

medida em que seu projeto elabora um número maior de questões, resolvendo-as com criatividade e elevada consistência formal, o projeto Docas, neste sentido, parece formalmente aprisionado na caixa paralelogrâmica um tanto previsível — esses dois imóveis estão, de todo modo, numa diferenciada posição de realização no contexto arquitetônico da Avenida. A ratificar esta impressão está a escolha dos projetistas, Ramos de Azevedo, do alto do renome atingido por seu escritório paulista, e o ainda desconhecido autor do Edifício Guinle & Cia, de performance claramente superior à média do que se viu na Avenida Central.

3.3 Os três edifícios comerciais de Eduardo Palassin Guinle na Avenida Central

Os três edifícios comerciais construídos por Eduardo Guinle na Avenida Central, do lado par, os de número 2-4-6, [F42] praticamente na Praça Mauá e o nº 52-54, esquina com a Rua de São Pedro, [D5] este último tragado pela construção da Av. Pres. Vargas, e do lado ímpar o de número 135-137-139, [F43] na esquina da Rua 7 de Setembro, foram projetados pelo mesmo escritório de arquitetura, Jannuzzi & Irmão, todos em torno a 1905, sob o regime do tardo ecletismo europeu, num momento em que os modernos edifícios comerciais de Chicago já assombravam meio mundo a pelo menos 15 anos, mas que aqui permaneceriam nas publicações ilustradas, como se fossem modelos inaplicáveis, imagens de um outro mundo. [F44] A comparação com o que de mais avançado se fazia na tipologia comercial, antes que um golpe narrativo, serve para ilustrar a distância dos mecanismos formais, de conceituação, método de produção dos projetos, e organização industrial também, como para avaliar a independência logo assumida pelos norte-americanos frente aos modelos da tradição europeia, historicistas, enquanto nós, em praticamente todo o conjunto da grande Avenida recém disposta, nos segurávamos nos resquícios da Academia e no triunfalismo extrovertido e anódino do extenuado *Beaux-Arts* fim de século. E Jannuzzi, pelos resultados obtidos, talvez nem mesmo uma formação acadêmica tivesse, o que no melhor dos casos, como no de Morales de Los Rios, acabavam por organizar espacialmente a arquitetura, garantindo que ao menos a *distributio* vitruviana estivesse devidamente aplicada.¹⁷

A impressão comum a estes três edifícios é que, solucionada a distribuição espacial, com limitações em alguns casos, o importante era vestir a arquitetura para que, com atributos interiores tão inexpressivos, pudesse no *plein air* da Avenida, apresentar a declamatória decoração de catálogo, tirada fácil dos manuais de construção e arquitetura, e com isso *salvar as aparências*. Acredito mesmo que ao transeunte comum, aquela arquitetura soasse bem, sem problemas, até alguma atenção atirasse. E que também não era diversa daquela construída nos quase 3000 metros de fachada da Avenida



[F42] Januzzi & Irmão, Avenida Central nº 2-4-6, c. 1905



[D5] Januzzi & Irmão, fachada do edifício nº 52 / 54, da Avenida Central



[F43] Januzzi & Irmão edifício da Avenida Central nº 135-137-139, c.1905

¹⁷ Ver, a respeito dos projetos de Morales de Los Rios, o artigo de Cláudia Thurler Ricci *Sob a inspiração de Clio: O Historicismo na obra de Morales de Los Rios*, in **Gávea** nº 15, julho de 1997, pág 633 a 653.

Central. Como também não adianta tentar escrever a história que não vivemos, nem lamentar a oportunidade perdida — sob os parâmetros desses exemplos americanos — no caso da Avenida, apresentada de maneira tão ostensiva e ampliada. De qualquer forma ficam aí presentes as questões da dicotomia entre interior e exterior, aparentemente desequilibrados, de um certo provincianismo formal, que dá conta de uma exterioridade inconsonante com a arquitetura interna. Poderíamos inclusive perfilar esse procedimento construtivo com outro, de caráter familiar, quando Brás Cubas retrata sua origem:

O que importa é a expressão geral do meio doméstico, e essa aí fica indicada, — vulgaridade de caracteres, amor das aparências rutilantes, do arruído, frouxidão da vontade, domínio do capricho, e o mais.¹⁸

Os três edifícios atendiam a programas semelhantes, na medida em que apresentavam espaços destinados ao comércio lojista, nos térreos, com os demais pavimentos combinando salas comerciais e apartamentos habitacionais. Os partidos construtivos também se assemelhavam, permanecendo dentro da tradição empregada naquela altura, na cidade, conjugando paredes externas de alvenaria portante, com piso de assoalho sobre vigamento de madeira, e finas paredes de pau a pique, tabicadas e estucadas. Também conforme a tradição citadina, porém utilizada em Lisboa e na Europa em geral, as escadas eram dotadas de clarabóias, que iluminavam, e ventilavam naturalmente esses ambientes de circulação, por meio de venezianas situadas na própria estrutura da lanterna.

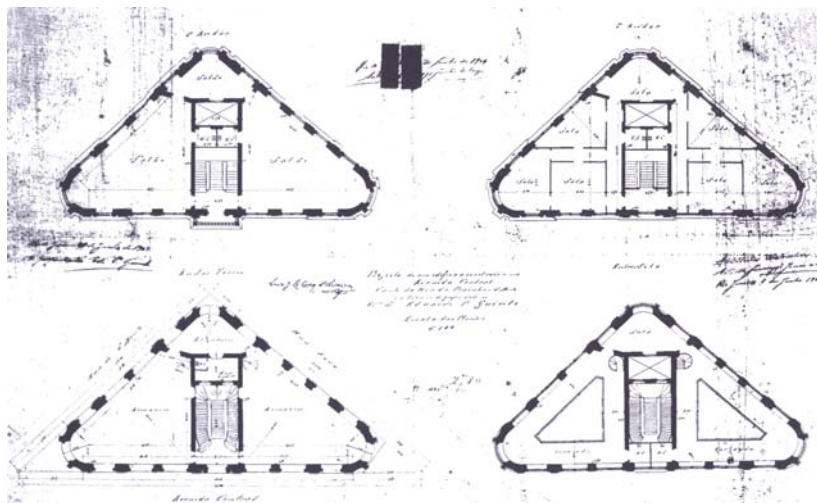
O edifício nº 2-4-6 ocupava o terreno triangular formado pelas ruas de São Bento, Acre e a própria Avenida Central, tendo um dos seus vértices agudos apontando exatamente para o cais do porto. **D6** Na manhã chuvosa de 15 de novembro de 1905, quando era inaugurado o segundo trecho da Avenida Central, como mostram as fotografias da época, o edifício já estava pronto diante de uma multidão de guarda chuvas. A implantação inusitada e sua posição urbana privilegiada acabaram por conferir-lhe algum destaque. Aqui, como em outros exemplos da Avenida, o que o caracteriza a arquitetura eclética do prédio são os torreões cupulados, quase sempre nos ângulos da construção, revestidos de ardósia ou folhas de flandres, acabados com apliques de chumbo, assim como os telhados, arrematados por grades rendilhadas de ferro. É o caso desta absolutamente simétrica construção de quatro pavimentos, cujos ângulos impostos pelo terreno triangular foram concebidos curvos, arrematados por cúpulas igualmente simétricas e praticamente esféricas lançadas sobre um baixo



F44 Willian Le B. Jenney, Chicago, Sears, Roebuck & Co. (Leiter) Building, c1890

¹⁸ Assis, Machado, memórias Póstumas de Brás Cubas, Aguilar, 1959, Rio de Janeiro, 1959, pág.429.

tronco cilíndrico. Em planta **D6** o edifício espelha a clareza da implantação topológica e volumétrica. Definido o bloco que contém a circulação vertical composto por uma única escada em três tramas com duplo arranque, os banheiros e um pequeno prisma de ventilação que os atende, e situado no eixo principal da composição, coincidente com o ingresso, tal arranjo divide o espaço planimétrico em três ambientes, dois maiores, praticamente iguais e simétricos e um terceiro menor gerado como resultante.



D6 Plantas Baixas do edifício nº 2-4-6 da Avenida Central

O edifício nº135-137-139, ¹⁹ **F43** construído por Eduardo P. Guinle, em 1906, durou pouco, já que duas décadas depois seus filhos edificaram no seu lugar o Edifício Guinle, **F45** em pé até hoje, pioneiro e contemporâneo à primeira geração de prédios altos com estrutura de concreto armado da cidade, da qual faz parte o conjunto de edifícios comerciais da Cinelândia,²⁰ bem como o edifício A Noite, na Praça Mauá, **F46** todos de finais da década de 1920. Com quinze pavimentos e sobre inegável inspiração Art Déco, o Edifício Guinle é um bom exemplo da tipologia dos edifícios comerciais do centro da cidade desta época, que permaneceria em uso até os anos 50, tipologia de inspiração norte-americana.

A vida breve do imóvel, menos de vinte anos de uso (c.1906-1926), na realidade exemplifica de maneira

¹⁹ As 5 plantas baixas, um corte vertical e a fachada sobre a Avenida, encontram-se sob a entrada 34/616, do Fundo/coleção Comissão Construtora da Av. Central, 1C-SDE, do Arquivo Nacional.

²⁰ Czajkowski, Jorge (org), **Guia da Arquitetura Eclética no Rio de Janeiro**, Casa da Palavra, 2000, Rio de Janeiro, pág. 34, verbete 7 e pág.29, verbete 06, e **Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro**, idem, pág. 32, verbete 14 e pág.40, verbete 29.

paradigmática o que aconteceu com toda a geração dos edifícios comerciais construídos no momento da abertura da Avenida Central. Foram todos postos abaixo em razão da mais valia que atingiu o centro da cidade nos anos de 1930 e 40, ocasionada por dois fatores complementares, o aumento do gabarito de altura permitido pelas novas posturas municipais e pela rápida penetração e absorção, entre os quadros profissionais em formação, da técnica do concreto armado. Fatores que induziram os proprietários a uma conta simples, elementar, mas de irresistível apelo: entre os 5 pavimentos do prédio de Eduardo, de 1906, e os 15 andares do edifício levantado por seus filhos em 1928, resultam na triplicação do espaço físico utilizável do terreno. Não custa lembrar inclusive, que o edifício marco desta nova geração tipológica, a sede do jornal A Noite, [F46](#) construído em torno a 1929, atingiria os 22 andares exatamente no início da Avenida, já Rio Branco, de frente para a Praça Mauá. Nada melhor que a imagem fotográfica no momento da sua construção, tendo a Av. Rio Branco perspectivada aos seus pés, para explicitar de maneira categórica, tanto o extraordinário contraste de resultados entre a nova e a velha técnica construtiva — e velha aqui quer dizer a nova, empregada na abertura da Avenida a não mais de 30 anos — como para prefigurar o que viria pela frente.

O que dizer do arranjo planimétrico dos seus cinco pavimentos? O programa, que incorporava usos comerciais diferenciados, talvez tenha confundido o arquiteto. Outros fatores que desconhecemos podem ter prejudicado o projeto e não nos resta senão examinar os problemas que as plantas apresentam. Antes de tudo é notável que o único elevador do edifício aparentemente não estivesse previsto no projeto, tal a sua improvisada sistematização junto ao *hall* da escada. São exatamente as circulações que demonstram a fragilidade da concepção arquitetônica, mesmo descontado os problemas colocados pelo programa. Outro ponto crítico é a composição do pátio interno de serviço, recortado e desarmônico, resultando num espaço confuso e mal arranjado. Talvez o fato de combinar funções comerciais diferenciadas, tais como café, restaurante, sala de banquete e salas comerciais, com as habitacionais, diferentemente distribuídas nos 5 pavimentos, somados aos três acessos independentes, tenha dificultado o equacionamento das circulações verticais e horizontais, levando o escritório de Jannuzzi às evidentes dificuldades composicionais.

Em parte o que foi dito acima vale para o prédio nº 52-54, também de uso misto, com lojas no térreo, salas comerciais nos dois primeiros pavimentos e apartamentos residenciais nos dois últimos pisos. Aqui, trabalhando num terreno menor e num programa simplificado, Jannuzzi compatibilizou e distribuiu os espaços de maneira convencional. Mesmo o

[F43](#) Jannuzzi & Irmão, Edifício n 135-137-139, Av. Central, c. 1905



[F45](#) Gusmão, Dourado e Baldassini Ltda, Edifício Guinle, Avenida Rio Branco, 135, c. 1928

edifício possuindo 5 pavimentos, nas plantas não consta elevador.

Seria, entretanto, oportuno esclarecer, e esses três prédios de Eduardo Palassin Guinle servem de exemplo, que muitos dos edifícios da Avenida Central, e o fenômeno é extensível a boa parte da cidade neste período, guardavam, por trás do arroubo decorativo das fachadas, uma feição firmemente apoiada no vernáculo. Quando digo arquitetura *vernácula* me refiro à arquitetura vulgar da cidade em finais do Oitocentos que, não se tratando mais de arquitetura ‘colonial’ — apesar dela também ser basicamente estruturada no vulgo — tem seu desenvolvimento baseado na combinação dos novos materiais importados com a prática construtiva tradicional da cidade. Uma arquitetura urbana, em geral com dois ou três pavimentos, de uso misto, comercial e habitacional, com lojas no térreo, quase sempre com os pavimentos superiores em parte interrompidos por *poços* verticais de iluminação e ventilação coroados por clarabóias de vidro plano montados sobre caixilharia de venezianas, geralmente de madeira. Arquitetura estruturada não mais na pedra de mão e no barro — impecavelmente apumadas pela mão de obra escrava, mas que obrigavam a execução de grossas paredes portantes, comuns nos canteiros cariocas até meados do XIX — mas no emprego dos tijolos maciços nas paredes externas, como também no uso de estruturas metálicas internas, compostas por delgadas colunas de apoio, de uso mais freqüente, e na grade modular horizontal, sobreposta pelo vigamento tradicional de madeira, capeado de assoalho. Uma arquitetura onde, no plano da fachada, os vazios predominam sobre os cheios, chegando ao ponto, já no início do novecentos, como bem observou Lúcio Costa, em que a fachada “*se apresenta praticamente aberta, tendo os vãos, muitas vezes, ombreira comum.*”²¹ [F47] Na qual o uso difuso das telhas cerâmicas planas, tipo *Marseille*, combinadas às calhas e aos condutores de águas pluviais, dirigiram os caimentos não mais para a rua e os fundos, mas ao longo das laterais longilíneas e ortogonais às fachadas, que deste modo também mudaram de aparência. Boa parte do conjunto do Saara, e da Rua Senador Pompeu e suas adjacências é representativo dessa visualidade cidadina a que estou me referindo. Lúcio Costa no artigo de 1938, *Documentação Necessária*, aponta sua observação para essa tradição, própria aos modos construtivos da cidade.²²



[F46] Joseph Gire e Elisário da Cunha Bahiana, edifício da A Noite, Praça Mauá, c.1929



[F47] Manuel de Amaral Segurado, Avenida Central, nº146-148-150

²¹ Costa, Lúcio, **Registro de uma Vivência**, Documentação Necessária (1938), Empresa das Artes, 1995, São Paulo, pág 460.

²² *Ib.*, n.77, págs.460 e 461, onde Lúcio afirma:

“Verifica-se assim, portanto, que os mestres de obra estavam, ainda em 1910, no bom caminho. Fiéis à boa tradição portuguesa de não mentir, eles vinham aplicando, naturalmente, às suas construções meio feias todas as novas possibilidades da técnica moderna, como, além das fachadas quase completamente abertas, as colunas

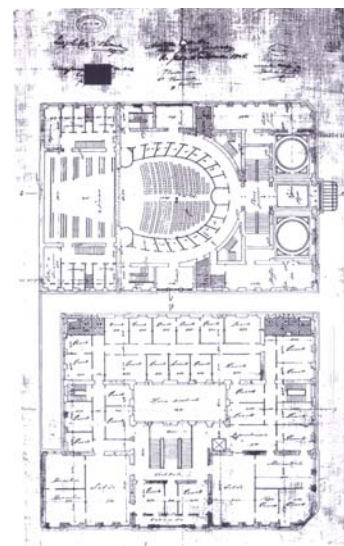
Uma tradição mantida por mestres de obra, na maior parte portugueses, cuja instrução era adquirida no labor dos canteiros, efetuada na transferência de conhecimentos empíricos, de pai para filho como se dizia e ainda se diz. O que aconteceu na arquitetura da Avenida Central, assim como nas ruas remodeladas do centro da cidade — como, por exemplo, nas ruas Mem de Sá e suas adjacências, ou mesmo no lado par da Rua da Carioca alargada — foi que boa parte dos prédios, notadamente os menores, de três pavimentos, os mais prosaicos e menos *investidos*, na prática repetiam este modelo tradicional, baseado no vernáculo citadino, revestidos porém de decoração pretensiosa, eclética, pseudo-erudita, de inspiração européia.

Não nos esqueçamos, portanto, da força desta tradição, aqui entendida como a soma dos conhecimentos adquiridos e acumulados no campo da experiência construtiva da cidade — e isto vale para qualquer cidade — do peso dos meios técnicos e formais que amparam esta prática, processo que se constitui como um campo de valências e ressonâncias arquitetônicas cujos fatos e práticas sedimentam dialeticamente, dia a dia, sua própria figuratividade. Tradição esta, inclusive, também de resistência, que absorve o novo, mas às custas do enfrentamento, da desconfiança, e que nas reformas estruturais e arquitetônicas do período Passos permaneceram presentes no aspecto da cidade.

3.4 O Palace Hotel e o Teatro Phenix

O Palace Hotel e o Teatro Phenix foram construídos, simultaneamente, no enorme terreno adquirido por Eduardo P. Guinle no ponto mais nobre da Avenida Central, definido praticamente por um inteiro quarteirão compreendido entre as atuais Av. Rio Branco, Av Almirante Barroso e a Rua México.. Um retângulo de aproximadamente 45x65 metros, com 3000 metros quadrados de área e um dos maiores em mãos particulares.

Conforme a única planta baixa, existente no Arquivo Nacional,²³ o Palace Hotel e o Teatro Phenix faziam parte do mesmo projeto, visto que essa planta os representa lado a lado no mesmo desenho e no mesmo terreno. [D7] Trata-se da planta do segundo andar, onde os dois edifícios são simultaneamente seccionados horizontalmente sem, contudo, apresentar indícios que se interligassem. Em relação à totalidade do terreno, os dois prédios possuíam áreas de ocupação do solo praticamente iguais, sendo o Hotel ligeiramente maior, distando entre si aproximadamente 3 metros, existindo entre eles uma rua interna, ou servidão, abrindo para a rua Barão de São Gonçalo, que acolhia igualmente a fachada principal do Teatro Phenix. Ambas as construções abriam vãos sobre este espaço vazio. Pouco depois de construído o Teatro, a rua Barão de São Gonçalo, dentro ainda do projeto de máxima da Avenida Central, muito ampliada e retificada se transformava na Avenida Almirante Barroso. No projeto original, tal como reproduzido no *Álbum da Avenida Central*, de Marc Ferrez,²⁴ o Palace Hotel possuía quatro pavimentos, mais um semi-enterrado de pequena altura sobre a calçada, mais parecendo

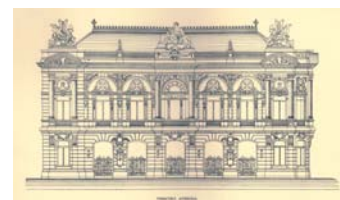


[D7] Planta baixa do Palace Hotel e do Teatro Phenix. Original mantido no Arquivo Nacional

²³ O conjunto das plantas referentes ao Palace Hotel e ao Teatro Phenix encontra-se sobre a entrada 36/629 da Coleção Comissão Construtora da Av. Central (CCAC), 1C-SDE. Apesar de arroladas 9 plantas no índice geral, contendo 5 plantas baixas, 4 cortes verticais e 2 fachadas, uma na Av. Central, outra na Rua Barão de São Gonçalo, esta referente especificadamente à fachada do Teatro, no momento da consulta somente 3 delas encontravam-se de fato arquivadas, as duas fachadas e a planta baixa do 2º pav. do Hotel. Esta única planta baixa representa simultaneamente o hotel e o teatro, como sendo parte de um único e mesmo empreendimento. Note-se que, diferentemente do desenho publicado no *Álbum* do Ferrez, em que o hotel é apresentado com 4 pavimentos, no projeto aprovado são cinco os andares em tela.

²⁴ *Ib.*, 58, pág. 114.

um porão de ventilação que um piso habitável. A autoria do projeto mais uma vez foi de Antonio Jannuzzi & Irmão, assim como a responsabilidade pela construção, tendo o projeto sido aprovado em 14 de novembro de 1906. Neste mesmo *Álbum*, já mencionado por sua vital importância histórico-documental no episódio da construção da Avenida, editado provavelmente por volta de 1910, não consta o registro fotográfico nem do Palace nem do Teatro Phenix, somente os desenhos das respectivas fachadas. [D8] Não foram, entretanto os únicos prédios a não obterem tal registro, pois no momento da edição algumas obras não estavam terminadas. No catálogo da exposição *Quando o Brasil era Moderno*²⁵ organizada no Paço Imperial em 2001, no capítulo de Lúcia de Meira Lima sobre o Palace Hotel, é apresentada uma esplêndida imagem fotográfica do exterior do Hotel, tomada possivelmente da cobertura do Clube Naval, que com ele se opunha no vértice da esquina da Av. Rio Branco com a Almirante Barroso, onde se vê a fachada principal perspectivada com fuga no próprio eixo da Avenida em direção ao Cais do Porto.



[D8] Fachada do Teatro Phenix



[F3] Jannuzzi & Irmão, Palace Hotel, Avenida Central, nº 183-185-187-189, inaugurado em 1919, com o Teatro Phenix ao seu lado direito

²⁵ Cavalcanti, Lauro, org., **Quando o Brasil Era Moderno** Artes plásticas no Rio de Janeiro 1905-1960, Aeroplano Editora, 2001, Rio de Janeiro, págs.60 a 119.

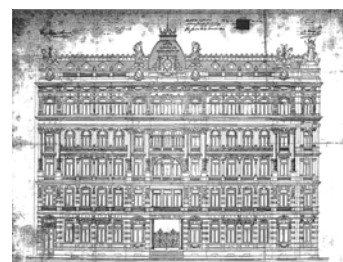
É de fato a imagem definitiva, que consagra a real dimensão do Palace Hotel, configurando-o em relação às edificações vizinhas, dando a relação proporcional com a própria Avenida, mas principalmente definindo seu caráter magnânimo e, pelo contrário, a indiferença que a história da arquitetura da cidade lhe consignou.

Na página oposta à fotografia, neste mesmo catálogo, está reproduzida uma peça publicitária, um desenho perspectivado do hotel, onde se afirma que o Palace é o maior e o melhor hotel do Brasil. Podemos verificar que entre a fotografia do prédio quase finalizado e a peça publicitária, o oitavo e último andar, que era um duplo terraço panorâmico descoberto, interrompido, possivelmente por um salão nobre de pé direito duplo, composto no eixo da fachada, já havia sido modificado, com o acréscimo de quatro vãos de janela de cada lado desse suposto salão.

Porém a mais flagrante alteração em relação ao projeto original publicado no *Álbum* de Ferrez diz respeito à altura do hotel. No *Álbum*, a fachada principal tem 4 pavimentos. D9 No projeto aprovado em 1906, guardado no Arquivo Nacional, o hotel já havia crescido um andar, o quinto, sem contudo sofrer modificação substancial nas fachadas, mantendo, portanto, todos os elementos composicionais anteriores, tendo o arquiteto simplesmente apoiado o novo pavimento sobre o entablamento original, e depois de inseri-lo, remontado novo entablamento, aí sim composto com os elementos da cobertura em forma de *pavilhão*. D10 Nesta primeira etapa de modificações o edifício era telhado, não constando nenhum salão ou terraço na cobertura. Finalmente quando o edifício vem à luz, e minha hipótese é que isto se deu por volta de 1915, não serão esses cinco pavimentos mas sim oito os que se apresentarão à Avenida, mesmo que o último, o 8º, fosse apenas o mencionado salão central, ladeado por terraços. Isso significa dizer simplesmente que o Hotel, entre o projeto apresentado por volta de 1906 e sua conclusão efetiva, provavelmente em 1915, dobrou o número dos pavimentos e, por conseguinte, a área construída e sua altura do solo. F3

Mesmo sem descartar a hipótese pela qual o atraso na conclusão do hotel possa ter sido em função do enorme ganho de área obtido entre o projeto de 1906 e o resultado concreto da operação, digamos que por volta de 1915, devemos ter presente que, tanto o prédio do *Jornal do Commercio*, como o do *Jornal do Brasil*, inclusive o próprio edifício da *Guinle & Cia*, superavam, com suas cúpulas e mirantes, a cota dos sete pavimentos. De qualquer forma, o fato é que quando terminado, o Palace Hotel era o prédio comercial mais alto da Avenida Central, o que somado às suas dimensões planimétricas, faziam-no ainda mais impressionante, destacado e eloqüente.

D9 Palace Hotel, de acordo com o *Álbum da Avenida Central*



D10 Palace Hotel, no desenho de aprovação na Prefeitura

Algumas contradições nas diferentes versões sobre a história do edifício nos obrigam a explorá-las, com intuito de esclarecer a mais verossímil. Lucia de Meira Lima no capítulo já mencionado afirma que a obra foi dada como encerrada em 1910, e que com a morte do seu idealizador, Eduardo Palassin em 1912 o Hotel teria permanecido fechado até 1919.

O movimento turístico e de negócios do Rio daquele tempo não encorajou ninguém a arrendá-lo, uma vez que já existiam dois hotéis de categoria: o Avenida e o Hotel dos Estrangeiros. Na verdade, o Palace, foi considerado na época uma extravagância luxuosa demais, uma aventura acima das possibilidades da capital federal.

Em 1919, um dos herdeiros de Eduardo Guinle, Octávio Guinle fundou, juntamente com o Barão de Saavedra e Francisco Castro e Silva, a Companhia de Hotéis Palace, dando início a uma nova fase da indústria hoteleira da cidade. O Palace tornou-se então, o centro social do Rio de Janeiro. O cruzamento da avenida Rio Branco com a Almirante Barroso – que concentrava o Palace, o Jockey Club e o Clube Naval - era o centro do “corso”, desfiles de carros abertos, no carnaval do Rio. O novo hotel passou a monopolizar visitantes ilustres, banquetes recepções e os célebres chás dançantes. O bar do Palace, com entrada independente, atraiu as mais formosas “francesas” que aqui aportaram e despertavam paixões entre a *jeunesse dorée* e os balzaqueanos das décadas de 1920 e 1930.

O Palace atingiu o auge da glória e esplendor por volta de 1925. Seus 172 aposentos recebiam hóspedes permanentes. Os presidentes lá se hospedavam até o dia da posse no governo da República, antes de se estalarem no Palácio do Catete. Washington Luiz esteve no quarto 309, e para o mesmo quarto voltou depois de seu longo exílio, 15 anos depois. Além do famoso bar, seus requintados ambientes incluíam o Salão Nobre, Salão de Leitura e o Jardim de Inverno, que antecedia o salão que mais tarde abrigaria as exposições promovidas pela AAB, localizado ao fundo. O Palace funcionou até o dia 15 de setembro de 1950, quando foi demolido. Em seu lugar, foi construído um novo arranha céu, de 24 andares – o edifício Marquês do Herval.²⁶

Por sua vez o crítico e historiador Frederico Moraes na sua obra *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro* afirma que:

Durante alguns anos funcionou na Avenida Rio Branco, 185, a Policlínica Geral do Rio de Janeiro. Este prédio, projetado pelos irmãos Jannuzzi, a partir de 1910 em estilo “renascimento italiano”, tinha oito andares. Nele se instala,

²⁶ Ib., 93, Lúcia de Meira Lima, O Palace Hotel um espaço de vanguarda no Rio de Janeiro, págs 60 a 118. A citação é das págs. 96, 97 e 98.

em 1919, o Palace Hotel que, como o teatro Phoenix, ao lado é de propriedade de E.P.Guinle.

O Palace Hotel abrigou a sede da Associação de Artistas Brasileiros, fundada por Celso Kelly, à qual foram destinadas duas salas e o Salão Nobre. Patrocinadas pela AAB, o Palace Hotel promoveu exposições antológicas, como a de artistas da Escola de Paris, trazida ao Brasil, em 1930 por Vicente do Rego Monteiro e Géo-Charle; a exposição de Arquitetura Tropical, em 1933; o Salão dos Novos, em 1926; o Salão de Maio, em 1936; Além das primeiras individuais de Cícero Dias, em 1928; Ismael Nery, Portinari e Tarcila do Amaral, em 1929; Bruno Lechovski, em 1931; e outras de Scliar, Segall, Armando Viana, Waldemar da Costa, Kaminagai, Nivouliés de Pierrefort, Manuel Constantino, Colette Pujol, Dimitri Ismailovitch etc. Na década de 50, o Palace Hotel seguia realizando exposições, porém menos significativas e provavelmente sem o aval da Associação dos Artistas Brasileiros.²⁷

A primeira controvérsia diz respeito à data de conclusão da obra civil do Hotel e Teatro, que mesmo coincidente nas duas versões, 1910, nos parece incorreta, visto que na foto do *Álbum* de Ferrez, à página 31, tirada em torno a 1910, as obras ainda não tinham nem mesmo sido iniciadas. O mais provável seria pensarmos algo em torno a 1915, ficando, entretanto, certo o ano de 1919 para a sua efetiva inauguração. Na pesquisa que realizamos na Biblioteca Nacional, tanto a revista *Careta* como a *Revista da Semana*, relativas ao ano de 1919, ambas bimensais, mesmo não trazendo qualquer menção direta à inauguração do Hotel, noticiam no mês de agosto, inclusive com fotografias, um chá-dançante em benefício da creche de madame Araújo Penna e uma recepção oferecida pela colônia Americana ao comandante e oficiais do *Idaho*, ambos os eventos realizados nos salões sociais do Palace. A propósito, em março de 1919 a *Revista da Semana* trás uma matéria acompanhada de três fotografias tomadas da cobertura do Palace focalizando o morro do Castelo, que descia próximo a uma das laterais do Teatro Phenix, vizinho ao Hotel, na área onde seria aberta a atual Rua México, sítio conhecido como Chácara da Floresta. O tom da matéria dá uma clara noção das idéias de parte das elites da cidade, na época, idéias que já a muito fermentavam o debate urbano carioca e que dali a dois anos se realizariam com o desmonte definitivo do morro na administração do prefeito Carlos Sampaio (1920-1922). A matéria dizia o seguinte:

²⁷ Moraes, Frederico, **Cronologia das Artes Plásticas no Brasil 1816-1994**, Topbooks, 2001, Rio de Janeiro. As referências às exposições do Palace são inúmeras e cobrem de 1919, data da inauguração do hotel, até 1942. Págs 123 a 175.

Que dirão esses estrangeiros contemplando as fachadas posteriores dos palácios das Bellas Artes e da Bibliotheca dando sobre vertentes de uma montanha coberta por casebres? Que a capital do Brasil é um mixto de cidade esplendida e de villa rural e que suas luzes feéricas illuminam par a par as suas maravilhas e suas deformidades.²⁸

Antes de ser um discurso arbitrário, ao contrário, nos parece que naquele momento, sem dúvida eufórico diante dos resultados das radicais transformações modernizadoras, arquitetônicas e urbanísticas operada por Passos no centro da cidade, já nítidos à luz do sol, a convivência com a pobreza e o abandono do Morro do Castelo, visível nas fotografias tiradas pouco antes do desmonte, seria um contra senso, talvez insustentável. Desde o início do Oitocentos defensores de diversos matizes propugnavam o desmonte do Castelo, obra que melhoraria as condições de salubridade da cidade, facilitando a penetração da brisa marítima oceânica e desta forma amenizando o ar viciado das ruas estreitas da cidade baixa, um dos argumentos, aliás, utilizado para endossar os planos da abertura da Avenida Central. Mas falava-se também da vergonha dos casebres imundos, dos deslizamentos de terra das suas encostas, da sua própria instabilidade física.²⁹

O que estava em jogo, na verdade, ao lado dessas argumentações não desprovidas de nexos, era a valorização fundiária desta área da cidade, que com a abertura da Avenida Central e seu prolongamento na Avenida Beira Mar fez com que o Morro do Castelo, degradado e pobre, se tornasse do dia para a noite uma área de alto valor de uso. Uniram-se então ao prefeito Carlos Sampaio, que por sinal, como empresário, havia obtido autorização nos idos de 1890 para arrasar o morro,³⁰ parte da opinião pública devidamente mobilizada pela imprensa, mais os setores do capital financeiro para, numa operação de dupla mais valia, dobrarem a área disponibilizada com o arrasamento, visto que além do terreno do Morro, agora transformado em terrapleno, o material do desmonte seria utilizado para aterrar a área da Baía de Guanabara em frente à ponta do Calabouço e da Praia de Santa Luzia, onde hoje estão as Avenidas Churchill, Franklin Roosevelt e Marechal Câmara, a estação dos hidroaviões, a sede da finada Panair do Brasil, os hangares e área onde seria erguido o aeroporto Santos Dumont, cujas obras iniciaram-se em 1938.

²⁸ **Revista da Semana**, março de 1919, artigo não assinado, suporte fotocopiado, Biblioteca Nacional.

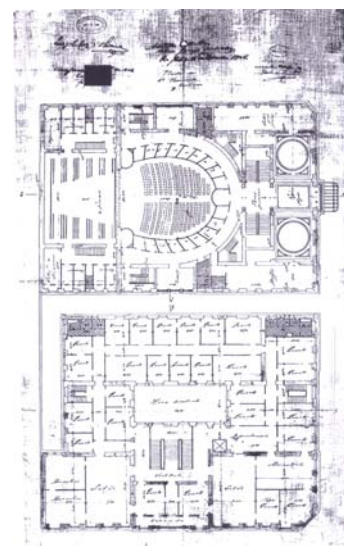
²⁹ Nonato, José Antonio e Santos, Núbia Melhem, **Era uma Vez o Morro do Castelo**, Iphan, 2000, Rio de Janeiro. O livro reúne a mais completa documentação reunida em uma só obra sobre o Morro do Castelo, inclusive com extenso material iconográfico e detalhado acompanhamento fotográfico do seu arrasamento.

³⁰ *Ib.*, 90, pág 221.

Não devemos, porém, desvincular os argumentos que naquele momento combinavam dois interesses distintos, o desmonte do Castelo, questão que como vimos vinha sendo cogitada desde o início do Oitocentos, e a necessidade da criação de uma área livre, suficientemente ampla para acomodar os pavilhões projetados para a grande Exposição do Centenário da Independência que se organizava então, às vésperas de 1922. Essas duas questões, aparentemente independentes, acabaram por amalgamarem-se ali, em torno a 1920. Tudo somado, mesmo hoje a questão do desmonte do Morro do Castelo ainda desperta a paixão nostálgica dos conservacionistas, militantes na defesa de um ideal de preservação dos lugares de memória da cidade, contra os utilitaristas que não abrem mão de ver a cidade desimpedida em seus fluxos e desdobramentos progressivos, freqüentemente aliados aos interesses do capital. Serão os utilitaristas que dali a 30 anos, por toda a década de 1950, irão desmontar o Morro de Santo Antonio, ali próximo, morros que quase se tocavam, numa operação semelhante à do Castelo, só que agora, já sob a tutela do regime recém instaurado pelo Serviço do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional, cuja criação é de 1937, preservando para a cidade, e o país, o imponente Convento de Santo Antônio e a riquíssima e preciosa Capela da Ordem Terceira de São Francisco.

Mas voltemos ao Palace Hotel e ao Teatro Phenix. Concretamente nós temos os três únicos desenhos originais do projeto aprovado em novembro de 1906, a planta baixa do segundo andar, que representa os dois edifícios num mesmo desenho e as fachadas do Hotel, dando para a Avenida Central, e a do Teatro, voltada para a Rua Barão de São Gonçalo, todas desenhadas a nanquim sobre papel linho. Tendo somente a planta baixa do 2º pavimento, simultânea aos dois imóveis, não nos cabe outro que analisa-la em combinação a um exercício de prestidigitação, somado às informações literárias ou jornalísticas recolhidas.

A planta é decepcionante. D7 A ilusão, com certeza causada pela imponência e dimensão das fachadas do Palace, de encontrarmos no interior a suntuosidade do exterior é logo descartada, ao depararmos com uma distribuição espacial burocrática, uma circulação acanhada, um único elevador, dando inclusive a impressão de localizado de forma espacialmente improvisada, e onde, apesar de existirem 30 quartos de diferentes dimensões nenhum é servido por sanitário privativo, existindo sim dois grandes banheiros comuns no fundo da circulação, que ventilavam para a estreita rua lateral entre o Hotel e o Teatro. A circulação, que se articula de modo a dar acesso aos quartos nos seus dois lados, central de algum modo, percorre a planta retangular do edifício, fechando uma volta que se inicia e termina na escadaria principal, e cujas únicas tomadas de luz e ventilação, afora as do saguão da



D7 Planta baixa do 2º pav. Palace Hotel e Teatro Phenix

escadaria, se davam indiretamente pelos dois vãos das escadas laterais de serviço. A planta possui um pátio interno retangular, para qual se abrem os quartos de menor dimensão bem como a escada principal. Na fachada que abre para a Avenida Central foram projetados dois grandes ambientes, como apartamentos, o da esquerda com salão e dois quartos, o da direita, que se posiciona no ângulo das Avenidas Rio Branco e Almirante Barroso, composto de salão e três quartos, todos esses cômodos com dimensões muito maiores das dos demais quartos do pavimento, sem, contudo, disporem de sanitários privativos. O 2º andar era servido por três escadas independentes, duas menores, nas laterais do edifício, praticamente simétricas, organizadas em dois lances com patamar, e a principal, aproximadamente no eixo central da fachada da Avenida, em três lances com patamar, de maiores dimensões. Notamos que a fachada do Hotel dando para a Avenida Central, no desenho publicado no *Álbum* do Marc Ferrez, traz sobre o vão da entrada principal a inscrição HOTEL E THEATRO AVENIDA. Talvez pela postergação das obras e pelo conseguinte adiamento no início do seu funcionamento, ou por outras razões que desconhecemos, o fato objetivo é que quem obteve o nome *Avenida* foi exatamente seu concorrente quase frontal, na mesma Rio Branco, o igualmente importante na história da cidade Hotel Avenida, cuja marquise metálica, na Avenida, abrigava a passagem das linhas dos bondes da Companhia Ferro Carril Jardim Botânico, proprietária do imóvel, assim como a famosa Galeria Cruzeiro, que lhe cortava o térreo em cruz, de intensa vida cosmopolita e boêmia. Demolido igualmente nos anos cinqüenta, em seu lugar encontra-se atualmente o Edifício Avenida Central, que mantendo a tradição citadina do antigo hotel, também contemplou no térreo, e como já estávamos na soleira dos anos 60, em mais três andares atendidos por escadas rolantes, uma galeria pública, de intensa utilização comercial. Este edifício, projetado pelo escritório de Henrique Mindlin em 1957, é um dos raros exemplos na cidade construído com estrutura metálica, à maneira norte-americana.

Contudo, pior foi o desaparecimento das demais plantas baixas no Arquivo Nacional, o que nos obrigou a tatear pelos espaços desconhecidos do Hotel e a desdobrar as incógnitas do modo indagativo como se segue. Sendo um hotel de luxo e com notáveis dimensões como era possível ser servido por apenas um elevador e mesmo assim aparentemente improvisado. Com o desdobramento dos andares previstos de 4 para 8, teriam sido outros elevadores introduzidos? No longo intervalo entre o projeto original aprovado em novembro de 1906 e a efetiva utilização do prédio como hotel em 1919, teria havido modificações de substância na arquitetura, atualizando-a de modo a compatibilizá-la aos *standards* de conforto exigidos aos hotéis de 1º categoria, já em pleno século XX, como a

instalação de banheiros privativos nos quartos? Teria o hotel mantido os quatro ou cinco primeiros pavimentos conforme o projeto original de Jannuzzi, e seguido outros parâmetros nos quatro últimos andares? Como se organizava o térreo, tendo que distribuir ingresso, recepção, bar, restaurante, sala de leitura, bem como os famosos salões onde se realizavam os chás-dançantes e as exposições de artes plásticas, tão bem detalhadas por Frederico de Moraes, no impressionante levantamento das atividades artísticas do Rio Janeiro, entre 1816 e 1994.³¹ Sem mencionarmos a cozinha, despensas, serviços gerais e sanitários. E o possível acesso ao teatro. Ou o primeiro pavimento poderia ter acolhido alguns desses setores? Na nomenclatura utilizada por Jannuzzi nos demais projetos que examinamos, o térreo é sempre o 1º pavimento, e neste caso essa hipótese não se sustentaria.

As respostas sobre como era de fato a arquitetura interna do Palace Hotel foram em parte dadas por duas *Enciclopédias Comerciais*, editadas na Inglaterra em 1922 e 1924 pela *British and Latin American Chamber of Commerce*,³² com mais de 1300 páginas cada, que pertenceram ao acervo do Copacabana Palace e a nós foram gentilmente cedidas por Luiz Eduardo Guinle, filho de Otávio Guinle, o dono dos hotéis Palace Hotel e Copacabana Palace. Além de informações gerais sobre a geografia, história, população e imigração, Constituição e legislação, Bancos e políticas cambiais e monetárias, a Enciclopédia objetivava divulgar principalmente dados sobre o comércio e a indústria da Argentina, Brasil, Chile, Peru e Uruguai, a de 1922 e mais Cuba e Bolívia, na de 1924. Editadas com extrema qualidade gráfica e fotograficamente ilustradas, compendiam as principais firmas comerciais e industriais e suas respectivas sedes nas maiores cidades de cada um desses países. Nelas encontramos notícias dos principais hotéis do Rio, inclusive do Palace Hotel, ilustrado com algumas fotografias na de 1922 e na enciclopédia de 1924, além dele já figuram o Copacabana Palace recém inaugurado, assim como o Hotel Glória e o Hotel Esplanada, este na cidade de São Paulo. Entre as informações textuais ficamos sabendo que de fato o Palace foi aberto em 1919, que possuía 8 andares, servidos por seis elevadores, com 250 quartos de dormir e 50 “*apostos com casas de banho*”. Respiramos aliviados com o progresso sobre as primeiras informações colhidas da planta baixa do Arquivo Nacional. E mais:

Todos os quartos teem água quente e fria e o estylo do mobiliário é de muito bom gosto. A Empresa fez ligar para todos os quartos 10 linhas principaes de telephones. A sala

³¹ *Ib.*, n. 88.

³² **Enciclopédia Comercial**, Globe Encyclopedia Company, 1924, London.

de jantar, situada no sétimo andar, esta ricamente decorada, podendo conter 500 pessoas. As suas grandes janellas de sacada conduzem a grandes terraços com vista para a cidade e Bahia, tocando durante todas as refeições uma orchestra de primeira classe. O estabelecimento é dirigido segundo systema europeu, e tem serviço de cozinha irreprehnsível. O hotel tem ainda espaçosos salões de leitura, de visitas, recepção, baile, sala de concertos, bibliotheca, barbeiro, etc., etc. Na cave do edificio há grande stocks dos melhores vinhos. A Companhia emprega 230 pessoas. Todo o pessoal em contacto com os hospedes falla portuguez, inglez, francez, italiano, espanhol e allemão. Para o serviço de cosinha emprega 60 cosinheiros. A direção do hotel está entregue ao Snr. Jean Paul, da Dinamarca, tendo este senhor uma larga experiência nos hotéis das principaes cidades de Europa e dos Estados Unidos da América do Norte.³³

Desta forma, víamos as principais questões relativas a natureza arquitetônica interna do hotel respondidas, nos parecendo somente que pela descrição do salão de jantar, ele se encontrasse na verdade no 8º pavimento, devido a menção aos terraços. Finalmente dispúnhamos de uma fonte que colocava em ordem e estabelecia alguma coerência no conjunto de informações que até aquele momento não fechavam e que faziam o grande Palace Hotel posar de *bello Antonio*, na medida em que sua fisionomia externa em nada condizia com o que a planta do 2º pavimento falava. Podemos assegurar, portanto, que as modificações introduzidas sobre o projeto de 1906 foram estruturais e boa parte do incógnito interior mostrava-se agora inteligível.

Fica claro também que entre a concepção e a inauguração as transformações exigidas foram profundas, o que nos leva a deduzir que ou o projeto inicial era inadequado ou as mudanças na urbanidade da cidade, nos 15 anos que transcorreram entre um evento e o outro, foram de tal modo acentuadas que o edificio teve que ser substancialmente revisto e ampliado.

Na verdade todas as questões levantadas, ao lado de procurarem estabelecer a verdade arquitetônica desse monumental conjunto constituído pelo Palace Hotel e Teatro Phenix, visam articular o tipo de relação que essa arquitetura desenvolveu com a cidade da época. E a resposta, parcial e incompleta levando-se em conta os seus trinta anos de vida, — que é em si um fato ambíguo, na medida em que é um tempo extenso de acontecimentos mas curto para a vida útil de um prédio com as características do Palace — pode ser resumida pontualmente em três episódios. O primeiro afirma sua performance de excelência, pois nos informa da estadia, no quarto 309, do presidente eleito Washington Luís, que lá se

³³ *Ib.*, 93, págs. 336 e 337.

hospedou antes da posse –1926– e quinze anos depois, na volta de seu longo exílio. O segundo episódio, picante e anedótico gira em torno da famosa *entrada independente*, narrada por Lucia de Meira Lima no seu já citado artigo. O terceiro, importantíssimo para a história da arte moderna no Rio de Janeiro, foram as inúmeras exposições de artes plásticas, notadamente de pintura, que se realizariam a partir de 1926, por todos os anos da década de 30 e início dos 40, de excepcional interesse na introdução, consolidação e divulgação do modernismo na cidade. F48 F49 Desse episódio, tanto o artigo de Lúcia de Meira Lima como o inventário das exposições artísticas realizadas nos salões do Palace, ano a ano, por Frederico Moraes, antes de esgotarem, traçam um quadro amplo e bem definido do acontecimento.

Externamente a imagem do Palace está mais próxima dos modelos dos palácios urbanos italianos, do barroco ou mesmo de exemplos maneiristas, o palácio Farnese por exemplo, todos inspirados na matriz renascentista florentina, no sentido da evidente potência da massa volumétrica regular e mesmo na definição proporcional. Sem enfatizar positivamente a portada de ingresso, comum nesse tipo de arquitetura, Januzzi, ao contrário, compôs dois elementos subtraídos da massa, negativos, no eixo vertical da fachada da Avenida, um no portão de ingresso e o outro, maior, ocupando os terceiro e quartos pavimentos em altura, este último sublinhado por dois pares de colunas de mesma altura. Os vãos praticamente regulares são alternadamente desenhados com vergas retas ou semicirculares, adornadas com sobrevergas decoradas. Note-se também o tratamento desigual da superfície da fachada, no trecho que correspondia ao projeto inicial, leia-se os 4 primeiros pavimentos, mais carregados de decoração aplicada, com colunas adossadas inclusive, enquanto nos três últimos, mesmo decorados, os elementos são menos extrovertidos e salientes do plano, provocando, portanto, menor contraste de claro-escuro. O destaque, contudo, era no oitavo andar, o belo corpo central de pé-direito duplo, ladeado pelos terraços descobertos defendidos por guarda-corpos abalastrados, compostos com altas luminárias de pedestal de ferro e globos de vidro leitoso. Este corpo central, ao mesmo tempo em que marcava o eixo principal da arquitetura, do ingresso e dos vãos negativos já mencionados, conseguia, por si só, dinamizar a fachada, um tanto pesada e maciça do hotel, conferindo-lhe importante descontinuidade linear e um arranque vertical que de alguma forma retirava da composição a monótona equidistância formal do paralelogramo. Ainda em relação às modificações operadas da primeira para a segunda versão do projeto, vale conferir a mudança da cobertura, quando Jannuzzi substituiu a pesada cobertura de metal norte-européia pelos terraços descobertos.

F48 Palace Hotel, exposição de Oswald Goeldi, década de 30

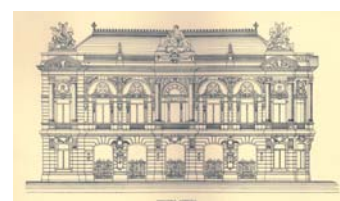


F49 Exposição de Alberto da Veiga Guignard, visto ao lado de Antonio Bento, em 1936, Palace Hotel

Estes dois edifícios, o Palace e o Phenix, marcam a passagem entre as realizações do patriarca Eduardo Palassin Guinle e as dos seus filhos. Coube de fato a Octávio Guinle, (1886-1968), o caçula dos filhos homens de Eduardo, em sociedade com o barão de Saavedra (para quem Lúcio Costa construirá, em 1942, uma residência de veraneio em Correias) e Francisco Castro e Silva fundar em 1919 a Companhia de Hotéis Palace, que seria responsável por colocar em funcionamento o enorme edifício concebido pelo pai e até aquele momento fechado. Tanto na história da arquitetura da família, como na história da cidade, a Companhia terá um papel especial, na medida que construirá nesta mesma época em Copacabana, o primeiro hotel balneário atlântico, entre 1917 e 1923, o lendário Copacabana Palace Hotel.

Focalizemos agora o Teatro Phenix. ^{F36} ^{D8} Na verdade Eduardo P. Guinle foi obrigado a construí-lo. Isto porque a Prefeitura ao desapropriar, demolir e reurbanizar a área do centro da cidade por onde passaria a Avenida Central, demoliu o teatro na época conhecido como Phenix Dramática que existia na Rua da Ajuda nº 57, exatamente no lugar do terreno que, disponibilizado com a operação de desmanche de Passos, acabou nas mãos de Palassin Guinle. ^{D1} Acaso ou coincidência o fato é que o teatro Phenix Dramática funcionava nos fundos do terreno ajardinado e profundíssimo do hotel Brisson. Sua inauguração ocorreu em outubro de 1863 com o nome de *El Dorado*, em 1864 mudou o nome para Recreio do Comércio, em 65 novamente *El Dorado*. Dois anos depois para Jardim Da Flora, refletindo, aparentemente, sua condição de existência em meio ao ar livre, para finalmente, em 1868, ser renomeado *Phenix Dramática*, sendo neste momento o mais querido e freqüentado da cidade. ³⁴ Quando então a Prefeitura vendeu os terrenos e respeitando a lei que obrigava a construção de um novo teatro no lugar do demolido deliberou que naquele local deveria ser construído um teatro.

É claro que Palassin Guinle comprou o terreno sabendo do *imbróglio*, era na ocasião um experimentado homem de negócios, tinha pouco menos de 60 anos, rico e influente. Comprou porque quis e este gesto pode ser entendido como ambição de reconhecimento social, via mecenato artístico ou mesmo por um real envolvimento com as Artes e menos, talvez, pelo negócio em si.



^{D8} Teatro Phenix, c. 1913

³⁴ Os documentos relativos ao Teatro Phenix foram pesquisados em duas pastas em seu nome, no Museu dos Teatros e principalmente na Biblioteca da Funarte, mais completa, onde constam inclusive documentos relativos às vãs tentativas de desapropriação e respectivas contestações judiciais por parte da família Guinle. No caso das citações, foram extraídas de dois artigos sem data, possivelmente publicados por volta de 1950, assinados por Augusto Mauricio, fazendo parte de um conjunto de matérias sobre os teatros do Rio, com o título genérico de Velhos Teatros do Rio de Janeiro.



TEATRO PHENIX / RJ - 1945

FOTO CEDOC/ACERVO FUNARTE

F36 Jannuzzi & Irmão, Teatro Phenix, Rua Barão de São Gonçalo, c. 1913, vendo-se ao fundo o Palace Hotel

O fato concreto é que ao construir o Teatro Phenix, Palassin realizou um gesto de afirmação cultural, jogado em duplo sentido: de um lado demonstrando um raro desapego material já que aparentemente não poupou esforços nem dinheiro para ergue-lo e do outro, numa atitude de manifesta generosidade, oferece à cidade o que deveria ser o melhor, quer em relação ao conforto da platéia quer nas condições técnicas para a produção dos espetáculos. Sim porque ao invés de um simples teatro Eduardo Palassin construiu um imponente teatro com capacidade para 1200 espectadores, de natureza e dimensões só comparáveis às do Municipal ou do São Pedro.

Espacialmente o projeto seguia o modelo clássico dos teatros italianos com a platéia rodeada por camarotes, no caso do Phenix em duas ordens. De acordo com Augusto Mauricio,

(...) e essa casa de espetáculos, que é uma das que melhor possui o Rio de Janeiro quer como platéia, camarotes, mobiliário confortável com cadeiras estofadas, sala suntuosa, e corredores amplos, revestido todo de mármore trabalhado de diversas cores, colunas de diferentes ordens, grandes espelhos e ainda instalações internas para os artistas, que contam com camarotes magníficos – custou ao proprietário àquele recuado tempo, pouco mais de dois mil contos de réis.³⁵

³⁵ *Ib.*, n. 95.

Ao lado desse depoimento, contrariado-o frontalmente no que diz respeito exclusivamente aos itens técnicos, Pascoal Carlos Magno, em 1954, daria a seguinte opinião:

Com o tempo e a experiência, verificou-se que é um teatro de platéia limitada, pois a partir dos balcões de primeira até as galerias, a visão do palco é mutilada e acústica deficiente.³⁶

Podemos somente especular, mas é provável que o arquiteto e construtor Antonio Jannuzzi, não tivesse capacidade técnica nem experiência prática para realizar uma empreitada de tamanha especialidade e complexidade como essa de criar um teatro para 1200 lugares. Sim, porque desde o século XIX o acúmulo de dados manipulados na concepção e aparelhamento das salas de espetáculos era enorme. Da mesma forma é inimaginável que o filho do então prefeito, Francisco de Oliveira Passos, vencedor do concurso para o projeto do Teatro Municipal, pudesse tê-lo projetado, numa tarefa de dimensões e complexidade ainda maiores. Na verdade o projeto e seu desenvolvimento foram elaborados por uma equipe de técnicos franceses, formados e experimentados no enfrentamento desse tipo de arquitetura. É interessante ressaltar que a França, desde a segunda metade do Setecentos tomou a vanguarda dessa tipologia, desenvolvendo o conceito das modernas casas de espetáculos, adotados progressivamente na Europa por todo o Oitocentos. Não se faz mágica nesse campo e só com conhecimento técnico e profissionais especializados e experimentados é possível enfrenta-lo. Aparentemente Jannuzzi não dispunha de equipe a altura deste enfrentamento. Nossa afirmação se baseia inclusive nas análises dos demais edifícios projetados e construídos por ele para Eduardo P. Guinle, onde o nível de dificuldade era menor, habitual diríamos, e nem por isso o nosso arquiteto se saiu bem. Se no enfrentamento dos problemas arquitetônicos de ordem menor, um pouco de artifício e apelo decorativo podem enganar o público, num caso extremo como o do teatro, não seria a riqueza dos mármoreos nem das ordens aplicadas, nem dos cristais ou do estuque decorativo que faria a *máquina* teatral funcionar.

Como o Palace, também o Teatro Phenix sofreu modificações entre o projeto desenhado por Jannuzzi em novembro de 1906 e o edifício construído, acabado em 1908, em 1912 ou em 1913, dependendo da fonte.³⁷ O prédio manteve

³⁶ *Ib.*, n 95.

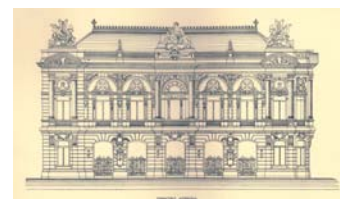
³⁷ Em 1908, segundo artigo não assinado, pertencente à pasta do Teatro Phenix, do arquivo do Museu dos Teatros, da Funarte — ver nota 95 —, em 1912, de acordo com a inscrição da fachada, ou ainda em 1913, de acordo com a petição de demolição do Teatro, dirigida pela família à prefeitura do Distrito Federal, documento igualmente

a disposição formal inicial, a distribuição geral dos vãos e o partido decorativo externo como vemos no desenho publicado no *Álbum* de Marc Ferrez. D8 A fachada de ingresso, de frente para a Av. Almirante Barroso é claramente inspirada na da Ópera de Paris (1862-75), de Garnier, evidentemente guardadas as devidas proporções. F50 Mudanças ostensivas, entretanto, modificariam substancialmente o volume do edifício. Ao Teatro foi acrescido um terceiro andar aos dois do projeto original através do mesmo procedimento adotado no Palace: inserção do novo pavimento apoiado no entablamento do projeto inicial. Porém a principal modificação se dá com a criação de dois elementos volumétricos na cobertura do edifício, que correspondiam respectivamente ao *foyer*, de forma semicilíndrica com aberturas oculares e o corpo paralelogramático mais alto, arrematado por frontão, correspondendo ao urdimento do palco cênico, de acordo com a tipologia formal do Municipal, que por sua vez se ajustava aos maiores teatros franceses que lhes serviram de modelo. Como esse duplo coroamento não é representado no desenho do Jannuzzi exposto por Ferrez, das duas, uma: ou o teatro projetado no final de 1906, apesar da pretensiosa aparência externa, era de natureza simplificada, à maneira das salas de espetáculo com platéia e palco sob uma mesma cobertura comum, ou substanciais modificações no conceito do teatro levaram às alterações do projeto. Tudo somado teve como resultado uma moderna e aparentemente bem aparelhada casa de espetáculos, contando com os recursos técnicos de maquinário elétrico para as operações de içamento e rolagem dos cenários e por incrível que pareça, uma cortina metálica contra fogo, acionada mecanicamente que cobria toda a extensão da boca do palco.

Mas uma é a história da gênese do Teatro Phenix tal como imaginado por Eduardo P. Guinle, ainda no início da primeira década do século XX, outra a que de fato ocorreu ao teatro, aparentemente tão cuidadosa e generosamente concebido. Uma história de percalços dificuldades, maus tratos, de sucessos e aplausos também, mas por tudo, mais para tragédia do que comédia. Conforme o material pesquisado na Funarte, faremos um breve aceno aos acontecimentos relativos à história da vida do Teatro no sentido mesmo de compreender as vicissitudes e ironias da sua própria sorte e da distância enfim constituída entre o projeto e a realidade.

Em primeiro lugar não nos esqueçamos que Eduardo P. Guinle morre em março de 1912, sem ver a sua idéia consubstanciada materialmente; fato concreto é que o Teatro foi sucessivamente arrendado para diversos empresários até seu fechamento em 1950. Ao que tudo indica sua primeira

D8 Fachada do Teatro Phenix



F50 Charles Garnier, Ópera de Paris

incluído na pasta do Phenix, na biblioteca da Funarte, no Rio de Janeiro.

utilização foi como cinema, entremeando as sessões com espetáculos de *music hall*. Seguiram-se diversos arrendatários, inclusive um, Djalma Moreira, que o transformou em cassino até a proibição do jogo pela Polícia, isto antes de 1926. Voltando a ser teatro foi arrendado por J. R. Staffa

que nele inaugurou uma série de espetáculos brilhantismos de *féeries* e bailados, tendo como diretor artístico o nosso saudoso confrade Abadie Faria Rosa. A parte do *ballet* era criação de Maria Oleneva, coreógrafa de grande sentimento, e que mais tarde, juntamente com o nosso companheiro Mário Nunes fundava a Escola de Dança do Teatro Municipal.³⁸

Logo depois passaria por uma série de degradações, chegando a abrigar filmes e representações do gênero livre. Funcionou longo tempo com “*cinema poeira*.” Depois, em 1948, virou o cinema Opera para em seguida, no mesmo ano, sob a tutela do prefeito Henrique Dosdworth, que inclusive efetuaria “*substanciais obras de conservação*” voltar a ser teatro, “*o Fênix de sempre*”.³⁹ Neste momento, no que foi o seu último momento de vida, se apresentaram nomes como o de Pascoal Carlos Magno e seu Teatro do Estudante, a Companhia de Comédias de Bibi Ferreira, Sandro Apolônio e Maria della Costa, Henriette Morineau, entre outros. Presumimos que o Teatro tenha sido definitivamente fechado, pelo menos em setembro de 1950, data em que o Palace fechou suas portas à cidade. Em 1952 o Palace Hotel foi finalmente demolido, mas o sofrimento do Phenix ainda se prolongaria por sete longos anos, sendo posto abaixo em 1957.^[F51]



^[F51] Teatro Phenix. O terreno vazio do lado esquerdo do Teatro era aonde se encontrava o Palace Hotel. Na sua frente, as sedes do Jockey e a do Derby Clube, ambas de autoria do escritório de Heitor de Melo. O Phenix fechado agoniza. Foto c. 1951

³⁸ *Ib.*, n. 95, artigo de Augusto Maurício.

³⁹ *Ib.*, n.95, artigo de Augusto Maurício.

Quando foram demolidos esses dois símbolos da arquitetura ‘moderna’ da primeira década do novecentos do Rio, a cidade já se acostumara ao surto das demolições maciças que desde o fim dos anos 30 se desencadeara, tanto no centro como na Zona Sul e Tijuca, numa operação de proporções desconhecidas. A Avenida Central renomeada Rio Branco em 1912, viu toda a geração dos prédios comerciais construídos na sua abertura irem abaixo em 40 anos, com a honrosa exceção do edifício sede das Docas de Santos, como já vimos, o da Venerável Ordem 3ª da Conceição e Boa Morte, projetado por René Barba, que por ser colado à tombada Igreja setecentista de mesmo nome foi, por isso mesmo, poupado, prédio que inclusive sofreu parecer de Lúcio Costa⁴⁰ e um terceiro edifício situado na esquina com a Rua da Assembléia, nº 155 da Avenida, projeto do arquiteto M. E. Hehl, já muito estilizado, por supressão.

A questão que poderíamos colocar à moto de verificação histórica e historiográfica é: caso os dois edifícios ora analisados, o Hotel e o Teatro ainda existissem agora, em 2003, alguma das esferas de proteção aos monumentos históricos agiria no sentido de sua preservação? Ou de outra maneira, sua arquitetura era monumental ou de valor histórico a ponto de merecerem sua inscrição no livro do tomo patrimonial?

A querela pode ser enriquecida e melhor sustentada se a ela interpusermos a discussão surgida em 1972, entre Lúcio Costa, na voz da principal figura do Patrimônio Artístico Nacional, naquele momento já aposentado, mas ainda presente e afirmativo, autoridade a quem todos submetiam o parecer, o responsável em última instância, pelas principais diretivas na questão da proteção dos bens imóveis nacionais, e Paulo Santos, eminente professor de história da arquitetura brasileira, consultor e colaborador do Patrimônio, autor de uma brevíssima história da arquitetura do Rio de Janeiro, de valiosa e permanente atualidade. Neste caso, através do Clube de Engenharia, Paulo Santos foi o autor da petição de tombamento das sedes do Jockey Club (1912) e do Derby Club (1914), ambas na Avenida Rio Branco, contíguas à Escola Nacional de Belas Artes e a todo o conjunto arquitetônico monumental do centro republicano do Rio, que por sua vez abraçava igualmente o Palace Hotel e o Teatro Phenix. F52

Pois bem em 1972, os dois arquitetos que somados equivaliam a uma boa parte da reflexão sobre arquitetura e história da arquitetura do país e, diga-se de passagem, ambos com destacada passagem pelo *métier*, colocaram-se frente a frente, um contra o outro, no exame desta proposta de tombamento dos dois prédios contíguos, ambos projetados por Heitor de Mello na segunda década do novecentos.

⁴⁰ Ib., 22, págs 285 e 286



F52 O monumental conjunto *Republicano* da Avenida Rio Branco, onde se vê, em primeiro plano o Teatro Municipal, à direita a Escola de Belas Artes, o Derby Club, o Jockey Club e a massa imponente do Palace Hotel, tendo ao seu lado o Teatro Phenix.

Os dois eminentes homens de cultura colocavam em debate em última análise algumas das questões que subjazem à atribuição de valor dos bens móveis e imóveis de uma sociedade, objetivando a proteção patrimonial por parte do Estado. Atribuição de valor que em última instância define, como no nosso caso específico, o que é um conjunto arquitetônico histórico, qual sua extensão, limites, pertinência. No caso específico da Av. Rio Branco o confronto entre Lúcio Costa e Paulo Santos, recuperado e editado por José Pessoa em *Lucio Costa: Documentos de Trabalho*,⁴¹ nos dá conhecimento do modo como as avaliações são defendidas, o tipo de argumentação utilizado, o que indiretamente nos remete a nossa questão inicial, a respeito da pertinência ou não, caso ainda existissem, da inscrição no patrimônio histórico do Palace Hotel e do Teatro Phenix. Resumiríamos o confronto da seguinte forma: Paulo Santos solicita o tombamento da sede dos dois Clubes, remanescentes da ocupação inicial da Avenida Central argumentando tratar-se de um **conjunto de grandes prédios**, (grifo nosso) referindo-se ao conjunto monumental republicano da Avenida, no qual se inseriam os dois clubes acima citados.

O valor histórico do conjunto de edifícios em causa, decorre de constituir esse conjunto, o único atestado de alto porte, que ainda resta, relativamente inalterado, do Rio de Janeiro de Pereira Passos, (...) Tombar o conjunto de edifícios que estou considerando, será, pois, uma

⁴¹ *Ib.*, 22, págs. 272 a 283.

homenagem a quem mais merece, o Prefeito Pereira Passos, grande urbanista brasileiro...

Defende ainda, apoiado por Clarival do Prado Valadares e Jorge Moreira, o tombamento da Sede do Tribunal de Justiça, edifício contíguo à Biblioteca Nacional, igualmente pertencente ao conjunto acima mencionado, bem como o Palácio Monroe, por iguais motivos.

Lucio Costa defende seu ponto de vista contra o tombamento desta forma: o Palácio Monroe “*que já perdeu toda e qualquer significação e deve ser demolido em benefício do desafogo urbano*”. Que os tombamentos na Avenida Central, todos de imóveis federais ou municipais, como a Caixa de Amortização, Escola de Belas Artes, Teatro Municipal e Biblioteca Nacional, eram suficientes como marcos da época. Insere na argumentação a idéia de uma “*linha de evolução da arquitetura verdadeira*”, (grifo nosso) que na verdade funciona como um divisor de águas, autenticando e validando, com uma espécie de selo de qualidade ou procedência parte de nossa arquitetura, assim como desclassificando, e portanto, desautorizando outra parte, notadamente a produção do período eclético, em relação à qual se refere como “*produtos marginais a essa linha evolutiva*”. E ainda rebatendo Paulo Santos afirma que o “período” eclético não pode ser entendido como período, mas como *hiato* na História da Arte. Argumenta então que foi procedimento da antiga administração do DPHAN, e neste caso fala em seu próprio nome,

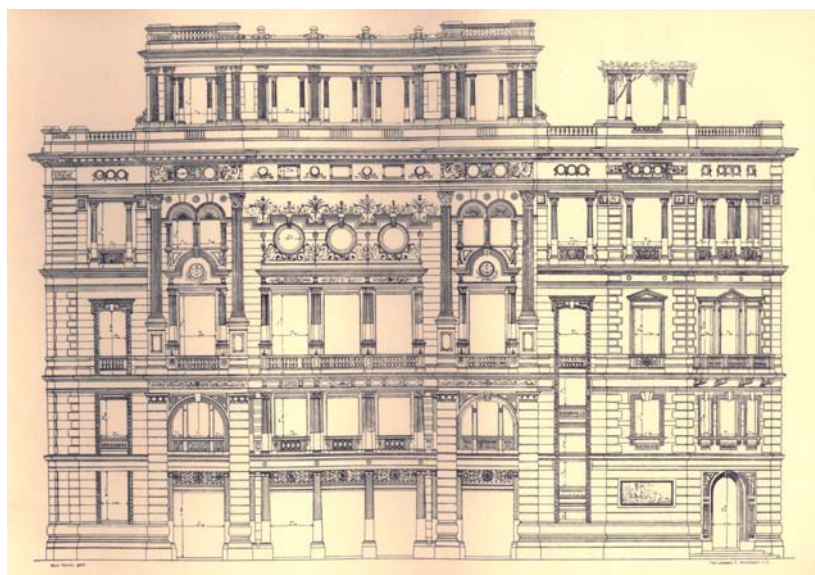
de excluir da sua alçada o ecletismo-acadêmico por considera-lo fora da linha legítima da evolução arquitetônica, não parecendo portanto justificar-se o tombamento proposto,

sem contudo deixar de tocar na repugnância em geral que sente pelas demolições.⁴² Lateralmente ao foco central da discussão, a pertinência ou não do tombamento das sedes do Jockey e do Derby, mas igualmente importante para colher os pontos de vista confrontantes no episódio e seus desdobramentos até data recente, Lúcio se refere à sede do Clube Naval como “*edifício esse medíocre*”, para reforçar seu parecer negativo ao tombamento dos dois clubes e em geral, em relação ao valor da arquitetura eclética.⁴³ Parte integrante do referido conjunto o

⁴² Ib., 22, págs. 272 a 283.

⁴³ Sou grato a Luis Fernando Franco, que à parte oportunas observações, me enviou seu texto inédito *O Estado como Obra de Arte?*, onde são salientadas as dificuldades de Lúcio Costa com o ecletismo, que o farão inclusive opinar favoravelmente pela demolição tanto do Monroe, como do Palácio da Agricultura, contíguo ao Museu Histórico, na Praça XV.

Clube Naval seria, 15 anos mais tarde, em novembro de 1987, tombado pelo INEPAC. D11 Na minha opinião inclusive, o projeto de Tommazzo Bezzi,⁴⁴ está entre os mais originais exemplos da arquitetura eclética da Avenida Rio Branco, seja em razão da força volumétrica cerrada de sua arquitetura, explorada nas quatro fachadas do edifício — o prédio foi construído num quarteirão a si só pertencente —, tomada como se um *Palazzo* fosse, ou da dinâmica figuração das fachadas, onde há extrema liberdade na composição e combinação dos vãos, diferenciados entre si, como subvertendo uma ordem apriorística e hierárquica, como num jogo de tensão formal entre limites pré definidos, ou ainda na sutil assimetria da *montagem* geral da imagem arquitetônica, que entretanto não deixa dúvidas de sua origem italiana, inscrita portanto numa determinada cultura estética, como se dizendo eclética sim, mas de genealogia definida, reforçada pelo terraço aberto da cobertura, mediterrânico, inclusive com o emprego de pérgulas cobertas com vegetação, numa imagem surpreendentemente moderna naquele contexto.



D11 Tommazzo Bezzi, fachada do Clube Naval, Avenida Rio Branco, nº 180-182-184, c.1910

⁴⁴ Nos documentos referentes ao Clube Naval, conservados no Arquivo Nacional, no Fundo da Comissão Construtora da Av. Central, 38/672, o projeto é assinalado como de autoria de Tommaso e Bezzi e a construção à cargo de Heitor de Mello, diferentemente do *Álbum da Avenida Central* onde Marc Ferrez, assinala o projeto como de Tommazzo G. Bessi. De todo modo dificilmente o autor deixará de ser o mesmo arquiteto italiano responsável pelo projeto eclético do edifício-monumento do Ipiranga, atualmente Museu Paulista. Quem confirma a questão é Mario Barata, em seu ensaio, *Século XIX. Transição e início do século X.*, na *História Geral da Arte no Brasil*, organizada por Walter Zanini, editada pelo Instituto Moreira Salles em 1983, instaurando porém, uma terceira forma nominal para o mesmo homem, atribuindo os dois edifícios, o Clube e o Museu a Tomás Guido Bezzi (1844-1915).

Devemos levar em conta que a demolição do Palace Hotel, em 1952, foi efetivada vinte anos antes desta discussão, quando, ao que parece, não ocorreu maiores polêmicas sobre a pertinência ou não de seu tombamento. Ao contrário do Phenix, que foi demolido, em 1957, só depois de um longo processo de confrontação, judicial inclusive, opondo a família Guinle contra parte da opinião pública, da classe teatral e do Prefeito do então Distrito Federal Negrão de Lima. Levar em conta que os dois imóveis dos Guinle dividiam a mesma esquina, Almirante Barroso com Rio Branco, com as sedes do Jockey e do Derby de um lado e com o Clube Naval do outro, [F52] com eles configurando o mesmo espaço urbano e o mesmo lugar histórico republicano da qual faziam parte os edifícios de maior importância institucional da cidade. Observar também a diferente dimensão e relação urbana entre os dois Clubes e o Hotel e Teatro dos Guinle, com peso significativamente maior sobre a massa imponente do Hotel.

Tudo somado, caso os contendores fossem os mesmos o impasse conceitual se repetiria, mais acirrado talvez, se levarmos em conta a dimensão ‘épica’ do Palace e aquela ‘cultural’ do Phenix, examinados do presente. Por outro lado, devido aos trinta anos já dispersos entre aquele debate e hoje, nos quais alguns conceitos no campo da proteção e na própria extensão de patrimônio histórico vêm sendo revistos e reinterpretados, talvez os Conselhos de política de preservação em alguns dos três âmbitos institucionais fossem levados a proteger todos os quatro exemplos arquitetônicos aqui examinados, já que o quinto foi felizmente salvo.

Como conclusão da análise efetuada no conjunto dos sete imóveis que Eduardo Palassin Guinle construiu ao longo da Avenida Rio Branco, diante da sua irreversível perda, exceção feita ao prédio das Docas de Santos, [F34] em que pese o exercício de defesa que nos propusemos, reduzida a esta altura à simples defesa da memória contra o esquecimento, ou apagamento histórico, seria oportuno transcrever uma passagem de Marshall Berman, que muito a propósito desmascara, no contexto da realidade capitalista, as pretensas qualidades duradouras da arquitetura :

O *pathos* de todos os monumentos burgueses é que sua força e solidez material na verdade não contam para nada e carecem de qualquer peso em si; é que eles se desmantelam como frágeis caniços, sacrificados pelas próprias forças do capitalismo que celebram. Ainda as mais belas e impressionantes construções burguesas e suas obras públicas são descartáveis, capitalizadas para a rápida depreciação e planejadas para se tornarem obsoletas; assim estão mais próximas, em sua função social, de tendas de acampamentos que das “pirâmides egípcias, dos aquedutos romanos, das catedrais góticas”.

e ainda

Levando em conta a rapidez e a brutalidade do desenvolvimento capitalista, a verdadeira surpresa não está no quanto de nossa herança arquitetônica foi destruído, mas no fato de que alguma coisa chegou a ser preservada.⁴⁵

⁴⁵ *Ib.*, 28, pag. 98.