diretamente às ordens clássicas com a divisão das colunas em base, fuste e capitel, os edifícios projetados seguindo o novo estilo similarmente tinham as fachadas organizadas em base, corpo e coroamento. O Cine Brasil não fugiu à regra, seus dois primeiros pavimentos (com acabamento em mármore) delimitavam a base, os pavimentos restantes com (em pó de pedra) constituam o corpo e o coroamento era constituído pela platibanda com detalhes retos e suaves em relevo.

Embora nos últimos pavimentos haja uma grande concentração de abertura na lateral dos últimos pavimentos, percebemos que essas aberturas são pequenas, ou seja, identificamos mais uma propriedade déco, os cheios predominando sobre os vazios.

Diversas outras características Art Déco podem ser percebidas do exterior do edifício. Além da simetria, da fachada tripartida, da predominância dos cheios sobre os vazios e das linhas aerodinâmicas do edifício – mencionadas no início do tópico –, a verticalidade é mais algumas das propriedades déco do projeto.

Na época em que o Cine-Theatro Brasil foi erguido as construções mais altas tinham três ou quatro andares, salvo raras exceções que chegavam com até seis pavimentos. Com seus oito níveis, o Cine Brasil foi por alguns anos o prédio mais alto de Belo Horizonte. Não bastando, os vitrais e luminárias externas marcavam e reforçavam ainda mais a verticalidade do edifício.

Vale lembrar que os vitrais são elemento decorativo recuperado da arquitetura das antigas igrejas e pelo Art Déco e largamente utilizado na Áustria por profissionais como Otto Wagner, um dos grandes representantes do Art Déco Vienense.

Observamos que a verticalidade é ressaltada principalmente em um ponto do edifício, a esquina, elemento muito valorizado e aproveitado nos projetos déco. Notamos que a esquina é a parte mais chamativa da obra, não por acaso, nela que foi locada a entrada principal do Cine-Theatro. Em planta também é agravado valor a esquina, pois além os ambientes abrigados nessa área têm um papel axial na configuração a planta. A esquina e a entrada do edifício, em geral, são elementos muito trabalhados e explorados nas construções Art Déco.

A limpeza ornamental da fachada é outra marca déco importante presente na obra. Os poucos elementos decorativos existentes no exterior são em relevos retos e sutis ou vitrais e luminárias em formas geométricas. Para compensar e quebrar a sobriedade dos ornamentos é utilizado o recurso da cor, presente nos vitrais em tons extravagantes.

As cores e desenhos retangulares dos vitrais dialogam com a decoração do interior do edifício. O padrão das luminárias externas também é o mesmo utilizado em grande parte das luminárias de dentro do prédio. É o chamado design total, uma estratégia que os arquitetos déco utilizavam para se conseguir a almejada unidade da obra como um todo.

Desenho geométrico semelhante ao encontrado nos vitrais foram utilizados na padronagem tanto dos gradis de corrimões e peitoris, quanto em paginações de alguns pisos em taco. As cores presentes nos vitrais foram usadas na paginação do piso em ladrilho existente no vestíbulo e nas circulações dos andares das salas de escritórios.

Diferentes tipos de acabamentos também foram utilizados nas paredes do interior do edifício. As áreas de uso restrito ao público eram pintadas de branco, mas as áreas onde o público tinha acesso não poderiam faltar toda a extravagância e o glamour decorativo do estilo de 1925. As paredes dos corredores de circulações foram revertidas com régua de madeira que formavam um jogo de relevo. E as paredes das áreas mais nobres, como por exemplo da sala de espera e da plateia, foram utilizadas pinturas decorativas constituídas em parte pela paleta de cores dos vitrais e pelas formas geométricas do ornamento em alto relevo logo acima da entrada principal.

Mais atributos marcantes do novo estilo são a utilização do letreiro com o nome do edifício incorporado e das tecnologias construtivas como elemento de decoração e composição do projeto. Pela primeira vez o concreto armado era usado em larga escala em Belo Horizonte. O material estrutural pode ser facilmente percebido nas marquises e varandas em balando, mas também estão presente na estrutura de cobertura do edifício.

Portanto, o grande e complexo projeto do Cine-Theatro Brasil é um típico e relevante modelo Art Déco de vertente *streamline* “ancorado” na esquina da Avenida Amazonas com a Rua dos Carijós.

4.1.2 Fotografias



Figura 75 - Cine-Theatro Brasil, 1932. Podemos perceber superioridade de altura do cineteatro em relação as outras edificações. Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

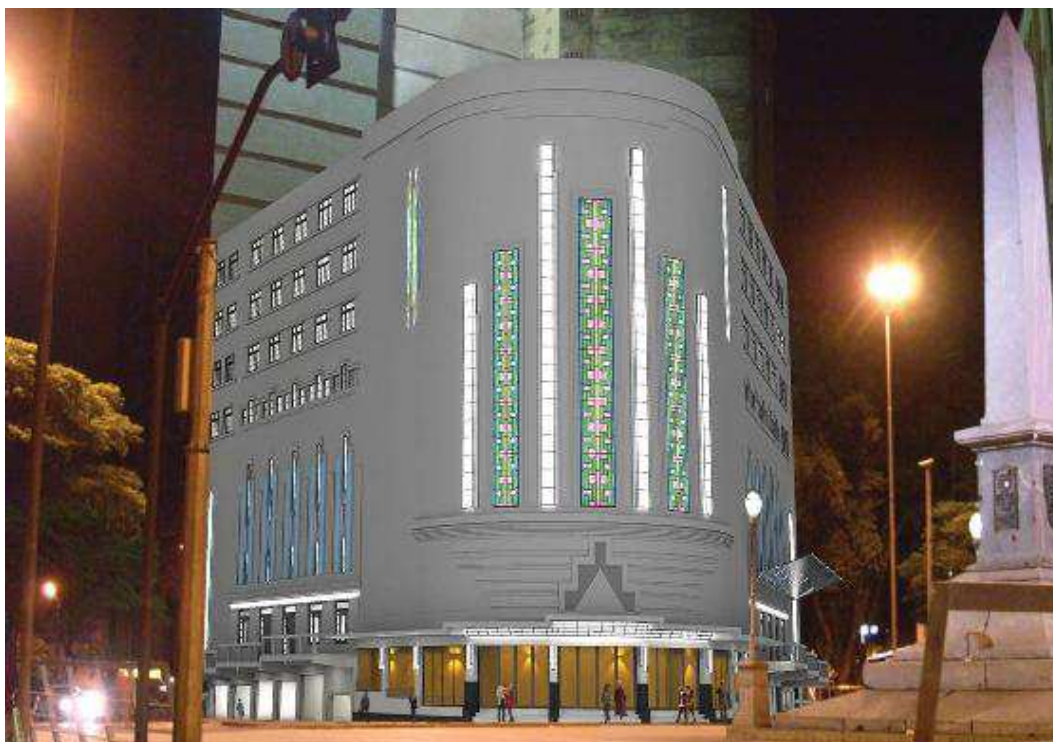


Figura 76 - Fachada vista da Praça Sete. Fonte: Acervo do Cine-Theatro Brasil.

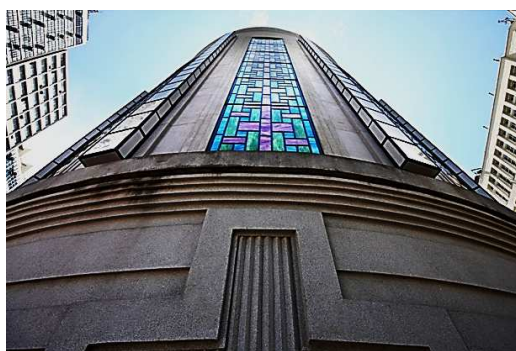


Figura 77 e 78 - Acesso principal e detalhes da fachada na esquina.



Figura 79 e 80 - Detalhe de coroamento, vitrais, luminárias externas e varandas laterais.



Figura 81 - Detalhe de vitrais laterais, ornamento em relevo e esquadrias.



Figura 82 - Vestíbulo (hall de entrada).

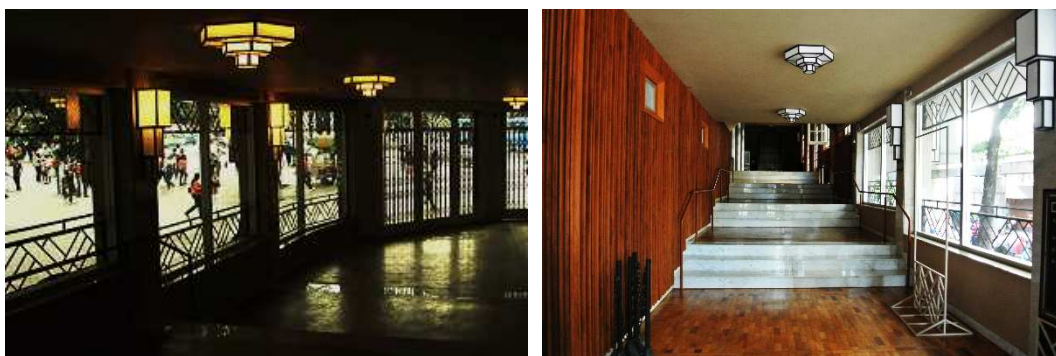


Figura 83 e 84 - Corredores laterais para acesso a plateia.

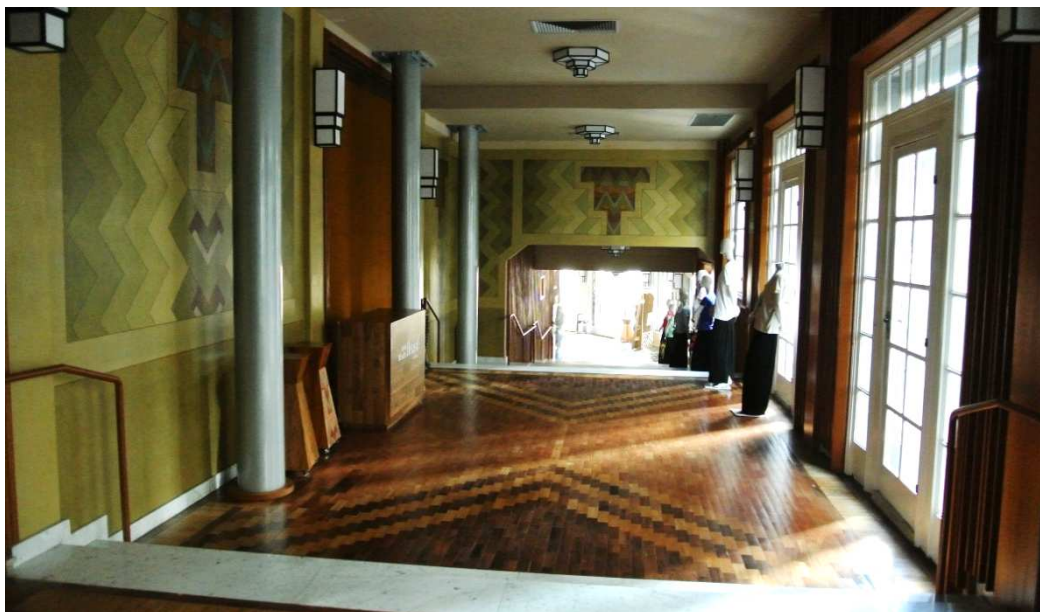


Figura 85 - Sala de espera.



Figura 86 e 87 - Galeria (circulação criada entre Avenida Amazonas e Rua dos Carijós) e interior da sala de espetáculos.

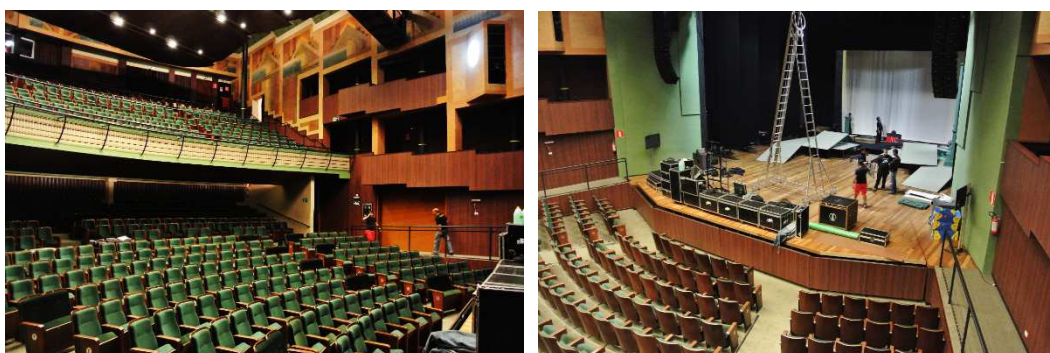


Figura 88 e 89 - Plateia, balcões e frisas (cadeiras originais); e Palco (vista do balcão).

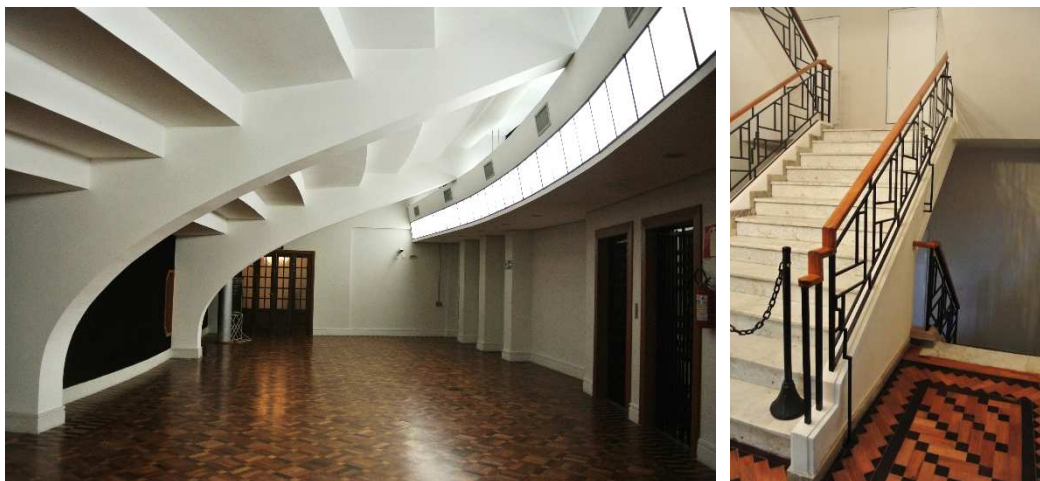


Figura 90 e 91 - Salão e escadaria.



Figura 92 e 93 - Paginações de piso do vestíbulo e das circulações do teatro.



Figura 94- Paginações de piso nos pavimentos onde haviam salas comerciais (ladrilho nas circulações e taco nas salas de escritórios).

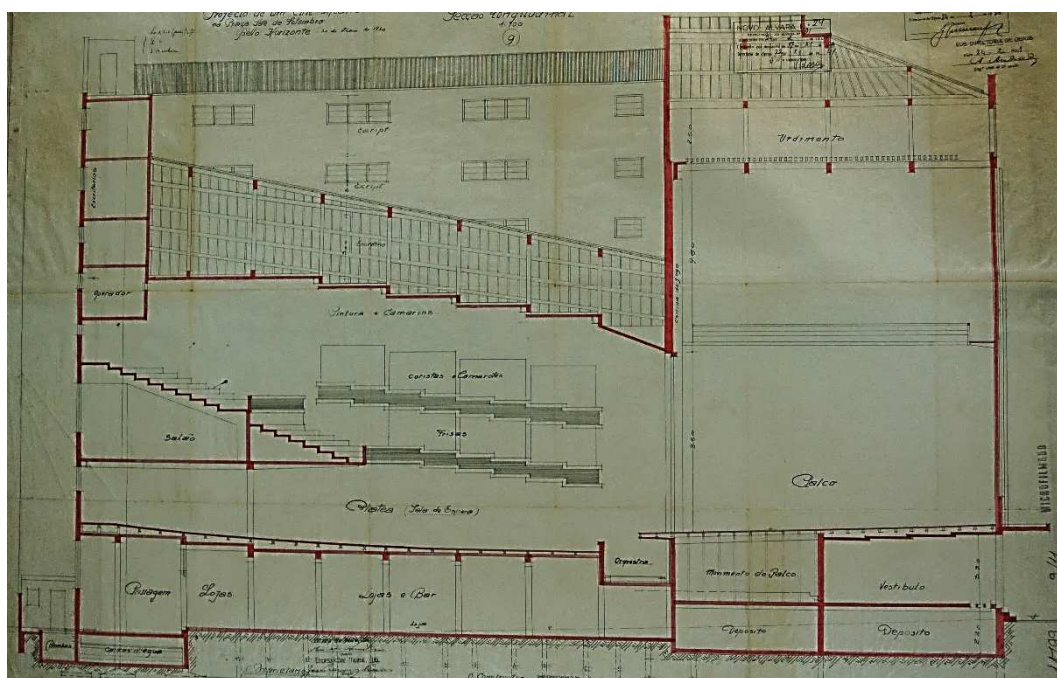


Figura 97 - Cine Theatro Brasil. Seção longitudinal. Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

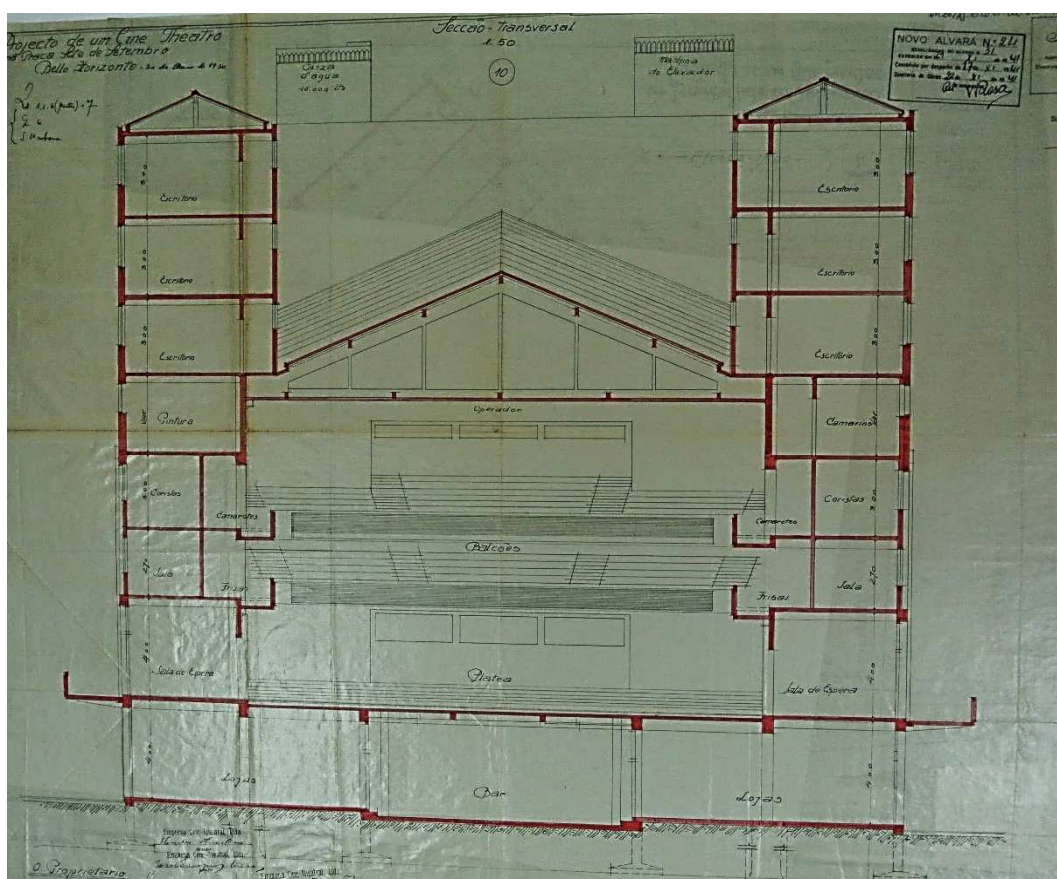


Figura 98 - Cine Theatro Brasil. Seção transversal. Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

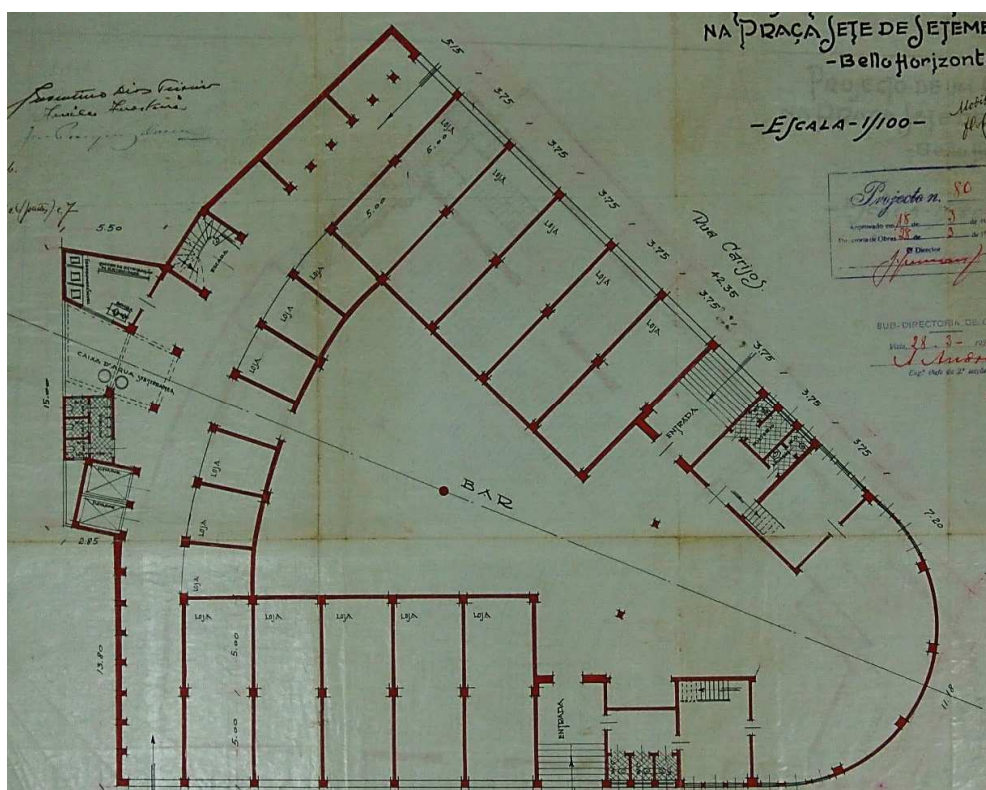


Figura 99 - Cine Theatro Brasil. Planta Baixa – 1º pavimento. Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

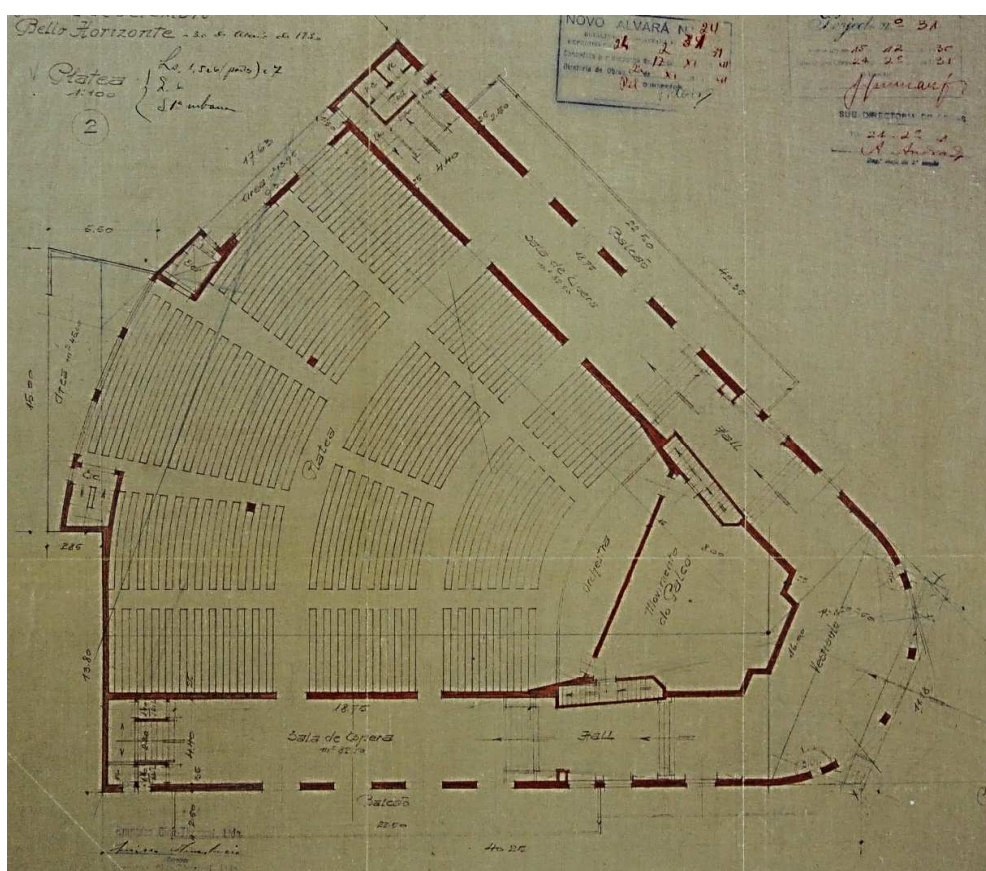


Figura 100 - Cine-Theatro Brasil. Planta Baixa – 2º pavimento. Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

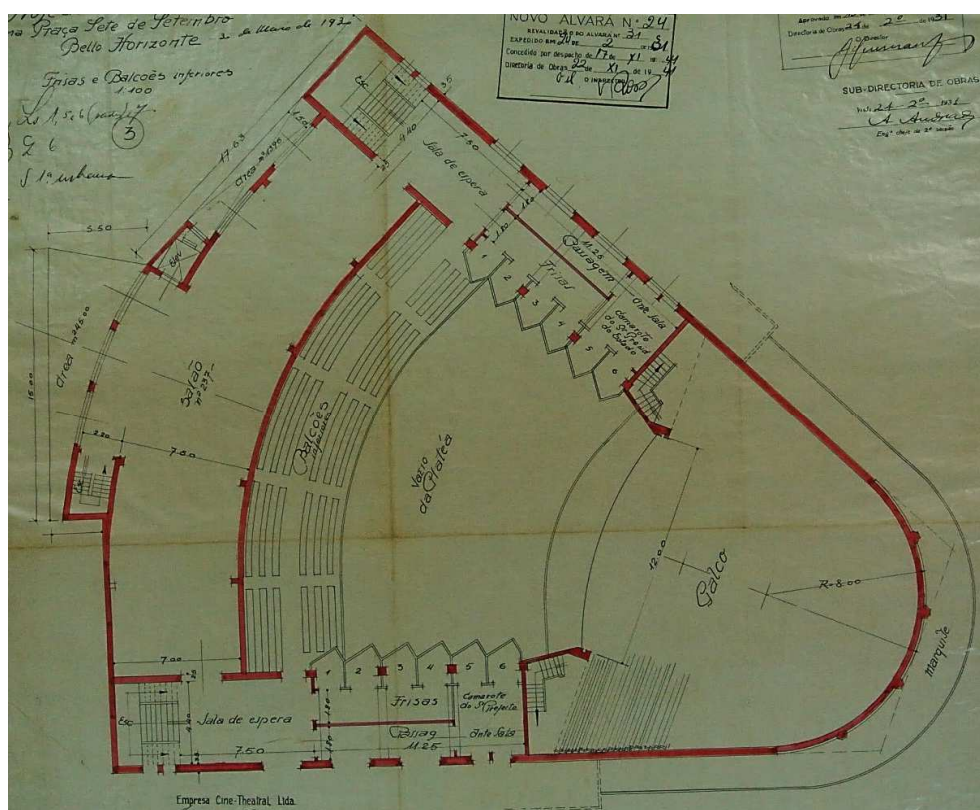


Figura 101 - Cine-Theatro Brasil. Planta Baixa - 3º pavimento. Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).



Figura 102 - Cine-Theatro Brasil. Planta Baixa – 4º pavimento. Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

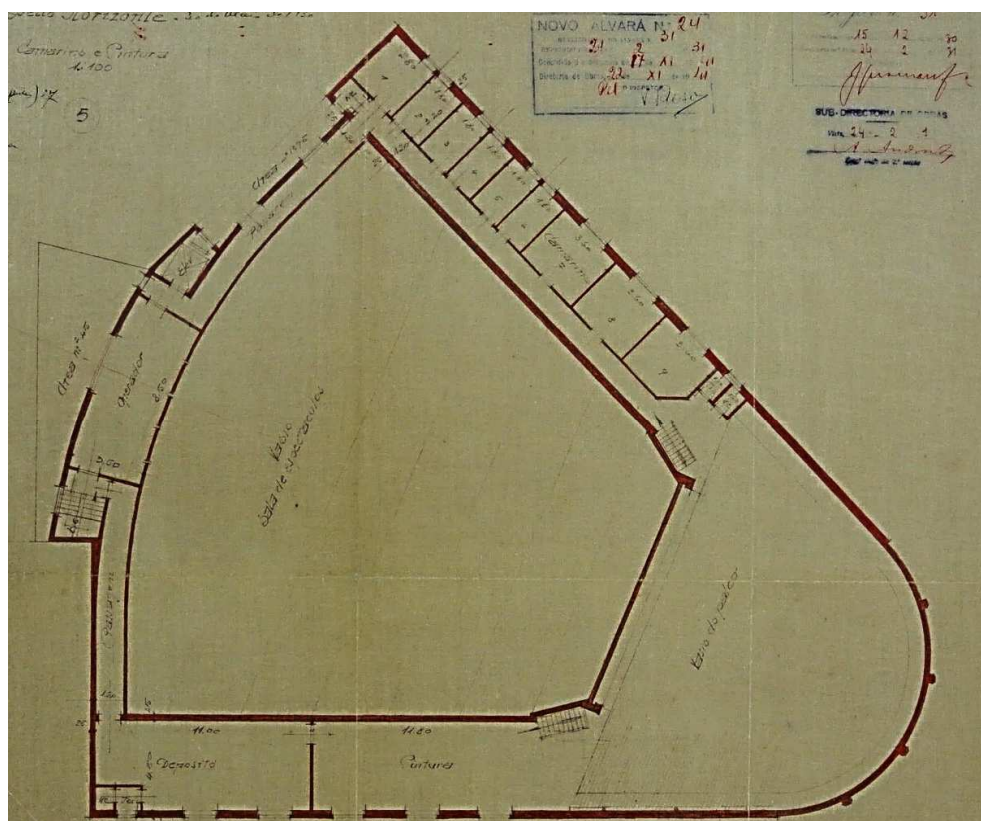


Figura 103 - Cine-Theatro Brasil. Planta Baixa – 5º pavimento. Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

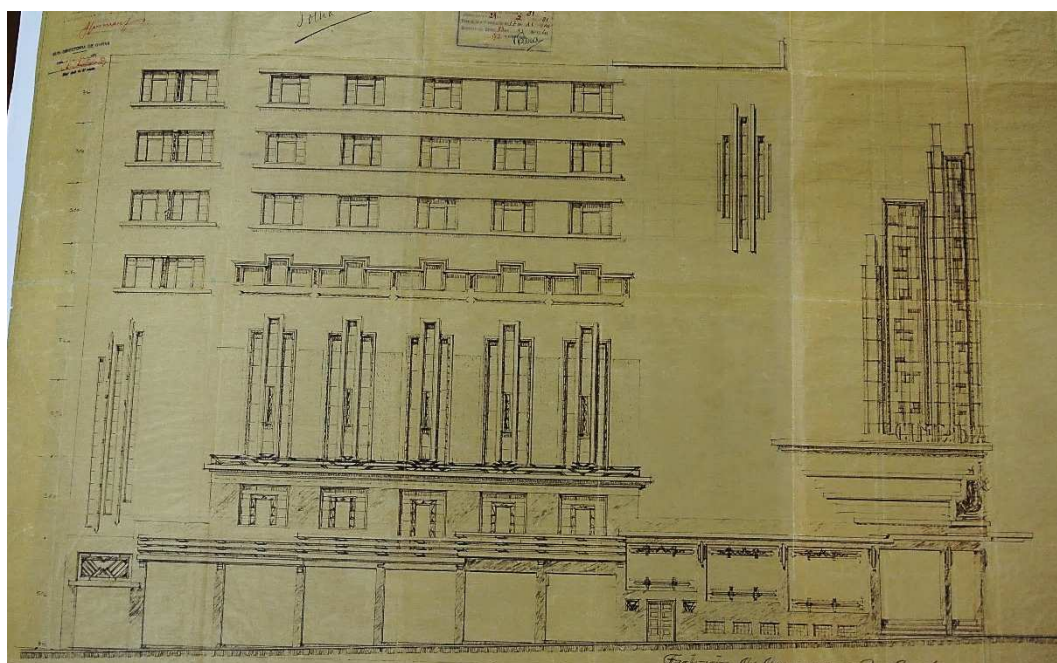


Figura 104 - Cine-Theatro Brasil. Fachada. Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

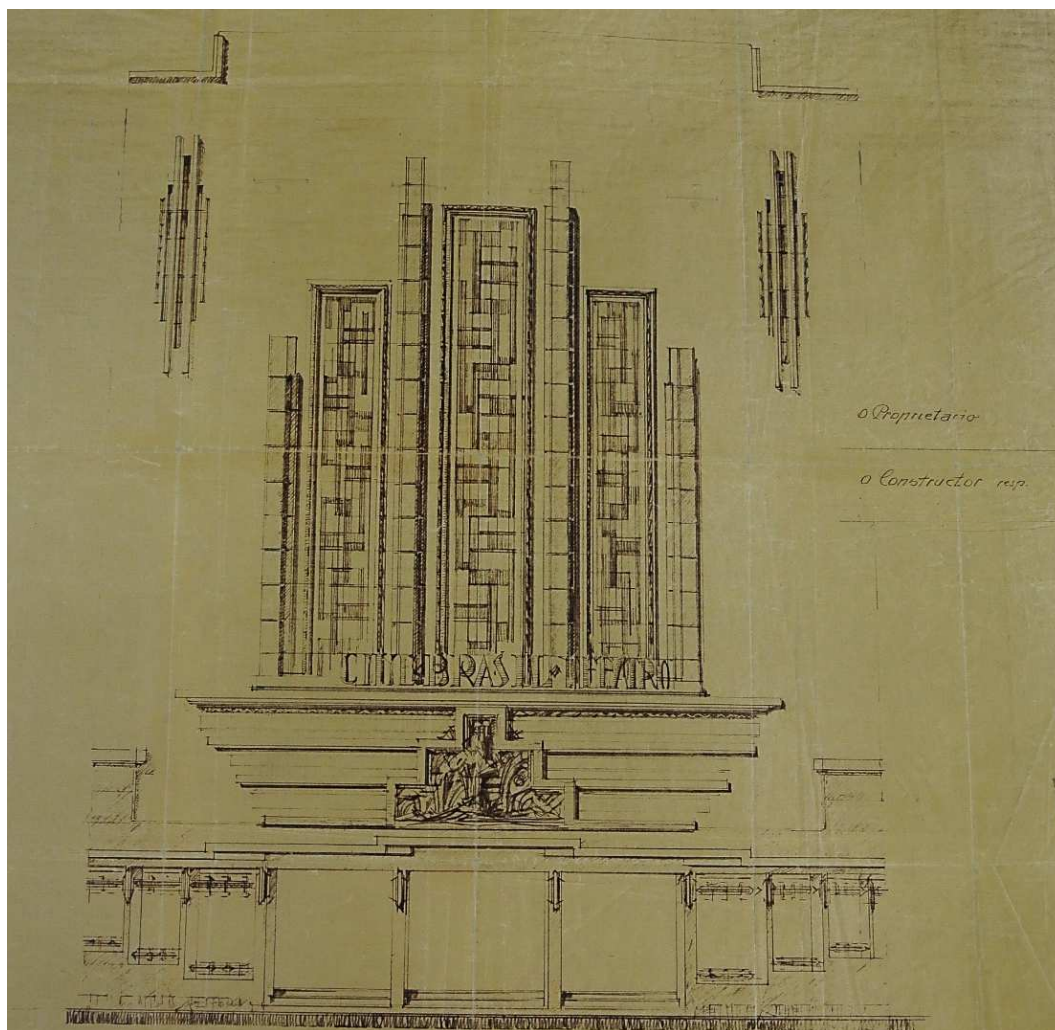


Figura 105 - Cine-Theatro Brasil. Fachada. Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

4.2

Brasil Palace Hotel

4.2.1

Análise

Os hotéis têm como principal função acolher viajantes e/ou desabrigados. Viajar é uma atividade pré-histórica. Povos nômades existentes desde os primórdios viajavam a procura melhores condições de sobrevivência. Quando encontravam locais mais adequando esses peregrinos costumavam construir cabanas, tendas, tocas ou simplesmente se abrigavam em cavernas.

Na Era Cristã a hospitalidade se tornou uma espécie de “virtude sagrada”. Dado momento da Idade Média alguns edifícios, na maioria religiosos, abrigavam peregrinos, pobres necessitados e doentes. Nessa época não havia muita distinção,

ficavam todos misturados. De tal modo, a origem do programa hoteleiro se mescla com a do hospitalar – na análise do projeto do Hospital São Lucas abordamos essa questão. A separação dos dois programas ocorreu na medida dos avanços científicos na área da saúde, especificamente após a descoberta da possibilidade de transmissão de doenças.

O programa hoteleiro a maneira como conhecemos hoje é advento da Era Moderna. Foi graças a Revolução Industrial e as evoluções tecnológicas dos meios de transporte que viajar se tornou uma necessidade do homem moderno e deixou de ser uma empreitada pela sobrevivência, uma atitude pela expansão do poder de uma civilização ou mesmo uma atitude de aventureiros. A necessidade forjada com a modernidade deu início ao turismo, conseqüentemente, também ao surgimento dos hotéis como programa arquitetônico próprio.

Ao passo que os meios de transporte evoluíam, ficando cada vez mais rápidos e seguros, aumentava o número de viajantes e a demanda de turistas que buscavam por abrigo. Desde as primeiras décadas do século XX o Brasil se esforçava para entrar na rota do turismo mundial. Essencialmente no governo de Getúlio Vargas, quando progresso era a ordem máxima, multiplicaram-se a quantidade de hotéis e transformaram-se os projetos hoteleiros com a intenção de atender à necessidade no homem moderno.

No contexto belorizontino o Brasil Palace Hotel é um dos hotéis pioneiros construídos em linguagem moderna, em funcionamento desde 1938, foi o primeiro grande hotel edificado em linguagem Art Déco na capital mineira. Antes de sua construção o hotel grande hotel no centro da cidade era o Hotel Sul Americano.

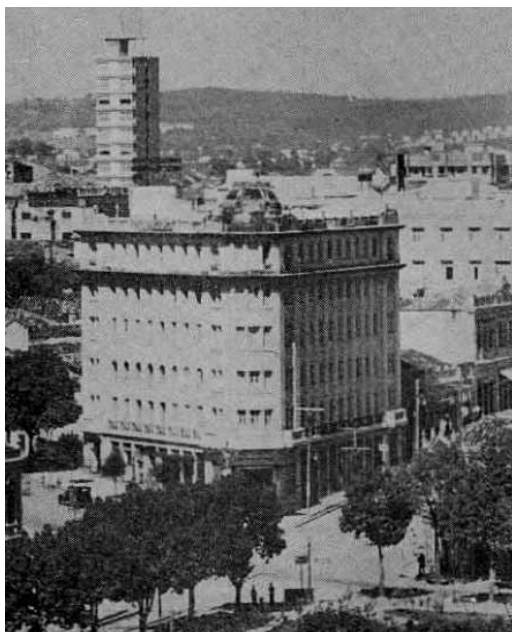


Figura 106 - Vê-se em primeiro plano o Hotel Sul Americano (edifício mais alto até a construção do Cine Theatro Brasil) e ao fundo o Edifício Ibaté (considerado o primeiro arranha-céu de Belo Horizonte). Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Figura 107 - Hotel Sul Americano. Fonte: <http://bhnostalgia.blogspot.com.br/>

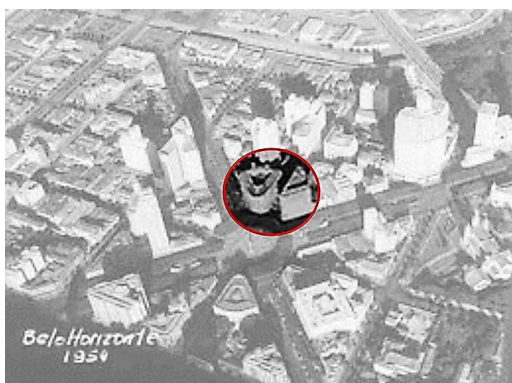


Figura 108 - Praça Sete, 1954. Podemos ter uma vista aérea e perceber o desenho dos lotes do Cine Theatro Brasil e do Brasil Palace Hotel. Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Figura 109 - Brasil Palace Hotel (a direita) e Cine Theatro Brasil (a esquerda), anos 1930. Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB).

Como podemos ver, assim como o Cine Theatro Brasil, coincidentemente o Palace Hotel também foi construído no entorno da Praça Sete. O hotel fica situado na esquina da Avenida Afonso Pena com a Rua dos Carijós, e, logo do outro lado da rua está o cineteatro.

As condições de implantação dos dois projetos se assemelham em se tratando de inclinação do solo e se diferenciam no que se refere ao desenho do lote. Enquanto do desenho do terreno da casa de espetáculos se aproxima a forma

de um triângulo isósceles (com dois lados iguais), o lote de implantação do hotel tem um desenho que se assemelha a imagem de um triângulo retângulo de ângulos diferentes. Já que o desenho do lote da obra que estamos analisando agora o comprimento dos catetos é desigual, ou seja, já que as faces das fachadas do edifício têm tamanhos diferentes, o edifício do Brasil Palace Hotel, que ocupa todo o terreno, não apresenta simetria em planta e nem em fachada.

O Brasil Palace Hotel foi concebido para abrigar mistas funções: atividades comerciais e serviço de hotelaria. Foram projetados onze níveis, sendo eles: um subsolo (semienterrado), onde está localizada a garagem; um pavimento térreo, cuja maior parte é destinada ao uso comercial (lojas); seis pavimentos tipo, onde estão localizadas as suítes; acima deles mais dois pavimentos destinados aos ambientes administrativo, sociais e técnicos; e no ponto mais alto o pavimento de cobertura, onde há áreas de serviço.

As plantas-baixa dos pavimentos foram elaboradas no formato de uma letra “V”. No centro do lote foi deixado uma área vazia para que permitisse a luz natural e ventilação cruzada nos ambientes (ver desenhos técnicos).

No perímetro do edifício do Brasil Palace Hotel, de um lado, o da Avenida Afonso Pena, o solo é plano, do outro, o da Rua dos Carijós, o terreno apresenta um desnível. A parte mais baixa do lote é a porção inferior esquerda, e, aproveitando essa irregularidade e visando a menor movimentação de terra possível, exatamente nessa área rebaixada foi localizada a garagem semienterrada.

A área útil da garagem, isso é, o local onde os carros são estacionados, fica localizada abaixo do espaço vazio deixado nos andares superiores para iluminação e arejamento dos pavimentos. A rampa de acesso a garagem obviamente fica no ponto mais baixo do terreno, quando estamos olhando para a planta, a extremidade inferior esquerda.

O pavimento térreo é constituído por 13 lojas e pela recepção do hotel. Considerando o formato de “V” da planta, podemos dizer que esse andar é formado por dois eixos que se encontram, um eixo paralelo a Avenida Afonso Pena e outro a Rua dos Carijós. Na esquina, o ponto de encontro dos eixos, Murgel projetou uma loja, coladas a essa loja há uma sequência de seis lojas em

cada eixo. A recepção fica no eixo carijós e sua porta de acesso está entre a rampa da garagem e uma loja.

O pavimento tipo, que se repete do primeiro ao sexto andar, é constituído por 17 suítes – totalizando 102 suítes nesses seis níveis. O sétimo pavimento, de pé-direito duplo, é composto por uma cozinha, banheiros e um Grande Salão – onde eram servidas as refeições diárias dos hóspedes e também onde se podia realizar eventos. No oitavo pavimento havia um bar, duas salas para reuniões e outro salão para eventos. No terraço ficavam áreas de serviço.



Figura 110 - Estudo comparativo entre fachadas do Brasil Palace Hotel e do Cine Theatro Brasil.

Observando a imagem que compara as fachadas das duas obras de Murgel localizadas na Praça Sete, percebemos que o arquiteto manteve a mesma estrutura organizacional da fachada do cineteatro ao desenvolver o projeto do hotel – que da mesma forma está alinhado a vertente *streamline*. Embora a estrutura fosse a mesma, os elementos que compõe as fachadas são distintos. No que se refere a forma dos edifícios, no Cine Brasil, é utilizado um volume regular e plano (se desprezarmos os ornamentos em alto relevo), no Brasil Palace, é empregado um volume cheio de recortes e ressaltos. A maneira de atribuir valor a fachada da esquina também é diferente, em uma obra o arquiteto utiliza um elemento

tradicional, os vitrais, enquanto em outra ele aproveita os avanços das tecnologias construtivas para inserir um elemento moderno, as sacadas em balanço.

Deixaremos as comparações entre os dois projetos de lado e partiremos para as peculiaridades Art Déco presentes na obra do Brasil Palace Hotel. A volumetria tripartida (base, corpo e coroamento) é uma das típicas estratégias déco presente no edifício. Observando as fotos tirada do exterior da construção podemos perceber algumas das estratégias utilizadas pelos profissionais do estilo de 1925 empregadas por Murgel nesse projeto para deixar definida a tripartição.

A base, constituída pelo subsolo e o andar térreo, tem dois fatores que a diferencia do restante do edifício: (1) a utilização de revestimento de acabamento diferente, base revestida em mármore e corpo em pó de pedra; e (2) a diferença de alinhamento entre as superfícies das partes, o corpo se projeta além da base.

O corpo e o coroamento do edifício possuem o mesmo acabamento, nesse caso a distinção entre as duas partes foi resolvida com a alternância de ritmo dos vãos de janelas e também do jogo de volume que diferenciam seus planos.

A pouca e retilínea ornamentação em alto relevo, a verticalidade do edifício e a predominância de cheios sobre vazios são outras peculiaridades Art Déco que podem ser percebidas do exterior da construção.

O design total, ou seja, a integração da obra como um todo, é uma importante premissa dos profissionais déco. Murgel era ciente disso e buscou conseguir a coesão do projeto utilizando os mesmos conceitos decorativos do exterior do prédio em seu interior. Linhas retas, formas geométricas e decoração realizada a partir da essência dos próprios materiais foram algumas estratégias empregadas no design interior. Grande exemplo disso são os diferentes desenhos formados nas paginações dos pisos em taco, em alguns momentos formados da conciliação de diferentes formas geométricas, outros da diferenciação das tonalidades de madeiras e em algumas ocasiões das duas coisas ao mesmo tempo.

Mantendo a unidade decorativa, tirando a recepção, as paredes das áreas sociais e das áreas comuns de todos os pavimentos eram revestidas até meia altura com régua de madeira. Ou seja, a cor natural da madeira, sua textura e a forma de encaixe das peças eram utilizados como elementos decorativos.

Os mobiliários dos ambientes tinham design simples, em geral eram retos e sempre desprovidos de adornos e com acabamentos que não mascaravam a propriedade natural do material.

O Brasil Palace Hotel viveu seus tempos áureos durante a década de 1940, quando segundo o jornal “tornou-se um dos lugares mais elegantes de Minas”.²² Embora atualmente esteja bastante maltratada a obra é grande exemplar da arquitetura Art Déco belorizontina que merece ser estudado e preservado, afinal de contas, sem dúvida ele é um importante marco da história da capital mineira e de sua arquitetura.

4.2.2 Fotografias



Figura 111, 112 e 113 - Brasil Palace Hotel. Respectivamente vista da Praça Sete, fachada da Avenida Afonso Pena e fachada da Rua dos Carijós. Fonte: Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB).

²² Estado de Minas, 05 de abril de 1994.



Figura 114 - Detalhe da marquise do Brasil Palace Hotel.



Figura 115 e 116 - Recepção (Entrada, estar e balcão de recepção).



Figura 117 e 118 - Estar da recepção e circulação do pavimento tipo. Fonte: Acervo do Brasil Palace Hotel.



Figura 119 e 120 - Suíte e sua antessala. Fonte: Acervo do Brasil Palace Hotel.

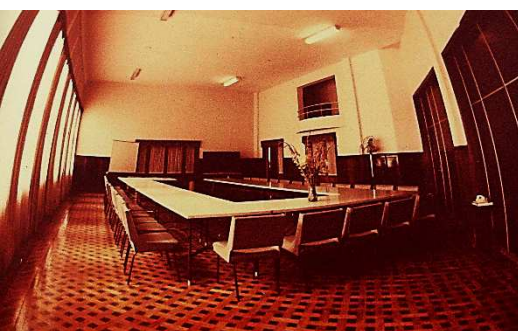


Figura 121 e 122 - Salas para Reuniões. Fonte: Acervo do Brasil Palace Hotel.



Figura 123 e 124 - Bar e Grande Salão. Fonte: Acervo do Brasil Palace Hotel.



Figura 125 e 126 - e Grande Salão.



Figura 127 e 128 - Detalhes esquadrias e pisos.



Figura 129 e 130 - Detalhes de esquadrias.



Figura 131 e 132 - Detalhes de pisos.

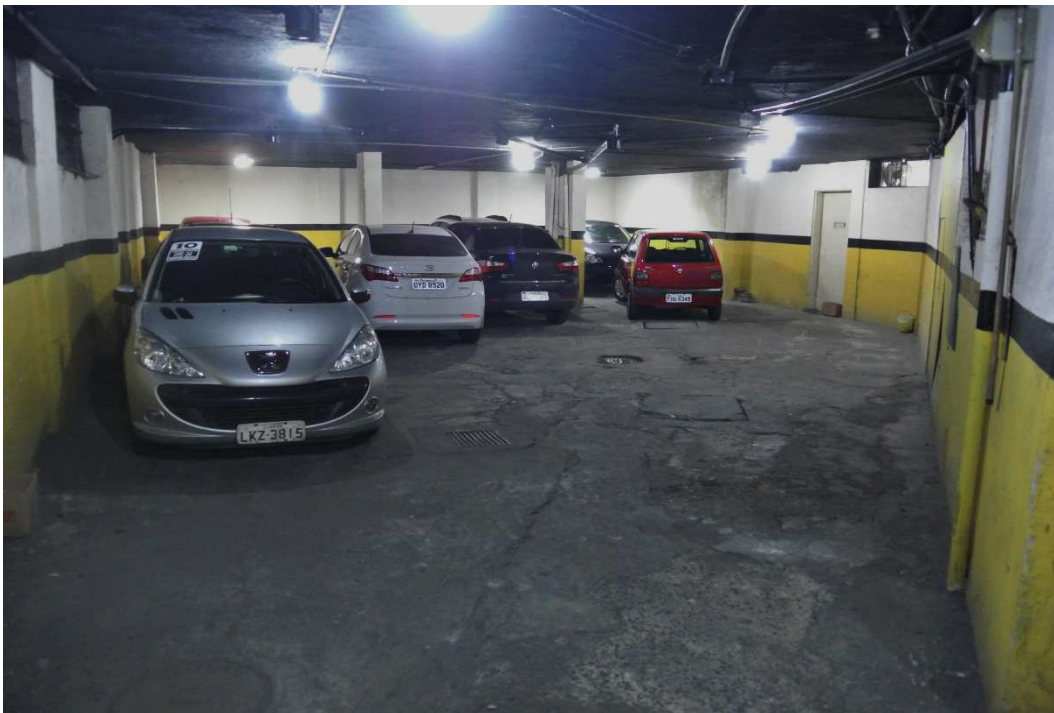


Figura 133 - Garagem.

4.2.3 Desenhos técnicos

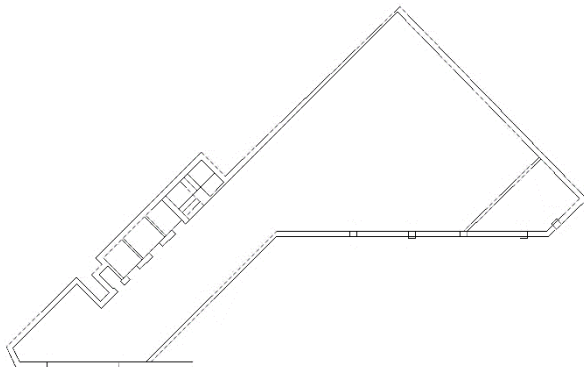


Figura 134 - Subsolo - Garagem

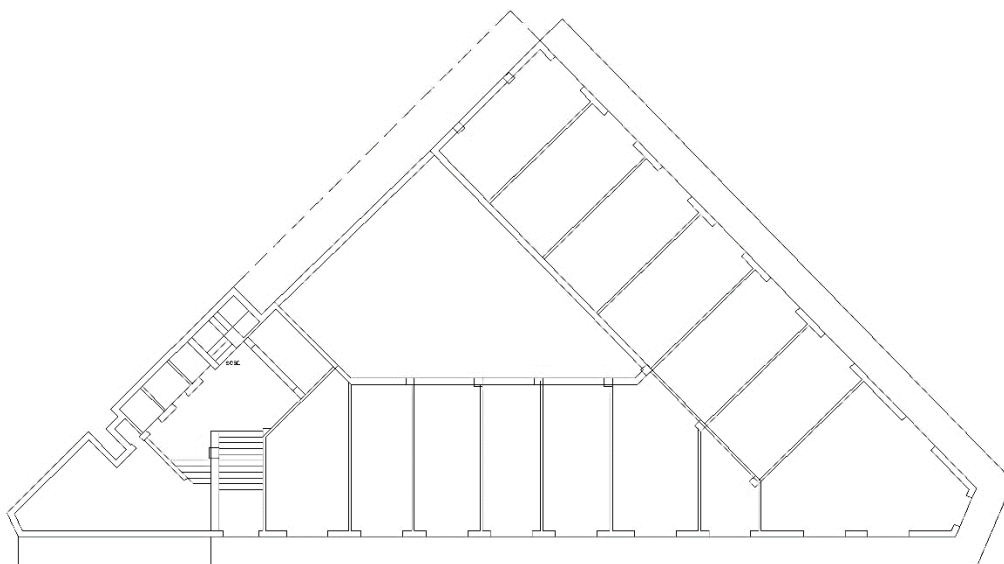


Figura 135 - Planta Baixa – Pavimento Térreo.

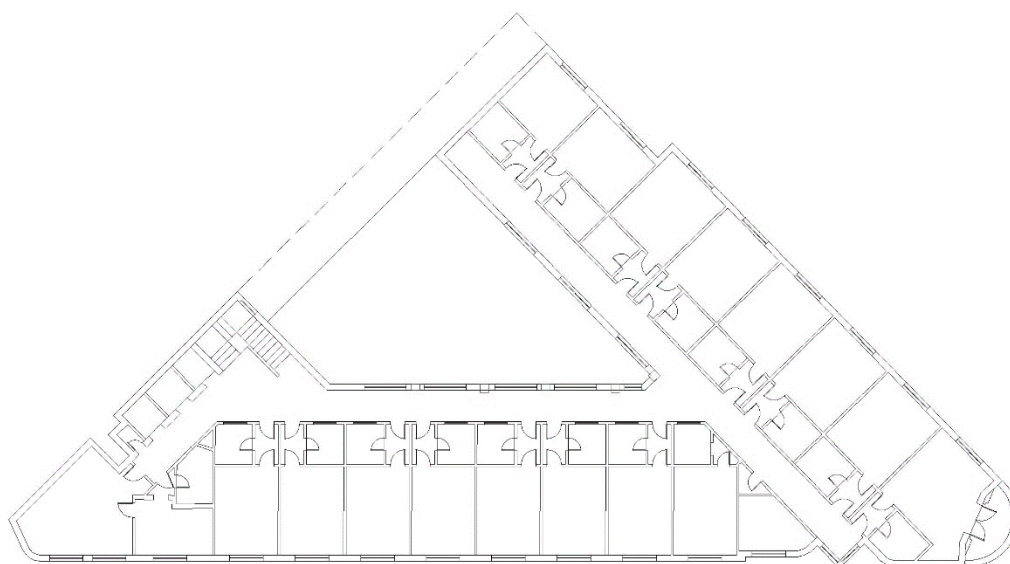


Figura 136 - Planta Baixa – 1º ao 6º pavimento.

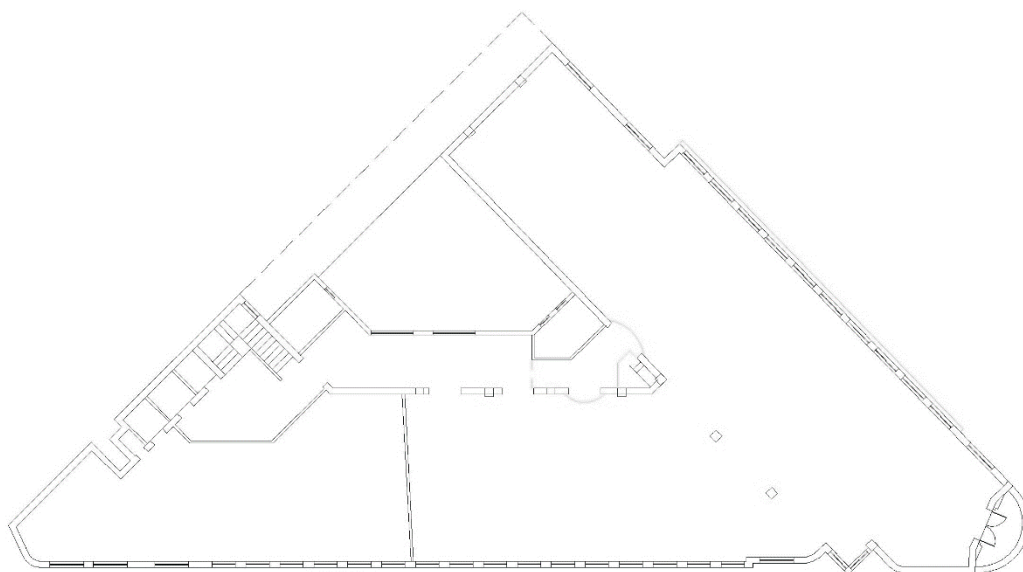


Figura 137 - Planta Baixa – 7º pavimento.

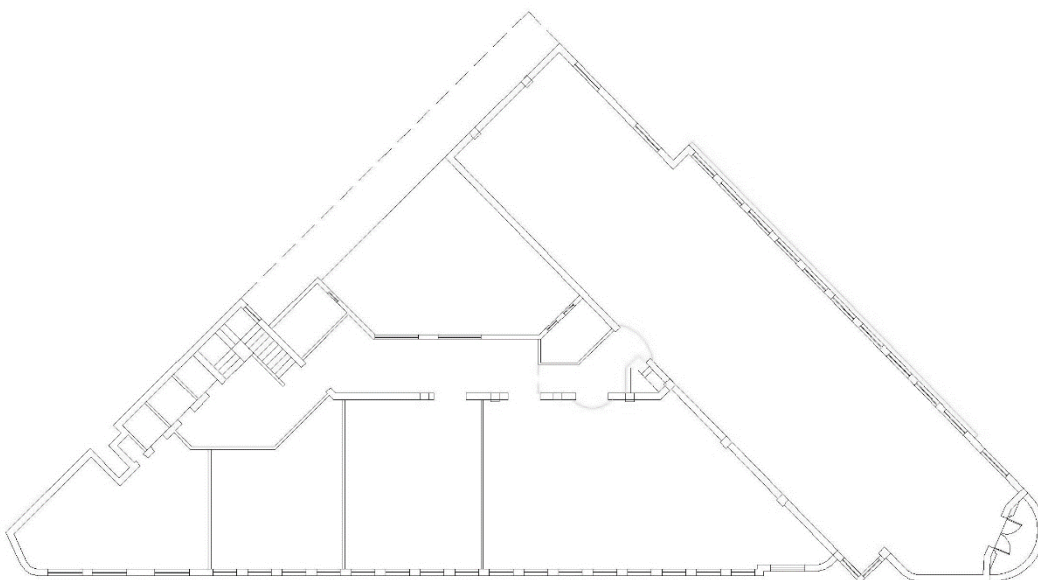


Figura 138 - Planta Baixa – 8º pavimento.



Figura 139 - Fachada para Rua dos Carijós.

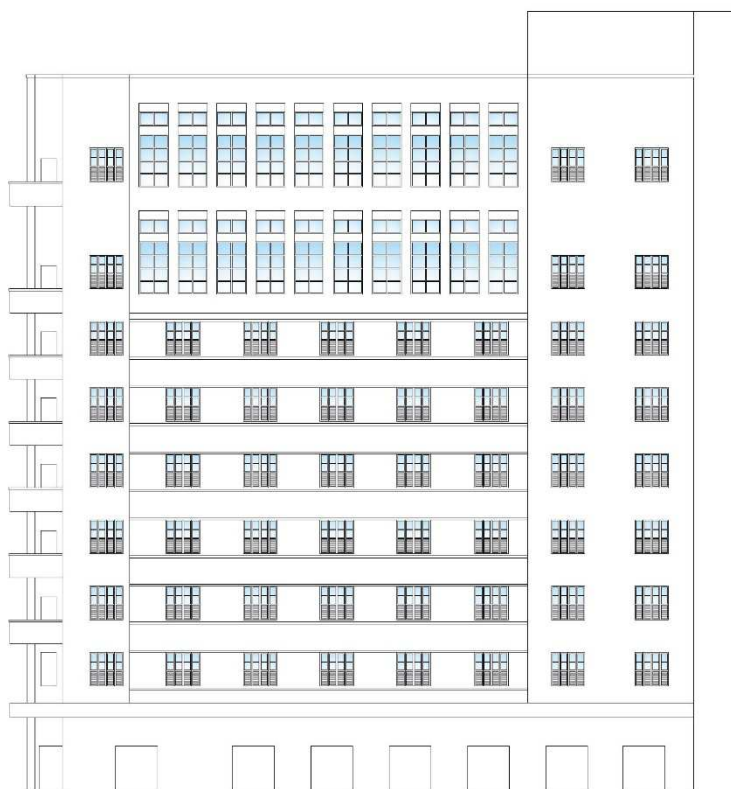


Figura 140 - Fachada para Avenida Afonso Pena.

4.3

Casa de Saúde São Lucas

4.3.1

Análise

O conceito do hospital moderno, designação que resume individualizando, uma nova orientação sistematizada, alcançou, com efeito, em outros países, e particularmente nos Estados Unidos, os foros de uma especialidade definida, e já hoje de consagrado prestígio. (Ministério da Saúde, 1944, p.3)

A palavra hospital é proveniente do latim *Hospitalis*, terminologia que derivada de *hospes* (hóspedes), pois os *Hospitalis* eram casas de assistência onde se recebiam peregrinos, pobres e enfermos. Em sua origem eram apenas locais onde pessoas necessitadas que estavam com doenças graves iam para morrer com um mínimo de dignidade. (Góes, 2004, p.8).

O hospital tem sua gênese em época muito anterior à era cristã, embora haja autores que procurem demonstrar o contrário. Consenso entre os pesquisadores da área é o fato de que, sob as mais variadas formas, o cristianismo impulsionou e desvendou novos horizontes aos serviços de assistência. (Cf. Ministério da Saúde, 1944, p.2)

O conceito do hospital moderno, isto é, edifício com função individualizada, se deu na Europa entre os séculos XVII e XVIII. O evento citado como determinante para a mudança da velha estrutura hospitalar, com instalações insalubres, abrigando centenas de enfermos agrupados, foi o grande incêndio do Hotel-Dieu²³, em Paris, em 1772. Após a fatalidade o governo francês incumbiu a Academia de Ciências de Paris de formar uma comissão para elaborar um projeto de reforma. Foram reunidos os mais importantes profissionais para o desenvolvimento de estudos sobre a situação dos hospitais franceses. Os diversos relatórios de estudo serviram como diretrizes para o aprimoramento e desenvolvimento das construções hospitalares. (Cf. Góes, 2004, p.10)

A descoberta da transmissão de germes, em 1860, revolucionou a concepção dos projetos hospitalares. Os sistemas arquitetônicos hospitalares herdados da arquitetura religiosa – o sistema em nave e claustro e o sistema radial – passam a

²³ O Hotel Dieu é um hospital gigantesco – até para os padrões atuais – sua lotação era de 1100 leitos individuais e 600 coletivos. Antes do incêndio o edifício era na realidade um depósito de doentes e foco de contaminação.

ser substituídos pelo sistema em pavilhões que isolavam as patologias e os doentes em espaços específicos. Nessa época salubridade era a palavra de ordem para a arquitetura e cidade. (Cf. Carvalho, 2014, p. 14-20)

Até boa parte do século XIX os hospitais se constituíam como instituições filantrópicas. Nesse contexto a organização portuguesa das Santa Casa de Misericórdia tem um importante papel na história da arquitetura hospitalar de nosso país. A primeira Santa Casa do Brasil foi construída em meados de 1539 em Olinda e foi criada como uma irmandade para, entre outras caridades, cuidar dos pobres e enfermos, socorrer as viúvas, órfãos e necessitados e enterrar os mortos. Ainda no século XVI foram construídas outras duas Santa Casa, em Santos (1543) e em Salvador (1549). A primeira Santa Casa de Minas Gerais foi construída em Vila Rica de Ouro Preto (1730). O primeiro hospital da Santa Casa de Belo Horizonte foi inaugurado em 1903, posteriormente, a medida que aumentava a demanda, outros pavilhões foram construídos. O Hospital São Lucas foi um desses pavilhões.

O primeiro pavilhão do Hospital São Lucas foi construído pela primeira vez em 1924 para funcionar como um pavilhão necrotério da Santa Casa de Belo Horizonte. Na década houve a necessidade da ampliação do hospital, então, em 1937, foi inaugurada a obra projetada por Murgel.

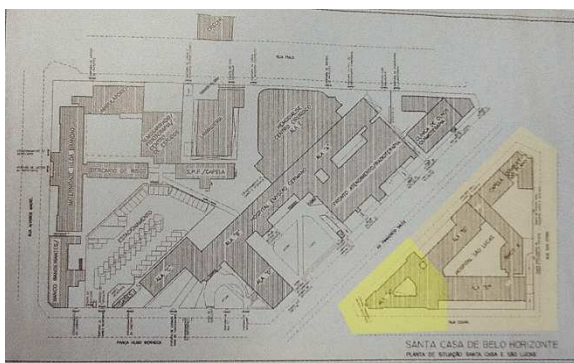


Figura 141 - Pavilhões dos Hospitais da Santa Casa e do Hospital São Lucas. Fonte: Santa Casa de Misericórdia de Belo Horizonte e Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

Figura 142 - Hospital São Lucas. Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH).

A obra de Murgel foi projetada para lote de esquina com forma meio triangular. Sua implantação seguiu o alinhamento das vias públicas. O edifício foi elaborado em volumes geometrizados, desenvolvido em linhas Art Déco de vertente *zigzague* e construído em seis pavimentos.

No primeiro pavimento ficavam as os ambientes de urgência e emergência e algumas das áreas de serviços. Do segundo ao quinto pavimento a planta baixa se repetia, em cada andar haviam dez leitos para internação, duas salas cirúrgicas, uma sala de espera para os familiares e as áreas técnicas necessárias para o bom funcionamento das atividades do pavimento. No sexto pavimento foram distribuídos os ambientes administrativos do hospital, os espaços técnicos de médicos e do grupo de enfermagem, depósitos, áreas de serviço e ainda se tinha acesso ao terraço de cobertura do quinto pavimento.

O prédio do Hospital São Lucas apresenta eixo de simetria tanto em planta quanto em fachada. As fachadas laterais são compostas por quadro central, de maior extensão, e quadros laterais, em plano mais avançado. No ponto de encontro das fachadas laterais forma um volume proeminente com vértice chanfrado. Esse jogo de volumes é uma das fortes características da vertente déco a qual dissemos que a obra mais se alinha.

O quando central apresenta uma composição de aberturas rítmicas seguindo o mesmo alinhamento enquanto que, o volume da esquina, possui vão de janela rasgado por inteiro, e, no quadro lateral distante da esquina, há aberturas de esquadrias com diferentes formas: uma retangular e duas circulares.

Ressaltamos que a utilização de aberturas circulares é uma típica característica Art Déco que chegou na arquitetura por influência das pequenas janelas dos navios. Outra influência dos transatlânticos presentes no projeto do hospital são os tubos metálicos instalados em cima do peitoril de alvenaria do terraço de cobertura.

O edifício possui uma das principais características do modelo *zigzague*, o volume escalonado. No nosso caso apenas o coroamento é escalonado, onde, a parte posterior do pavilhão projetado por Murgel apresenta seis pavimentos e a frontal cinco. A cobertura da porção do edifício com cinco pavimentos há um terraço acessível através do pedaço com seis andares. Esse terraço é protegido por parapeito em alvenaria ornamentado na parte superior por elementos retilíneos e, no quadro central, separado do corpo da construção por uma marquise.

A obra apresenta volume tripartido (base, corpo e coroamento). A base é composta pelo primeiro pavimento, que apresenta pé-direito mais elevado que o

restante dos andares e tem parte do seu revestimento com acabamento em mármore. O corpo e o coroamento possuem o mesmo acabamento, pó-de-pedra, assim, a distinção entre eles fica por conta da marquise que delinea onde inicia o peitoril do terraço e também pelo escalonamento.

As esquadrias da esquina externas do edifício são em vidro e ferro materiais déco típicos. As janelas do quadro central possuem proteção externa de controle de iluminação em sistema de escotilha (também conhecidas como carioca), outra possível herança do design naval.

O sistema construtivo com elementos estruturais em concreto-armado é mais um atributo déco do Hospital São Lucas. A utilização de modernas tecnologias construtivas são importantes para esse modelo de arquitetura porque garante a funcionalidade do programa, pois, facilmente permitem que sejam realizadas modificações de seus ambientes internos – situação constante em hospitais.

Murgel, aproveitando as vantagens proporcionadas pela utilização do concreto-armado, projetou no pavimento térreo, protegido de sol e chuva, uma área para embarque e desembarque de pacientes na entrada principal do hospital.

A ornamentação no exterior da obra em algumas partes é reduzida a poucos elementos retilíneos e em outras se vale a própria estrutura da edificação. Quanto ao interior do edifício, devido a finalidade hospitalar, a decoração como um todo é bem sóbria e atualmente foi descaracterizada. O único ambiente diferenciado e que permanece a maneira como foi projetado é o hall de entrada e recepção.

O hall mantém diversas peculiaridades do estilo déco. O forro apresenta uma espécie de gride em relevo e com cores diferenciadas. As paredes têm acabamento similar as que encontramos na recepção do Brasil Palace Hotel, revestida até meia altura em duas diferentes pedras naturais, uma de tonalidade clara e outra escura. No piso desse ambiente há o mesmo ladrilho que foi no Cine Theatro Brasil, especificamente o que foi utilizado na circulação dos andares das salas de escritórios. As luminárias também são muito semelhantes aos lustres em formas geométricas empregados no cineteatro: hora em retângulos escalonados e hora em tubos retangulares.

4.3.2

Fotografias



Figura 143 - Hospital São Lucas (ainda em construção, 1937). Fonte: Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH);



Figura 144 - Hospital São Lucas. Fonte: Santa Casa de Misericórdia de Belo Horizonte.



Figura 145 - Hospital São Lucas, fachada Rua Ceará. Fonte: www.santacasabh.org.br.



Figura 146 - Hospital São Lucas, fachada Avenida Francisco Sales. Fonte: www.santacasabh.org.br.

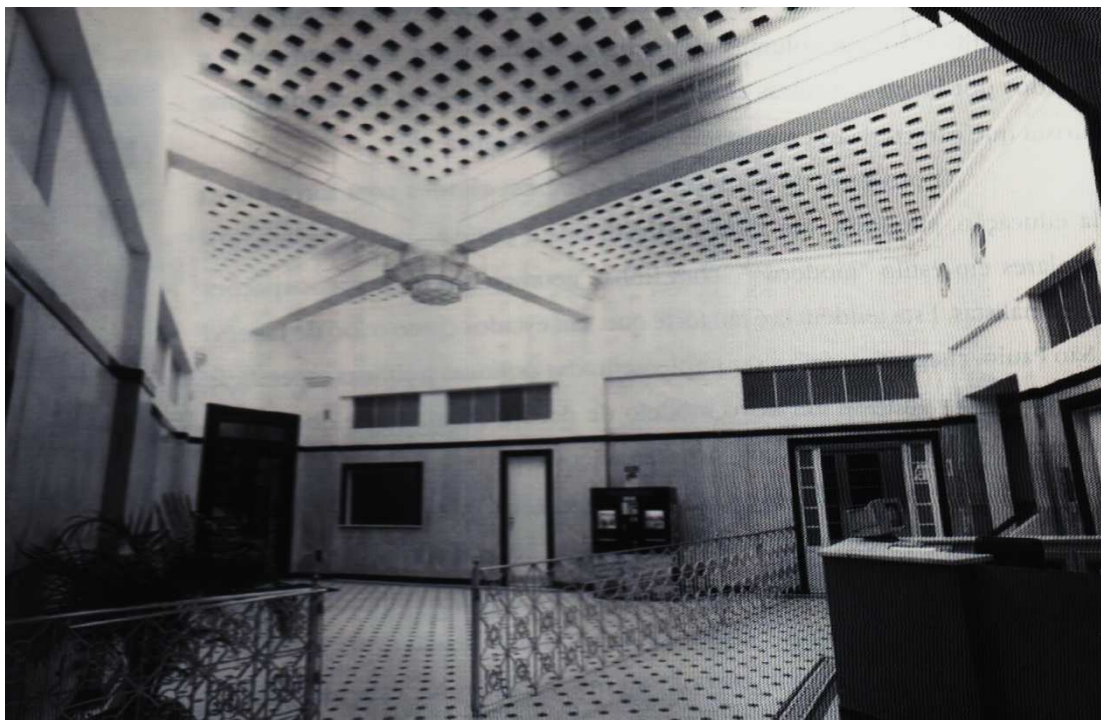


Figura 147 - Hall de entrada e recepção do Hospital São Lucas, fachada Avenida Francisco Sales. Fonte: foto de Nino Andrés.

4.3.3 Desenhos técnicos

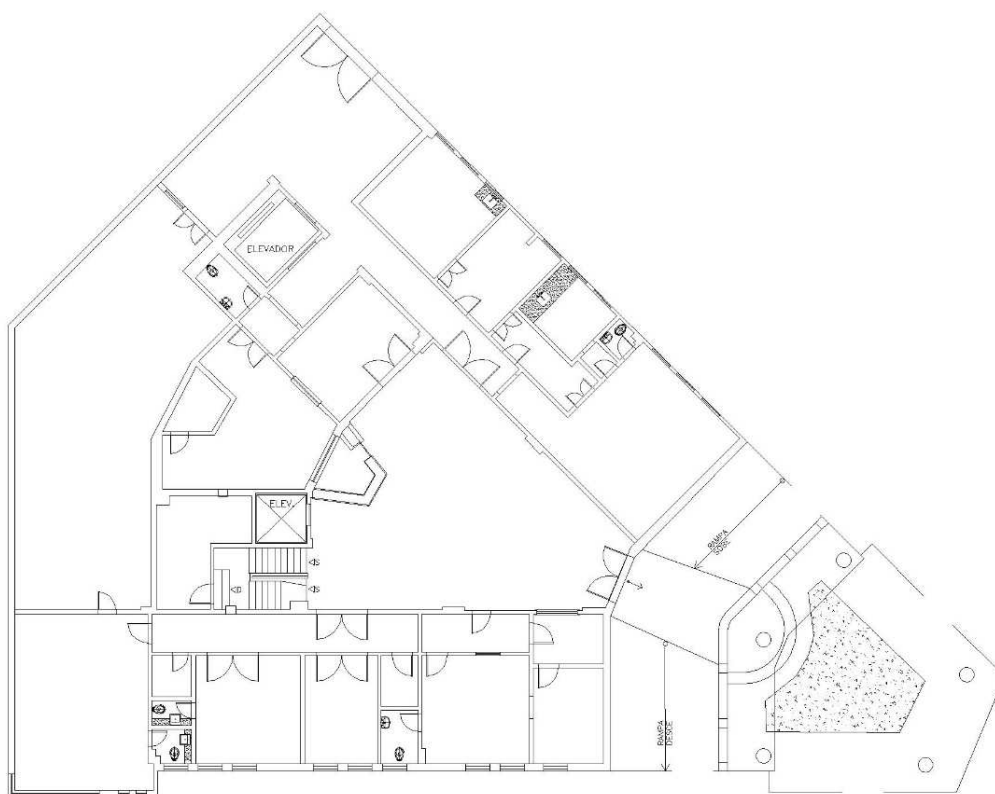


Figura 148 - Planta Baixa – 1º Pavimento.



Figura 149 - Planta Baixa – Pavimento tipo (2º ao 5º andar).



Figura 150 - Planta – 6º Pavimento.

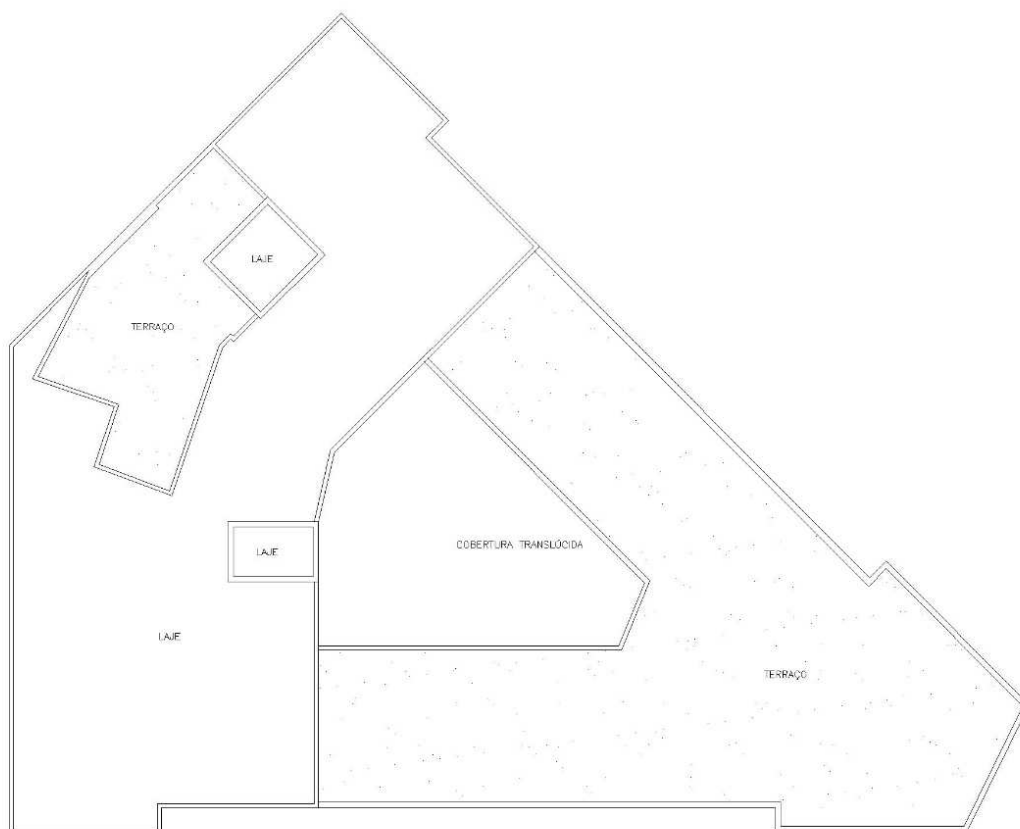


Figura 151 - Planta de Cobertura.

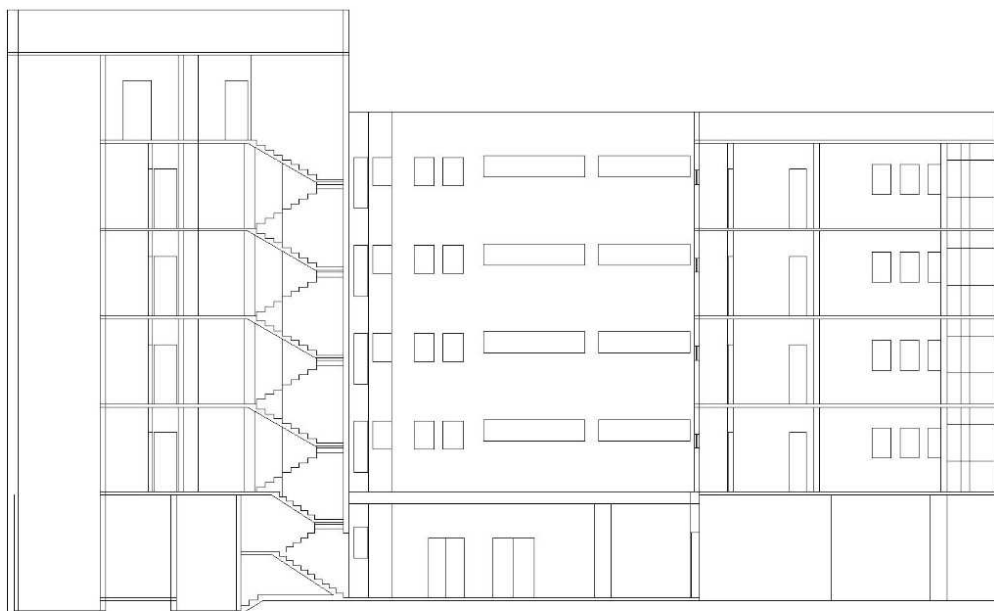


Figura 152 - Secção.

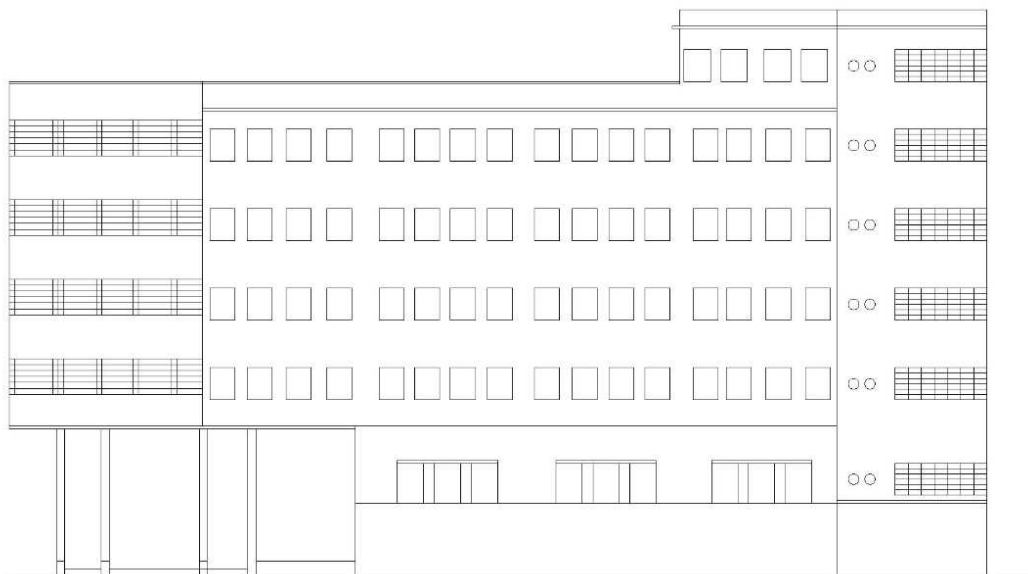


Figura 153 - Fachada para Rua Ceará.



Figura 154 - Fachada para Avenida Francisco Sales.

5

Considerações Finais

A motivação da pesquisa foi, inicialmente, pela crença de que havia interesse em discutir a trajetória, e consequentemente, a produção arquitetônica de Ângelo Murgel na década de 1930.

Durante a elaboração da pesquisa, surgiram dúvidas sobre a relevância de um trabalho tendo Murgel como objeto de pesquisa. Tais questionamentos hoje se justificam; primeiro, pela ausência de suas obras na literatura sobre arquitetura brasileira, inclusive belorizontinas, que geralmente apenas tem mencionado o Cine Theatro Brasil e o Edifício Ibaté, que são considerados os dois primeiros arranha-céus da capital mineira; segundo, devido insegurança causada pela dificuldade que enfrentamos para levantar material sobre o arquiteto e sua produção, afinal de contas maior parte dessas documentações encontram-se disponíveis apenas em Belo Horizonte.

Essas situações a princípio pareciam colocar nossa pesquisa em um status “inferior” em relação a trabalhos desenvolvidos sobre arquitetos de nível excepcionais, como por exemplo Lucio Costa e Oscar Niemeyer, arquitetos contemporâneos a Murgel e que são considerados os dois maiores expoentes da arquitetura brasileira. Entretanto, antes de discorrer sobre o que parecia ser demérito da pesquisa apresentaremos algumas das considerações as quais chegamos a partir da análise do material pesquisado; também é necessário trazer alguns pontos à discussão.

Ao observar a Listagem de Obras – que estão apresentadas em anexo a pesquisa – percebemos que a trajetória do conjunto de trabalho desenvolvidos por Murgel seguiu caminho contrário ao que mais comumente era trilhado pelos profissionais da época; no início de sua carreira profissional, entre 1932 e 1939, Murgel elaborou projetos mais alinhados aos modelos de matriz Déco; após esse período, seus projetos se caracterizaram pela utilização da linguagem Neocolonial.

Buscando entender o comportamento do arquiteto constatamos que os projetos elaborados sob o signo da arquitetura colonial foram desenvolvidos em um período específico em que Murgel trabalhou no Ministério da Agricultura. Afinal, apesar dele ter começado a trabalhar no órgão em meados de 1930 e nessa fase desenvolver projetos aos moldes Déco, como o próprio Murgel declara ao discorrer sobre os projetos para os Parques Nacionais, “em todas elas [as edificações dos parques], *de acordo com sugestões do ministro Fernando Costa*, predomina o estilo colonial que é o que mais se adapta aos imperativos do nosso clima e permite o aproveitamento econômico do material disponível no próprio setor do trabalho” (A Noite, 1940, p.2).

Durante a década de 1940, período no qual Murgel coordenou as equipes multidisciplinares durante o planejamento e a construção dos parques Nacionais de Itatiaia, Iguaçu e Serra dos Órgãos, necessitou de dedicação exclusiva do Arquiteto o que o deixou de fora do circuito de profissionais ativos no que se refere a quantidade de projetos.

Um outro motivo que identificamos que pode ter deixado Murgel a margem das pesquisas sobre arquitetura é que apenas durante a metade da década de 1960, quando surgiram as primeiras críticas a arquitetura moderna, que os pesquisadores se voltaram ao estudo das manifestações produzidas no passado com um olhar imparcial, buscando qualidade no que foi feito. Somente assim em 1968, quando Brevis Hillier escreveu o primeiro livro que caracterizou um específico pensamento moderno como Art Déco foi que se iniciou um esforço de teorização dessa linguagem arquitetônica. Assim Murgel não teve seu trabalho reconhecido, já que não se enquadrava no Movimento Moderno de matriz Corbusiana ficou à margem das pesquisas de arquitetura.

Se mundialmente o Déco é uma recente questão, no Brasil, o assunto é ainda mais imaturo. Os estudos mais consistentes sobre o tema em território nacional aconteceram por iniciativa do arquiteto Luiz Paulo Conde, que, quando foi prefeito do Rio de Janeiro, capitaneou o 1º Seminário Internacional Arquitetura Art Déco na América Latina, realizado em 1996 sob organização de Jorge Czajkowski e que reuniu mais de 500 pessoas – entre elas especialistas estrangeiros. Uma iniciativa voltada ao conhecimento da arquitetura de linha Déco

no Brasil que vale a pena ressaltar é a criação do Instituto Art Déco Brasil²⁴ (2005) e a realização do XI Congresso Mundial de Art Déco²⁵ (Rio de Janeiro, 2011).

Como demonstrado, em nosso país o estudo do Art Déco e das obras alinhadas a esse pensamento é um assunto ainda carente de pesquisas e atenção. Consequentemente, inúmeros profissionais e obras Déco, ficaram esquecidos ou só recentemente têm sido objetos de pesquisas.

Apesar de os arquitetos da geração de Murgel terem vindo da mesma formação, a *Beaux-Arts*, os profissionais seguiram manifestações arquitetônicas variadas e disputaram clientes, principalmente públicos, para assim conquistarem a preferência nacional. Apesar de os caminhos serem distintos, todas as linguagens que surgiram no período buscavam produzir uma arquitetura moderna.

A entrevista de Elisiário Bahiana para Hugo Segawa – intitulada “Elisiário Bahiana e a Arquitetura Art Déco” – pode ser uma comprovação desse fato, pois, Bahiana não compreendia o significado desse termo, recusava rótulos, em todas as hipóteses, seu trabalho era “moderno” e no máximo “gênero Perret”. (Cf. Segawa, 2014, p. 59)

Conforme Segawa,

Elisiário Bahiana não foi um arquiteto genial ou revolucionário, mas um profissional bem-sucedido por ter projetado obras significativas nas duas maiores cidades brasileiras. Como tantos outros arquitetos de sua geração, Bahiana pode ser tomado como um profissional arquétipo de uma etapa da arquitetura brasileira: formado nos valores *Beaux-arts*, “infringiu” os ensinamentos adotando uma linguagem distinta da boa norma acadêmica, em busca de uma arquitetura moderna sem espaço para panfletismo [...]. (Segawa, 2014, p. 59)

Durante o desenvolvimento do trabalho foi abordado o pensamento de Perret que permeia o livro *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes Paris 1925* e que define a arquitetura moderna como

²⁴ O Instituto Art Déco Brasil foi criado em 10 de outubro de 2005, como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público, por um grupo de entusiastas do estilo: Luiz Paulo Conde (Presidente de Honra), Márcio Alves Roiter (Presidente) e Luiz Fernando Grabowsky (Vice-presidente), Piedade Grinberg e Suzete Aché (Conselheiras). Com sede no bairro Jardim botânico do Rio de Janeiro o instituto é a primeira “Art Deco Society” brasileira, criada a modelo de outras espalhadas pelo mundo. (Ver: www.artdecobrasil.com)

²⁵ O Congresso Mundial de Art Déco ocorreu pela primeira vez em Miami no ano de 1991. Atualmente é realizado em período bienal e é considerado o evento internacional mais importante do tema. Em 2011, um feito até então inédito para os países da América Latina, a cidade do Rio de Janeiro sediou a XI edição do evento – recebendo especialistas do mundo inteiro.

aquela, que “tirando vantagem das conquistas da indústria, utilizava, para realizar novos programas, os materiais e procedimentos da construção de seu tempo”.²⁶

No período em que Murgel projetou o Cine Theatro Brasil, o Brasil Palace Hotel e o Hospital São Lucas, as tipologias deste tipo de construção careciam de atualização programática. Além disso como demonstrado no Capítulo 3 entre outras preocupações modernas alinhadas aos preceitos “ala Perret” é oportuno ressaltar que Murgel, nos três projetos analisados, utilizou concreto armado nos elementos estruturais sem mascara-los, empregou elevadores e elaboradas instalações elétricas e hidráulicas, tecnologias construtivas modernas que na época não eram comuns.

De tal forma o que parecia demérito do objeto de pesquisa torna-se uma das grandes riquezas da dissertação, afinal, a maior parte dos projetos construídos na cidade são projetados por arquitetos como Ângelo Murgel, e seus contemporâneos, Elisiário Bahiana, Raphael Galvão, Angelo Bruhns, Luiz Nunes, entre outros. Arquitetos que não são tidos como geniais ou revolucionários, mas que merecem ser estudados e ter suas obras analisadas, pois foram profissionais bem-sucedidos e que projetaram edifícios relevantes e que podem contribuir positivamente para o estudo da história e teoria da arquitetura. No caso específico de Murgel as 3 obras analisadas podem contribuir para compreensão da modernização da arquitetura em Belo Horizonte. Então, não temos por que deixar esquecido um arquiteto que, entre outros projetos de qualidade, tem sua primeira obra construída considerada um dos paradigmas da história da arquitetura da capital mineira.

²⁶ *Exposition Internationale des arts décoratifs et industriels modernes Paris 1925: rapport general 'resenté au nom de M. Fernand David, sénateur, commissaire general de l'exposition, par M Paul Léon, membre de l'institut, directeur general des beaux-arts, commissaire general adjoint de l'exposition.* 1928. Paris, Librairie Larousse, vol. 2.

Referências bibliográficas

ABREU, M. D. **Evolução Urbana da Cidade do Rio de Janeiro** (4 ed.). Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 2013.

ALANIS, Enrique X. de Anda. A arquitetura Déco no México: uma proposta de vanguarda em tempos de modernidade. In: **Art Déco na America Latina**. – 1º Seminário Internacional. – Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar GrandJean de Montigny - PUC/RJ, 1997, pp. 29-35.

AMARAL, Aracy. La invención de un pasado. In: AMARAL, Aracy. **Arquitectura Neocolonial: America Latina Caribe, Estados Unidos**. São Paulo : Memorial, 1994, pp. 10-18.

ANDRADE, Rodrigo Ferreira e MAGALHÃES, Beatriz de Almeida. A formação da cidade. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci Castriota. **Arquitetura da Modernidade**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 1998, pp. 37-78.

BARRETO, Abílio. **Resumo histórico de Belo Horizonte**. Belo Horizonte : Imprensa Oficial, 1950.

BRASIL. Decreto nº 11.749, de 13 de outubro de 1915. Reorganiza a Escola Nacional de Bellas Artes. **Actos do Poder Executivo**. Distrito Federal, DF. Acervo do Museu D. João VI, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1915, pp. 372-397.

BRASIL. Decreto nº 7, de 20 de novembro de 1889. Dissolve e extingue as assembleias provinciais e fixa provisoriamente as atribuições dos governadores dos Estados. **Actos do Poder Executivo**. Distrito Federal, 1889.

BRESLER, Henri. O Art décoratif moderno na França. In: **Art Déco na America Latina**. – 1º Seminário Internacional. – Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar GrandJean de Montigny - PUC/RJ, 1997, pp. 11-17.

BRUAND, Yves. A Criação de Novas Cidades. In: BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. Ed. 5. São Paulo: Perspectiva, 2012, Terceira Parte, pp. 346-349.

CAPANEMA, Gutavo. Depoimento sobre o edificio do Ministério da Educação. In: XAVIER, Alberto (org.). **Depoimentos de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. revista ampliada. São Paulo : Cosac & Naify, 2003, pp. 121-131.

CARVALHO, Antônio Pedro Alves de. Arquitetura para saúde: evolução e metodologia. In: CARVALHO, Antônio Pedro Alves de. **Introdução a arquitetura hospitalar**. Salvador: UFBA, FA, GEA-hosp, 2014, pp. 11-27.

CASTRIOTA, Leonardo Barci e PASSOS, Luiz Mauro do Carmo. O "estilo moderno": Arquitetura em Belo Horizonte nos anos 30 e 40. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Arquitetura da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, pp. 127-182.

CASTRIOTA, Leonardo Barci. Introdução. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Arquitetura da Modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, pp. 19-36.

CAVALCANTI, Lauro. **As preocupações do Belo**. Rio de Janeiro: Taurus, 1995.

COLQUHOUN, Alan. Historicismo e o fardo do clássico. In: COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, pp. 23-95.

CONDE, Luiz Paulo Fernandez. Art déco: modernidade antes do movimento moderno. In: **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, pp. 68-73.

CONDE, Luiz Paulo Fernandez e ALMADA, Mauro. Introdução. In: CZAJKOWSKI, Jorge. **Guia da arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000, pp. 5-20.

CORREIO DA MANHÃ. **Atos do Presidente da República**. Correio da Manhã, 10 de Janeiro de 1935, p. 5.

COSTA, Lucio. **Lucio Costa: registros de uma vivência**. 2. ed. São Paulo: Empresa das Artes, 1997. 676 p.

CZAJKOWSKI, Jorge. **Guia da arquitetura Art Déco do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

DEL BRENNNA, Giovanna Rosso. Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX). In: FABRIS, Annateresa. **Ecletismo na Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1987, pp. 28-67.

DUNCAN, Alastair. **Encyclopedia of Art Deco**. London: Headline Book Publishing, 1988.

FAVERO, Marcos. **Dos mestres sem escola à escola sem mestre**. Tese (Doutorado) - Curso de Arquitetura, Departamento de PROARQ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

FRAMPTON, Kenneth. A primavera sagrada: Wagner, Olbrich e Hoffmann, 1886-1912. In: FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012, pp. 87-83.

FRAMPTON, Kenneth. Charles Rennie Mackintosh e a Escola de Glasgow, 1896-1916. In: FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. 2 ed. São Paulo : Martins Fontes, 2008, pp. 81-85.

GALVÃO, Raphael. **As novas tendências e o nosso surto architectonico**. O Jornal. Rio de Janeiro: 17 de jul. de 1927, s.n.

GÓES, Ronald. O hospital. In: GÓES, Ronald. **Manual prático da arquitetura hospitalar**. São Paulo: Edgard Blücher, 2004, pp. 7-20.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus: nova arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2013. 6 ed. 220 p.

IEPHA/MG. **Processo de tombamento: Cine-Teatro Brasil**. Belo Horizonte: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais. 2000, p. 57.

IRIGOYEN, Adriana. **Wright e Artigas: duas viagens**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KESSEL, Carlos. Modernidades e identidades. In: KESSEL, Carlos. **Arquitetura Neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade**. Rio de Janeiro : Jauá Editora, 2008, pp. 65-104.

KESSEL, Carlos. O Neocolonial nos anos 20. In: KESSEL, Carlos. **Arquitetura Neocolonial no Brasil: entre o pastiche e a modernidade**. Rio de Janeiro: Jauá Editora, 2008, pp. 105-146.

LEMOS, Celina Borges. A cidade republicana: Belo Horizonte, 1897-1930. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci. **Arquitetura da Modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, pp. 79-125.

LEONÍDIO, Otavio. **Carradas de razões**: Lucio Costa e a arquitetura moderna brasileira (1924-1951). São Paulo: Loyola, 2007. 348 p.

LIMA, Fabio Martins de. **Por uma Cidade Moderna**: Ideários de Urbanismo em jogo no Concurso para Monlevade e nos projetos destacados da trajetória dos técnicos concorrentes (1931-1943). São Paulo: Universidade de São Paulo - USP (Tese de Doutorado), 2003 (a).

LIMA, Fabio Martins de. **Por uma cidade moderna**: ideários de urbanismo em jogo na trajetória de engenheiros e arquitetos entre os anos 30 e 40. 2003 (b).

LIMA, Fabio Martins de. **Tradição e modernidade no percurso do arquiteto Ângelo Murgel**: Parque Nacional do Itatiaia e Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, dois projetos urbanísticos. In: Boletim do Parque Nacional do Itatiaia, n. 11, set. 2003 (c).

LIMA, Fabio Martins de. **Urbanismo em minas gerais**: ideários urbanísticos aplicados aos parques nacionais por Ângelo A. Murgel (1932-1942). URBANA, V.5, nº6, mar. 2013 - Dossiê: Urbanistas e Urbanismo- CIEC/UNICAMP. 2013.

LLOYD, Reginald, et al. **Impressões do Brazil no Seculo Vinte**. Inglaterra: Lloyd's Greater Britain Publishing Company Ltd., 1913.

MINISTÉRIO DA SAÚDE. **Capítulo 1. História e Evolução dos Hospitais**. Rio de Janeiro: Ministério da Saúde, 1944, pp. 7-60.

MURGEL, Ângelo Alberto. **“Concurso de Grao Máximo: Um edifício para os Correios Geraes e Telegraphos do Rio de Janeiro”**. Rio de Janeiro: 1932, p. 111. Tese apresentada à Comissão Examinadora e à Comissão Técnica e Didática – Escola Nacional de Belas Artes.

MURGEL, Ângelo Alberto. **Artigos semanais**. In: [Jornal] "Estado de Minas". Minas Gerais: 1933. (Artigos semanais escritos para jornal, os quais abordavam assuntos teóricos e práticos da arquitetura com exemplos de projetos de edificações).

MURGEL, Ângelo Alberto. **A profissão de arquiteto:** considerações sobre sua legislação. ARQUITETURA & URBANISMO, março e abril, 1940.

MURGEL, Ângelo Alberto. **Parques Nacionais.** Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945, 27 p. Conferência pronunciada na Exposição de Edifícios Públicos, do Departamento Administrativo no Serviço Público, em 1944.

MURGEL, Ângelo Alberto. **O Belo Mito do Belo.** Rio de Janeiro: Editora AM, 1962. 122 p. (Tese apresentada ao concurso para provimento da cadeira de Grandes Composições de Arquitetura – Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil.)

MURGEL, Ângelo Alberto. **Arquitetura Rural.** Arquitetura e Urbanismo. 1939.

MURGEL, Ângelo Alberto. **Grandes composições de arquitetura.** Rio de Janeiro: 1952, (Tese apresentada ao concurso de Livre Docente da cadeira de Grandes Composições de Arquitetura – Faculdade Nacional da Universidade do Brasil).

MURGEL, Ângelo Alberto. **A casa rural brasileira.** Editora: Imprensa Nacional. Ano 1950. p. 12.

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Ecletismo na Europa. In: *FABRIS, Annateresa. Ecletismo na Arquitetura Brasileira.* São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1987, pp. 8-27.

PIGNARRE, Robert. **História do Teatro.** 3 ed. Paris : Presses Universitaires de France, [19uu]. p. 138.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil.** 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROITER, Márcio. **Rio de Janeiro Art Déco.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

SALGUEIRO, Heliana Angotti. Ecletismo em Minas Gerais: Belo Horizonte 1894-1930. In: *FABRIS, Annateresa. Ecletismo na Arquitetura Brasileira.* São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1987, pp. 104-145.

SANCHES, Maria Ligia Fortes. **Construções de Paulo Ferreira Santos:** a fundação de uma historiografia da arquitetura e do urbanismo no Brasil. Rio de

Janeiro: 2005, p.511. Tese (doutorado) apresentada a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História.

SANTOS, Paulo. **Quatro Séculos de Arquitetura**. Rio de Janeiro : IAB, 1981.

SCHELOTTO, S. Um abordagem do Art Déco no Uruguai. In: **Art Déco na America Latina**. – 1º Seminário Internacional. – Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar GrandJean de Montigny - PUC/RJ, 1997, pp. 44-53.

SEGAWA, Hugo. Arquitetura na Era Vargas: o avesso da unidade pretendida. In: Pessoa, José et al. **Moderno e Nacional**. Niterói : EdUFF, 2006, pp. 83-99.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. 2 ed. São paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 2014. p. 224.

SEGRE, Roberto. **Amperica Latina, fimde milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura**. [trad.] Eduardo Brandão. São paulo: Studio Nobel, 1991.

SENA, Nelson. **O cinquentenário de Belo Horizonte**. Revista do Instituto Histórico de Belo Horizonte (pp. 8-18). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1946, pp. 8-18.

SOUZA, Abelardo Riedy de. Introdução. In: SOUZA, Abelardo Riedy de. **Arquitetura no Brasil: depoimentos**. São Paulo: Diadorim/EDUSP, 1978, p. 13-31.

TAVEIRA, Alberto, & KAMITA, João Masao. Detalhamento e acabamento Art Déco. In: CZAJKOWSKI, Jorge. **Guia da arquitetura Art Déco do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, pp. 105-115.

TELES, Augusto da Silva. Neocolonial: La polémica Ed José Mariano. In: AMARAL, Aracy A. **Arquitetura Neocolonial: América Latina, Caribe, Estados unidos**. São Paulo: Memorial, 1994. 237-248 p.

UZEDA, Helena Cunha de. **Ensino Acadêmico E Modernidade: o curso de arquitetura da escola nacional de belas artes 1890-1930**. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

VASCONCELLOS, Sylvio. **Como cresce Belo Horizonte**. Revista Arquitetura e Engenharia. nov./dez. de 1947, Vol. 6, pp. 51-53.

WISER, Willian. **Os anos loucos: Paris na década de 20**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1995, pp. 144-156.

ZEVI, Bruno. **Saber ver arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Histórico Escolar

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1321742/CA

Livro de Matrícula: Turma de 1926

UNIVERSIDADE DO BRASIL - ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES

LIVRO DE MATRÍCULA Nº 3

ÍNDICE

TURMA DE 1926

1 - Angelo Alberto Murgel	Pág. 1
2 - Leonardo Otto Kuhu	" 2
3 - Cypriano Esteves das Dores	" 3
4 - Abelardo Riedy de Souza	" 4
5 - Odyr do Coutto	" 5
6 - Carlos Azevedo Leao	" 6
7 - Hermani de Val Penteado	" 7
8 - Raphael M. Rebechi	" 8
9 - Eduardo Guaraná Guia	" 9
10 - Benedicto de Barros	" 10
11 - Renato M. Rebechi	" 11
12 - Fernando Barata Ribeiro	" 12
13 - Horacy Lgey da Silva	" 13
14 - Darimond A. Moreira	" 14
15 - Aloysio Ferrão Berrini	" 15
16 - Americo Rodrigues Campello	" 16
17 - Heloisa Pinto da Silveira	" 17
18 - Augusto Frederico Caldwell de Couto	" 18
19 - Cicero dos Santos Dias	" 19
20 - Antonio Eugenio Basilio	" 20
21 - Edison Nicoll	" 21
22 - Domingos Soares Filho	" 22
23 - Rodolpho Staffa	" 23
24 - Adamastor Pereira do Cabo	" 24
25 - Luiz Rodrigues de Carvalho	" 25
26 - José de Mattos Maia	" 26
27 - Luiz Gioseffi Jannuzzi	" 27
28 - Hermani Bilac Guimarães	" 28

TURMA DE 1927

1 - Alexandre José da Silva	Pág. 29
2 - Albano Raymundo da Fonseca Marques	" 30
3 - Avelino Camargo	" 31
4 - Antonio José Chermont Miranda	" 32
5 - Antonio Acioly	" 33
6 - Antonio Dias de Carvalho Junior	" 34
7 - Alberto de Mendonça Santos	" 35
8 - Adalberto Gomes de Carvalho	" 36
9 - Alice Cezar Vergara Filha	" 37
10 - Alvaro Baptista Seixá	" 38
11 - Carlos V. Palhano de Jesus	" 39
12 - Carlos Delgado de Carvalho	" 40
13 - Djalma Sampaio de Andrade	" 41
14 - Dagmar Beserra G. Peryassu	" 42
15 - David Xavier de Azambuja	" 43
16 - Dulce Vianna de Andrade	" 44
17 - Eunice Smith da Silva	" 45
18 - Elza Almeida Oliveira Santos	" 46
19 - Ernesto Guimarães Maximo	" 47
20 - Eugenio Proença Sigaud	" 48
21 - Francisco Angelo Saturmino R. de Brito	" 49
22 - Flavio Caldeira Brant	" 50
23 - Godofredo Paulo da Silveira Feijo	" 51
24 - Gilberto Lyra de Lemos	" 52
25 - Heitor Bernabó	" 53

Cronologia biográfica

DADOS BIOGRÁFICOS

NOME	ÂNGELO ALBERTO MURGEL
NASCIMENTO	Cataguases (MG), 08 de agosto de 1907.
MORTE	Rio de Janeiro (RJ), 20 de agosto de 1978.
FILIAÇÃO	Guiomar Ventania Murgel e Alberto Murgel
IRMÃOS	Waldemar Murgel e Diva Murgel Kehl
CÔNJUGE	Haydée Salles
FILHO	Carlos Alberto Salles Murgel (Guanabara /Rio de Janeiro - 1941)

FORMAÇÃO

GINASIAL	Belo Horizonte (1920 - 1924)
PREPARATÓRIO	Escola de Engenharia de Belo Horizonte (1925)
SUPERIOR	Escola Nacional de Belas Artes - ENBA (1926 - 1931) Título: Engenheiro-Arquiteto (em 24 de dezembro de 1931) Premiação: Grande Medalha de Ouro (1932)

ATUAÇÃO PROFISSIONAL

BELO HORIZONTE

- Arquiteto em escritório pessoal vinculado à firma Carneiro de Rezende & Cia. Localizava-se na Rua Rio de Janeiro, n 385 (2º andar) - Bairro: Centro / Cidade: Belo Horizonte.
- Professor da Escola de Arquitetura de Belo Horizonte
- Servidor da Prefeitura de Belo Horizonte

RIO DE JANEIRO

- Arquiteto em escritório pessoal. Localizava-se na Avenida Nilo Peçanha nº 155 (Edifício Nilomex, sala 414) - Bairro: Centro / Cidade: Rio de Janeiro.
- Arquiteto do Ministério da Agricultura
- Professor da Faculdade Nacional de Arquitetura (FNA)
- Vice-diretor da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU-UFRJ).

ATUAÇÃO PROFISSIONAL

- 1930 Como representante do Diretório Acadêmico da Escola de Belas Artes, participou do almoço de lançamento da *Cruzada Nacional da Alfabetização*, iniciativa idealizada pelo Rotary Club do Rio de Janeiro.
- 1931 Juntamente com Carlos de Azevedo Leão e Hélio de Oliveira Gonçalves participou da comissão de encarregada da reforma do diploma.
- 1931 Participou da comissão organizadora dos álbuns de formatura juntamente com Adhemar Portugal e Mario de Camargo Penteado.
- 1931 Entre as propostas desenvolvidas para a reformulação do modelo de diploma da ENBA, a elaborada por Ângelo Murgel - com novo croqui e norma redigida - foi aprovada em assembleia geral realizada entre os alunos do 6º ano e segundo deliberação do Sr. Fernando Magalhães e do Conselho Universitário foi adotada para todas as escolas da Universidade do Rio de Janeiro.
- 1931 Participou da greve dos estudantes e em reunião realizada no dia 21 de dezembro dirigiram-se ao Sr. Archimedes Memoria solicitando que em nome de seus colegas de turma abandonasse o cargo de diretor da ENBA que vinha ocupando, conforme os alunos, contra a vontade dos estudantes da Escola.
- 1931 Como membro do Diretório Acadêmico participou de audiência com o Sr. Francisco Campos, ministro da educação, lutando pela reforma acadêmica.
- 1932 Escritório vinculado à firma Carneiro de Rezende & Cia. Após a morte do fundador da firma, o engenheiro Alvimar Carneiro de Rezende (1943), a firma deixou de existir. Localizava-se na Rua Rio de Janeiro, n 385 (2º andar) - Bairro: Centro / Cidade: Belo Horizonte.
- 1932 Período em que já fazia parte do quadro de professores da Escola de Arquitetura da Universidade de Minas Gerais, atual Universidade Federal de Minas Gerais.
- 1934 Participou da comissão julgadora das maquetes para construção do mausoléu do presidente Olegário Maciel.
- 1934 Membro da *Comissão Técnica Consultiva* da prefeitura de Belo Horizonte, durante a administração do prefeito José Soares de Mattos (1933 - 1935). Comissão, instalada sob a presidência do engenheiro Lourenço Baeta Neves, e dividida em cinco subcomissões, cuja subcomissão de arquitetura e urbanismo Murgel - juntamente com Lincoln Continentino, Fabio Vieira Marques e Luiz Signorelli - fazia parte.
- 1935 Como representante da Escola de Arquitetura de Belo Horizonte, foi membro da comissão julgadora do concurso para o novo prédio da prefeitura de Belo Horizonte, juntamente com Alfredo Ernesto Becker, J. Amaral Neddermayer, Paulo Costa e

Octavio Penna.

- 1935 Participou da comitiva do Ministro da Agricultura o sr. Odilon Braga que foi a inauguração de Palermo, em Buenos Aires e também a inauguração da Exposição Pecuária em Montevideu. Em retribuição as gentilezas recebidas em Buenos Aires, Odilon Braga, ofereceu um almoço íntimo ao Sr. Molina, presidente da "República da Boca", onde dentre os outros seis convidados um deles foi Ângelo Murgel.
- 1935 Como diretor do gabinete de Engenharia e arquitetura participou da comissão julgadora do concurso de cartazes anunciando a V Exposição Nacional de Animais e Derivados
- 1936 Como diretor do gabinete de Engenharia e arquitetura participou da comissão julgadora do concurso de cartazes propaganda a V *Exposição Nacional de Animais e Derivados*.
- 1937 Abriu escritório pessoal. Localizava-se na Avenida Nilo Peçanha nº 155 (sala 414, no Edifício Nilomex), na esquina da com a Rua México - Bairro: Centro / Cidade: Rio de Janeiro.
- 1938 Prestou concurso para docência da cadeira de "Teoria e Filosofia da Arquitetura", mas o candidato aprovado foi o arquiteto Wladimir Alves de Souza.
- 1952 Apresentou tese intitulada *Grandes Composições de Arquitetura*, no concurso para livre docência na Faculdade Nacional da Universidade do Brasil, e foi contratado como docente.
- 1957 Prestou concurso para livre docência, concorrendo com Hélio Queiroz Duarte, tendo sido classificado em primeiro lugar.
- 1961 Aprovado no concurso para provimento da cadeira *Grandes Composições de Arquitetura*, ocasião em que defendeu a tese *A análise do Belo*.
- 1969 Membro da comissão de Reforma do Ensino da Arquitetura e do Urbanismo composta, também, pelos professores catedráticos Paulo Ferreira Santos (relator), Roberto Thompson Motta e Wladimir Alves de Souza.
- 1974 Assumiu o cargo de vice-diretor da, então, Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

TÍTULOS E PRÊMIOS

- 1930 Presidente do Diretório Acadêmico da Escola de Belas Artes
- 1932 Ganhou a Grande Medalha de Ouro no *Concurso de Grau Máximo* ao término do Curso de graduação da Escola Nacional de Belas Artes (Trabalho: *Um edifício para os Correos Geraes e Telegraphos do Rio de Janeiro*).
- 1935 Nomeado como *sub-assistente-engenheiro da Diretoria Geral do Departamento da Produção Animal*.
- 1935 Foi eleito como membro efetivo do CREA da 5ª região (Rio de Janeiro).
- 1937 Servidor do Ministério da Agricultura.

- 1942 Membro do Instituto Central de Arquitetos (Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB)
 Membro do Clube de Engenharia
 Membro da Sociedade Mineira de Engenheiros
 Engenheiro do Departamento de Parques Nacionais
 Membro do Jockey Clube do Rio de Janeiro
 Membro do Automóvel Clube de Minas Gerais

CONFERÊNCIAS E AFINS

- 1930 Participou do *IV Congresso Pan-Americano de Architectos*. Na ocasião Ângelo Murgel presidiu a mesa do jantar dos estudantes - realizado entre alunos Argentinos Rosaríamos, da Acção Universitária Catholica e Escola de Belas Artes. Segundo o Jornal A Noite, Ângelo Murgel usou da palavra e após breves considerações e belas comparações levantou sua taça pela felicidade da juventude americana e palmas e mais palmas foram a resposta desse gesto de cordialidade do orador.
- 1930 Juntamente com o Sr. Heitor de Figueiredo, presidente do instituto Central de Arquitetos, Ângelo Murgel fez a saudação ao professor austríaco Eugene Steinhof durante a conferência em que Steinhof falaria a respeito de tese também apresentada no *IV Congresso Pan-Americano de Architectos* a sobre o problema da arquitetura americana e a formação de uma nova geração de arquitetos.
- 1931 Assistiu, no dia 13 de outubro, uma palestra de Frank Lloyd Wright, promovida pelo Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes.
- 1940 Participou do "V Congresso Pan-Americano", realizado em Montevideu (Uruguai), onde apresentou e ganhou prêmio por conta da tese *A profissão do arquiteto: considerações sobre sua legislação*. Fez parte da comissão de propaganda juntamente com Walmir Alves de Souza, Lucio Costa, Paulo Candiota, Antônio Severo, Francisco Kosuta.
- 1941 Como representante do Ministério da Agricultura, Ângelo Murgel, participou como membro titular do *I Congresso Brasileiro de Urbanismo*, realizado no Rio de Janeiro.
- 1950 Participou do 7º Congresso Pan-americano de Arquitetos, realizados no mês de abril de 1950 na cidade de Havana, onde apresentou a tese *Construções Rurais*.
- 1952 Participou do *II Congresso Nacional do Municípios*, realizado em São Vicente/SP, onde, além de apresentar as teses *A Casa Rural Brasileira* e *A Casa Rural Brasileira, subsídio para o governo*, foi um dos membros colaboradores na subcomissão de Habitação e Favela da Comissão Nacional do Bem-Estar Social.

- 1954 Em conferência de comemoração ao 6º aniversário da criação do Departamento Administrativo do Serviço Público, Ângelo Murgel, como representante do Mistério da Agricultura, apresentou para os alunos da Escola Nacional de Engenharia uma palestra em que abordou o tema "Parques Nacionais".

TRABALHOS E PUBLICAÇÕES

- 1930 MURGEL, Ângelo Alberto. *Do Egypto*. In, Architectura Mesário de Arte, ano II, n 15. Rio de Janeiro: 1932, p. 15-17.
- 1930 Projeto para residência em estilo "Normando"
- 1930 Projeto da "Toca de caça" para o Sr. Flavio R. Carvalho, situada da Avenida Almirante Barroso nº 20 (Centro). Projeto em parceria com M. Fraga.
- 1930 Projeto de Reforma do hall da residência do Sr. Christiano Hamman, situada na Rua Fonte da Saudade nº 90 (Gávea). Projeto em parceria com M. Fraga.
- 1932 MURGEL, Ângelo Alberto. Concurso de Grao Máximo: *Um edifício para os Correios Geraes e Telegraphos do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 1932, p. 111, Tese apresentada à Comissão Examinadora e à Comissão Técnica e Didática – Escola Nacional de Belas Artes.
- 1933 Iniciou a série de artigos semanais no jornal "Estado de Minas", nos quais abordava assuntos teóricos e práticos da arquitetura com exemplos de projetos de edificações.
- 1935 Publicou texto sobre observações de viagens no Jornal *Correio da Manhã*.
- 1936 Nomeado Engenheiro Arquiteto do Diretório Geral do Departamento da Produção Animal.
- 1937 Entrevista para o periódico *O Observador Econômico e Financeiro* a respeito das finanças do arquiteto.
- 1939 Publicou artigo *Arquitetura*, Revista Arquitetura e Urbanismo
- 1939 Publicou o artigo *Arquitetura Rural*, na revista Arquitetura e Urbanismo
- 1941 Entrevista para o Jornal O Imparcial a respeito da legalização da profissão de arquitetura.
- 1945 MURGEL, Ângelo Alberto. Parques Nacionais. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945, 27 p.
- 1950 MURGEL, Ângelo Alberto. A casa rural brasileira. Editora: Imprensa Nacional. Ano 1950. p. 12.
- 1952 MURGEL, Ângelo Alberto. Tese: Grandes composições de arquitetura. Rio de Janeiro: 1952, Tese apresentada ao concurso de Livre Docente da cadeira de "Grandes Composições de Arquitetura" – Faculdade Nacional da Universidade do Brasil.
- 1962 MURGEL, Ângelo Alberto. Análise do Belo. Rio de Janeiro: 1962, 122 p., Tese apresentada ao concurso para provimento da cadeira de Grandes Composições de Arquitetura – Faculdade

Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil.

- 1962 MURGEL, Ângelo Alberto. O Belo Mito do Belo. Editora AM. Ano 1962. p. 122.
- 1962 MURGEL, Ângelo Alberto. Análise do Belo. Editora UB. Ano 1962. p. 122.

Listagem de Obras

Cine Theatro Brasil



Localização: Belo Horizonte (MG)

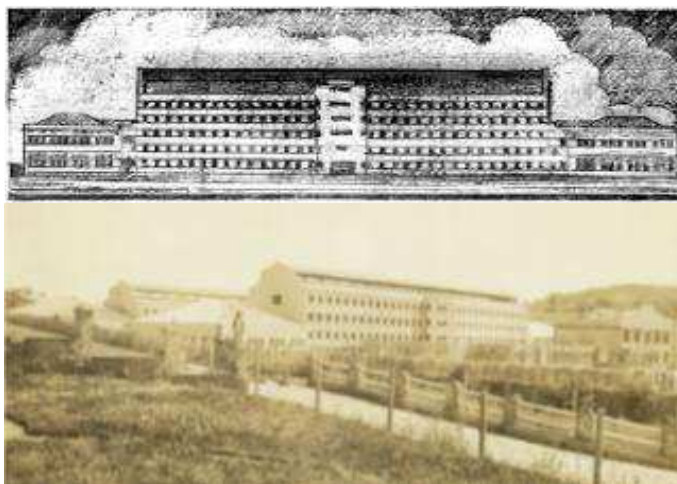
Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: 14 de julho de 1932 (inauguração)

Proprietário Original: Não identificado

Penitenciária Agrícola do Estado de Minas Gerais



Localização: Ribeirão das Neves (MG)

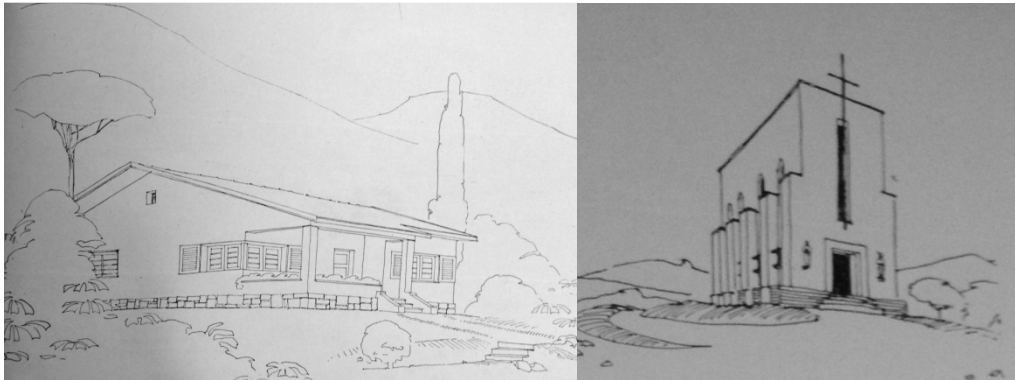
Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: 1932

Proprietário Original: Governo do Estado

Projecto da Cidade Operária da Monlevade



Localização: São João de Monlevade (MG)

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não construído

Data: 1934

Proprietário Original: Companhia Siderúrgica Belgo Mineira

Posto de Gasolina e Serviços para Automóveis

Localização: Rua da Bahia com Rua dos Tamoios

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Carneiro Rezende & Cia

Data: Projetado em 1934

Proprietário Original: Patrício dos Santos

Sede de Sociedades Religiosas filiadas à matriz de São José

Localização: Rua Tupis com Rua Espírito Santo

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Carneiro Rezende & Cia

Data: Projetado em 1934

Proprietário Original: Patrício dos Santos

Edifício de Escritório Ibaté



Localização: Rua São Paulo esquina Rua Afonso Pena, Belo Horizonte (MG)

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Carneiro Rezende & Cia

Data: Projetado em 1934 e inaugurado em 1935

Proprietário Original: Alvimar Carneiro Rezende

Escola de Ciências Agrônomas de Botucatu



Localização: Botucatu (SP)

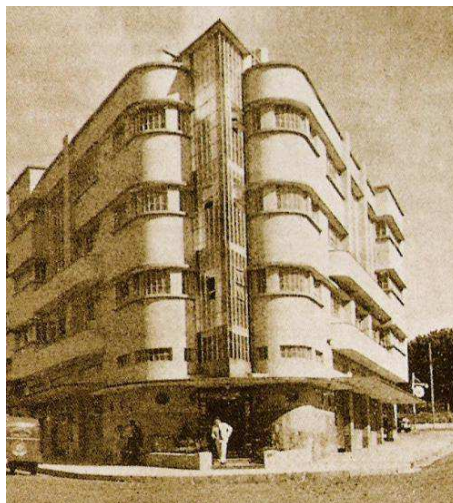
Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: 1936

Proprietário Original: Ministério da Agricultura

Centro dos Chauffers



Localização: Não identificada

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: 1937

Proprietário Original: Ministério da Agricultura

Brasil Palace Hotel



Localização: Rua dos Carijós, 269 (Centro) - Belo Horizonte (MG)

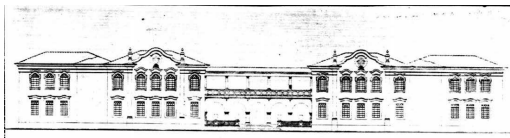
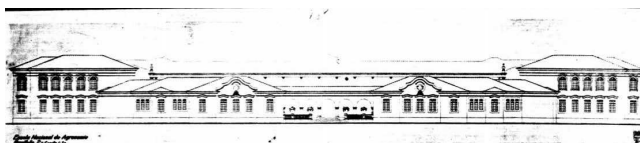
Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: 1939

Proprietário Original: Não identificado

Centro Nacional de Ensino e Pesquisas Agronômicas



Localização: Quilometro 47 da estrada Rio - São Paulo, em Itaguaí (RJ).

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: 1938

Proprietário Original: Ministério da Agricultura

Entrepasto de Pesca

Localização: Não identificada

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: 1937

Proprietário Original: Ministério da Agricultura

Capela do Colégio Santa Maria



Localização: Belo Horizonte (MG)

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: 1938

Proprietário Original: Arquidiocese de Minas Gerais

Casa de Saúde São Lucas



Localização: Tupaririguara (MG)

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: 1937

Proprietário Original: Ministério da Agricultura

Hospital Imaculada Conceição



Localização: Patos de Minas/MG

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: Década de 1930

Proprietário Original: Não identificado

Novo Hotel das Nações



Localização: São Lourenço (MG)

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: 1939

Proprietário Original: Não identificado

Monumento a Bandeira



Localização: Belo Horizonte (MG)

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não construído

Data: 1940

Proprietário Original: Não identificado

Parque Nacional do Itatiaia



Localização: Na região das Agulhas Negras, na Serra da Mantiqueira, compreendendo áreas situadas no estado de Minas Gerais e Rio de Janeiro

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: Década de 1940

Proprietário Original: Ministério da Agricultura

Parque Nacional do Iguaçu



Localização: Foz do Iguaçu (PR)

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: Década de 1940

Proprietário Original: Ministério da Agricultura

Parque Nacional da Serra dos Órgãos



Localização: Em áreas na divisa das cidades de Teresópolis, Petrópolis, Magé e Guapirimirim.

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: Década de 1940

Proprietário Original: Ministério da Agricultura

Estação de Investigação Fitossanitária

Localização: Rio de Janeiro (RJ)

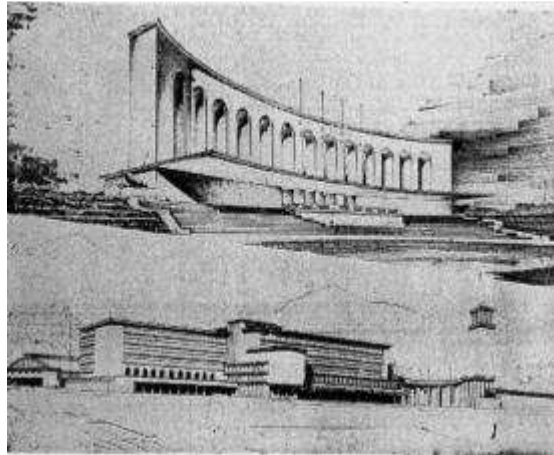
Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: 1940

Proprietário Original: Ministério da Agricultura

Parque de Pecuária e Departamento de Produção Animal do Ministério da Agricultura



Localização: Quinta da Boa Vista, no antigo Jardim Zoológico (RJ)

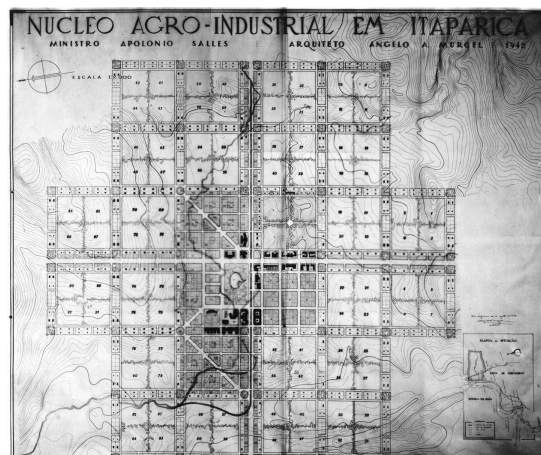
Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não construído

Data: 1941

Proprietário Original: Ministério da Agricultura

Núcleo Agro-Industrial em Itaparica



Localização: Itaparica (BA)

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: Projetado em 1942 e construído em 1943

Proprietário Original: Ministério da Agricultura

Mercado São Nicolau



Localização: Rua Visconde Pirajá, 490 (Ipanema) – Rio de Janeiro (RJ)

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: Construído em 1944

Proprietário Original: Não identificado

Cidade das Meninas



Localização: Nova Iguaçu (RJ)

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: Década de 1940

Proprietário Original: Ministério da Agricultura

Loteamento Week end Campo-Mar

Localização: Cabo-Frio (RJ), localizado em área de expansão, próximo da praia de Peró.

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: 1956

Proprietário Original: Ministério da Agricultura

Entrepasto Geral de Gêmeos



Localização: Rio de Janeiro (RJ)

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: 1944

Proprietário Original: Ministério da Agricultura

Igreja de São Judas Tadeu



Localização: Rio de Janeiro (RJ)

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: 1957

Proprietário Original: Arquidiocese do Rio de Janeiro

Residência da Gávea



Localização: Rio de Janeiro (RJ)

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: Não identificada

Proprietário Original: Não identificado

Restaurante Vice Rey



Localização: Rio de Janeiro (RJ)

Projeto: Ângelo Murgel

Construtor: Não identificado

Data: Não identificada

Proprietário Original: Não identificado
