

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e
Urbanismo- PROGRAU



Dissertação

Referência, mídia e projeto:

Compreendendo a estética da
Arquitetura protomodernista em Pelotas-RS.

Antonio Carlos Porto Silveira Junior

Pelotas, 2012

Antonio Carlos Porto Silveira Junior

Referência, mídia e projeto:

Compreendendo a estética da arquitetura protomodernista em Pelotas—RS.

Dissertação do curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, PROGRAU-UFPeI, na área de concentração de arquitetura, patrimônio e sistemas urbanos e linha de pesquisa de teoria, história e crítica da arquitetura e urbanismo.

Orientador Prof. Dr. Sylvio Arnaldo Dick Jantzen

Pelotas

2012

Antonio Carlos Porto Silveira Junior

Referência, mídia e projeto:

Compreendendo a estética da arquitetura protomodernista em Pelotas—RS.

Dissertação do curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, PROGRAU-UFPEL, na área de concentração de arquitetura, patrimônio e sistemas urbanos e linha de pesquisa de teoria, história e crítica da arquitetura e urbanismo.

Banca Examinadora

Dr. Carlos Alberto Santos

Dr. Renata Requião

Dr. Rosa Maria Garcia Rolim de Moura

Orientador: Dr. Sylvio Arnaldo Dick Jantzen

Data:

AGRADECIMENTOS

Em especial agradeço à minha esposa Renata Lüdtké de Quevedo Silveira e ao meu amigo e mestre Sylvio Arnaldo Dick Jantzen, por tudo.

Grato pelo incentivo, apoio e compreensão de todos os amigos, familiares, colegas e professores que contribuíram com essa pesquisa através de orientações, empréstimo de materiais, fotografias, livros e documentos e todo o tipo de apoio que prestaram durante o período do curso.

RESUMO

O Protomodernismo compreende a arquitetura produzida na cidade de Pelotas-RS, nas décadas de 1930 e 1940. O Eclétismo historicista declinara e as manifestações do Modernismo brasileiro eram ainda pontuais, mesmo nas capitais, e as referências estilísticas nas mídias visuais aproximavam-se do *Art Déco* (mais ou menos internacionalizado).

Enfatiza-se a relação entre mídia visual e arquitetura num processo de reeducação do olhar, que se orientava para uma nova época: a Modernidade.

Na atualidade, a interpretação da estilística *Art Déco* e protomodernista, na arquitetura e em outras mídias, é necessária para a recuperação do seu valor estético e cultural.

Com metodologias de análise semiológica, iconográfica, técnicas de análise e ensaio gráfico digital (com manipulação fotográfica digital, análise visual e desenhos de arquitetura) procura-se evidenciar as aproximações entre as mídias e identificam os significados artísticos e culturais da arquitetura na época.

A pesquisa não enfatiza os aspectos de interesse patrimonial do problema. No entanto, pode contribuir para investigações detalhadas no campo patrimonial.

Palavras-chave: Protomodernismo; *Art Déco*; Mídia.

ABSTRACT

Protomodernism comprehend the architecture built in the town of Pelotas-RS, in the decades of 1930 and 1940. Historical Eclectism declined, the Brazilian Modernism manifestations were still punctual, even on capitals, and the stylistic references on visual media were close to *Art Déco* (more or less internationalized).

It is emphasized the relationship between visual media and architecture in a process of re-education of view, which were oriented to a new Modernity era.

Currently, the interpretation of *Art Déco* and protomodernist Stylistics, on architecture and other media, is necessary for the recovery of its aesthetic and cultural value.

With semiological and iconographical methods, digital graphics experiments and analysis techniques (digital photographic manipulation, visual analysis and architecture drawing) it is attempted to highlight the proximity between different media objects and to identify the artistic and cultural meanings of the architecture at the period.

The research does not highlight the heritage aspects of the question. However, it can contribute to more detailed researches on the heritage field.

Keywords: Protomodernism; *Art Déco*; Media.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Colégio Santa Margarida (1935).....	28
2. Edifício dos Correios (1938).....	28
3. Edifício da Alfândega (1935-38).....	28
4. Instituto de Educação Assis Brasil (1940).....	28
5. Palácio do Comércio (1939-42).....	28
6. Edifício Glória (1934).....	28
7. <i>Banque d'Etat</i> . Planta baixa. Prêmio de Roma, 1899.....	38
8. <i>Banque d'Etat</i> . Elevação. Prêmio de Roma, 1899.....	38
9. <i>Garage Ponthieu</i> , Paris, 1905.....	40
10. Igreja Notre-Dame, La Raincy, 1922.....	40
11. Propostas para o concurso do Chicago Tribune. Projetos de: Raymond Hood e John Mead Howells(Proposta vencedora); Eliel Saarinen; Adolf Loos; Jens Fredrick Larson; e Walter Gropius e Adolf Meyer.....	51
12. <i>Art Déco District</i> . Miami, década de 1930.....	61
13. Cine Fausto, Havana.....	61
14. A Influência de Miami na arquitetura Caribenha. Edifício Miami. San Juan, Porto Rico, 1936.....	62
15. Detalhe do acesso. Edifício Miami. San Juan, Porto Rico, década de 1930.....	62
16. O <i>Art Déco</i> e a verticalização. Edifício López Serrana, Havana, 1932.....	63
17. Materiais nobres e grafismos típicos no <i>hall</i> do Edifício López Serrana, Havana, 1932.....	63
18. Tabela de síntese de características do <i>Art Déco</i> . Elaboração pelo autor a partir de Segre (1991).....	64
19. Edifício a Rua Viamonte, 780, Buenos Aires.....	66
20. Banco(El Hogar) Santander, Buenos Aires.....	66
21. Banco(El Hogar) Santander, Buenos Aires. Fachada.....	66
22. Tabela síntese de características do <i>Art Déco</i> de Buenos Aires. Elaboração do autor a partir de Böhm (2008).....	68
23. Tabela síntese de características do <i>Art Déco</i> . Elaboração do autor a partir de Conde (1997).....	71
24. Alfredo Agache, Perspectiva para Praça do Castelo, 1929.....	72
25. Alfredo Agache, Estudo de arranha-céu para a Praça do Castelo, 1929.....	72
26. Sede dos Correios e Telégrafos, Belo Horizonte.....	77
27. Sede dos Correios e Telégrafos, Pelotas.....	77
28. Edifício do Cine Brasil, em Belo Horizonte, 1932.....	78
29. Edifício do Cine Metrópole, em Belo Horizonte, 1942.....	78

30. Anúncio em coluna do jornal o Estado de Minas. Belo Horizonte, década de 1930.....	80
31. Anúncio no jornal Diário Popular para Empresa Constructora Universal. Pelotas, 1935.....	80
32. Tabela síntese de características do <i>Art Déco</i> . Elaboração do autor a partir de Castriota (1998).....	81
33. Edifício da Associação Comercial, 1939-1942.....	93
34. Edifício da Caixa Econômica Federal.....	93
35. Edifício Glória, 1934.....	93
36. Anúncio no jornal Diário Popular para MetrÓpole - Companhia Nacional de Seguros Gerais. Pelotas, 1935.....	94
37. Anúncio no jornal Diário Popular para Empresa Constructora Universal. Pelotas, 1935.....	94
38. Edificação de uso misto e casas em fita na esquina das ruas Santa Tecla e Dr. Amarante.....	95
39. Residência unifamiliar de corredor lateral com iconografia <i>Déco</i> na rua Professor Araújo.....	95
40. Residências unifamiliares em quarteirão com perfil preservado na Rua Major Cícero.....	95
41. Residência na Rua Major Cícero, Pelotas.....	95
42. Residência na Rua Major Cícero, Pelotas.....	95
43. Tabela síntese de características do Protomodernismo. Elaboração do autor com base em Moura (2005).....	97
44. Tabelas síntese de estilemas e características. Verificação e comparação por autor. Características gerais.....	98
45. Tabelas síntese de estilemas e características. Verificação e comparação por autor. Características gerais e elementos, técnicas, materiais e motivos.....	99
46. Palácio do Comércio (Edifício da Associação Comercial), Pelotas – RS.....	101
47. Palácio do Comércio (Edifício da Associação Comercial), Pelotas – RS.....	101
48. Edifício Stella Haus, Hamburgo, Alemanha.....	101
49. Edifício Stella Haus, Hamburgo, Alemanha. Detalhe.....	101
50. Edifício da Casa Del Teatro, Alejandro Virasoro, 1927, Buenos Aires.....	101
51. Edifício da Casa Del Teatro. Detalhe.....	101
52. Edifício dos Correios, Pelotas - RS.....	102
53. Edifício dos Correios, Pelotas – RS. Detalhe.....	102
54. Faculdade de Ciências Médicas, Projeto de Rafael Sammartino, Buenos Aires, 1936.....	102
55. Faculdade de Ciências Médicas. Detalhe.....	102
56. Teatro Éden (Atualmente Apart-hotel), de Cassiano Floriano Branco e Carlo Florencio Dias, Lisboa.....	102

57. Teatro Édén. Detalhe.....	102
58. Edifício da Alfândega, Pelotas - RS.....	103
59. Edifício da Alfândega, Pelotas - RS.....	103
60. Cine Fausto, de Saturnino Parajón, Havana, 1938.....	103
61. <i>Musée Français de La Brasserie</i> (Museu francês da cervejaria), Fernand Cesar, Saint-Nicolas-de-Port, França, 1931.....	103
62. <i>Musée Français de La Brasserie</i>	103
63. Edifício dos Correios, Pelotas - RS.....	104
64. Estação Ferroviária, Goiânia, década de 1950. Foto na atualidade.....	104
65. Estação Ferroviária, Goiânia, década de 1950. Foto na época.....	104
66. Corte local de Kuan Tung Ting, Departamento público de arquitetura e engenharia, Dalian, China, 1933.....	104
67. Edifício da Alfândega, Pelotas – RS. Fachada. Desenho do autor.....	105
68. Hôtel Du collectionneuer, Jacques-Émile Ruhlmann, Exposição de Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris, 1925.....	105
69. Edifício Shell-Mex, 1936, Buenos Aires.....	105
70. Edifício da Associação Comercial, Pelotas-RS.....	105
71. Edifício Glória, Pelotas - RS.....	106
72. Edifício Glória, Pelotas - RS.....	106
73. Edifício de imprensa e escritórios para Rudolf Mosse, Erich Mendelsohn, Berlim , 1921. Foto da época.....	106
74. Edifício de imprensa e escritórios para Rudolf Mosse, Erich Mendelsohn, Berlim , 1921. Foto na atualidade.....	106
75. Antiga sede dos Sindicatos alemães. Bruno Taut, Max Taut e Franz Hoffman, Berlin, 1927-30.....	106
76. Antiga sede dos Sindicatos alemães. Bruno Taut, Max Taut e Franz Hoffman, Berlin, 1927-30.....	106
77. Rádio Beaufort, 1932 – Exemplar da primeira vertente “arcaica” de objetos domésticos - rádio.....	117
78. Anúncio de Refrigerador <i>General Electric</i> em Pelotas, 1934.....	117
79. <i>Design</i> de aparelho de rádio com “formas modernas”, 1932.....	118
80. Anúncio para aparelhos de rádio Pilot, 1934.....	118
81. Aparelho de rádio – acervo de objetos antigos do Museu Histórico da Biblioteca Pública Pelotense.....	118
82. Refrigerador, Raymond Loewy, 1935.....	119
83. Anúncio para refrigerador <i>General Electric</i>	119
84. Mulher do fim do século XIX.....	122
85. Mulher dos anos 20.....	122
86. Mulher “protomoderna” em ambiente ainda eclético.....	122

87. A mulher tradicional (em gesto, hábito ou moda) persiste na propaganda.....	122
88. Esboço para a publicidade do modelo 508 <i>Balilla</i> , 1934.....	132
89. <i>Caffaro Roré</i> , publicidade para a Ardita, 1933.....	132
90. “Constelação” de autores, conceitos e suas aproximações.....	134
91. Ensaio gráfico. Ensaio 01. Correspondência formal entre objetos.....	163
92. Ensaio gráfico. Ensaio 02. Ícone do arranha-céu.....	164
93. Ensaio gráfico. Ensaio 03. Tipografias.....	165
94. Modificações no desenho e nas tipografias do <i>Magazine</i> Rheingantz. Anúncio para Casa Rheingantz em 1930.....	165
95. Anúncio para Casa Rheingantz em 1934.....	165
96. Anúncio para Casa Rheingantz em 1935.....	165
97. Pavilhão de São Paulo. Exposição Farroupilha, Porto Alegre, 1935.....	167
98. Ensaio 04. Quadros, molduras e elementos de composição.....	167
99. Coroamento do Edifício da Alfândega, Pelotas.....	168
100. Anúncio comercial no Jornal Diário Popular.....	168
101. Ensaio gráfico. Ensaio 05. Escalonamentos.....	169
102. Ensaio gráfico. Ensaio 06. Prismas.....	169
103. Ensaio gráfico. Ensaio 07. Movimento de ícones. Motivos florais.....	170
104. Ensaio gráfico. Ensaio 08. Velocidade e dinamismo.....	171
105. Ensaio gráfico. Ensaio 09. Metrôpoles, meios de transporte, objetos domésticos e a importação da estilística <i>Déco</i>	172
106. Ensaio gráfico. Ensaio 10. Motivos náuticos e a arquitetura <i>streamline</i>	173
107. Ensaio gráfico. Ensaio 11. Transporte. Mídia, arquitetura, símbolo.....	174
108. Ensaio gráfico. Ensaio 12. Identificação de traços característicos em elementos de arquitetura e composição – geometrismos, estrias, curvas, reentrâncias e saliências. Coroamentos.....	175
109. Ensaio gráfico. Ensaio 13. Identificação de traços característicos em elementos de arquitetura e composição – geometrismos, estrias, curvas, reentrâncias e saliências. Elementos de arquitetura.....	175
110. Ensaio gráfico. Ensaio 14. Identificação de traços característicos em elementos de arquitetura e composição – geometrismos, estrias, curvas, reentrâncias e saliências. Janelas.....	175
111. Ensaio gráfico. Ensaio 15. Linhas e estrias.....	176
112. Ensaio gráfico. Ensaio 16. Mulheres na mídia.....	177
113. Ensaio gráfico. Ensaio 17. <i>Metropolis</i> na mídia.....	177
114. Figura “humana” protomoderna: <i>Metropolis</i>	178
115. Figura “humana” protomoderna: <i>Metropolis</i>	178
116. Figura “humana” protomoderna: Cristo Redentor.....	178
117. Ensaio gráfico. Ensaio 18. <i>Pixel</i>	179

118. Ensaio gráfico. Ensaio 19. Contornos.....	180
119. Ensaio gráfico. Ensaio 20. Composições semelhantes no <i>Déco</i> gótico.....	180
120. Ensaio gráfico. Ensaio 21. Metr�pole e a cidade tradicional.....	183
121. Ensaio gráfico. Ensaio 22. Interiores, mobiliários e objetos <i>Déco</i> na m�dia.....	184
122. Ensaio gráfico. Ensaio 23. Objetos <i>Déco</i> na m�dia.....	184
123. Ensaio gráfico. Ensaio 24. Fragmenta�o, simultaneidade, redundância e ambiguidade.....	185
124. Edifício Glória. Análise formalista. Desenho das fachadas.....	222
125. Edifício Glória. Análise formalista. Todos.....	222
126. Edifício Glória. Análise formalista. Partes compositivas.....	222
127. Edifício Glória. Análise formalista. Elementos de arquitetura.....	223
128. Edifício Glória. Análise formalista. Detalhes.....	223
129. Edifício Glória. Composi�o. Todos.Fachada 1.....	227
130. Edifício Glória. Composi�o. Todos.Fachada 2.....	227
131. Edifício Glória. Composi�o. Partes compositivas. Fachada 1.....	228
132. Edifício Glória. Composi�o. Partes compositivas. Fachada 2.....	228
133. Edifício Glória. Composi�o. Elementos de arquitetura. Fachada 1.....	228
134. Edifício Glória. Composi�o. Elementos de arquitetura. Fachada 2.....	228
135. Edifício Glória. Composi�o. Detalhes. Fachada 1.....	228
136. Edifício Glória. Composi�o. Detalhes. Fachada 2.....	228
137. Edifício Glória. Detalhamento da composi�o. Linha de força. Fachada 1.....	229
138. Edifício Glória. Detalhamento da composi�o. Linha de força. Fachada 2.....	229
139. Edifício Glória. Detalhamento da composi�o. Coroamento. Fachada 1.....	229
140. Edifício Glória. Detalhamento da composi�o. Coroamento. Fachada 2.....	229
141. Edifício Glória. Detalhamento da composi�o. Ritmo. Fachada 1.....	229
142. Edifício Glória. Detalhamento da composi�o. Ritmo. Fachada 2.....	229
143. Edifício Glória. Detalhamento da composi�o. Part�o vertical. Fachada 1.....	230
144. Edifício Glória. Detalhamento da composi�o. Part�o vertical. Fachada 2.....	230
145. Edifício Glória. Detalhamento da composi�o. Part�o horizontal. Fachada 1.....	230
146. Edifício Glória. Detalhamento da composi�o. Part�o horizontal. Fachada 2.....	230

147. Edifício Glória. Detalhamento da composição. Peso (figuras). Fachada 1.....	230
148. Edifício Glória. Detalhamento da composição. Peso (figuras). Fachada 2.....	230
149. Edifício Glória. Detalhamento da composição. Peso (fundo). Fachada 1.....	231
150. Edifício Glória. Detalhamento da composição. Peso (fundo). Fachada 2.....	231
151. Edifício Glória. Foto da fachada pela rua Marechal Floriano.....	236
152. Edifício Glória. Foto da fachada pela rua Andrade Neves.....	236
153. Inauguração do Bazar da Moda, no Edifício Glória, ainda com quatro pavimentos, 1935.....	238
154. Edifício Glória. Ícones. Detalhe.....	239
155. Edifício Glória. Ícones. Detalhe.....	239
156. Portas com motivos geométricos. Edifício Glória.....	240
157. Portas com motivos geométricos. Edifício à Rua Junin n. 143, Buenos Aires.....	240
158. Portas com motivos geométricos. Edifício à Rua Juncal n. 2616, Buenos Aires.....	240
159. Horizontalidade e pureza, linhas e curvas em um ícone do dinamismo e velocidade moderna: locomotiva Pennsylvania RR's S-1, projetada por Raymond Loewy, em exposição na Feira de Nova Iorque de 1939.....	240
160. Edifício do Colégio Santa Margarida. Análise formalista. Desenho das fachadas.....	242
161. Edifício do Colégio Santa Margarida. Análise formalista. Todos.....	242
162. Edifício do Colégio Santa Margarida. Análise formalista. Partes compositivas.....	242
163. Edifício do Colégio Santa Margarida. Análise formalista. Elementos de arquitetura.....	242
164. Edifício do Colégio Santa Margarida. Análise formalista. Detalhes.....	242
165. Edifício do Colégio Santa Margarida. Composição. Todos. Fachada 1.....	248
166. Edifício do Colégio Santa Margarida. Composição. Todos. Fachada 2.....	248
167. Edifício do Colégio Santa Margarida. Composição. Partes compositivas. Fachada 1.....	248
168. Edifício do Colégio Santa Margarida. Composição. Partes compositivas. Fachada 2.....	248

169. Edifício do Colégio Santa Margarida. Composição. Elementos de arquitetura. Fachada 1.....	248
170. Edifício do Colégio Santa Margarida. Composição. Elementos de arquitetura. Fachada 2.....	248
171. Edifício do Colégio Santa Margarida. Composição. Detalhes. Fachada 1.....	248
172. Edifício do Colégio Santa Margarida. Composição. Detalhes. Fachada 2.....	248
173. Edifício do Colégio Santa Margarida. Detalhamento da composição. Linha de força. Fachada 1.....	249
174. Edifício do Colégio Santa Margarida. Detalhamento da composição. Linha de força. Fachada 2.....	249
175. Edifício do Colégio Santa Margarida. Detalhamento da composição. Coroamento. Fachada 1.....	249
176. Edifício do Colégio Santa Margarida. Detalhamento da composição. Coroamento. Fachada 2.....	249
177. Edifício do Colégio Santa Margarida. Detalhamento da composição. Partição vertical. Fachada 1.....	249
178. Edifício do Colégio Santa Margarida. Detalhamento da composição. Partição vertical. Fachada 2.....	249
179. Edifício do Colégio Santa Margarida. Detalhamento da composição. Ritmo. Fachada 1.....	249
180. Edifício do Colégio Santa Margarida. Detalhamento da composição. Ritmo. Fachada 2.....	249
181. Edifício do Colégio Santa Margarida. Detalhamento da composição. Partição horizontal. Fachada 1.....	250
182. Edifício do Colégio Santa Margarida. Detalhamento da composição. Partição horizontal. Fachada 2.....	250
183. Edifício do Colégio Santa Margarida. Detalhamento da composição. Peso (figuras). Fachada 1.....	250
184. Edifício do Colégio Santa Margarida. Detalhamento da composição. Peso (figuras). Fachada 2.....	250
185. Edifício do Colégio Santa Margarida. Detalhamento da composição. Peso (fundo). Fachada 1.....	250
186. Edifício do Colégio Santa Margarida. Detalhamento da composição. Peso (fundo). Fachada 2.....	250
187. Edifício do Colégio Santa Margarida. Fachada principal noroeste, à rua Anchieta.....	256
188. Edifício do Colégio Santa Margarida. Detalhe do acesso.....	256
189. Edifício do Colégio Santa Margarida. Fachada Fundos, sudeste, vista da rua Félix da Cunha.....	256

190. Edifício do Colégio Santa Margarida. Fachada pública lateral, nordeste, à rua D. Pedro II.....	256
191. Mídia com publicação de perspectiva do Colégio Santa Margarida.....	261
192. Edifício da Alfândega. Análise formalista. Desenho das fachadas.....	263
193. Edifício da Alfândega. Análise formalista. Todos.....	263
194. Edifício da Alfândega. Análise formalista. Partes compositivas.....	263
195. Edifício da Alfândega. Análise formalista. Elementos de arquitetura.....	263
196. Edifício da Alfândega. Análise formalista. Detalhes.....	263
197. Edifício da Alfândega. Composição. Todos. Fachada 1.....	268
198. Edifício da Alfândega. Composição. Todos. Fachada 2.....	268
199. Edifício da Alfândega. Composição. Partes compositivas. Fachada 1.....	268
200. Edifício da Alfândega. Composição. Partes compositivas. Fachada 2.....	268
201. Edifício da Alfândega. Composição. Elementos de arquitetura. Fachada 1....	268
202. Edifício da Alfândega. Composição. Elementos de arquitetura. Fachada 2...	268
203. Edifício da Alfândega. Composição. Detalhes. Fachada 1.....	268
204. Edifício da Alfândega. Composição. Detalhes. Fachada 2.....	268
205. Edifício da Alfândega. Detalhamento da composição. Linha de força. Fachada 1.....	269
206. Edifício da Alfândega. Detalhamento da composição. Linha de força. Fachada 2.....	269
207. Edifício da Alfândega. Detalhamento da composição. Coroamento. Fachada 1.....	269
208. Edifício da Alfândega. Detalhamento da composição. Coroamento. Fachada 2.....	269
209. Edifício da Alfândega. Detalhamento da composição. Partição vertical. Fachada 1.....	269
210. Edifício da Alfândega. Detalhamento da composição. Partição vertical. Fachada 2.....	269
211. Edifício da Alfândega. Detalhamento da composição. Ritmo. Fachada 1.....	270
212. Edifício da Alfândega. Detalhamento da composição. Ritmo. Fachada 2.....	270
213. Edifício da Alfândega. Detalhamento da composição. Partição horizontal. Fachada 1.....	270
214. Edifício da Alfândega. Detalhamento da composição. Partição horizontal. Fachada 2.....	270
215. Edifício da Alfândega. Detalhamento da composição. Peso (figuras). Fachada 1.....	270
216. Edifício da Alfândega. Detalhamento da composição. Peso (figuras). Fachada 2.....	270

217. Edifício da Alfândega. Detalhamento da composição. Peso (fundo). Fachada 1.....	271
218. Edifício da Alfândega. Detalhamento da composição. Peso (fundo). Fachada 2.....	271
219. Fachada principal noroeste, à rua Domingos Rodrigues e lateral sudoeste.....	275
220. Ampliação fachada principal.....	275
221. Fachada fundos, sudeste.....	275
222. Ampliação fachada fundos.....	275
223. Edifício da Alfândega. Brasão em baixo relevo e mastro para bandeira.....	277
224. Detalhe do brasão. Signos do progressismo estatal: ícones náuticos e símbolos nacionais.....	277
225. Detalhe da porta metálica, no acesso ao edifício, com gravações em ferro fundido em baixo relevo.....	278
226. Baixo relevo com símbolos do transporte da época.....	278
227. Baixo relevo com símbolos do transporte da época.....	278
228. Baixo relevo com símbolos do transporte da época.....	278
229. Baixo relevo com símbolos do transporte da época.....	278
230. Sobreposição paradoxal: janela tradicional, herança do Ecletismo sobreposta por gradil com motivos geometrizados característico do <i>Art Déco</i>	279
231. Esquadria <i>Déco</i> : porta de acesso com serralheria artística com ícones e símbolos do período.....	279
232. Perspectiva do projeto do edifício da alfândega publicada no jornal Diário Popular.....	280
233. Edifício dos Correios. Análise formalista. Desenho das fachadas.....	281
234. Edifício dos Correios. Análise formalista. Todos.....	281
235. Edifício dos Correios. Análise formalista. Partes compositivas.....	281
236. Edifício dos Correios. Análise formalista. Elementos de arquitetura.....	281
237. Edifício dos Correios. Análise formalista. Detalhes.....	281
238. Edifício dos Correios. Composição. Todos. Fachada 1.....	285
239. Edifício dos Correios. Composição. Todos. Fachada 2.....	285
240. Edifício dos Correios. Composição. Partes compositivas. Fachada 1.....	285
241. Edifício dos Correios. Composição. Partes compositivas. Fachada 2.....	285
242. Edifício dos Correios. Composição. Elementos de arquitetura. Fachada 1.....	285
243. Edifício dos Correios. Composição. Elementos de arquitetura. Fachada 2.....	285
244. Edifício dos Correios. Composição. Detalhes. Fachada 1.....	285
245. Edifício dos Correios. Composição. Detalhes. Fachada 2.....	285
246. Edifício dos Correios. Detalhamento da composição. Linha de força. Fachada 1.....	286

247. Edifício dos Correios. Detalhamento da composição. Linha de força. Fachada 2.....	286
248. Edifício dos Correios. Detalhamento da composição. Coroamento. Fachada 1.....	286
249. Edifício dos Correios. Detalhamento da composição. Coroamento. Fachada 2.....	286
250. Edifício dos Correios. Detalhamento da composição. Partição vertical. Fachada 1.....	286
251. Edifício dos Correios. Detalhamento da composição. Partição vertical. Fachada 2.....	286
252. Edifício dos Correios. Detalhamento da composição. Ritmo. Fachada 1.....	287
253. Edifício dos Correios. Detalhamento da composição. Ritmo. Fachada 2.....	287
254. Edifício dos Correios. Detalhamento da composição. Partição horizontal. Fachada 1.....	287
255. Edifício dos Correios. Detalhamento da composição. Partição horizontal. Fachada 2.....	287
256. Edifício dos Correios. Detalhamento da composição. Peso (figuras). Fachada 1.....	287
257. Edifício dos Correios. Detalhamento da composição. Peso (figuras). Fachada 2.....	287
258. Edifício dos Correios. Detalhamento da composição. Peso (fundo). Fachada 1.....	287
259. Edifício dos Correios. Detalhamento da composição. Peso (fundo). Fachada 2.....	287
260. Edifício dos Correios. Fachadas.....	290
261. Edifício dos Correios. Fachadas.....	290
262. Edifício dos Correios. Fachadas.....	290
263. Edifício dos Correios. Foto em 2002.....	293
264. Edifício dos Correios. Foto em 2010.....	293
265. Nota da inauguração do Edifício dos Correios e Telégrafos de Pelotas. Jornal Correio do Povo, edição de 25 de fevereiro de 1938.....	294
266. Nota da inauguração do Edifício dos Correios. Detalhe.....	294
267. Edifício dos Correios, Jaguarão, década de 1940.....	295
268. Edifício dos Correios, Pelotas, década de 1940.....	295
269. Palácio do comércio. Análise formalista. Desenho das fachadas.....	297
270. Palácio do comércio. Análise formalista. Todos.....	297
271. Palácio do comércio. Análise formalista. Partes compositivas.....	297
272. Palácio do comércio. Análise formalista. Elementos de arquitetura.....	297

273. Palácio do comércio. Análise formalista. Detalhes.....	297
274. Palácio do comércio. Composição. Todos. Fachada 1.....	302
275. Palácio do comércio. Composição. Todos. Fachada 2.....	302
276. Palácio do comércio. Composição. Partes compositivas. Fachada 1.....	302
277. Palácio do comércio. Composição. Partes compositivas. Fachada 2.....	302
278. Palácio do comércio. Composição. Elementos de arquitetura. Fachada 1.....	303
279. Palácio do comércio. Composição. Elementos de arquitetura. Fachada 2.....	303
280. Palácio do comércio. Composição. Detalhes. Fachada 1.....	303
281. Palácio do comércio. Composição. Detalhes. Fachada 2.....	303
282. Palácio do comércio. Detalhamento da composição. Linha de força. Fachada 1.....	303
283. Palácio do comércio. Detalhamento da composição. Linha de força. Fachada 2.....	303
284. Palácio do comércio. Detalhamento da composição. Coroamento. Fachada 1.....	304
285. Palácio do comércio. Detalhamento da composição. Coroamento. Fachada 2.....	304
286. Palácio do comércio. Detalhamento da composição. Partição vertical. Fachada 1.....	304
287. Palácio do comércio. Detalhamento da composição. Partição vertical. Fachada 2.....	304
288. Palácio do comércio. Detalhamento da composição. Ritmo. Fachada 1.....	304
289. Palácio do comércio. Detalhamento da composição. Ritmo. Fachada 2.....	304
290. Palácio do comércio. Detalhamento da composição. Partição horizontal. Fachada 1.....	305
291. Palácio do comércio. Detalhamento da composição. Partição horizontal. Fachada 2.....	305
292. Palácio do comércio. Detalhamento da composição. Peso (figuras). Fachada 1.....	305
293. Palácio do comércio. Detalhamento da composição. Peso (figuras). Fachada 2.....	305
294. Palácio do comércio. Detalhamento da composição. Peso (fundo). Fachada 1.....	305
295. Palácio do comércio. Detalhamento da composição. Peso (fundo). Fachada 2.....	305
296. Palácio do Comércio, foto em 2010.....	310
297. Palácio do Comércio, foto anterior à última reforma.....	310
298. Construção do Palácio do Comércio. Contraste entre a máxima ocupação e o perfil de quarteirão tradicional.....	312

299. Palácio do Comércio de Porto Alegre, RS.....	315
300. Horizontalidade e pureza, linhas e curvas no edifício da Câmara de Comércio de Rio Grande, RS.....	315
301. Repercussão do edifício na mídia gráfica dos Correios.....	315
302. Anúncios recorrentes na década de 1930, no jornal Diário Popular, com imagens de arranha-céus. Helmitol (1934).....	316
303. Anúncios recorrentes na década de 1930, no jornal Diário Popular, com imagens de arranha-céus. Empresa Construtora Universal.....	316
304. Anúncios recorrentes na década de 1930, no jornal Diário Popular, com imagens de arranha-céus. Metrópole Companhia de seguros.....	316
305. Vista da Praça Coronel Pedro Osório em Pelotas. O Palácio do Comércio se destaca ao fundo.....	317
306. Edifício do Instituto Assis Brasil. Análise formalista. Desenho das fachadas.....	319
307. Edifício do Instituto Assis Brasil. Análise formalista. Todos.....	319
308. Edifício do Instituto Assis Brasil. Análise formalista. Partes compositivas.....	319
309. Edifício do Instituto Assis Brasil. Análise formalista. Elementos de arquitetura.....	319
310. Edifício do Instituto Assis Brasil. Análise formalista. Detalhes.....	319
311. Edifício do Instituto Assis Brasil. Composição. Todos. Fachada 1.....	325
312. Edifício do Instituto Assis Brasil. Composição. Todos. Fachada 2.....	325
313. Edifício do Instituto Assis Brasil. Composição. Partes compositivas. Fachada 1.....	325
314. Edifício do Instituto Assis Brasil. Composição. Partes compositivas. Fachada 2.....	325
315. Edifício do Instituto Assis Brasil. Composição. Elementos de arquitetura. Fachada 1.....	325
316. Edifício do Instituto Assis Brasil. Composição. Elementos de arquitetura. Fachada 2.....	325
317. Edifício do Instituto Assis Brasil. Composição. Detalhes. Fachada 1.....	325
318. Edifício do Instituto Assis Brasil. Composição. Detalhes. Fachada 2.....	325
319. Edifício do Instituto Assis Brasil. Detalhamento da composição. Linha de força. Fachada 1.....	326
320. Edifício do Instituto Assis Brasil. Detalhamento da composição. Linha de força. Fachada 2.....	326
321. Edifício do Instituto Assis Brasil. Detalhamento da composição. Coroamento. Fachada 1.....	326

322. Edifício do Instituto Assis Brasil. Detalhamento da composição. Coroamento. Fachada 2.....	326
323. Edifício do Instituto Assis Brasil. Detalhamento da composição. Partição vertical. Fachada 1.....	326
324. Edifício do Instituto Assis Brasil. Detalhamento da composição. Partição vertical. Fachada 2.....	326
325. Edifício do Instituto Assis Brasil. Detalhamento da composição. Ritmo. Fachada 1.....	326
326. Edifício do Instituto Assis Brasil. Detalhamento da composição. Ritmo. Fachada 2.....	326
327. Edifício do Instituto Assis Brasil. Detalhamento da composição. Partição horizontal. Fachada 1.....	327
328. Edifício do Instituto Assis Brasil. Detalhamento da composição. Partição horizontal. Fachada 2.....	327
329. Edifício do Instituto Assis Brasil. Detalhamento da composição. Peso (figuras). Fachada 1.....	327
330. Edifício do Instituto Assis Brasil. Detalhamento da composição. Peso (figuras). Fachada 2.....	327
331. Edifício do Instituto Assis Brasil. Detalhamento da composição. Peso (fundo). Fachada 1.....	327
332. Edifício do Instituto Assis Brasil. Detalhamento da composição. Peso (fundo). Fachada 2.....	327
333. Edifício do Instituto Assis Brasil. Vista da esquina.....	330
334. Edifício do Instituto Assis Brasil. Detalhe.....	330
335. Edifício do Instituto Assis Brasil. Detalhe.....	330
336. Perspectiva do Instituto Assis Brasil. Símbolos protomodernistas.....	334
337. Colégio Joaquim Caetano da Silva. Jaguarão, RS, década de 1940.....	334
338. Edifício do Instituto Assis Brasil. Vista da Rua Gonçalves Chaves.....	334
339. Tabela de descrição pré-iconográfica.....	337
340. Tabela de análise iconográfica.....	338
341. Tabela de análise iconológica.....	339
342. Ficha do Edifício Glória. Identificação.....	340
343. Ficha do Edifício Glória. Análise elementar.....	341
344. Ficha do Edifício Glória. Análise elementar.....	342
345. Ficha do Colégio Santa Margarida. Identificação.....	343
346. Ficha do Colégio Santa Margarida. Análise elementar.....	344
347. Ficha do Colégio Santa Margarida. Análise elementar.....	345
348. Ficha do edifício da Alfândega. Identificação.....	346
349. Ficha do edifício da Alfândega. Análise elementar.....	347
350. Ficha do edifício da Alfândega. Análise elementar.....	348

351. Ficha do edifício dos Correios. Identificação.....	349
352. Ficha do edifício dos Correios. Análise elementar.....	350
353. Ficha do edifício dos Correios. Análise elementar.....	351
354. Ficha do edifício do Palácio do Comércio. Identificação.....	352
355. Ficha do edifício do Palácio do Comércio. Análise elementar.....	353
356. Ficha do edifício do Palácio do Comércio. Análise elementar.....	354
357. Ficha do Instituto Assis Brasil. Identificação.....	355
358. Ficha do Instituto Assis Brasil. Análise elementar.....	356
359. Ficha do Instituto Assis Brasil. Análise elementar.....	357
360. Quadro Contexto. Década de 1920.....	358
361. Quadro Contexto. Década de 1930.....	359

SUMÁRIO

TOMO I – Volume principal

AGRADECIMENTOS.....	III
RESUMO.....	IV
ABSTRACT.....	V
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	VI
INTRODUÇÃO.....	24
CAPÍTULO UM – REFERÊNCIAS DO PROTOMODERNISMO	
1.1. Revisão teórica dos paradigmas arquitetônicos protomodernistas e <i>Art Déco</i>	37
1.1.1. A teoria da arquitetura no início do século XX - Vanguardas européias e os Estados Unidos no início do século	37
1.1.2. O <i>Art Déco</i> na França.....	52
1.1.3. O <i>Art Déco</i> em Miami e na região do Caribe: contexto social e código formal.....	56
1.1.4. Mais sobre o <i>Art Déco</i>	65
1.1.5. O <i>Art Déco</i> no Brasil: problemáticas de assimilação.....	69
1.1.6. O Protomodernismo em Pelotas.....	83
1.2. Álbum – Sequência de imagens exemplificando características e motivos do <i>Art Déco</i> e do Protomodernismo	100
1.3. Arte e indústria, mídias e cultura de massa	107
1.3.1. A discussão sobre <i>design</i> , arte e indústria na Europa e sua importância para o <i>Art Déco</i>	107
1.3.2. O <i>Design</i> e o Protomodernismo: indústria do desejo. Arquitetura, desenho, mídia gráfica e propaganda.....	113
1.3.3. <i>Art Déco</i> : a estilização das mídias na cultura de massas.....	130
CAPÍTULO DOIS – ABORDAGENS: UM OLHAR SOBRE O CARÁTER ICÔNICO DO PROTOMODERNISMO	
2.1. Estrutura da metodologia	135
2.2. Considerações sobre o método	137

CAPÍTULO TRÊS – SOBRE O JOGO DE FORMAS E SIGNIFICAÇÕES DO PROTOMODERNISMO

3.1. Análises visuais dos edifícios do <i>corpus</i>.....	139
3.1.1. Edifício Glória.....	139
3.1.2. Edifício do Colégio Santa Margarida.....	143
3.1.3. Edifício da Alfândega.....	148
3.1.4. Edifício dos Correios e Telégrafos do Brasil.....	152
3.1.5. Palácio do Comércio.....	155
3.1.6. Edifício do Instituto de Educação Assis Brasil.....	158
3.2. Um ensaio gráfico.....	161
3.3. Considerações finais. Protomodernismo, arquitetura e mídias: o sentido da relação.....	188
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	192

TOMO II – Apêndices

APÊNDICE A – Roteiros de análises formalistas – descrições detalhadas

Legibilidade da forma - exercícios a partir da teoria da <i>Gestalt</i>	199
Verificação da legibilidade.....	199
Atribuição de um grau de “pregnância”.....	199
Verificação de categorias semânticas.....	199
Conceitos da <i>Beaux-arts</i> francesa.....	200
Composição.....	200
Coordenação.....	201
Plástica na arquitetura.....	202
Conceitos de Elementos de composição e de arquitetura.....	203
Técnicas de análise dos edifícios.....	203
Categorias estéticas - suas atribuições à arquitetura protomodernista de Pelotas, conforme categorias de Jurgen Pahl.....	205

APÊNDICE B – Metodologias de análises da significação – descrições detalhadas

Iconografia e Iconologia.....	209
Um método para investigar mensagens em imagens e arquitetura a partir de Roland Barthes. Transformação e “manipulação” da imagem.....	212

Operações de transformações da imagem.....	217
Aproximações entre semiologia e iconologia.....	218

APÊNDICE D – Análises dos edifícios – descrições detalhadas

Edifício Glória.....	222
Edifício do Colégio Santa Margarida.....	242
Edifício da Alfândega.....	263
Edifício dos Correios e Telégrafos do Brasil.....	281
Palácio do Comércio.....	297
Edifício do Instituto de Educação Assis Brasil.....	319

APÊNDICE E – Tabelas de análises pré-iconográficas, iconográficas e iconológicas

Tabela de descrição pré-iconográfica.....	337
Tabela de análise iconográfica.....	338
Tabela de análise iconológica.....	339

APÊNDICE F – Fichas de identificação e análise elementar/pré-iconográficas

Ficha do Edifício Glória. Identificação.....	340
Ficha do Edifício Glória. Análise elementar.....	341
Ficha do Edifício Glória. Análise elementar.....	342
Ficha do Colégio Santa Margarida. Identificação.....	343
Ficha do Colégio Santa Margarida. Análise elementar.....	344
Ficha do Colégio Santa Margarida. Análise elementar.....	345
Ficha do edifício da Alfândega. Identificação.....	346
Ficha do edifício da Alfândega. Análise elementar.....	347
Ficha do edifício da Alfândega. Análise elementar.....	348
Ficha do edifício dos Correios. Identificação.....	349
Ficha do edifício dos Correios. Análise elementar.....	350
Ficha do edifício dos Correios. Análise elementar.....	351
Ficha do edifício do Palácio do Comércio. Identificação.....	352
Ficha do edifício do Palácio do Comércio. Análise elementar.....	353
Ficha do edifício do Palácio do Comércio. Análise elementar.....	354
Ficha do Instituto Assis Brasil. Identificação.....	355
Ficha do Instituto Assis Brasil. Análise elementar.....	356
Ficha do Instituto Assis Brasil. Análise elementar.....	357

APÊNDICE G– Quadros contexto

Quadro Contexto. Década de 1920.....	358
Quadro Contexto. Década de 1930.....	359

TOMO III – Ensaio gráfico (Pranchas A3 em volume separado)

Créditos das imagens do Ensaio Gráfico.....	360
---	-----

INTRODUÇÃO

Investiga-se a produção arquitetônica conhecida como Protomodernismo na cidade de Pelotas. O termo é um regionalismo. É aplicado a edifícios com as características do *Art Déco*, principalmente. No centro histórico da cidade de Pelotas encontram-se várias edificações que correspondem a essa estilística. Percebem-se, no entanto, traços das vanguardas do início do século XX, como o Cubismo, o Expressionismo, o Construtivismo e o Modernismo.

Busca-se investigar referências da arquitetura protomodernista no início do século XX, mais especificamente no período entre guerras, nas décadas de 1920 e 1930. A partir de uma revisão literária mais ampla, buscaram-se as características mais marcantes do *Art Déco* desde sua origem na Europa, sua difusão pelos Estados Unidos, até sua assimilação na América Latina e no Brasil.

A interpretação da estilística protomodernista deu-se, então, pela revisão literária e pela caracterização da sua manifestação na arquitetura de Pelotas, através da identificação de traços semelhantes no contexto local, nacional e internacional.

Pressupõe-se que as mudanças na arquitetura, como as que aconteceram no início do século XX, ocorreram relacionadas a modificações na cultura, experimentadas também por outras mídias e artefatos.

Nesta pesquisa, relacionou-se mídia e arquitetura e investigaram-se quais seriam os papéis da arquitetura e da mídia, da arquitetura na mídia e, principalmente, da arquitetura como mídia, na divulgação de ideais de progresso e na resposta aos anseios por modernização. Isso também se insere nas modificações nos horizontes culturais que estavam em curso na época. O intuito foi o de evidenciar aproximações entre mídia e arquitetura.

Mídia, aqui, pode ser compreendida como um meio de expressão e de comunicação de mensagens, que operava no campo da arquitetura ou de outros artefatos, conforme as respectivas escalas e modos de apreensão. Considerou-se especialmente a mídia gráfica. Qual o poder da mídia gráfica em divulgar os ideais

de progresso e modernização? Por que a edificação aparece nos anúncios, junto com outros artefatos?

A arquitetura *Art Déco* espelha a mídia gráfica, que propaga a ideia de Modernidade e progresso, usando edifícios como ícones, que significam “a si mesmos”, ao mesmo tempo em que são portadores de um “poder” (como uma imagem de um santo, por exemplo). O interessante é que esse processo recém é estudado sistematicamente, somente para alguns tipos de arte. Nos anos sessenta é que trabalhos como o de Erwin Panofsky, por exemplo, ou Marshall McLuhan, ou ainda Roland Barthes, tornaram mais compreensível (e mais misterioso, também) o papel das diferentes modalidades de mídias na cultura, na “sociedade de consumo”, que foi um termo cunhado na época.

Considera-se que a arquitetura teria, também, um “efeito de mídia”, embora com uma modalidade diferente de apreensão. Não é como revistas, jornais, filmes e publicidade, mas é uma mídia com características específicas. A arquitetura modifica a cultura visual do ambiente. Serve de referência quando é convertida em ícone nos anúncios gráficos, por exemplo, e propõe novas formas para vários sistemas de objetos e inovações tecnológicas, também signos da Modernidade. A persuasão da mídia visa à adesão a um consenso social (BAUDRILLARD, 1968, p. 294) relacionado à cultura, modos de vida, meios de trabalho, de transporte, de consumo, de comportamento, de hierarquias e de classes sociais e os papéis do homem e da mulher na sociedade. Essa se tornou uma das temáticas latentes do Protomodernismo, que começou a assumir formas coerentes com a de outras mídias para expressar-se de modo midiático.

Usando, num outro sentido, uma das expressões de Johann Gottfried von Herder, o “espírito da época” (*Zeitgeist*), que incluía modernização, progresso e modificações sociais, culturais, econômicas e tecnológicas, a arquitetura encontrava meios de representação na mídia, em outros artefatos. Assim, buscaram-se identificar ícones, símbolos e motivos, presentes na arquitetura, que auxiliassem a compreensão dessa vontade de modernização da época, também junto às mídias visuais em geral.

Os motivos “transitavam” entre um meio e outro, ou encontravam uma representação adequada ao modo de representação, fosse no *design*, fosse na mídia gráfica, fosse na arquitetura. Com isso, na propaganda, podiam abarcar uma totalidade midiática na transmissão de mensagens com sentidos convergentes.

As mensagens eram de modernização, de mudança de atitudes, hábitos, visões, vontades, acompanhadas de modificações na representação social e cultural de seus meios, incluindo a arquitetura.

No campo da arquitetura, discute-se a noção de “arquitetura de transição”, já debatida por outros autores. A arquitetura como mídia, como artefato (com potencial midiático) pode ser compreendida como consumo. Essa noção, de modo remoto, vai até Karl Marx (1867). Um objeto de consumo precisa apresentar algo novo e sucatear o velho. Alguns autores afirmam que, talvez por isso, a arquitetura do *Art Déco* não tenha perdurado, tenha sido passageira, transitória. E sua passagem teria sido fugaz. No entanto, como acontece com um produto ou mídia de massa, teve grande adesão e espalhou-se por vários países, pelo Brasil e pela cidade de Pelotas também.

O Protomodernismo, como arquitetura de transição, não é compreendido como um fenômeno de empobrecimento do “Ecletismo”, nem como “Modernismo rudimentar”. São notórias as influências e as tensões causadas pelos dois estilos que precederam e sucederam (e também acompanharam) o Protomodernismo, na arquitetura de Pelotas. Mas entende-se que a arquitetura protomodernista, como um estilo “conciliador”, foi uma representação possível da Modernidade, para uma sociedade que se encontrava também em transição. Nesse sentido, aproxima-se da noção positivista de “progressismo conservador” (PESAVENTO, 1979). A ideologia positivista, na sua modalidade brasileira e regional, dominava o pensamento da elite, e sua influência refletia-se na arquitetura.

Entretanto, ver-se-á, adiante, que essas noções do que era moderno e do que era tradicional ou conservador, em arquitetura, podiam assumir várias formas no Protomodernismo. Essa variedade “camaleônica” produzia-se pelo uso mais ou menos deliberado de ícones, motivos, formas, ou símbolos, que, muitas vezes, apareciam representados em escalas (de elementos) diferentes, em diferentes

edifícios. Assim, um motivo modernizante ou tradicional poderia estar representado, no todo (na volumetria ou silhueta), em elementos de arquitetura como uma janela ou porta, ou mesmo em um ornato, ou detalhe.

Pode-se perceber essa versatilidade, também no modo em que a arquitetura protomodernista conciliou a vontade de Modernidade e modernização da época com o conservadorismo da sociedade e com as bases da arquitetura tradicional da cidade de Pelotas, na qual se inseriu.

Por um lado, esse processo permitiu que a arquitetura nova se adequasse ao conjunto arquitetônico precedente e constituísse uma continuidade da arquitetura tradicional da cidade. Por outro, lançou bases para um novo modo do edifício se inserir no tecido urbano, prevendo recuos nos lotes e, principalmente, aumentando o número de pavimentos. Despertou o emprego de novas tipologias e formas de se construir na cidade. Nesse sentido, forneceu subsídios para maiores rupturas com a cidade tradicional, que iriam se acentuar, ainda mais, com o Modernismo do Movimento Moderno, posteriormente. Esse processo, no entanto, foi insinuado pelo Protomodernismo. Ao mesmo tempo em que encontramos traços de continuidades, encontramos traços de rupturas.

Foram escolhidos para análise os edifícios do colégio Santa Margarida (1935), dos Correios e Telégrafos do Brasil (1938), da antiga Alfândega (1935-1938), da Associação Comercial (1939-1942), o residencial Glória (1934) e o Instituto de educação Assis Brasil (década de 1940). Todos têm presença marcante e são pioneiros, por representarem novas tipologias arquitetônicas na cidade. Uma leitura visual desses edifícios, e a caracterização de elementos arquitetônicos e de composição, enquadra-os na estilística do Protomodernismo. Desse *corpus*, apenas os três primeiros edifícios encontram-se relacionados no Inventário do Patrimônio Cultural de Pelotas.



Figura 1
Colégio Santa Margarida (1935)
Fonte: Acervo do autor



Figura 2
Edifício dos Correios (1938)
Fonte: Acervo do autor



Figura 3
Edifício da Alfândega (1935-38)
Fonte: Acervo do autor



Figura 4
Instituto de Educação Assis Brasil (1940)
Fonte: Acervo do autor



Figura 5
Palácio do Comércio (1939-42)
Fonte: Acervo do autor



Figura 6
Edifício Glória (1934)
Fonte: Acervo do autor

A partir de revisão de conceitos da história e da crítica de arte, de autores como Heinrich Wölfflin e Erwin Panofsky, submeteu-se a arquitetura protomodernista a questionamentos formais, iconográficos e iconológicos.

A análise de edifícios também junto a mídias impressas acena com a possibilidade de uma reconstrução interpretativa parcial das mudanças estilísticas

ocorridas à época. Um dos objetivos da pesquisa é, justamente, evidenciar a aplicabilidade dos métodos.

A abordagem linguística da arquitetura (BARTHES, 1965; SILVA, 1985) foi um método suplementar, mais voltado ao emprego de terminologia que orientou operações de manipulação de imagens e análises de obras. Buscou-se uma aproximação desse campo com a leitura iconográfica e iconológica de Panofsky (1955). Na mídia e na arquitetura protomodernistas, identificaram-se os signos correspondentes que dão estabilidade aos sistemas de objetos estudados (arquitetura e mídias gráficas, principalmente).

Um *corpus* protomodernista foi formado por mídias gráficas e edificações (de Pelotas, de outros locais do Brasil e de outros países). Elaborou-se um ensaio gráfico para desvendar fenômenos particulares do estilo, que se evidenciam quando se desliza de uma mídia para a outra, empregando significantes semelhantes, dentro de um mesmo paradigma gráfico ou projetual. O jogo de imagens demonstra uma proximidade estilística entre objetos de sistemas de significação diferentes.

Aproximam-se e fundem-se formatos de mídias gráficas e de edifícios, principalmente. Ora a comutação, ora as metamorfoses de significantes (formas, motivos, traços visuais), como a possibilidade de trocas de um significante por outro, por vezes mantêm significados aproximados entre si ou acenam para convergências de alguns significados, pelo efeito estético no sistema. E o sistema protomodernista também se abre para outras conotações específicas daquelas décadas.

Levantam-se, então, questões até o momento pouco estudadas, quanto a como as mídias relacionam-se com projetos. O ensaio gráfico evidenciou a “reversibilidade” dos discursos visuais, entre a arquitetura e as demais mídias estudadas (anúncios publicitários, representações de mobiliário, entre outros objetos). Também mostrou, como em câmara lenta, metamorfoses de motivos visuais em arquitetônicos, principalmente, mostrando que mesmo que algumas figurações tenham ficado “congeladas”, o sistema garantia-lhes o sentido. (BAUDRILLARD, 2000).

Compreende-se a imagem do Protomodernismo como uma estrutura coerente capaz de absorver influências regionais e internacionais e divulgá-las através do compartilhamento de figurações, motivos e alegorias. (PANOFSKY, 1955). Isso ainda pode ser percebido quando observadas características semelhantes em objetos de escalas e de usos diferentes, como a arquitetura e a mídia gráfica, por exemplo.

Além da revisão teórica, o ensaio gráfico e análises de obras já deixam entrever relações comunicativas, midiáticas, entre objetos pertencentes a campos de significações diferentes, que ao mesmo tempo compartilhavam significantes e significados, que se projetaram no Protomodernismo, caracterizando-o.

A pesquisa visa demonstrar que Pelotas “participou” desse sistema à época, fosse através da arquitetura oficial “importada” (construída ou projetada por profissionais de fora de Pelotas), fosse em mídias gráficas do jornal, ou mesmo na arquitetura residencial local, que se seguiu impregnada por esse sistema latente.

Salienta-se o valor histórico (RIEGL, 1903) da arquitetura protomodernista para o conjunto arquitetônico e para a história da arquitetura da cidade. O Protomodernismo incorporou valores universais da Modernidade em arquitetura, representou-os de forma referenciada e divulgou-os, junto a outras mídias e artefatos da época, traduzindo o anseio por modernização da sociedade em matéria de consumo.

Mesmo com seu caráter modernizante e com as inovações que apresentou, a arquitetura Protomodernista ainda mostrou certo grau de adequação ao conjunto arquitetônico da cidade tradicional, principalmente no que se refere à manutenção de regras elementares de composição e da granulometria dos elementos de arquitetura e composição. Pode-se pensar que foi a última linguagem arquitetônica a inserir-se de forma harmoniosa na cidade tradicional, já que as modificações mais radicais ganharam muito mais amplitude e força no período em que a arquitetura influenciada pelo Modernismo do Movimento Moderno foi dominante a partir da década de 1950.

Evidenciam-se, também, o valor simbólico, o de mercadoria e o de troca relacionados a um valor de mídia (que incorpora esses outros valores) da arquitetura protomodernista, enquanto divulgadora de um *Kunstwollen* (RIEGL, 1903) e enquanto objeto de consumo, de desejo, e de representação social. A sociedade buscava uma equiparação possível com as sociedades de cidades e países mais avançados.

Nesse sentido, evidenciando-se que o destino crítico (HADJINICOLAOU, 1977), ou a recepção pela crítica, da arquitetura protomodernista de Pelotas encontra-se, ainda, em processo de consolidação e também carece de valorização pelos organismos de proteção e preservação do patrimônio, busca-se reacender essa discussão, e trazer um novo olhar que possa de algum modo, ampliar sua valorização.

O capítulo um do trabalho refere-se à revisão de literatura dos paradigmas arquitetônicos (vanguardas artísticas) que pautaram as mudanças de direção na arquitetura da Europa e dos Estados Unidos, no início do século XX.

Reconstruiu-se, também, o *Art Déco*, desde sua origem na França, na suas manifestações na América do Norte (Estados Unidos e região do Caribe) e em países da América Latina.

As obras revisadas foram a de Luiz Paulo Conde (1997), para a arquitetura do Rio de Janeiro (na época capital do Brasil). O interesse do autor pelo *Art Déco* revela pioneirismo na atenção ao estilo no país. A arquitetura protomodernista de Belo Horizonte foi estudada a partir de Leonardo Barci Castriota (1998), que analisou um período na qual a sociedade, também em Belo Horizonte, ansiava pela chegada da Modernidade.

Para a cidade de Pelotas, reconstruiu-se, sinteticamente, o contexto sócio-econômico da cidade nas décadas de 1930 e 1940. A arquitetura que aparentava representar essa década e que apontava para o futuro com uma imagem de Modernidade era a do Protomodernismo. Seus traços já haviam sido identificados por autores como Rosa Maria Garcia Rolim de Moura (2005) e Andrey Rosenthal Schlee (1993).

Apresenta-se preliminarmente a discussão sobre as mídias e seu papel junto à arquitetura como meios divulgadores de uma mesma mensagem de modernização. Também mostra-se uma contraposição sistemática das características arquitetônicas protomodernistas, com vistas a uma síntese geral, marcando-se as que mais e que menos salientam-se na arquitetura de Pelotas, especificamente.

Na sequência, produziu-se um álbum, com uma série de imagens contendo as características e estilemas mais evidentes, identificados na tabela síntese. Ilustrou-se com figuras da arquitetura protomodernista de Pelotas e de outros locais.

O capítulo toca, também, na discussão entre arte e indústria, *design* e a formação acadêmica e profissional na Europa do século XIX, no que isso tem a ver com o Protomodernismo. O processo de revisão e atualização do ensino de arte, sua relação com o artesanato e com a formação profissional e acadêmica, acompanhou as pressões da industrialização e da mecanização e as mudanças socioeconômicas e culturais pelas quais a Europa passou na virada do século XIX para o século XX.

Procuram-se rastrear as raízes do Protomodernismo. Aborda-se, também, o papel do *design* de artefatos industriais como meio promotor do desejo e do consumo, bem como a relação entre *design* e propaganda, ideais estéticos e de consumo. O *design* foi considerado um ramo da mídia protomoderna. A relação entre *Art Déco* e mídias de massa está mais explicitada em um texto de Umberto Eco (2004). Apresentam-se alguns estilemas que compõem uma representação da arquitetura e de outras mídias, fomando uma totalidade estilística. Discute-se ainda o papel do *Art Déco* no objeto-mercadoria e na arquitetura, compartilhando traços e divulgando os bens de consumo de massas.

O capítulo dois trata de metodologias de análises e interpretação de obras. Os roteiros metodológicos propriamente ditos, mais abstratos, estão nos apêndices. As análises e seus resultados é que estão no corpo do texto, no capítulo três.

Na primeira parte do capítulo consideramos quatro categorias de análise formal: a) noções da *Gestalt* (legibilidade das fachadas); b) conceitos da *Beaux-arts* francesa (composição arquitetônica); c) plástica e noções de Wölfflin (o pictórico e o escultórico); d) aplicação de categorias estéticas (especialmente efeitos semânticos).

A partir daí já foi possível apontar para associações iconográficas e antecipar relações estilísticas. Encerram-se os estudos formais com categorias mais específicas da arquitetura, com base em questionamentos estéticos propostos por Pahl (1999) quanto: a) bidimensionalidade ou tridimensionalidade; b) superação do sistema carga-apoio; c) “verdade” dos materiais e decoração; d) espacialidade interior e exterior.

Na continuação, aplicaram-se os conceitos da iconografia e da iconologia, com base em Panofsky (1955). Distinguem-se os níveis de leitura das imagens, em pré-iconográficas, iconográficas e iconológicas, desde um reconhecimento preliminar das formas, passando pela captura de ícones, símbolos, motivos até as suas interpretações.

Também, ensaiou-se uma aplicação da semiologia, a partir de Roland Barthes (1965 e 1982). Sob o ponto de vista do método, essa revisão concentrou-se na compreensão da terminologia, de conceitos, de procedimentos e operações de manipulação de imagens. O esforço de Barthes (1982) em compreender a manipulação e a subversão fotográfica inspirou o ensaio gráfico realizado nesta pesquisa. O intuito à imitação de Barthes, foi o de forçar os significantes (formas, traços, motivos, ícones, símbolos, nas imagens) até que salientassem, ou expusessem de forma mais clara, significados segundos, que não poderiam ser percebidos em um primeiro momento. Esse processo pode gerar desenhos ou arranjos de imagens considerados absurdos ou impossíveis, associações aparentemente incompatíveis de entidades de contextos diferentes, trucagens, alterações e distorções de imagens. Entretanto, é exatamente isso que possibilita visualizar outros efeitos nas imagens e associações, que não são tão evidentes em seu estado original ou em disposições convencionais.

Outro autor, Willian Mitchell (1992), apoiou-se nas leituras semiológicas de fotografias feitas por Barthes e outros críticos da semiologia, para suas análises em imagens digitais. Traduziu métodos de Barthes (1982) em suas aplicações para a informática gráfica e o *design* da imagem. Essa discussão foi trabalhada no ensaio gráfico e também contribuiu na explicitação de terminologia e conceitos da semiologia, na sua transposição para a produção e análise de imagens.

No capítulo 3 seguem-se as análises formalistas, iconográficas e iconológicas do *corpus*, conforme os momentos de análise e sequência de passos da metodologia (explicitada no apêndice). Chega-se na caracterização do estilo protomodernista pela expressividade das formas, da plástica e da iconografia em um primeiro nível. A caracterização das formas e a iconografia respondem a questões de referência e de projeto. Já a iconologia antecipa interpretações dos ícones, símbolos, motivos e traços estilísticos já evidenciados pelas análises formalistas e iconográficas.

Após, apresentam-se as considerações sobre o ensaio gráfico e as leituras, e análises das pranchas. Discute-se a relação entre arquitetura e mídia e apresentam-se as considerações sobre o *Art Déco* e Protomodernismo em Pelotas. Retomam-se os conceitos-chave da pesquisa sobre a relação entre Protomodernismo, *Art Déco*, referências e mídias.

Por fim, questiona-se: a revisão literária, o ensaio gráfico e as análises de obras permitem compreender o Protomodernismo dentro de suas diversas referências, tendo como destaque o *Art Déco*? Evidenciam-se traços das vanguardas e do *Art Déco* “de origem” na arquitetura de Pelotas? Ela se insere nesses estilos? Possui signos compartilhados também por outras expressões artísticas? Esses signos acenam para os anseios de modernização da época? Isso permite que ela seja qualificada também como uma mídia?

CAPÍTULO UM

REFERÊNCIAS DO PROTOMODERNISMO

1.1 Revisão teórica dos paradigmas arquitetônicos protomodernistas e *Art Déco*

Neste item apresentam-se as correntes artísticas e arquitetônicas que se desenvolveram no início do século XX e que, de uma forma mais ou menos evidente, podem ter influenciado a arquitetura produzida em Pelotas no mesmo período ou no período subsequente. A partir da revisão bibliográfica, pode-se perceber um vínculo do Protomodernismo local com o *Art Déco*. Pode-se também perceber, nesses edifícios, possíveis traços das vanguardas artísticas do início do século XX.

Discute-se e questiona-se: O que foi o *Art Déco*? Qual é a sua origem? Onde se manifestou com maior intensidade e onde obteve receptividade? A sua origem nas artes visuais, na moda (do vestuário ao decoro do mobiliário doméstico) ou outro campo artístico o exclui de compreender uma produção característica em arquitetura? Afinal, existe arquitetura *Art Déco*?

Com essas questões, pretende-se identificar, contextualizar e caracterizar o *Art Déco* em geral e no contexto arquitetônico pelotense.

Da mesma forma, na pluralidade das manifestações artísticas de vanguarda, procuram-se identificar características que possam ter sido transpostos para o contexto dos edifícios projetados e construídos em Pelotas.

Foram estudados livros sobre arquitetura *Art Déco* e vanguardas internacional e brasileira. Identificaram-se as características formais das obras mais compartilhadas internacionalmente e as mais particulares a cada contexto. As obras foram ***A history of architectural theory*** (1994), de Hanno-Walter Kruft, ***Arquitectura y Urbanismo em Iberoamerica*** (1984), de Ramón Gutierrez (1939), ***História da Beleza*** (2004), de Umberto Eco (1932), ***América Latina fim de milênio. Raízes e perspectivas de sua arquitetura*** (1991), de Roberto Segre (1934), ***Quadro da***

arquitetura no Brasil (1970), de Nestor Goulart Reis Filho (1931), **Art Déco na América Latina** (1997), com os textos **O Art Décoratif na França**, de Henri Bressler e **Art Déco: Modernidade antes do Movimento Moderno**, de Luiz Paulo Conde, **Arquitetura da Modernidade** (1998), de Leonardo Barci Castriota e **Protomodernismo em Pelotas** (2005) e **100 Imagens da arquitetura Pelotense** (2002), de Rosa Maria Garcia Rolim de Moura e Andrey Schlee.

1.1.1. A teoria da arquitetura no início do século XX - Vanguardas europeias e os Estados Unidos no início do século

O compêndio de Kruft (1994) sobre teoria da arquitetura é referência para a presente dissertação. Apresenta uma abordagem de amplitude enciclopédica que possibilitou a coleta de informações importantes para a caracterização das vanguardas do início do século e de outras manifestações do modernismo.

As mudanças em curso, na Europa e Estados Unidos na virada do século XIX para o século XX até o período do fim da Segunda Guerra, recompõem parcialmente um quadro da arquitetura que mostra traços que podem ser chamados de protomodernistas, além do *Art Déco*.

Os objetos de análise de Kruft são teorias, manifestos e escritos por trás dos estilos e manifestações arquitetônicas no tempo e em países diversos. O *Art Déco* não foi um movimento em arquitetura, e aceita-se de forma consensual que a sua promoção e expansão aconteceram de um modo diferente dos manifestos do Movimento Moderno e das outras vanguardas. O Protomodernismo originou-se das mesmas vanguardas que deram origem ao Movimento Moderno.

Uma obra de teoria da arquitetura geral como a de Kruft (1994) não analisa a especificidade do *Art Déco*, ainda mais na América Latina e Brasil. Para a sua compreensão, foram abordados outros textos.

Os capítulos revisados na obra de Kruft (1994) consideram: as contribuições de Tony Garnier e Auguste Perret e Le Corbusier, na arquitetura francesa; Futurismo e Racionalismo em arquitetura, na Itália; Construtivismo e a arquitetura soviética; a arquitetura norte-americana, no mesmo período.

Aparecem nomes importantes da arquitetura e teoria da época e questões que estão implicadas nas características arquitetônicas que influenciaram a arquitetura da época em Pelotas. Ainda não estão completamente determinadas as origens do Protomodernismo na cidade. Com exceção do estudo de Moura (2005) não há uma obra específica sobre o Protomodernismo de Pelotas.

Não é um intuito desse trabalho encerrar a discussão sobre a produção arquitetônica do período, nem compreender todas as influências da arquitetura do Protomodernismo.

França

Os textos de Auguste Choisy (1841-1909) e Julien Guadet (1834-1908), no final do século XIX, apresentavam “extremo racionalismo” e apesar de suas origens historicistas conduziram dois arquitetos franceses ao que seria o modelo da arquitetura francesa subsequente: Tony Garnier e Auguste Perret (KRUFIT, 1994, p. 393).

Tony Garnier (1869-1948) ganhou o prêmio de Roma em 1899 com o projeto de uma agência bancária que possuía uma planta-baixa racionalizada, mas uma aparência neo-renascentista. (KRUFIT, 1994, p. 393).

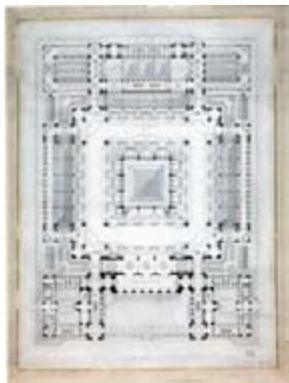


Figura 7
Banque d'Etat. Planta baixa. Prêmio de Roma, 1899.
Fonte: <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/images/Pra338-2-15861.JPG>
Acesso em 03 de outubro de 2011.

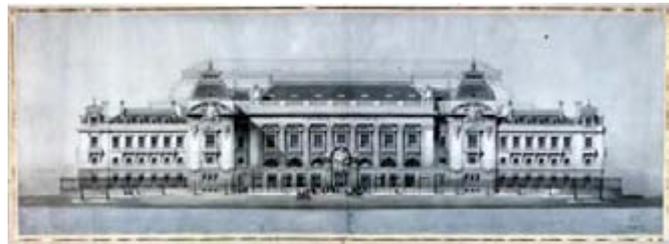


Figura 8
Banque d'Etat. Elevação. Prêmio de Roma, 1899.
Fonte: <http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/images/Pra338-3-15862.JPG> - Acesso em 03 de outubro de 2011.

O projeto de Tony Garnier para *Une Cité Industrielle* (Uma cidade industrial, 1901-1917) foi concebido a partir da síntese de seus estudos da Antiguidade, da cidade-jardim de Ebenezer Howard (1850-1928), ideias regionalistas de Patrick Geddes (1854-1932), somado a visão utópica de Charles Fourier (1772-1837). Foi um projeto mais denso e consistente se comparado às propostas de Antonio Sant’Elia (1888-1916) e de Le Corbusier (1887-1965), pois partia do plano da cidade até o detalhamentos na escala dos edifícios individuais. Mesclava uma visão idealista com considerações industriais, disponibilidade de recursos energéticos e a disposição dos espaços na cidade em relação a eles. Seu conceito de zoneamento, porém, apresentava ainda uma série de referências clássicas.

Os princípios estéticos que propunha para a arquitetura eram: a simplicidade de expressão da estrutura; o ornamento aplicado independente da construção; a simplicidade construtiva; senso de harmonia e equilíbrio como elementos da natureza vinculados a tradição clássica e a simetria monumental (*beaux-arts*) (KRUF, 1994, p. 394). A parceria com o arquiteto Auguste Perret proporcionou-lhe seu conhecimento das possibilidades estéticas do concreto.

Segundo Kruf (1994), para Auguste Perret (1874-1954) a questão central da arquitetura teria sido conformar as novas tecnologias da época com os conceitos da estética racionalista aprendidos de Viollet-Le-Duc, Choisy e Guadet. A arquitetura seria, no entanto, mais que apenas construção. Requereria harmonia, proporção e escala. Nos edifícios feitos de estrutura e vedação (*ossature et remplissage*) já não haveria espaço para a ornamentação aplicada. Uma grande contribuição de Perret reside justamente no fato de ter levantado o problema da estética do concreto, mesmo que sua arquitetura seja percebida ainda como neoclassicista.

Dois edifícios famosos de Perret são a Garage Ponthieu (1905) em Paris e a igreja Notre-Dame em Le Raincy (1922), município francês nos subúrbios a leste de Paris. No segundo projeto o concreto aparente permite a síntese de estilos da arquitetura tradicional, grego e gótico.

Entre 1908 e 1909, Le Corbusier, trabalhou no estúdio de Perret, logo após a conclusão da obra da *Garage Ponthieu*. Mais tarde, ficou sendo considerado um dos arquitetos mais influentes e polêmicos do século XX. Le Corbusier é o pseudônimo adotado por Charles-Edouard Jeanneret, arquiteto, urbanista, pintor e escritor suíço de La Chaux-de-Fonds, comumente associado ao contexto francês. Supostamente exerceu mais influência por suas teorias do que por suas obras e pode ser considerado um arquiteto cuja teoria precedeu a prática.

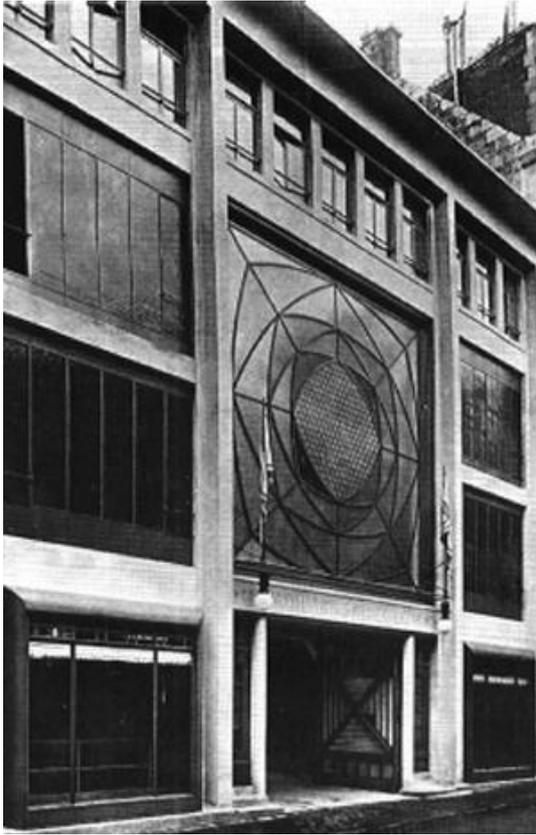


Figura 9
Garage Ponthieu, Paris, 1905.
Fonte: <http://eng.archinform.net/projekte/526.htm> - Acesso em 3 de outubro de 2011.

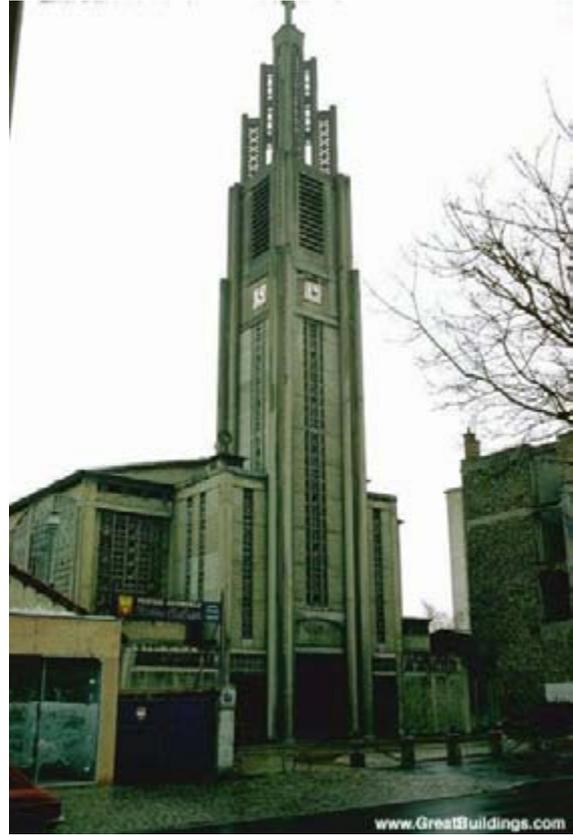


Figura 10
Igreja Notre-Dame, La Raincy, 1922.
Fonte: http://www.greatbuildings.com/cgi-bin/gbi.cgi/Notre_Dame_du_Raincy.html/cid_3131831.html - Acesso em 3 de outubro de 2011.

Além de considerado um fato raro, é curiosa essa questão levantada por Kruff (1994), de que um arquiteto tenha conseguido dar grande publicidade a suas teorias sem uma grande produção de objetos arquitetônicos. A grande ênfase nos manifestos era, portanto, necessária para promover e defender uma arquitetura que não tinha ainda sido produzida em massa.

Foi influenciado pelo Racionalismo de Viollet-Le-Duc, Choisy e Guadet e pelas experiências pessoais adquiridas dos períodos em que trabalhou com Auguste Perret e Tony Garnier. Também trabalhou com Peter Behrens (1868-1940) de 1910-1911, realizou viagens e entrou em contato com as tendências contemporâneas de Joseph Hoffman (1870-1956), Adolf Loos (1870-1933), Frank Lloyd Wright (1867-1959), o *Arts and Crafts* e a *Deutscher Werkbund* na Alemanha. Viajou também para o Mediterrâneo e visitou a Acrópole de Atenas. Essas viagens influenciaram seus escritos posteriores e suas obras.

Ele também usava estratégias projetuais analógicas e metafóricas, e não só aplicação de fórmulas geométricas ideais. Pode-se pensar, por exemplo, em quão “elementares” são os cinco pontos da arquitetura, já que se referem a elementos de arquitetura e composição que condicionam, sobretudo, forma e espaço, e menos, função.

O projeto da *Maison Dom-ino* (1914) é um exemplar de sua abordagem idealista e racionalista. É um modelo, um ideal, um padrão de construção, que vai ser adotado como paradigma de arquitetura e construção. Era uma armação estrutural feita de elementos de concreto pré-fabricados e padronizados (pilares estruturais em contraste com fechamentos de paredes sem carregamento) já utilizado anteriormente por Auguste Perret no prédio da *Garage Ponthieu*. Mas a intenção de Corbusier teria sido isolar os elementos para que se evidenciassem os seus conceitos de planta livre, fachada livre, *pilotis*, janela contínua e terraço jardim.

Entre 1920 e 1925, já com o pseudônimo de Le Corbusier, junto com o pintor Ozenfant (1886-1966) e o escritor e poeta belga Paul Dermée (1886-1951), publicou *L'esprit Nouveau* (O Espírito Novo), periódico que incluía trechos da obra *Vers une Architecture* (**Por uma arquitetura**). O livro foi publicado na íntegra em 1923 e seu tom de manifesto provocador conferiu-lhe fama rapidamente. Segundo Kruft (1994), a partir dessa publicação a sua síntese entre idealismo e funcionalismo completou-se. Apesar disso, afirma que as noções apresentadas por Corbusier não eram de todo inéditas, podiam ser encontradas discussões em obras de outros autores. Entretanto o teor radical de seus aforismos e formulações provocavam (e demandavam por) reações, de contestação e de adesão.

Apesar do discurso a favor do funcionalismo, a chamada estética da máquina, abarca, em grande parte, a discussão sobre Le Corbusier. A arquitetura deveria seguir a estética da engenharia e expressar as leis da economia. As formas geométricas adotadas deveriam ser primárias e simples, e deveriam solucionar os problemas arquitetônicos.

Apostou no conceito do *modulor* (associação entre proporções humanas e arquitetura) e nos traçados reguladores como estratégia projetual e condenou a adoção de estilos históricos. Os conceitos de estilo e a teoria de vontade artística

(*Kunstwollen*) do austríaco Alois Riegl, foram aproximados a partir do contato entre eles, durante um período que esteve em Viena, de 1907-1908. A teoria do *Kunstwollen* será abordada mais adiante.

Le Corbusier discutia também, nos seus textos, o conceito de tipo, já debatido também no período em que permanecera na Alemanha, estudando a *Deutscher Werkbund*. Ele idealizava uma equalização entre produtos e objetos da indústria, máquinas, casas, etc. O processo de padronização, já discutido e debatido anteriormente por outros teóricos, ganhou força quando Le Corbusier o aplicou à arquitetura, especialmente na noção de casa como “máquina de morar”.

Para Krufft (1994), a arquitetura de Le Corbusier é mais do que funcionalismo. É luz e sombra, paredes e espaço, cheios e vazios e a mistura que resulta num todo. A relação entre esses elementos é que se altera algumas vezes e que diferencia a sua arquitetura.

Retoma-se, portanto, a discussão sobre a analogia e o uso de modelos. Krufft (1994) aproxima a arquitetura corbusiana da “estética do *liner* (transatlântico)”. Em **Por uma arquitetura**, o próprio Le Corbusier, afirmava uma arquitetura de ousadia, harmonia, lógica e saúde em nome do transatlântico, do avião e do automóvel. Usava esses ícones como signos midiáticos. O automóvel, o avião, o transatlântico e o arranha-céu são signos da modernização e da Modernidade e também são ícones por representarem-se como “objetos de adoração”.

Isso demonstra uma mudança de referência e repertório, dos edifícios do passado e da natureza, para o artifício da indústria moderna. Se Le Corbusier conseguiu atingir um nível maior de abstração e se libertar do figurativismo de um modo mais intenso do que o *Art Déco*, isso é outra discussão. Mas a estratégia metafórica é evidente e coerente com seu discurso em prol da estética da máquina. E utiliza os mesmos signos. Ilustra suas obras com navios, automóveis e máquinas e a adoção de motivos náuticos em seus edifícios é visível.

Um conceito de cidade

Primeiramente em um projeto de *Ville Contemporaine* e depois com a publicação de *Urbanisme*, Le Corbusier promoveu a ideia de cidade em blocos de torres altas, com influência de Auguste Perret, Tony Garnier e Sant'Elia. Essas influências e seus conceitos de cidade ficam ainda mais visíveis no seu *Plan Voisin* para a cidade de Paris, em 1922.

Algumas das diretrizes promovidas por Corbusier para as novas cidades consistiam na ruptura com o passado, sugerindo a demolição e substituição de centros urbanos antigos inteiros por outros novos compostos de arranha-céus e espaços abertos. A cidade também deveria fazer convergir os meios de transporte em massa, como estações de trem e aeroportos, ideia já proposta por Sant'Elia.

A padronização, a geometria e a produção em massa deveriam ser as bases para construção de novas cidades. E também para o seu controle. Kruft (1994) salienta que esse é um conceito de cidade totalitário e que a produção em massa e a padronização são símbolos dessa ordem impositiva do arquiteto sobre a cidade.

Sua obra de urbanismo teve influência sobre a *Charte d'Athènes* (Carta de Atenas, 1933). O documento manifesto, contendo diversas diretrizes e recomendações de zoneamento e centros com arranha-céus para a cidade moderna, teve grande participação de Le Corbusier, haja vista seu papel influente desde a fundação dos CIAMS, *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna).

Itália

O debate italiano não conferiu grandes contribuições à teoria da arquitetura no século XIX. Conforme Kruft (1994), nada do que era discutido na Itália diferia do que se discutia ou se havia discutido na Inglaterra, França ou Alemanha. Na virada do século, o *Stile Liberty*, por exemplo, era vinculado a tendências internacionais.

Mas já com a tendência do Futurismo, a Itália protagonizou por algum tempo um papel de liderança na arte europeia. O movimento apresentou,

inicialmente, maior incremento em manifestos e demorou mais a se desenvolver na arquitetura

A figura central no debate futurista era do poeta e escritor Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Marinetti foi um patriota nacionalista italiano (nasceu em Alexandria, no Egito, na verdade, mas é mais ligado ao contexto cultural italiano) que adequou o Futurismo ao ideário fascista.

O seu Manifesto Futurista, publicado no dia 20 de fevereiro de 1909 no jornal *Le Figaro*, de Paris, era um “desafio provocador a história e um intoxicante compromisso com a autoridade tecnológica [...] uma glorificação à tecnologia, velocidade, agressão, massas humanas, patriotismo, militarismo e à guerra” (KRUF, 1994, p. 403, tradução minha). Marinetti conclamava a destruição de bibliotecas, museus, escolas. Não houve área na arte que não tenha sido tocada pelas ideias no manifesto.

Outro personagem da época citado por Kruf era Enrico Prampolini (1894-1956), um pintor italiano que trabalhava as ideias de dinamismo, energia, luz e ar como a expressão de um sentimento futurista pela vida (KRUF, 1994, p. 403). Também o pintor Giacomo Balla (1871-1958) antevia na pintura futurista efeitos de dinamismo e velocidade, que seriam retomados pelo cinema posteriormente. Mas para o campo da Arquitetura, uma figura de expressão central foi Antonio Sant’Elia (1888-1916), arquiteto italiano, que se juntou aos futuristas em 1914. Realizou o projeto *Cittá Nuova* entre 1913 e 1914. Em sua *Messagio* não falava em arquitetura futurista, mas em arquitetura moderna. Deixava clara a sua posição de explorar a tecnologia ao extremo e não considerava a arquitetura como uma questão de estilo. Sua visão era aliada a ruptura com a tradição, com a estética e a proporção.

Os novos materiais (aço e concreto) deveriam gerar novos padrões ideais de beleza. A monumentalidade e a massividade estática do passado cederiam lugar a valores práticos de seu tempo (KRUF, 1994, p. 404). Assim, as casas modernas deveriam basear-se em máquinas, e não na natureza. Deveriam ser feitas em cimento, ferro e vidro e sem decoração aplicada. A beleza seria conferida por suas linhas e pela plasticidade através da simplicidade mecânica.

Sant'Elia condenava a arquitetura de moda ou estilo, assim como as preservações ou reproduções de estilos do passado.

O presente de seu tempo deveria encontrar inspiração no mundo artificial das máquinas do mesmo modo como o passado encontrou inspiração na natureza. O apelo era à tecnologia e ao dinamismo.

Kruft (1994) afirma que a posição mais próxima dos futuristas é a da arquitetura como “o meio é a mensagem”. Usando a expressão de Marshall McLuhan, o autor reafirmou o papel comunicativo da arquitetura em divulgar um ideal maior e totalitário do mundo industrial e do mercado, de modificações políticas econômicas e sociais da época. Com efeito, a arquitetura futurista funcionou como mídia.

A obra da Estação Férrea de Milão (1912) apresenta uma série de ligações por escadas e elevadores a um aeroporto e a um sistema de vias expressas. Essa ênfase nos meios de transporte é um elemento que aproxima o Futurismo das ideias de Le Corbusier.

Sant'Elia, nos seus desenhos de projetos, além dos edifícios, somente representa veículos, não representa árvores ou figuras humanas. A natureza não importava para uma arquitetura idealizada sobre o artificial e o industrial.

O futurismo teve expressão teórica ampla. Pretendia-se abarcar diversos setores da cultura, mas não se afirmou como corrente arquitetônica concreta. Sua influência, no entanto, pôde ser estendida a manifestações modernistas de sua época ou posteriores.

Já o Racionalismo italiano era mais conservador, nacionalista e reacionário. Dominou o período e acompanhou a politização das artes vinculada ao Fascismo. Opunha-se, politicamente, ao posicionamento dos modernistas da Bauhaus, onde os artistas e arquitetos eram amplamente de esquerda e contra os partidos de centro e o Partido Nacional-Socialista (KRUF, 1994).

O movimento racionalista italiano demorou a aparecer, pois a influência do Estilo Internacional na Itália só se manifestou com maior destaque na metade dos anos de 1920. A primeira exibição racionalista foi organizada por Gaetano Minucci

(1896-1980), em 1928. Evidenciava-se o Grupo 7, de Milão, composto pelos arquitetos Ubaldo Castagnola, Luigi Figini, Guido Frete, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Carlo Enrico Rava e Giuseppe Terragni.

Tinham por princípios o racionalismo construtivo e distanciavam-se do princípio de internacionalismo, vinculando-se ainda a ideais nacionalistas. Eram contrários à negação do passado histórico dos futuristas. Almejavam, pelo contrário, ordem e clareza enraizadas na história e tradição nacional. O conceito de casa como “máquina de morar”, de Le Corbusier, por exemplo, era considerado absurdo. Para os racionalistas uma casa deveria ter uma estética de casa e um avião uma estética de avião. (KRUFIT, 1994, p. 409).

Essa lógica estrita era aplicada a uma arquitetura de tipos. Assim, renunciavam à individualidade e ao princípio subjetivo. Apoiavam o espírito da produção em massa contra o ecletismo individual. Assim, os racionalistas desejavam atingir a completa Modernidade combinada com tradições nacionais, de bases clássicas, somando uma nova monumentalidade a um caráter nacionalista da arquitetura (KRUFIT, 1994, p. 409).

Isso tudo, porém, não se manifestou em toda a tendência, e nem em toda a Itália. Havia dois braços na arquitetura racionalista: um mais conservador e próximo do Neoclassicismo italiano, e outro, mais próximo das influências alemãs e do Construtivismo russo. Esse último tinha a geometria, a luz e a cor como elementos principais de composição.

O arquiteto de maior destaque foi Giuseppe Terragni e a obra mais representativa do movimento foi a Casa del Fascio (1932-1936), em Como, na Itália. Tudo isso demonstra uma aproximação ente o Racionalismo de Terragni com o Movimento Moderno internacionalista abstrato de Corbusier e do Estilo Internacional.

A relação analógica à estética da máquina, já citada como contrária as ideias racionalistas mais conservadoras, encontrou, no entanto, correspondências na arquitetura de Terragni. A analogia a um navio transatlântico pode ser percebida na

obra dos apartamentos *Novocomum*, mesmo que essa estratégia não tenha sido deliberada e que não se encontrem referências na literatura.

A União Soviética

O Suprematismo e o Construtivismo, cobriam todas as áreas artísticas, visavam uma comunicação universal e faziam uso da arte com propósitos de propaganda do estado.

Assim como ocorria com o Futurismo italiano, nas vanguardas soviéticas havia um espírito de ruptura com o passado. Havia, na época, diversas visões sobre cultura proletária. Dominava a união das artes. Kazemir Malevitch (1878-1935) desenhou os trajes e os cenários para a Ópera futurista de Kruchenykh. Fundou o movimento suprematista.

Os suprematistas realizavam desenhos idealistas e experimentais e assim como os futuristas italianos e expressionistas alemães. Adotavam uma visão aérea do espaço e enfatizavam o ângulo reto, como o *De Stijl* e Le Corbusier. A figura do triângulo era ligada a Antiguidade, ao paganismo ou ao Cristianismo. Já o ângulo reto seria ligado à distribuição igualitária do poder comunista.

O Suprematismo expressou extremo formalismo e rejeitou o modo tradicional que o Partido utilizava para adaptar formas históricas a novas funções.

Em 1927, os suprematistas realizaram uma exibição em Berlim, chamada “Arquitetura Suprematista”, na qual caracterizaram o movimento como “pura arte formal” ou “arquitetura pura e absoluta”. Mesmo que os dois movimentos tenham tido conclusões diferentes, Krufft (1994) afirma que o Suprematismo promoveu o ponto de partida para o Construtivismo.

El Lissitzky (1890-1941) foi o arquiteto que fez o vínculo entre o Suprematismo e o Construtivismo. Foi professor junto com Malevitch na academia de arte de Vitebsk, na Bielorrússia. Passou longos períodos na Alemanha, os quais possibilitaram um intercâmbio de ideais entre oriente e ocidente.

Trabalhou com os “prouns” – projetos pelo estabelecimento e afirmação do novo e os “cabides de nuvem”, que consistiam em um projeto de edifícios arranha-

céus que modificariam a imagem de Moscou. Foi um crítico de Le Corbusier, acusando-o de “pseudo-funcionalista lírico”.

Vladimir Tatlin (1885-1953) desenhista do monumento da Terceira Internacional, em 1920. Foi um pintor, gravurista e *designer* comercial. Apresentou, em 1922, junto a Alexey Gan (1889-1940), o manifesto construtivista, no qual propunham a conciliação entre arte e indústria com o *slogan* “arte pertence à fábrica”. Propugnaram a renúncia do individualismo, a qualidade estética em prol dos produtos fabricados e um discurso a favor do conceito de tipo.

Houve associações nas quais participavam artistas e arquitetos como a Unovis, Inkhuk e Osa. Em 1920 foi fundada uma das escolas de arte e arquitetura mais importantes do século XX, que constituía no centro das artes de vanguarda na União Soviética: Vkhutemas.

Os Estados Unidos

Esse capítulo de Kruft (1994) é fundamental para a compreensão das discussões de teoria da arquitetura e especialmente do urbanismo nos Estados Unidos no período da imigração pós-guerra. Uma grande parte é dedicada ao legado teórico de Frank Lloyd Wright e também de como se processou um pensamento da cidade nos Estados Unidos, passando por Neutra até Eliel Saarinen. Resumiu-se às informações apresentadas por Kruft (1994) que mais se relacionassem à essa pesquisa. Desse capítulo, o que mais interessa à discussão do Protomodernismo é o que se segue.

O arranha-céu era um novo símbolo de identidade nacional. Como referência salientam-se as formas adaptadas da arquitetura pré-colombiana e de templos mexicanos.

Havia um processo que Kruft (1994) denominou de “trivialização” de modelos históricos. Estes eram equiparados ao uso da tecnologia. O período compreende o “*Gothic Revival*” (renascimento do Gótico), não obstante a intensificação da verticalização e o uso de ícones como gárgulas. É comum que

alguns autores denominem o *Art Déco* de neogótico pela ênfase na verticalização, principalmente na sua vertente de arranha-céus.

A máquina, o motor e o navio de guerra são as obras de arte do século.
(KRUF, 1994, p. 125, tradução minha).

Pode-se fazer um vínculo entre o texto de Kruf (1994) e a discussão de Walter Benjamin sobre o manifesto futurista de Marinetti e a sua relação com o fascismo e arte. Fazer essa ligação vincula os manifestos e a arte nas sociedades de massa, manipuladas por mídias, onde a ideologia é monitorada por mídias controladas. (BENJAMIN, 1985).

Influenciado pelo racionalismo de Viollet-le-Duc (1814-1879), pelo período que trabalhou com Louis Henri Sullivan (1856-1924), e pela aproximação à *Deutsche Werkbund*, Frank Lloyd Wright (1867-1959) tinha um discurso em favor da cooperação entre a arte e a indústria, a teoria e a prática. A integração entre tecnologia e a máquina eram vistas como pré-requisitos para a democracia. Um princípio de organicidade para a arquitetura, na sua abordagem, seria possível se comparado ao funcionamento da máquina. Na questão do ornamento, distanciava-se dos europeus, que procuravam um estilo livre de ornamentação. Para ele, o ornamento era aceito se partisse da estrutura, se fosse feito à máquina ou construído por ele próprio. A partir de um ideário utopista de planejamento urbano, criou um modelo estado (*Usonia*) e uma cidade fictícia (*Broadacre City*) para os Estados Unidos. Crítico da metrópole capitalista, pensava em um modelo de cidade descentralizada.

Na arquitetura, tinha restrições quanto à viabilidade de um estilo internacional. Seus planos eram, justamente, de uma arquitetura de identidade nacional. Suas influências e visão de sociedade eram combinadas a suas habilidades artesanais e de personalização da arquitetura. Pode-se afirmar que foi um arquiteto protomodernista e modernista. Mesmo assim, apresenta uma poética de autor que os diferencia de seus contemporâneos.

Wright era contra o Ecletismo europeu e o internacionalismo da arquitetura. Possuía uma visão de mundo que abrangia sociedade, estado, modos de vida,

urbanismo e arquitetura. Era, entretanto, fundada em interesses exclusivamente norte-americanos. A modalidade na qual seus pressupostos foram internacionalizados foi diferente daquela de Le Corbusier e dos CIAMs, bem como a continuidade de suas ideias no campo da arquitetura.

Eliel Saarinen (1873-1950) foi outro arquiteto importante para a compreensão da arquitetura americana do início do século XX. Sua proposta para o concurso do Chicago Tribune Tower (Figura 11), em 1922, demonstrou sua influência nos arranha-céus dos anos 1920 de Nova Iorque. Apesar de não ter vencido o concurso, obteve a preferência de críticos como Sullivan, que previam a influência de sua arquitetura na paisagem urbana moderna.

A proposta de Gropius, que anteviu em parte o Modernismo, demonstrou visível influência dos pressupostos da Bauhaus. Apresentou as volumetrias já depuradas e elementos de arquitetura (como as janelas de escritório) dispostos no todo do edifício. Percebe-se, contudo, que a articulação volumétrica com efeitos de dominância e contraste entre horizontalidade e verticalidade, e as estrias horizontais seccionando os volumes dos blocos são características que compõem motivos do imaginário protomodernista do *Art Déco*. Outras propostas concorrentes confirmam variedade na abordagem do tema do concurso. Entretanto, pode-se encontrar referências para o *Art Déco* da época em pelo menos três propostas:

a) na de Hood & Howells, com a ênfase na verticalidade e os motivos mitológicos do neogótico como gárgulas;

b) na proposta de Saarinen, que foi um modelo para edificações em altura, as quais dominaram a paisagem urbana dos anos XX em Chicago e Nova York e que espalharam-se para as metrópoles do mundo todo;

c) no projeto de Gropius, em que se encontram correspondências tanto nos edifícios institucionais públicos da época *Déco* e protomodernista como nos edifícios de escritório que se tornaram referência no período posterior do Modernismo.

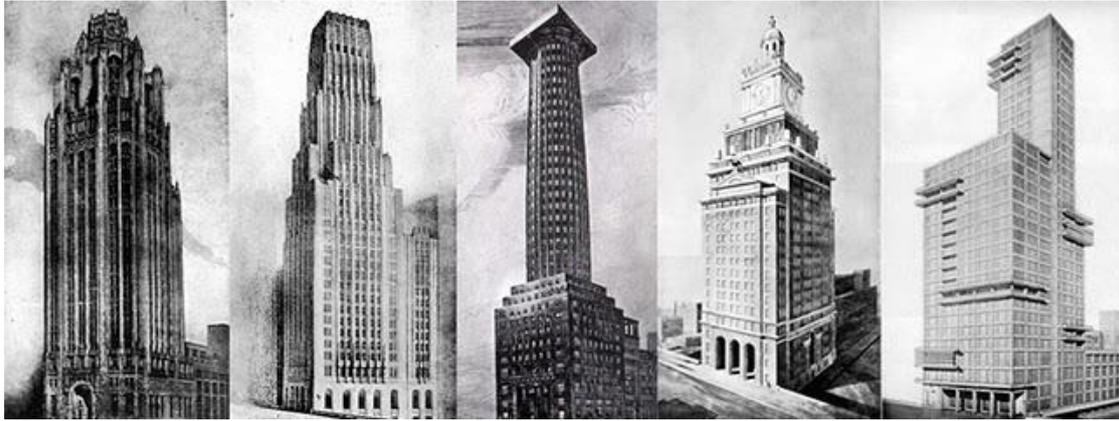


Figura 11

Propostas para o concurso do Chicago Tribune. Da esquerda para a direita projetos de: Raymond Hood e John Mead Howells (Proposta vencedora); Eliel Saarinen; Adolf Loos; Jens Fredrick Larson; e Walter Gropius e Adolf Meyer.

Fonte: http://contrablase.blogspot.com/2011_05_01_archive.html. Acessado em 8 de novembro de 2011.

Participou da exposição *Modern Architecture* em Nova Iorque, promovida por Phillip Johnson (1906-2005) e Henry-Russel Hitchcock (1903-1987). Nessa exposição foram lançadas as bases para o Estilo Internacional. No catálogo introdutório dessa exposição, Alfred H. Barr (1902-1981), historiador da arte norte-americano, diferenciou o modernismo do Estilo Internacional de outro estilo, o qual denominava “modernista” ou “decorativo meio-moderno”, no qual a figura de destaque seria Frank Lloyd Wright (KRUF'T, 1994, p. 430).

Conforme Phillip Johnson e Hitchcock o Estilo Internacional seria caracterizado por:

- a) ênfase no volume e espaço, em vez de massa e solidez;
- b) regularidade na composição, em vez de simetria axial;
- c) material de construção exposto em vez de ornamento aplicado.

Pode-se verificar que, a partir desses três pontos, a sustentação do Estilo Internacional foi conduzida também por critérios estéticos e proporcionais e não apenas pela função. (KRUF'T, 1994, p. 430). Nessa época imigraram para os Estados Unidos arquitetos como Mies Van Der Rohe (1886-1969), Walter Gropius (1883-1969), e os arquitetos da New Bauhaus, escola fundada em 1937 por László Moholy-Nagy, em Chicago.

1.1.2. O *Art Déco* na França

O texto que se segue é uma revisão de uma obra que sintetiza as discussões realizadas no 1º Seminário Internacional de *Art Déco*, no Rio de Janeiro em 1997, organizada por Luiz Paulo Conde (1934) ¹. Uma das obras é um artigo do evento e a outra é um guia de arquitetura *Art Déco* no Rio de Janeiro, com prefácio escrito por Conde. Dessa publicação foram selecionados os textos de Bressler (1997). ²

Em 1966 houve uma exposição de artes decorativas em Paris, no Museu de Artes Decorativas. ³ A partir de então, a expressão *Art Déco* foi utilizada amplamente. (BRESSLER, 1997). Entretanto, é evidente que o termo *Art Déco* já era utilizado desde a Exposição de Artes Decorativas e Industriais Modernas de 1925. A substituição do termo também diferenciava o *Art Déco* do *Art Nouveau*. O termo *Art Décoratif* também remetera ao *Art Nouveau*, pois havia uma revista da época que apresentava o *Art Nouveau* como um estilo decorativo.

A exposição de 1966 foi uma aposta em “reabilitar uma produção de móveis, objetos e bibelôs desdenhados pela história” (BRESSLER, 1997, p. 11), fazendo uma a integração de diferentes estilos na denominação *Art Déco*, tais como o *De Stijl* e o Bauhaus. O objetivo era mercadológico: trazer para o mercado de arte “antiguidades modernas”, ao se reconhecer sua especificidade estilística e o seu valor. Podemos, aqui, entrar com os conceitos de Aloïs Riegl. O valor de mercado carrega, inevitavelmente, dois conceitos importantes: o valor prático ou de uso; o valor de troca (MARX, 1890), pois o uso de um objeto de arte pode ser justamente a sua negociação; o valor artístico, o qual se busca resgatar através do reconhecimento

¹ Luiz Paulo Conde (1934) é arquiteto urbanista e político. Já foi secretário de urbanismo no Rio de Janeiro de 1993 a 1996. Organizou o evento e as publicações do 1º Seminário Internacional de *Art Déco*, no Rio de Janeiro, em 1997.

² Henri Bressler é arquiteto e professor da Universidade de Paris-Belleville. Leciona disciplinas de teoria e história da arquitetura e é responsável por ateliês de projeto arquitetônico e urbanístico. Essas informações foram obtidas no site da Universidade de Genebra, na Suíça, onde Bressler é professor convidado. Fonte: <http://www.unige.ch/ia/general/enseignants/HPBRESLER.html>. Acesso em 14 de setembro de 2011.

³ Ver COIGNARD, Jérôme. **Guide Du musée des arts décoratifs**. Paris, Les Arts Décoratifs, 2006.

estilístico do *Déco* nos objetos, e, por último, o valor histórico dessas obras, considerando que são artefatos que fazem parte da história da arte moderna.

Quando, em 1966, agrupavam-se uma série de estilos sob a denominação de *Art Déco*, criou-se uma representação *Déco*. Essa representação foi importante para a historiografia da arte, da arquitetura, *design*, decoração de interiores e outros objetos na época (objetos de cotidiano, interiores, paisagens urbanas, etc.), porque permitia criar vínculos estilísticos entre as modalidades de artes com referências diferentes, baseadas na visualidade dos objetos para entender as produções artísticas que se davam fora do *Art Nouveau* e do modernismo do Movimento Moderno.

A noção de *Art Déco* (e a respectiva denominação) permitiu um detalhamento na história da arquitetura e nas demais artes vinculadas à produção de objetos de uso cotidiano e de consumo. Não bastava colocar objetos da mesma época lado a lado e afirmar que todos eles eram modernos. O *Art Déco* criou um padrão de “sintonia fina”, que permitiu aproximar os objetos com formas semelhantes, especialmente na arquitetura. Isso criou uma diferença até mesmo nos critérios de classificação de objetos como *Art Déco* ou como modernistas.

É digno de nota que, essa exposição que Bressler (1997) comenta seja dos anos sessenta, quando, na mesma época, apareceram os principais questionamentos ao Movimento Moderno, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. Nesse sentido, a noção de *Art Déco* foi muito útil, ou, pelo menos está ligada ao Pós-Modernismo.

Desde sua origem, a arte decorativa situa-se em um contexto de produção ligado a arte industrial e à arte aplicada. (BRESSLER, 1997, p.11).

Em nome da higiene, economia e Modernidade, as fachadas livraram-se da exuberância do *Art Nouveau* e ficaram com a depuração do *Art Déco*. (BRESSLER, 1997). As fachadas revelavam a “nudez” que lhes servia como referência. Assim como a depuração plástica, a estratificação da fachada em planos recuados ou projetados tornou-se outra característica recorrente. Como influências importantes, Bressler destaca os trabalhos de Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), Martin

Wagner (1885-1957), Joseph Hoffman (1870-1956) , Armas Eliel Lindgren (1874-1929) e Eliel Saarinen (1873-1950), Michel Roux-Spitz (1888-1957) e Mallet Stevens (1886-1945).

Esse *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. (BRESSLER, 1997, p. 12)

No período *Déco*, a relação entre móveis e imóveis foi modificada: os arquitetos passaram a projetar móveis e objetos também. Houve, supostamente, um aumento da integração entre arquitetura, mobiliário e decoração. Apesar disso, o espaço tradicional ainda persistiu e não houve uma grande ruptura com o passado tradicional do século XIX.

A Arquitetura *Art Déco* sempre foi posta como sem dogmas, sem teorização e sem um estilo enfaticamente propagado por manifestos, como ocorreu com o Movimento Moderno. Segundo o autor, no entanto, na época do *Art Déco*, havia uma série de tratados sobre a singularidade dos ambientes interiores e a decoração. Havia, inclusive, livros didáticos que eram inseridos no currículo escolar primário e secundário de 1909, na França, que orientavam os alunos ao ensino de desenho de composição decorativa.

Todos esses elementos de decoração acabam tecendo uma rede visual na qual os motivos se harmonizam, contradizem-se, ou se alteram, criando efeitos de dinamismo, de simultaneidade. (BRESSLER, 1997, p.14)

A totalidade artística *Déco* compreende figurações com desenhos abstratos, geométricos, efeitos de coloração harmônicas ou complementares, motivos ocupando paredes, móveis, objetos de uso doméstico, veículos e arte gráfica. Os elementos desenhados adaptam-se geometricamente conforme sua escala e forma. (BRESSLER, 1997, p.14).

Crise da produção *Art Déco*

No contexto francês, o *Art Déco* sofreu as mesmas críticas dirigidas anteriormente ao *Art Nouveau*. Apesar de ser divulgado como um estilo socialmente aberto, popular e esteticamente econômico, manteve-se essencialmente artesanal e acessível apenas aos setores elitizados daquela sociedade. Durante os “*années folles*”, (anos loucos, os anos vinte), o estilo foi dirigido à burguesia emergente, novos ricos e esnobes, como produto de consumo desenfreado.

O valor mercadológico entrou em discussão quando alguns países, como a Alemanha, foram impedidos de participar da Exposição de 1925, porque já produziam objetos considerados inovadores, mais limpos de decoração aplicada, e mais funcionais. Objetos da *Deutscher Werkbund* e *Bauhaus* foram preteridos na exposição, assim como o pavilhão *Le Spirit Nouveau* de Le Corbusier. Na própria exposição de 1925, já começara a separação entre o *Art Déco* e o Movimento Moderno.

Na década de 1930, o estilo transformou-se, por um lado, pela ostentação, e por outro, pela vontade de modernização através de um processo de depuração formal. Nesse período de crise, atingiu uma dimensão utópica e até mesmo onírica da Modernidade, com a construção de cassinos, transatlânticos, cinemas, salões e exposições. Bressler (1997) afirma que a decoração tornou-se cada vez mais anedótica e *kitsch*. Entretanto, uma vez que hoje sabe-se que a arte abstrata foi a mais valorizada do século XX que o uso de imagens figurativas ou icônicas, é de se esperar que o *Art Déco*, no período do auge na América Latina, seja considerado como “decadentismo” do moderno ou *kitsch*.

Por fim, cabe salientar o paradoxo do *Art Déco*, que foi a sua capacidade de transformação ou versatilidade por mais de trinta anos, ao adaptar-se a contextos geográficos e regionais, estilísticos, culturais e de épocas diferentes. Isso possibilitou que persistisse e influenciasse novas correntes artísticas (BRESSLER, 1997).

1.1.3. *Art Déco* na região do Caribe: contexto social e código formal

A abordagem de Segre (1991) discute o *Art Déco* e o *Art Nouveau* em paralelo. Mesmo com a hegemonia do Ecletismo, entre 1900 e 1930 e a presença concomitante de outros paradigmas diferentes, como o Neocolonial, e o *Art Nouveau*, surgiu o *Art Déco* na América Latina. Dentro da produção denominada de “movimentos culturais marginais”, destacou-se o *Art Déco* no contexto do início do século XX. (SEGRE, 1991).

A difusão do *Art Déco* e do *Art Nouveau* a partir dos Estados Unidos e Europa para outros países aconteceu por diversos canais: publicação de revistas de moda, importação de mobiliários e objetos e participação das principais nações nas Exposições Internacionais. (SEGRE, 1991).

O desejo de equiparação e assimilação às tendências europeias e norte-americanas pela burguesia dos outros países dava-se, em parte, pela identificação com as vanguardas pictóricas e com o *Art Déco*. Esses estilos foram difundidos pelos arquitetos estrangeiros e imigrantes que estavam radicados na América. O desejo de consumo dessas manifestações estaria atrelado a uma perda de valor dos códigos clássicos, que haviam sido banalizados pelo Ecletismo historicista.

A antítese radical de Le Corbusier e das vanguardas ao “decorativismo” e ao historicismo promoveu uma ruptura maior com o figurativo e com o clássico e apresentou uma modificação maior ainda nos códigos visuais. Entretanto, não correspondeu ao anseio burguês, que, naquele momento, na América Latina, principalmente, desejava um novo repertório moderno aliado a uma recuperação do decorativo e do figurativo, que foram anulados ou negligenciados no discurso das vanguardas.

[O *Art Déco*] desempenha um papel de transição entre o Ecletismo e o Movimento Moderno. (SEGRE, 1991, p.98).

O *Art Nouveau* e o *Art Déco* possuem repertórios formais diferenciados. Entretanto, representaram uma Modernidade alternativa, em suas respectivas épocas

e lugares. Similarmente, também foram promovidos em diversos campos artísticos além da arquitetura, a qual incorporava a contribuição do universo cotidiano.

A tradição artesanal local, bem como a importação maciça de objetos e móveis dos Estados Unidos e da Espanha, logra uma presença cotidiana do *Art Nouveau* que transcende a dimensão arquitetônica: ainda em moradias tradicionais – Neoclássicas ou Ecléticas –, a presença dos móveis Thonet e das luminárias Tiffany demonstra o espírito de atualização e Modernidade da média burguesia cubana em seu afã de seguir “a moda” e de assimilar as últimas contribuições da cultura universal. (SEGRE, 1991, p.104).

O autor refere-se a comunidades de classe média, na área residencial central de Havana. Em Cuba, o *Art Nouveau* teve a adesão de comerciantes ricos, ao mesmo tempo em que se difundiu nas camadas populares. Isso também ocorreu de forma semelhante com o *Art Déco* nos anos posteriores. De forma semelhante, também, os dois estilos apresentaram produção em série e “tipificação” de elementos de arquitetura para serem aplicados às fachadas.

Mesmo apontando o Brasil como um país onde a linguagem não teria encontrado uma grande difusão, Segre (1991) identifica a obra de Victor Dubugras como grande representante do *Art Nouveau*. E destaca o modernismo da estação ferroviária de Mairinque, em São Paulo. ⁴

A assimilação do *Art Déco* no contexto social, econômico e cultural na América Latina viveu momentos de ilusão e realidade. O que era realidade era a produção em massa, o crescimento econômico industrial. O ilusório era que o consumo correspondia a essa produção, que ambos, consumismo e produção, eram da mesma ordem.

Esse processo de ilusão e realidade na produção e consumo em massa está ligado a noção de mídia. A propaganda e a publicidade operam com desejos e vontades que não são satisfeitas pelo produto comercializado, mas sim prometidos pela propaganda em si, e consumidos parcialmente pelo objeto midiático. Opera-se

⁴ Também Reis Filho (1997 e 2005) dedica dois livros a Victor Dubugras, salientando para o seu pioneirismo e sua contribuição à arquitetura moderna no Brasil.

com o sonho, com o onírico para iludir o consumidor de que ele poderá consumir muito além daquele produto apresentado na propaganda. (BAUDRILLARD, 1968).

Com a economia capitalista se reorganizando após a Primeira Guerra Mundial, novas formas de organização social emergiram. Com o fascismo de Mussolini na Itália e a República de Weimar na Alemanha, o imperialismo capitalista e o socialismo apresentaram-se como produtos de contradições internas desse sistema. Enquanto isso os Estados Unidos detinham suposta hegemonia econômica através do capital monopolista e viviam um período de euforia, que permaneceu até o *crack* da bolsa de Nova Iorque, em 1929, e a Grande Depressão. (SEGRE, 1991).

Essa euforia deveu-se à aceleração da produção de ícones dos setores da hegemonia da produção industrial do início do século: aviões, transatlânticos, automóveis e artefatos de uso doméstico. Esses objetos foram incorporados à vida cotidiana como representantes do consumismo e da produção em massa, que passou a difundir-se pelo mundo. (SEGRE, 1991).

A recuperação econômica pós-Primeira Guerra estaria, então, baseada na produção em massa de objetos produzidos pela indústria, mas, com um consumismo que não existia em todos os estamentos da sociedade.

Essa ilusão alienante, de que se consumia em correspondência com a produção, era abastecida pela acumulação de riquezas, durante os *années folles* (anos loucos) do *jazz* e do luxo consumido no cotidiano burguês. Tudo isso era simbolizado pelos arranha-céus como símbolos dessa “...dimensão exorbitante e irracional do sistema capitalista”. (SEGRE, 1991, p. 108).

Os historiadores marxistas contrapunham essa visão alienada de progresso a uma realidade muito diferente, com desigualdades sociais, desemprego e milhões de trabalhadores na miséria.

Nos anos vinte, a alta burguesia europeia encarava com desconfiança as críticas ao Ecletismo, propugnadas por Le Corbusier, associado com o Purismo e por Marinetti, associado com o Futurismo, com discursos enfáticos e entusiasmados a favor da demolição do passado e construção do futuro. O cientificismo, o

tecnicismo e o evolucionismo, o positivismo e o pragmatismo de John Dewey (1859-1952) estavam dividindo as atenções das ideologias e mentalidades da época.

Era necessário um novo código de signos para essa burguesia que se queria identificar e afirmar, mas que almejava ao mesmo tempo estar atualizada com os novos parâmetros instituídos pela “estética da máquina”, na expressão empregada por Rayner Banham (1922-1988).

Expondo o seu código formal de modo coerente na Exposição de 1925, o *Art Déco* representaria, mais do que um integrante, uma alternativa às vanguardas, uma transição entre o Ecletismo historicista e o Racionalismo europeu.

Agregando o classicismo e o modernismo e com a versatilidade na sua raiz o estilo podia transitar entre objetos que integravam um repertório coerente, em diversas escalas. Assim, ajustou-se “[...] às novas estruturas arquitetônicas e do *design*, dos arranha-céus ao automóvel.” (SEGRE, 1991, p.109).

O *Art Déco* foi vinculado à moda (do vestuário, comportamentos do cotidiano, etiqueta social, decoração, *hobbies*). O seu compromisso com a consolidação da ordem estabelecida deu-se pela imposição da novidade por si mesma.

Com versatilidade social, pôde, também, transitar entre as classes, sendo difundido pelos meios de comunicação em massa e consumido como moda pelas camadas populares. A ampliação do uso do concreto armado, e especialmente sua assimilação pelas camadas populares para apliques nas fachadas lisas dos edifícios, acompanhou a fabricação de elementos ornamentais em várias partes do mundo.

Sua latitude quanto aos materiais permite sua existência tanto nas habitações dos milionários – com o uso do bronze, do ônix, dos mármore de texturas sofisticadas – como nas casas modestas, com simples relevos de gesso ou cimento. (SEGRE, 1991, p.104).

Para Segre (1991), o *Art Déco* apresentaria “fugacidade e transitoriedade” fundadas, em parte, na ausência de um fundo ideológico definido e por não problematizar a realidade material e social. O Movimento Moderno, por sua vez,

com postulados e manifestos, teriam tido outra postura e enfrentado a realidade de um modo distinto. Pensa-se, porém, que os manifestos do modernismo foram igualmente ingênuos, o que levou os críticos do Pós-Modernismo a questionarem as bases ideológicas do estilo, a partir da década de 1960.

O *Art Déco* conseguiu levar o seu código formal para o cotidiano de um universo de objetos novos, de uma maneira mais eficiente do que o *Art Nouveau* e o Neocolonial. Apresentava-se como uma alternativa mais satisfatória a essa intermediação entre o figurativismo clássico e a abstração purista. Não impunha a resistência que as vanguardas sentiam com relação ao figurativo, mas ao mesmo tempo apresentava esse código renovado à base de critérios de simplificação e estilização geométrica.

Em síntese, o *Art Déco*:

- a) não renega os temas figurativos, sejam geométricos, vegetais, animais e mitológicos;
- b) incorpora os valores do mundo industrial, tecnológico e do frenesi de consumo anteriores à quebra da bolsa de 1929;
- c) possibilita versatilidade no uso de materiais;
- d) seu sistema de composição, baseado em leis elementares, pode ser manejado por projetistas acadêmicos ou construtores primários (SEGRE, 1991).

A partir disso, o autor identifica dois níveis fundamentais da arquitetura *Art Déco*: a arquitetura de autor e a de projetistas e construtores anônimos.

O código figurativo *Déco* não se desenvolveu de forma homogênea em todos os países. Sua aceitação era condicionada, em parte, pela existência de uma elite consumidora de novidades artísticas, tecnológicas e científicas de origem norte-americana e europeia. Dependia também de projetistas e construtores que conhecessem a produção dos países desenvolvidos.

Para Segre (1991) a produção arquitetônica *Art Déco* no Brasil teria sido fugaz por ter ocorrido uma rápida transição entre o academicismo e o modernismo.

Entretanto, destaca o vínculo entre essa arquitetura e o auge construtivo de cidades como São Paulo e Porto Alegre, e de cidades que foram “equipadas” com uma série de edifícios institucionais públicos representativos para o estilo na época. Se por um lado, para autores como Segre (1991) a arquitetura *Déco* foi fugaz por ter concentrado sua produção nas décadas de 1930 e 1940, principalmente, isso não significa que não tenha se difundido pelo país, por diversas cidades, novas (como Goiânia, por exemplo) ou mais antigas. Em algumas cidades como Porto Alegre, por exemplo, um “olhar de *flâneur*” pelos bairros mais antigos da cidade pode surpreender com a visualização de edifícios *Art Déco* com mais frequência do que Segre (1991) afirma para o Brasil.

Já na arquitetura *Art Déco* caribenha, a produção voltada à burguesia tinha como referência os modelos europeus. A arquitetura popular tinha como referência os modelos norte-americanos, principalmente de *Miami Beach*. Onde hoje é o atual *Art Déco District*, em *Miami Beach*, construído a partir dos anos 1930, a linguagem *Déco* tornou-se popular, aplicada em edifícios de serviços comerciais e de serviços sociais, como bares, boates, postos de combustível e cinemas. Essa arquitetura caracterizou-se “[...] pela composição volumétrica, pelo predomínio de superfícies verticais e ângulos curvos, pelo tratamento cromático e pela integração da tipografia publicitária.” (SEGRE, 1991, p.114).



Figura 12 e 13
Art Déco District. Miami, década de 1930 (12); e Cine Fausto, Havana (13).

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/billmcintyre/185059214/> Acesso em 12 de novembro de 2010. (12); e <http://www.flickr.com/photos/ruamps/3303365599/sizes/l/in/photostream/> Acesso em 12 de novembro de 2010 (13).

Ao fim do texto, o autor discorre sobre uma recuperação parcial do *Art Déco* pelos debates pós-modernos tardios, da década de 1990. Esse assunto será recuperado adiante. Os mesmos questionamentos que eram feitos nessa década frente ao esgotamento da arquitetura “branca e desfigurada” do Movimento Moderno, já teriam sido respondidos em parte na década de 1930 pelo *Art Déco*. O resgate do cromatismo, do espírito lúdico e da integração dos edifícios com o contexto são aspectos do *Art Déco* que exemplificam recuperações feitas pelo pós-modernismo (SEGRE, 1991, p. 122).



Figura 14 e 15

A Influência de Miami na arquitetura Caribenha. Edifício Miami. San Juan, Porto Rico, 1936 (14); e Detalhe do acesso. Edifício Miami. San Juan, Porto Rico, década de 1930 (15).

Fonte: <http://artdecopr.org/PRADS/Miami.html> - Acesso em 12 de junho de 2011 (14); e Segre (1991, p. 118) (15).

Pode-se considerar, a partir da revisão de Segre, que o *Art Déco* caracterizou-se por ser uma arquitetura de “transição” e de “transposição”. Transita, pois, entre o Classicismo e o Modernismo; entre a burguesia e as camadas populares; entre a Europa e os Estados Unidos (e entre esses países e outros). Dentro dessa lógica, a arquitetura *Déco* existiu também de forma transitória, quando se dissolveu frente à ascensão do paradigma dominante do Movimento Moderno.

Do mesmo modo, parece visível a transposição de conceitos, entre campos artísticos, entre figurações, símbolos, técnicas e temáticas. A versatilidade e adaptabilidade a vários contextos permitiram ao *Art Déco* adquirir uma unidade notável dentro da variedade de expressões e manifestações artísticas, marcando a época anterior à Segunda Guerra Mundial, antes de o Movimento Moderno ser dominante sobre demais tendências arquitetônicas.

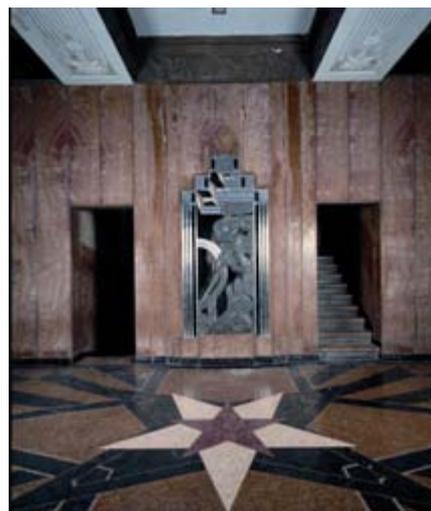
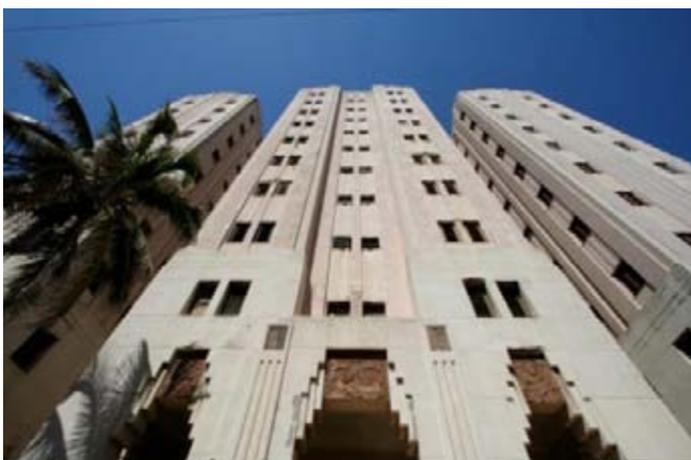


Figura 16 e 17

O *Art Déco* e a verticalização. Edifício López Serrana, Havana, 1932 (16); e Materiais nobres e grafismos típicos no *ball* do Edifício López Serrana, Havana, 1932 (17).

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/48509113@N00/404476732/sizes/l/in/photostream/> Acesso em 12 de novembro de 2010 (16); e http://calitreview.com/images/havana_deco_edificio_lopez_serano.gif - Acesso em 12 de novembro de 2010 (17).

Pode-se pensar, contudo, que todo esse processo não ocorreu só com o *Art Déco*. A questão entre o que é arquitetura erudita e popular também pode ser discutida com outros estilos. Há *Art Déco* erudito e popular assim como há edifícios modernistas de vanguarda e populares ou comerciais. No Brasil, também pode-se pensar que o modernismo atingiu uma dimensão comercial ou popular e também a partir de mídias, como as de revistas do tipo comerciais. A indústria de componentes industrializados para a construção civil acompanhou a popularização do modernismo.

Segue uma tabela sintetizando uma série de características do estilo *Art Déco*:

Síntese das características do <i>Art Déco</i>	• Coerência estilística
	• Primazia de linhas e volumes
	• Predomínio dinâmico das diagonais
	• Decoração geométrica
	• Materiais nobres, em edificações nobres
	• Materiais simples, em edificações simples
	• Motivos decorativos essencialmente geométricos
	• Ortogonalidade
	• Volumetria externa maciça
Síntese das características da vertente de Miami Beach	• Composição volumétrica
	• Predomínio de superfícies verticais
	• Ângulos curvos
	• Tratamento cromático
	• Integração da tipografia publicitária

Figura 18

Tabela de síntese de características do *Art Déco*

Fonte: Elaboração pelo autor a partir de Segre (1991).

1.1.4. Mais ainda sobre o *Art Déco*

Como já mencionado, o nascimento do estilo é aliado à sua própria designação, a abreviatura da Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris, de 1925 (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*). A denominação *Art Déco* para o estilo foi recuperada nos anos sessenta (GUTIÉRREZ, 2002, pp. 567-568). Uma exposição realizada pelo Museu de Artes Decorativas de Paris, em 1966, resgatou a produção diversificada (de arquitetura, mobiliários, objetos decorativos e outros artefatos), que tivera grande evidência na Exposição Internacional de 1925, mas que tinha sido desdenhada ou esquecida nas décadas subsequentes. Conforme veremos mais adiante, o intuito, em grande parte, era mercadológico e tentava-se recuperar o valor comercial de objetos de arte daquela estilística. (GUTIÉRREZ, 2002).

Pode-se extrair disso, uma lista de características do *Art Déco*, que poderiam ser transpostas para o estudo de edifícios de Pelotas:

- a) sobreposição, justaposição e enquadramento de volumes geométricos;
- b) simplificação de formas à base da geometria;
- c) semelhança de respostas projetuais que levam a um universalismo nos princípios básicos (principalmente soluções em planta);
- d) emprego de volumes piramidais, jogos de saliências e reentrâncias.

Os valores fundamentais dessa arquitetura seriam: simplicidade, nobreza, pureza, serenidade, força, proporção, bom gosto e, sobretudo, força de expressão.

Apesar das críticas que Gutiérrez (2002) faz à falta de referências dessa arquitetura com relação à tradição barroca, à indígena, à jesuítica, ou às arquiteturas precedentes e às histórias dos locais, ele não hesita em admitir que houvessem aproximações compositivas e ornamentais com arquiteturas pré-colombianas, nos exemplos da América Latina que estudou.

A ideia de pirâmide por justaposição, o recurso do plano de decoração linear de círculos, espirais, ziguezagues e adornos e a obstrução de elementos naturalistas aproximaram o *Art Déco* a formas simples de expressão pré-hispânicas. (GUTIERREZ, 2002, p. 569, tradução minha).

Demonstra, também, que as tipologias e temáticas nas quais o *Art Déco* se manifestou com maior intensidade (cinemas, teatros, confeitarias, bancos, hotéis, salões de beleza, cafés, etc.), tiveram grande importância na sua divulgação como um estilo promotor de Modernidade internacional. Eram edifícios de uso coletivo cujos programas associavam-se a um modo de vida idealizado como moderno, que atualizava e internacionalizava as representações de sociedades, que começavam a industrializar-se nas suas capitais.

A unidade da linguagem *Art Déco*, desde o México ao cone sul, seu apogeu em algumas temáticas como as do cinema e teatro, assinalavam as características de um movimento que em nosso critério tem a virtude de abrir as portas à arquitetura Moderna (GUTIERREZ, 2002, p. 568, tradução minha).



Figura 19, 20 e 21.

Edifício a Rua Viamonte, 780, Buenos Aires. (19); Banco(El Hogar) Santander Buenos Aires. (20); Banco (El Hogar) Santander (21);

Fonte: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?p=54350319> - Acesso em 12 de novembro de 2010. (19); <http://alejandro-virasoro.blogspot.com/> Acesso em 12 de dezembro de 2010. (20) e Gutiérrez (2002, p. 571) (21)

Pelo mesmo motivo progressista e modernizante, a linguagem pode ter sido adotada pela arquitetura oficial no Brasil. Foi aplicada pelo Governo Federal em “projetos-pacote”, que consistiam em planos de requalificação das suas infraestruturas e equipamentos públicos (MOURA, 2005, p. 128). Projetos de escolas, correios, alfândegas, e outros edifícios institucionais estendiam a mão do

estado por todo o país. Em Pelotas, assim como em outras cidades da Região Sul do Rio Grande do Sul, projetos de modernização das instituições também foram construídos no final da década de 1930, como o edifício da Alfândega e a sede dos Correios e Telégrafos.

A lista de projetos e prédios analisados por Gutiérrez (2002) no Brasil mencionados por Gutiérrez (2002) restringe-se aos trabalhos de Marcelo Roberto publicados na **Revista de Arquitectura** (1928-1929), com impacto na Exposição de Paris; ao projeto de Pedro Paulo Bernardes Bastos para o pavilhão brasileiro da Exposição de Antuérpia, em 1929; e à Exposição Farroupilha de Porto Alegre, em 1935. Bernardes Bastos foi um dos arquitetos responsáveis pelo projeto do estádio do Maracanã, junto com Rafael Galvão, Orlando Azevedo e Antonio Dias Carneiro.

Mesmo abrangente, a abordagem de Gutiérrez (2002) não é detalhada o suficiente para cobrir cidades brasileiras de porte médio ou pequenas como Pelotas.

A crítica de Gutiérrez (2002) aponta para o caráter transitório da arquitetura *Art Déco*. Ao mesmo tempo a apresenta como “combustível” para a transição entre o passado tradicional e o futuro moderno. Esse estilo apareceria como a inserção de algo novo, de caráter essencialmente ornamental, que atrairia o gosto popular e teria sido assimilado “sem crítica”, isto é, facilmente, assim como qualquer moda. Isso pode demonstrar um paradoxo, já que se fazia uma adesão forte a algo efêmero e superficial. A adesão a alguma coisa que ao mesmo tempo é superficial e efêmera como a moda é algo característico da Modernidade, porque sobrevaloriza-se o presente ao mesmo tempo que o sucateia, apontando para o novo, para o futuro.

A adoção do *Art Déco* expressa uma realidade contraditória enquanto significa por uma parte a incorporação das novas tecnologias do cimento armado, ferro, superfícies envidraçadas, estruturas visíveis e um geometrismo ordenador que as vezes se dilui no ornamental. Mas às vezes, implica em uma inserção como “novo estilo”, como moda da qual nos apropriamos acriticamente, como mais um elo do repertório eclético. (GUTIERREZ, 2002, p. 568).

Para o autor, a arquitetura *Art Déco* ibero-americana teria permitido a abertura para o racionalismo (utilizando-se do termo para se referir à arquitetura

modernista). Entretanto, em algumas culturas de consumo, como a brasileira, a ruptura com o passado tradicional seria muito mais um anseio por atualização do que propriamente por inovação. Mesmo sobre bases ainda tradicionais, a inserção de um conteúdo formal, ornamental e tecnológico proporcionada pelo *Art Déco* transcorreu lentamente, ajustando-se ao contexto. Mesmo assim, isso permitiu uma abertura para a Modernidade em culturas que não almejavam uma posição na vanguarda, mas uma equiparação possível com a atualidade. (GUTIÉRREZ, 2002, p. 570).

Segue uma série de características do *Art Déco*, encontradas em outra obra (BÖHM, 2008) sobre o estilo em Buenos Aires.

Síntese das características do <i>Art Déco</i> de Buenos Aires	• Geometria	• Arlequim
	• Elegância, estilização e sensualidade	• Composição piramidal
	• Ziguezagues	• Fraternidade Espartana
	• Orientalismos	• Exotismos
	• Relevos gravados sobre lajes	• Figura feminina
	• Leviandade e liberalidade	• Classicismo
	• Florais	• Africanismo
	• Monumentalismos	• Exibicionismo
	• Marcas náuticas	• Minimalismo opulento
	• Grafismos e coquetel de estilos (góticos e clássicos)	• Relógios
	• Diafragmas de luz nos edifícios em altura	• Ornamentação centro europeia
	• Temas Ameríndigenas	• Edifício Telescópico
	• <i>Déco</i> gótico para arquitetura religiosa	• Reflexos bizantinos
	• Jogo de chanfros	• Quadrados
	• Escalonamentos	• Emblemas
	• Cariátides e atlantes	• Águias
	• Labirintos (de Escher)	• Conchas (e outros elementos marítimos)
	• Rosa dos ventos	• Neogótico
	• Sincretismo	• Racionalismo politécnico
	• Depuração higienista	• Motivos da fauna e flora
	• Arcaísmos	• Natureza
	• Arabismos	• Saias, colares, cocares
	• Dobraduras	• Vibrações e escalonamentos
	• Escalonamentos, arcos e embutidos (variante azteca)	
• Programas para ócio e diversão		

Figura 22
Tabela síntese de características do *Art Déco* de Buenos Aires
Fonte: Elaboração do autor a partir de Böhm (2008)

1.1.5. O *Art Déco* no Brasil: problemáticas de assimilação.

Rio de Janeiro

O arquiteto Luiz Paulo Conde afirmou que começara a se interessar pelo *Art Déco* em 1985, na Pós-Modernidade, com a retomada de interesse pelo passado, e especificamente pelo que chamou de “passado recente”. Começou a observar os espaços urbanos e conjuntos edificados do Rio de Janeiro, que considerava qualificados ambientalmente e que eram chamados de protomodernistas antes de percebida sua influência *Déco*.

O estilo arquitetônico estendeu-se a quase todos os gêneros artísticos: pintura, escultura, interiores, *design*, publicidade, artes gráficas, moda e mais precisamente na década de 1930 a 1940, obteve a hegemonia estilística na produção arquitetônica do Brasil. (CONDE, 1997).

Desde o fim da I Guerra Mundial, houve um incremento no intercâmbio cultural Europa—Brasil. Esse intercâmbio não correspondeu apenas à vinda de imigrantes arquitetos e construtores de outros países, mas, sobretudo, à pressão exercida pela indústria mundial no sentido de abrir fronteiras para abarcar um mercado consumidor maior e totalizante.

A modernização, com efeito, era um conceito “sedutor” que envolvia o ambiente cultural à época. Pode-se relacionar essa vontade de modernização (através da arte) ao conceito de *Kunstwollen* de Alois Riegl. A necessidade ou vontade de simplificação, retificação, racionalização e geometrização, assim, podem vincular o desejo coletivo pelo *Art Déco* à emergência de modernização.

A Modernidade do *Déco* se apresentava indissociável das modificações e avanços tecnológicos da época: o rádio, o cinema, a gravação elétrica (o disco), automóveis, aviões, transatlânticos e arranha-céus. Daí viria o seu caráter cosmopolita. A difusão do estilo foi facilitada pelas adaptações que sofreu em cada país, fundindo-se a manifestações nacionalistas e regionalistas. Então, pode-se afirmar que o *Art Déco* apresenta adaptabilidade e versatilidade estilística, tais que auxiliavam seu agrado e receptividade.

O *Art Déco* teve uma dimensão internacional e dependeu de condições regionais e locais de cada cidade para ser assimilado. Essas condições estavam condicionadas por princípios universais, internacionais de arte, mas também dependiam de sua “instalação” em estruturas regionais, que muitas vezes eram mais resistentes de terem a ruptura de suas convicções por massas e setores mais conservadores da sociedade.

O Protomodernismo é um *Kunstwollen*. Descolava-se parcialmente do Ecletismo e fazia incursões rumo ao modernismo e às incertezas de suas representações. Na impossibilidade de ser reconhecido plenamente como “moderno”, assumiu-se com a maior urgência que o estilo fosse “proto”.

No Rio de Janeiro a maior parte do acervo edilício *Déco* é composta por edifícios de tipologias residenciais, de edifício de escritórios, de cinemas e teatros. Há também expressivos edifícios institucionais de uso público, como ocorre também no caso de Pelotas. Estilisticamente, o *Art Déco* apresenta, segundo classificação considerada por Conde (1997), três vertentes principais (mescladas, muitas vezes):

- Expressionista: faz referência ao expressionismo de Erich Mendelsohn (1887-1953): apresenta superfícies e linhas curvas, motivos marinhos e navais com curvaturas que chegam a imitar cascos de navios. Também é conhecida como tendência *Streamline*. Muitos edifícios de cinemas se filiam a essa tendência.
- Ziguezague: mais “seca” e geometrizada, a composição é feita com volumes escalonados, alternância de planos e motivos decorativos em frisos, gregas, labirintos ou figuras geométricas.⁵
- Acadêmica: assemelha-se ao *Art Déco* francês original ou italiano. É mais próxima ao Ecletismo historicista ou ao Ecletismo-tardio, no que se refere ao partido ou à composição do todo.⁶

⁵ Em alguns lugares do Brasil, adotou-se motivos da cultura indígena Marajoara, assim como em outros países adotou-se motivos da cultura pré-colombiana, da Antiguidade grega ou egípcia. A mitologia, de um modo geral, ocupa um espaço de destaque na iconografia *Déco*. Desde a mitologia indígena, antiga, cristã até os mitos da Modernidade. Em Pelotas, referências indígenas não aparecem na arquitetura protomodernista, mas máscaras e estátuas podem ser vistas no edifício do Theatro Guarany, que ainda tem linguagem eclética.

Há uma série de outras características que podem ser percebidas em uma ou outra tendência:

Síntese das características do <i>Art Déco</i> .	• Composição axial;
	• Valorização das esquinas;
	• Tripartição vertical;
	• Articulação de planos e volumes
	• Predominância dos cheios sobre os vazios;
	• Valorização dos acessos e portarias;
	• Contenção decorativa;
	• Integração entre arquitetura, interiores e <i>design</i> ;
	• Presença de varandas semi-embutidas;
	• Tecnologias modernas (concreto armado, elevadores, instalações elétricas e hidráulicas)
	• Uso de granito e mármore em embasamentos;
	• Acabamentos em “pó-de-pedra”;
	• Serralheria artística
	• Inscrições de nomes indígenas nos edifícios
	• Persianas de enrolar;
• Iluminação cênica;	

Figura 23

Tabela síntese de características do *Art Déco*

Fonte: Elaboração do autor a partir de Conde (1997).

A introdução da tecnologia moderna (especialmente do concreto armado em edificação) foi paralela à permanência das técnicas artesanais tradicionais. É provável que essa assimilação não tenha se dado da mesma forma e nem concomitantemente em todos os locais do Brasil.

No final da década de 1920, Alfred Agache, urbanista francês, elaborou um plano urbanístico para o Rio de Janeiro. O Plano de remodelação, extensão e embelezamento foi uma proposta urbana para a cidade que se baseava em preceitos modernos e, segundo Conde (1997), foi o último plano urbano a pensar a cidade a partir de uma visão de sua arquitetura. Foi, também, o primeiro a ser trabalhado

⁶ Em Pelotas, o edifício da alfândega, apesar de apresentar símbolos marítimos em sua fachada e de ter um caráter originalmente vinculado às atividades portuárias, aproxima-se da corrente apontada por Conde (1997) como acadêmica.

sobre um levantamento aerofotogramétrico no país. Contemplou outras inovações como a noção de expansão da cidade e considerou a construção de um metrô. Trabalhou com um zoneamento de usos, a previsão de enchentes, saneamento e abastecimento, localização de distritos industriais, problemas de “favelização”, habitação operária, dentre outras questões da cidade moderna.

O plano se relaciona ao *Art Déco* porque, além de ser produzido à mesma época, apresentava uma série de características, que, assim como a arquitetura protomodernista, mostravam-se ora inovadoras e ora tradicionais:

O estilo privilegiado foi o *Art Déco*, e a legislação induzia as construções ao estilo. Impunha escalonamentos nos pavimentos superiores e a identificação com as edificações vizinhas. Agache apresentou propostas arquitetônicas tipo para arranha-céus nos locais privilegiados pelo plano como a praça do Castelo. Aproximavam-se os seus modelos conceituais de arquitetura e de cidade. (CONDE, 1997).

Pode-se compreender que foi um plano de “transição”. Para Conde (1997), ambíguo. Conciliava intervenções urbanísticas tradicionais com preocupações modernas de infraestrutura, expansão e crescimento urbano. No entanto, Agache foi um planejador urbano que ainda pensou a cidade a partir da arquitetura. A cidade era desenhada pela massa construída de edifícios, com suas características arquitetônicas estilísticas previstas na legislação. Abandonado pelo urbanismo modernista, esse modo de pensar a cidade só foi retomado pelos críticos pós-modernos em meados da década de 1960. (CONDE, 1997).

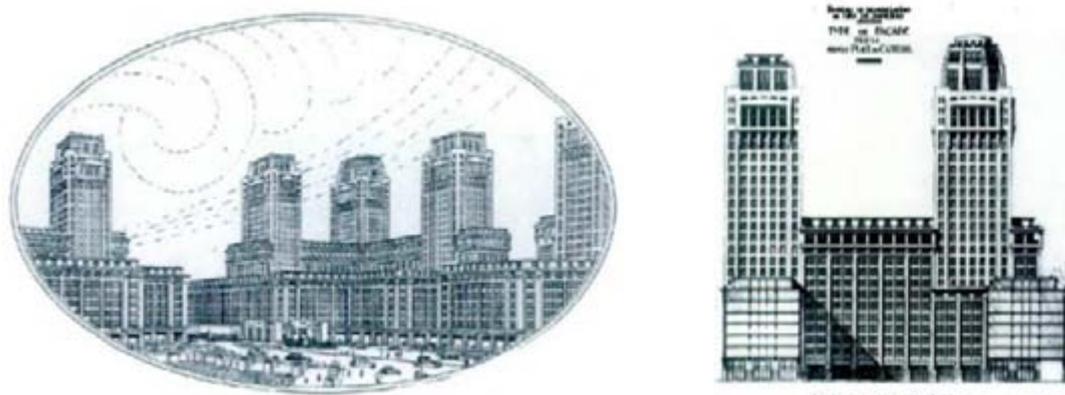


Figura 24 e 25
Alfredo Agache, Perspectiva para Praça do Castelo, 1929. (Fig 24). Alfredo Agache, Estudo de arranha-céu para a Praça do Castelo, 1929. (Fig 25).
Fonte: Conde (1997), pp. 19-20.

A influência *Déco* não atingiu apenas as grandes cidades e centros urbanos com projetos assinados por profissionais de renome. Foram traduzidas no *Art Déco* construções convencionais e cotidianas. A produção em massa de edificações habitacionais populares construídas por mestres-de-obras, construtores licenciados e artífices leigos incorporou o estilo, adaptando tecnologias e formas de representá-lo.

É significativo e curioso, no entanto, que o *Art Déco* tenha sido o último estilo reabilitado pela crítica, talvez por ser o único a poder disputar com o racionalismo ortodoxo o pioneirismo da Modernidade. E admitir isso significaria praticamente reescrever toda a história da Arquitetura neste século, derrubando mitos, relativizando episódios até hoje considerados decisivos na determinação do curso dos acontecimentos e valorizando outros até então ignorados. Essa revisão já começa. (CONDE, 1997, p.73)

O comentário acima gera polêmica. É instigante a consideração do *Art Déco* como propulsor da Modernidade no país. É claro que há de se relativizar a supervalorização de qualquer estilo com finalidades de promoção patrimonial.⁷ No entanto, o referido artigo de Conde (1997) foi pioneiro para a valorização do *Art Déco* no Rio de Janeiro e resgatou importantes características do estilo, que servem de referências para análises estendidas a arquitetura de outros lugares do Brasil.

⁷ O texto de Conde (1997) foi apresentado em um evento intitulado *Art Déco na América Latina – 1º Seminário Internacional* que, além de debates e apresentações de artigos, teve fins de promoção patrimonial do estilo na cidade do Rio de Janeiro. O evento gerou duas obras, o Guia da Arquitetura *Art Déco* no Rio de Janeiro, com introdução de Luiz Paulo Conde e Mauro Almada e outra obra, referida na bibliografia, contendo os artigos apresentados no evento.

Belo Horizonte

Na obra **Quadro da arquitetura no Brasil** (1970) Nestor Goulart Reis Filho (1931) faz uma crítica na qual fica exposta a ideia de que a produção arquitetônica diferente do Eclétismo e do Movimento Moderno, produzida entre a década de 1920 e 1940, encontrava-se num momento de produção tímida. Insinuava a modernismo, mas não apresentava condições para tanto.

O desenvolvimento industrial brasileiro estava iniciando. Começavam a ocorrer as primeiras transformações tecnológicas de importância no país. Contudo, persistia o modo de parcelamento dos lotes urbanos, herdado do século XIX. Reis Filho (1970) denuncia que as “exigências” do mundo contemporâneo seriam atendidas apenas parcialmente, a partir de adaptações da arquitetura, sem considerações pelos aspectos urbanísticos. Critica as técnicas, a implantação, os materiais e a aparência das edificações. A técnica construtiva em uso na época, com paredes portantes, apresentava uma rigidez tradicional que teria contribuído para uma adesão ainda forte ao passado. Para Reis Filho (1970), isso só seria rompido com a obra de projetistas como Victor Dubugras (1868-1933) em São Paulo, com o uso de formas mais flexíveis. Dubugras foi um dos pioneiros, no Brasil, do emprego do concreto armado, como na estação de Mairinque em 1906. Isso teria sido um marco no emprego dessa tecnologia. Na verdade, Reis Filho (1970) critica a produção protomodernista que não acompanhou as tecnologias que ele compreendia como modernas para a época. A obra de Dubugras teria sido uma exceção.

Até 1937 os esforços do movimento modernista para romper aquelas limitações tiveram resultados apenas superficiais. Um tratamento arquitetônico externo de inspiração cubista, distribuído com equilíbrio pelas quatro elevações, ocultava, muitas vezes, uma estrutura de paredes de tijolos e uma disposição geral tradicional. (REIS FILHO, 1970, p. 76)

Depois de 1968, recuperou-se o interesse pelas arquiteturas do passado como um modo de suprir aquele vazio figurativo e significativo que se havia perdido na hegemonia modernista.

Pela revisão de literatura, percebeu-se que no contexto brasileiro, entretanto, seria ainda “muito cedo” para se dar atenção à arquitetura do *Art Déco* ou Protomodernismo (como um *revival* ou como crítica ao Modernismo), no início da década de 1970. O Brasil estava ainda a celebrar sua nova capital, a pouco inaugurada e símbolo do êxito modernista no país e aos olhos do mundo ocidental.

Quando Brasília foi inaugurada, fora do Brasil, o Movimento Moderno já era criticado. A crítica dos brasileiros quanto ao que é atualizado em arquitetura não coincide. Os estilos arquitetônicos anteriores ao Movimento Moderno tornam-se objetos de disputa entre a crítica pós-moderna e concorrem para o resgate do simbolismo e dos valores de cidade que se haviam perdido com o Modernismo. Um dos objetos disputados vem a ser o que se chama nessa pesquisa de Protomodernismo e, foi uma das alternativas possíveis (até mesmo para *revivals* e releituras) para a recuperação do valor simbólico, da cor, dos elementos de arquitetura e da cidade tradicional na pós-Modernidade.

Com um olhar retrospectivo e preservacionista, pode-se entender mais claramente quão importante foi a emergência de uma arquitetura nova na década de trinta, que pôde se inserir em um tecido urbano tradicional e dialogar com a arquitetura precedente em diversos contextos do país. Além disso, a arquitetura protomodernista conseguiu assimilar as primeiras tentativas de verticalização das edificações urbanas, o que representava um ingresso definitivo na Modernidade, onde quer que isso tenha acontecido.

A historiografia não deu atenção a uma arquitetura protomodernista que modificou os conjuntos arquitetônicos de cidades (como Pelotas e Belo Horizonte, por exemplo), nas décadas de 1930 e 1940. Houve certa parcialidade e unilateralidade dos críticos “operativos”, que privilegiaram a arquitetura do Estilo Internacional, elegendo-a como paradigma de qualidade e significação. (CASTRIOTA, 1998, p. 144).

A partir dos anos 1930 até a década de 1940, em Belo Horizonte (elevada à categoria de município e de capital do estado em 1893) foi projetada e construída uma série de edifícios, diferentes da arquitetura tradicional, cuja linguagem era conhecida como de “estilo moderno”. (CASTRIOTA, 1998).

O estilo hegemônico nesse período passou a ser o Protomodernismo (“estilo moderno”). Na mesma época foram construídas arquiteturas do Ecletismo e começaram a ser construídas as primeiras obras do Modernismo vanguardista. (CASTRIOTA, 1998).

Resguardadas as diferenças contextuais entre Belo Horizonte, que era uma nova capital e a cidade de Pelotas, pode-se comparar o tratamento da mídia (jornais, especialmente) para com a produção arquitetônica do Protomodernismo.

Em Pelotas e em Belo Horizonte, a mídia de época referia-se também a essa arquitetura como “de estilo moderno”, “cubista”, “futurista”, “moderna” ou outros termos. É possível constatar isso no exame de exemplares do jornal Diário Popular de Pelotas da época (ver nota do jornal sobre a inauguração do Colégio Santa Margarida, no capítulo de análises dessa pesquisa) e em comentários sobre os jornais locais de Belo Horizonte na obra de Castriota (1998). Tanto em Belo Horizonte quanto em Pelotas, na mesma época, percebe-se que os jornais locais acompanhavam o lançamento de obras de reequipamento das instituições públicas e privadas e salientavam a modernização que os edifícios conferiam ao conjunto arquitetônico das cidades. Diferentemente dos outros termos citados, principalmente do termo “moderno”, não foi encontrada referências ao termo “*Art Déco*” para se referir ao Protomodernismo, no jornal da época, em Pelotas. A terminologia *Art Déco*, proveniente da abreviação do título da Exposição de Artes Decorativas de 1925, recuperou o seu uso corrente e foi mais difundida após a década de 1960 com uma publicação do historiador de arte inglês Bevis Hillier (1968) e com exposições de objetos de arte e interiores do estilo em Paris. Até hoje suscita polêmicas e alimenta discussões sobre sua pertinência à arquitetura.

O estilo protomodernista foi adotado para a modernização de edifícios dos serviços públicos em todo o país, correspondendo à iniciativa do governo brasileiro à época. Muitos desses projetos foram concebidos dentro de instituições

governamentais, em repartições de engenharia e arquitetura. Como exemplo pode-se citar a semelhança entre os edifícios dos Correios e Telégrafos de Pelotas e de Belo Horizonte.



Figura 26 e 27
Sede dos Correios e Telégrafos, Belo Horizonte (26); e Sede dos Correios e Telégrafos, Pelotas, década de 1940 (27).

Fonte: Castriota (1998, p. 148) (26); e Acervo do autor (27).

Pode-se perceber uma semelhança compositiva nas edificações dos Correios de Belo Horizonte e de Pelotas. Os dois edifícios apresentam composição por faixas e tripartição simétrica bilateral, enfatizando as marcações dos acessos, e tripartição vertical em base, corpo e coroamento. Além disso, os corpos dos dois edifícios apresentam-se como prismas compactos, com algumas articulações volumétricas. No nível dos elementos arquitetônicos percebe-se o uso de frisos e marquises nos dois casos, e também o uso de janelas basculantes, que no edifício mineiro compõem grandes vidraças.

Percebe-se que os dois edifícios ainda apresentam características da arquitetura tradicional, como a frontalidade das fachadas, a hierarquia e a simetria. Por outro lado, buscou-se o modernismo através da introdução de elementos que sugerem uma inovação na arquitetura como a pureza formal das superfícies de fachada, a articulação volumétrica na composição do prisma do edifício e o uso de novos materiais, como o concreto e o ferro.

Essa comparação também mostra que o *Art Déco* sempre esteve ligado com a ideia de Modernidade, desde a sua origem na Europa, até a sua difusão pelas Américas e outros continentes.

A mecanização do cotidiano e a construção de tipologias novas para tempos novos, como o cinema, eram a premissas da época. Essas tipologias facilitaram a inserção do *Art Déco* na cidade. As adaptações de fachadas de edifícios historicistas, substituindo ornamentações antigas por geometrizadas, materializaram o *Art Déco* nas edificações. O código de significações começara a se alterar.

Observa-se que não há como identificar a época de um edifício *Art Déco* ou protomodernista com uma leitura de sua forma e iconografia (se mais acadêmicas ou mais vanguardistas) através de um olhar evolutivo apenas. É fato que houve um processo contínuo de simplificação e depuração formal do Classicismo (mantendo-se o todo da forma) na transição do Ecletismo para o Protomodernismo. Isso ocorreu, muitas vezes, na concepção de programas e edifícios já existentes na época. Mas isso não se verifica em todos os casos, e, tratando-se de programas ou edifícios novos, essa lógica podia se alterar. Comparando-se, por exemplo, as edificações do Cine Brasil e do Cine MetrÓpole, em Belo Horizonte, pode-se observar que mesmo construído dez anos mais tarde, o edifício do Cine MetrÓpole apresenta-se mais vinculado a uma linguagem de composição clássica. O prédio foi originado a partir de uma reforma de uma edificação de desenho tradicional. O modo a partir do qual foram concebidas e construídas as edificações pode explicar a sua forma e época. Ao período ou época do projeto e construção de um edifício dirigem-se outras questões e, dentre elas, se o prédio foi construído para atender ao uso proposto ou se foi concebido a partir de uma reforma, por exemplo.



Figura 28 e 29

Edifício do Cine Brasil em Belo Horizonte, 1932 (28) e Edifício do Cine MetrÓpole em Belo Horizonte, 1942 (29).

Fonte: Castriota, 1998, pp. 156-157. (28) e (29).

Junto com o cinema, o rádio também foi um veículo (e também um objeto) igualmente importante para a cultura de massas que emergia na época. Foi impulsionado a partir de 1932, por um decreto ⁸ que permitiu que se realizassem anúncios comerciais em seus programas. O rádio popularizou-se cada vez mais, à medida que os programas educacionais e de música erudita eram substituídos por programas de variedades. Em Belo Horizonte, a Rádio Inconfidência foi instalada sobre um símbolo da Modernidade local: o Edifício da Feira Permanente de Amostras, de 1935. (CASTRIOTA, 1998)

O modernismo se fazia visível nas edificações tradicionais mais como ornamentação geométrica do que propriamente como experimentação formal e utilização de técnicas arrojadas, essas últimas realizadas nos edifícios mais sofisticados. As diferenças estilísticas estariam conectadas com as diferenças de classe. Nessa mesma linha de apropriação da nova linguagem pelas velhas periferias populares de Belo Horizonte, as novas vilas e bairros também aderiram ao “estilo moderno” por uma assimilação possível, em muito vinculada à tradição através da manutenção das tipologias tradicionais e da técnica construtiva. (CASTRIOTA, 1998).

Essa vinculação da arquitetura protomodernista à arquitetura tradicional, pela manutenção das tipologias tradicionais e das técnicas construtivas também é evidenciada numa pesquisa realizada nos municípios da região sul do estado do Rio Grande do Sul. (JANTZEN, 2010). Outro traço estilístico marcante nas edificações da vertente popular seria o fachadismo causado pela ênfase primordial nas fachadas frontais e o tratamento tradicional das outras. Obviamente que isso se dá porque essas casas estavam implantadas em lotes tradicionais, sem recuos laterais. O elemento que articulava o espaço público e privado era a fachada frontal. A substituição da ornamentação tradicional por estilemas *Déco* tornou-as modernas.

⁸ Decreto nº 21.111 de 1º de Março de 1932. – Regulamento para a execução dos serviços de radiocomunicação no território nacional. Fonte: Portal da Câmara dos Deputados - <http://www2.camara.gov.br/> acessado em 07 de novembro de 2010.

Construídos, em sua maioria, por mestres-de-obras anônimos, essas edificações conservam mais as tipologias – casa “porta-e-janela”, “palacetes-comércio”... – e os esquemas construtivos – estrutura em tijolo – herdados do Ecletismo, dando-lhes uma roupagem moderna. (CASTRIOTA, 1998. p. 163).



Figura 30 e 31
 Anúncio em coluna do jornal o Estado de Minas. Belo Horizonte, década de 1930 (30) e Anúncio no jornal Diário Popular para Empresa Constructora Universal. Pelotas, 1935 (31).
 Fonte: Castriota, 1998, p. 164 (30); e Jornal Diário Popular, 1935 (31).

É notória a importância da mídia impressa (jornal) para contextualizar a arquitetura dos anos 1930 em Belo Horizonte. A publicação de uma coluna no jornal Estado de Minas, intitulada “A casa Moderna”, veiculava um tipo de arquitetura residencial já aparentemente mais desprendida de vínculos tradicionais. Isso era um dos indícios da difusão de um estilo genuinamente “moderno” pela mídia. Aparentemente, porque mesmo que se atacasse o “fachadismo” do Ecletismo e de alguns exemplares também protomodernistas, os modelos de casas veiculadas e promovidas também estavam presos à tradição, pela manutenção da estrutura convencional de alvenaria, que obrigava a repetição das plantas nos dois pavimentos, mesmo que, na aparência, fossem menos ornamentadas, que possuísem maior fluidez em planta, composição em jogos volumétricos e “teto-terraço”.

O autor também menciona os arranha-céus da cidade e mostra como o estilo *Art Déco* foi pioneiro na introdução dessa tipologia. (CASTRIOTA, 1998).

Pela síntese das características expostas nesse livro, e resguardadas as diferenças econômicas, geográficas, culturais e sociais das duas cidades, encontram-se aproximações nas arquiteturas de Pelotas e de Belo-Horizonte, nos anos 1930 e 1940. O desejo de modernização de uma sociedade que se abria às mídias como o jornal, o rádio e o cinema, permitiu que se absorvessem os ideais europeus e norte-americanos, transformasse-os e projetasse-os na arquitetura da cidade. É o que parece ter acontecido de forma semelhante nas duas cidades, assim como a coexistência de edifícios mais vinculados ao Ecletismo com outros que já se mostravam mais inovadores.

Abaixo, segue um resumo das características do “estilo moderno”, mencionadas na obra de Castriota:

Síntese das Características das edificações de “estilo moderno”	• Ornamentação geométrica
	• Arrojados jogos de volumes
	• Simplificação das formas
	• Ortogonalidade
	• Uso do concreto armado
	• Grandes vitrais “basculantes”
	• Predominância das massas sobre os vazados
	• Presença de elementos monumentais com o pórtico e a escadaria
	• Volumes geometrizados e simplificados
	• Combinação de linhas retas e sinuosas
	• Simetria
	• Enfática marcação dos elementos compositivos
	• Geometrismo
	• Linhas aerodinâmicas
	• Predomínio de linhas e diagonais nos interiores
	• Articulações entre volumes puros
	• Delicados trabalhos em serralheria
	• Frisos verticais e horizontais que distinguem os planos da edificação
	• Uso de “pó-de-pedra” como material de revestimento

Figura 32
Tabela síntese de características do *Art Déco*
Fonte: Elaboração do autor a partir de Castriota (1998).

Com isso, mostrou-se que as críticas dos brasileiros ao Protomodernismo como retrógrado, após a década de 60, coincidiram com sua redescoberta e revalorização pelos pós-modernos europeus e norte-americanos. Enquanto, no Brasil, o Modernismo atingia o auge de sua popularidade com Brasília e era

celebrado pela crítica operativa, na Europa e nos Estados Unidos era contestado. O Protomodernismo ou o *Art Déco* foram alternativas utilizadas pelos pós-modernos para a recuperação do simbolismo na arquitetura e no urbanismo, já que foi uma arquitetura moderna que conseguiu se ajustar às estruturas precedentes da cidade tradicional figurativa.

Cidades brasileiras médias, como Pelotas e Belo Horizonte, por exemplo, possuem uma arquitetura semelhante, produzida na mesma época, que se encaixa no Protomodernismo, mas a história é ainda pequena ou escassa. A obra de Castriota (1998), para a arquitetura de Belo Horizonte e de Moura (2005) para a arquitetura de Pelotas podem ser consideradas exceções.

Uma história da arquitetura protomodernista não está completa. Está por ser escrita ainda e, pode-se inferir que uma arquitetura cuja história ainda não está completa pode ser pouco valorizada. Na falta da historiografia, a mídia tornou-se, também, uma fonte de pesquisa. Nesse sentido, buscou-se verificar o seu papel nesse processo de “avanços e retrocessos” dos estilos arquitetônicos.

Exemplificou-se as características do Protomodernismo em Pelotas e Belo Horizonte pela continuidade ou descontinuidade com a Arquitetura tradicional precedente, conforme os programas. Essas características encontradas na obra de Castriota (1998) são aplicáveis, não só para Belo Horizonte, mas também para Pelotas e outros locais do país. São da mesma ordem e equiparam-se a características dessa arquitetura em outros países, exemplificadas em capítulos anteriores.

A partir dessas preliminares, passa-se a caracterizar o Protomodernismo em Pelotas.

1.1.6. O Protomodernismo em Pelotas

Busca-se sinteticamente, relacionar sociedade, economia e cultura naquilo que é significativo para compreender as manifestações das mídias *Art Déco* da cidade de Pelotas no “período protomodernista”, que compreendeu a arquitetura pesquisada nesse trabalho. Para melhor compreender esse período, elaborou-se quadros contextos, buscando relacionar acontecimentos regionais com outros nacionais e internacionais, nas décadas de 1920, 1930 e 1940.⁹

O momento da arquitetura pelotense compreendido entre as décadas de 1930 e 1950 foi caracterizado por Schlee (1993) como terceiro período eclético ou primeiro período moderno. O autor vinculou a arquitetura no Rio Grande do Sul e na cidade de Pelotas à uma crise econômica que se estendia pelo país. A Revolução de Trinta culminou com o golpe de estado que deu a Getúlio Vargas o domínio sobre o país no período da República Nova, de 1930 a 1937.

Mesmo com um presidente gaúcho, o estado do Rio Grande do Sul manteve-se na periferia econômica e permaneceu como fonte de produção primária para abastecimento da região e do país. Para isso, precisou manter a sua estrutura agropecuária, que era frágil. Uma crise, depois de trinta, refletiu na cidade de Pelotas, principalmente, porque sua economia era dependente do mercado agropecuário. Houve decréscimo nas exportações do charque, queda dos preços na pecuária e na cultura de arroz. Somou-se a isso outro fator regional, que foi a criação do Banrisul, por Getúlio Vargas, em 1928, que culminou com a quebra do Banco Pelotense em 1931. (SCHLEE, 1993).

O governo Municipal de Pelotas, nesse período, parou de investir no crescimento e desenvolvimento da cidade. Obras públicas passaram a depender de investimentos externos, governamentais ou privados. De 1930 a 1938 houve um período de estagnação econômica e paralisação nas obras públicas. O crescimento industrial, que teria tido o seu ápice na década de vinte, diversificou-se na década de trinta, mas não foi capaz de reativar a economia local. (SCHLEE, 1993, p. 137).

⁹ Ver apêndices.

Antes de 1940, dentre os municípios da região sul do estado, o município de Pelotas era o que apresentava os maiores índices em população urbana, produção industrial, renda *per capita* e habitantes com curso superior. Foi nesse período que a cidade converteu-se de polo industrial estadual em pólo comercial, educacional e de serviços regional. (SCHLEE, 1993).

A abrangência regional exercida por Pelotas foi, porém, diminuída pela proximidade a Porto Alegre e às cidades de fronteira. A melhoria do transporte rodoviário e a ampliação dos serviços de transporte e tráfego aéreo no estado contribuíram para o deslocamento de recursos e de investimentos no comércio e principalmente na indústria para a capital do estado. Schlee (1993) sugere que esse processo de modificação das distâncias proporcionou um desvio na economia, já que o poder econômico e político ficaram centralizados e mais polarizados nas metrópoles próximas, mais fortes economicamente, como Porto Alegre, Montevideu e Buenos Aires. Ao mesmo tempo, esse processo ampliou o intercâmbio cultural, e social da cidade de Pelotas com outros grandes centros do estado, do país e do mundo.

Apresenta-se uma lista de eventos relacionados ao surgimento da aviação na Europa no início do século XX e a sua repercussão em Pelotas e na região. (SANTOS, 2007):

- Em 1901, Santos Dumont sobrevoou a cidade de Paris a bordo de um balão. Quatro anos depois, o aeronauta português Antonio Magalhães Costa, sobrevoou a cidade de Pelotas do mesmo modo.
- Já a bordo de um aeroplano, Santos Dumont sobrevoou Paris novamente em 1908. Três anos depois um aviador italiano sobrevoou a cidade de Pelotas com outra aeronave.
- Em 1915, um aviador inglês sobrevoou a cidade de Pelotas em um aeroplano e no mesmo ano o intendente de Pelotas Cypriano Barcellos propôs à firma Barret & Colledge que estabelecesse um aeródromo na cidade.
- Em 1926 uma linha aérea entre Porto Alegre, Pelotas e Rio Grande foi experimentada com três hidroaviões. No ano seguinte a primeira

linha com transporte de passageiros, carga e mala postal foi inaugurada, após a obtenção de uma licença obtida junto ao Sindicato Condor Ltda. A VARIG – Viação Aérea Rio-grandense, idealizada por Otto Ernestmeyer, foi fundada no mesmo ano. A partir de um acordo mútuo entre a VARIG e o Sindicato Condor, começou a operar uma linha entre Rio Grande e Rio de Janeiro. Ampliava-se o contato aéreo direto da região com o centro do poder no país.

- O interior do estado, principalmente a região da fronteira também se conecta a capital do estado por via aérea e em 1932 houve a inauguração de linha entre Porto Alegre e Livramento com escala em Bagé.
- Em 1934, o dirigível Graf Zeppelin sobrevoou a cidade de Pelotas;

Termos referentes aos meios de transporte como a aviação e a industrialização tornaram-se comuns no vocabulário da população e nos artigos de jornal e representavam o desejo de Modernidade da sociedade local. O contato com os países da América do Sul, e com o restante do mundo se evidenciava na mídia. Em 1929, a empresa francesa *Compagnie Générale Aéropostale*, que atendia Argentina, Uruguai e Chile, passou a fazer anúncios de seus serviços postais nos jornais locais de Pelotas (SANTOS, 2007, p. 101-102).

Para Schlee (1993) a crise econômica mencionada, se evidenciava também na produção arquitetônica da cidade. Entre 1930 e 1949, o número de projetos de reforma protocolados no município era de dois mil duzentos e sessenta e nove (2269) contra mil duzentos e quarenta (1240) projetos de construções novas. Caracteriza a cidade de Pelotas do século XIX como a “[...] cidade de fisionomia ‘nova’: industrial, burguesa e completamente eclética”. (SCHLEE, 1993, p. 206). Já nas primeiras décadas do século XX a burguesia ascende à classe dominante. Concomitante a isso houve o declínio e estacionamento da economia pelotense que não conseguia se reerguer da crise do charque. O Governo Vargas impunha uma política autoritária ao Estado, e concentrava o poder e os investimentos no Governo Federal. Em 1937, o interventor do Estado do Rio Grande do Sul, Flores da Cunha, percebendo o crescimento do autoritarismo e demonstrando discordâncias com

Vargas, renuncia e se exila no Uruguai. O fortalecimento do estado sob comando de Flores da Cunha, de forma independente do restante do país, era contra a meta do governo federal, que intentava desarticular as forças políticas oligárquicas regionais. Flores da Cunha teria deixado de seu legado à Pelotas os prédios da Alfândega do porto, dos Correios e Telégrafos, o aeródromo e o cais do porto. No entanto, essas instituições foram financiadas por iniciativa do governo federal. (SCHLEE, 1993, p. 138). Somar-se-iam a esses fatores econômicos e políticos regionais outros em âmbito internacional, como a influência da crise após a quebra da bolsa de Nova Iorque, em 1929. O clima político internacional pedia contenções frente às evidências de uma

[...] a estagnação econômica foi acompanhada de uma série de modificações, transformações e adaptações da arquitetura da cidade. (SCHLEE, 1993, p.207)

A maior parte das construções, em Pelotas, estava vinculada a arquitetura residencial, comercial e de serviços. As reformas de fachada podiam ser um indício da “vontade de arte” de parte da sociedade da época em equiparar-se à estilística do momento, dentro de uma condição econômica limitante. Manter-se atual e na “moda” foi possível através da arquitetura protomodernista, que nas manifestações locais, já incorporava como princípio compositivo a depuração plástica e a economia ornamental.

Schlee (1993) abordou e caracterizou a arquitetura pelotense por períodos. A produção arquitetônica da primeira Modernidade em Pelotas não teria representado ruptura com o Ecletismo historicista. A partir de uma abordagem evolucionista da arquitetura o autor sugere que a decadência do Ecletismo e sua consequente simplificação formal teria sido um processo que decorreu mais da crise econômica do que de um ideal de arquitetura nova.

O estudo de Schlee (1993), porém, não promove uma comparação entre as duas “causas” (o declínio econômico e o ideal de uma arquitetura nova) de igual modo para poder suportar essa afirmação. A explicação para o surgimento de uma

arquitetura nova na cidade de Pelotas baseada em ideais (de Modernidade e equiparação cultural representadas por uma estilística nova) é tão possível quanto uma abordagem que demonstre o condicionamento econômico e político (denominado pelo autor como crise) promovendo essas modificações. O viés econômico e cultural de um processo histórico e artístico pode demonstrar a mesma coisa, de formas diferentes. Não são excludentes e são igualmente potentes. São prerrogativas fundamentais para a compreensão do surgimento da modernismo na arquitetura pelotense.

O *Art Déco* era tão versátil que conseguiu se difundir pelo mundo e foi adotado dos locais mais ricos aos mais pobres. Pôde significar a exuberância e a gastança em alguns locais e a contenção e retração econômica em outros com um repertório formal semelhante, mesmo que os materiais e acabamentos adotados em um contexto ou em outro mudassem de acordo com questões econômicas e que a ênfase na decoração e ornamentação também. Isso ocorreu também em outros estilos como o Ecletismo historicista.

Sobre arquitetura de transição e a periodização na História das Artes

Segundo Aloïs Riegl, a história da arte seria governada por leis universais e cada período seria uma versão particular dessas leis. Conforme a noção de *Kunstwollen* (literalmente, “vontade de arte”) as obras de arte seriam a encarnação do “espírito do tempo”.

Essa noção remonta à filosofia de Arthur Schopenhauer (1788-1860) em sua obra **O mundo como Vontade e Representação** (1819), na qual apresenta sua visão sobre a vontade, o desejo e as motivações humanas. O homem com seus desejos e vontades está sempre em busca de uma nova realização. Já que essa realização nunca pode ser completa, a “vontade para a vida” (*Wille zum Leben*) do homem torna-se a origem de todo o sofrimento. Para Schopenhauer, a única forma de, temporariamente, escapar da dor causada pelos desejos e pela vontade de viver seria através da arte. Enquanto o homem, como espectador, participa da contemplação estética, desvia-se do mundo e de suas vontades e imerge no mundo como representação (de ideias, imagens). Ao promover o alívio da dor humana, a

arte funcionaria como um substituto para a religião. O espectador desvia-se do mundo das vontades e desejos não plenamente realizáveis, para o mundo dos objetos, das imagens, da arte, da representação.

A noção de *Zeitgeist* (“espírito do tempo”) foi elaborada por Johann Gottfried Herder (1744-1803), filósofo iluminista alemão, contemporâneo de Kant e, que se dedicou ao estudo da linguagem. Riegl apropriou-se de conceitos de Kant, Herder, Schopenhauer e Hegel, principalmente. Embora pensasse diferente de Hegel, porque estudava mais as obras de arte reais, não fazendo distinção entre as artes menores e as belas artes, Riegl era mais empirista do que metafísico, mais historiador e menos filósofo, usava exemplos das artes visuais para caracterizar um período histórico em particular. As leis universais para Riegl estavam vinculadas ao desejo de arte e não eram, como para Hegel, leis universais de evolutividade histórica. Também, diferentemente de Hegel, para ele nenhum período histórico seria mais importante do que outro. Assim, identificou “períodos de transição” ou “estilos em desenvolvimento” na história da arte, desde a Antiguidade até a Modernidade. Esse conceito está apresentado num estudo de 1901, sobre a arte romana tardia (FERNIE, 1995).

A reflexão de Riegl (1903) mostra que as manifestações artísticas têm uma “autonomia relativa”¹⁰ dentro da cultura com relação à economia, e que para compreender melhor a arquitetura precisar-se-ia ir além das explicações sócio-econômicas, aprofundando a compreensão dos fenômenos artísticos em si mesmos.

O estudo de Riegl (1903) insere o presente trabalho no campo da arte considerando o *Kunstwollen* manifesto nas mídias impressas e na arquitetura protomodernista, conforme análises adiante. Assim, mostra-se que é legítimo considerar o Protomodernismo internacional e de Pelotas como um *Kunstwollen*.

¹⁰ A autonomia relativa é uma noção antiga, que remonta à filosofia e à sociologia alemãs. Foi estudada por Pierre Bourdieu (1930-2002) com relação ao campo cultural. Refere-se à constituição de um campo intelectual ou artístico os quais podem se tornar mais ou menos autônomos com relação aos seus meios de produção, circulação e consumo de bens, a partir da consolidação e legitimação dos próprios campos. Assim, os artistas poderiam operar com suas próprias leis, dentro de seu próprio campo, sem uma determinação social, política ou econômica total. Entretanto, essa autonomia é relativa, e a dependência de outros fatores poderá incidir conforme o campo artístico ou intelectual encontrar-se mais ou menos consolidado e também legitimado pela sociedade. Ver Bourdieu, 1982.

A arquitetura do Protomodernismo em Pelotas também é uma “arquitetura de transição”, não sendo nem mais nem menos importante do que manifestações artísticas de outras épocas.¹¹ Entende-se o Protomodernismo como um estilo de arquitetura diferente do Ecletismo historicista, do Ecletismo tardio e do Modernismo do Estilo Internacional.

No presente estudo, a modificação estilística na arquitetura de Pelotas é analisada:

- a) Por categorias da estética e história das artes;
- b) por categorias da teoria da arquitetura;
- c) por teorias mediadoras que pretendem ou põe em relevo a dimensão midiática da arquitetura relacionada a mídias gráficas do intervalo de tempo estudado.

Mesmo que a discussão envolva sociedade e arquitetura, não há a pretensão de se compreender de forma abrangente essa transição na arquitetura também sob o viés do campo social, histórico e econômico da cidade de Pelotas e do Protomodernismo nesse contexto.

Essa noção de arquitetura de transição, na sua relação com o Protomodernismo, já foi discutida por Schlee (1993) e por Moura (2005). Também encontra argumentos favoráveis a sua sustentação nessa pesquisa. A arquitetura protomodernista foi de transição porque:

- 1 – Ocorreu na década de 1930 e 1940;
- 2 – preparou a aceitação do Modernismo ao integrar elementos modernos com outros tradicionais, afastando-se, parcialmente, do Ecletismo historicista;
- 3 – previu modificações em relação ao contato do edifício com a cidade e os sítios ao estabelecer novos limites e gabaritos de alinhamentos prediais;

¹¹ A noção de arquitetura de transição é possível pelas teorias de periodização na história da arte que foram aplicadas por vários autores, de Winckelmann à Riegl, inclusive, conforme Fernie (1995). Também essa noção de arquitetura de transição já foi aplicada, para a arquitetura do Protomodernismo, à produção arquitetônica de Pelotas das décadas de 1930 a 1950, por Moura (2005).

4 – acompanhou outras modificações estruturais, culturais, sociais e econômicas da cidade, auxiliando na transição da cidade tradicional para a moderna.

Entretanto, para considerar que o Protomodernismo é “arquitetura de transição”, temos que considerar por princípio que os edifícios desse estilo possuem valor para a arquitetura e, portanto, correspondem a objetos de exceção. No senso comum e mesmo entre o meio acadêmico essa produção arquitetônica na cidade ainda é vista com desconfiança e muitas vezes caracterizada como um Ecletismo depurado ou como um Modernismo rudimentar. Ainda assim, não obteve o *status* ou a atenção de um ou de outro estilo. Com isso, pensa-se que, uma das questões importantes para compor o conceito de “arquitetura de transição” é, primeiramente, considerar essa produção como uma arquitetura de características excepcionais.

Schlee (1993) afirma que a arquitetura moderna em Pelotas foi influenciada por questões de moda e por novas tipologias (como edifícios em altura, por exemplo). Mas a moda não é um conceito apenas influenciado pela economia. Seu conceito relaciona-se a práticas e maneiras de agir (*modus*), também no que diz respeito ao consumo. Mas isso tudo dentro de um estilo. Novos modos de habitar incluem outros fatores que dependem de recepção e aceitação cultural e social também. Não pode-se pensar em uma modificação de paradigma arquitetônico levado adiante apenas por uma crise na economia regional. Isso pode, até mesmo ter sido um fator preponderante, mas não determinante de uma totalidade de modificações culturais de uma sociedade como a de Pelotas na época.

Para Schlee (1993) não pode-se perceber na arquitetura das décadas de 1930 e 1940, uma orientação “corbusiana” (sic). Edifícios com esses traços só se desenvolveriam, em Pelotas, depois da década de 1950. Nessa pesquisa, porém, em análises apresentadas adiante, demonstram-se alguns traços dessa arquitetura em elementos de arquitetura de alguns edifícios protomodernistas da cidade.

Ainda, para Schlee (1993), o Ecletismo teria sido o caminho para o desenvolvimento da arquitetura modernista. Mas, se o Ecletismo foi moderno, enquanto uma arquitetura que impôs uma série de modificações requeridas pela Modernidade à arquitetura e ao urbanismo, o Protomodernismo também foi. Com o último foi possível uma maior assimilação de ícones e símbolos modernistas, como

por exemplo, o surgimento de novas tipologias, de elementos de arquitetura (as janelas de canto, janelas verticais, terraços) a utilização de concreto armado (mesmo que de forma tímida, em elementos específicos). O Eclétismo pode ter sido iniciado o modernismo na arquitetura em Pelotas. Mas é inegável a contribuição do Protomodernismo, principalmente para a percepção de uma imagem da Modernidade.

Busca-se demonstrar como as elites da época, em Pelotas, consumiam a Modernidade através de um consumo que apresentasse *glamour*. O *Kunstwollen* da época referia-se a uma vontade de modernização e equiparação com os centros urbanos mais avançados e progressistas no país e no mundo, traduzidos por uma ética e por uma estética própria. (SANTOS, 2007). As elites locais identificavam-se com os pioneirismos da técnica e da modernização internacional e estavam atentas a isso. Principalmente ao caráter comunicativo (da aviação, por exemplo) daquilo que revelava poder de consumo e representação social e de modos de vida. Essas representações é que prepararam o clima cultural da época e trouxeram a cultura da novidade, que era uma cultura midiática. O consumo de massas precisava tanto do descartável quanto da novidade.

Arquitetura protomodernista em Pelotas

Nesta pesquisa, o termo Protomodernismo foi utilizado por seu uso corrente na cidade de Pelotas para se referir a um estilo de arquitetura diferente do Eclétismo historicista, do Eclétismo tardio e das manifestações mais próximas do Modernismo do Estilo Internacional. O Protomodernismo seria, a princípio, uma “arquitetura de transição”.

A definição refere-se a uma manifestação arquitetônica da década de 1930 até a de 1950. Essa arquitetura foi, então, caracterizada e relacionada por Moura (2005) frente a modificações econômicas e sociais que ocorreram na cidade nesse período. Essas mudanças teriam permitido a essa linguagem de arquitetura sobrepor-se ao contexto precedente. Desse modo, o modernismo estaria sendo buscado através de operações de geometrização e adornamentos. Os edifícios poderiam manter a conciliação com o contexto ao mesmo tempo em que aparentariam algo novo.

A partir de meados de 1930, a arquitetura, refletindo essas transformações, também começou a modificar-se. Mantendo alguma continuidade com a arquitetura eclética, estas mudanças já indicavam a apropriação de um gosto moderno, expresso pelos novos materiais mas, principalmente, pela decoração mais geometrizada, depurada e simples das fachadas. (MOURA, 2005. p. 10).

A obra estuda uma produção arquitetônica pouco reconhecida. Realiza uma análise ampla, mas também precisa e criteriosa dos edifícios, bem como do contexto da época. Mostra a cidade de Pelotas em transformação econômica frente ao declínio da indústria e do setor agropecuário, e o início da dependência do setor terciário, de comércio e serviços. A modernização da cidade também foi assumida pelo poder público. Contribuiu para isso também a modificação nos meios de transporte (do fluvial para o ferroviário, e depois rodoviário) o que teria virtualmente aumentado a distância da cidade aos centros de produção de matéria prima.

Exercendo um poder de atração sobre uma região empobrecida, a cidade ostentou altas taxas de população urbana. O tipo de emprego e remuneração existentes permite na falta de levantamentos específicos sobre o assunto, caracterizar a maioria desta população como parte de extratos médios de renda. (MOURA; SCHLEE, 1998. p. 26).

O anseio por atualização da sociedade brasileira urbana à época contaminou Pelotas também. Apoiava-se em um modelo de progresso e de Modernidade que era absorvido por referências vindas do estrangeiro, digerido no contexto local e exteriorizado na arquitetura com a adoção de novas tipologias, mas também de uso de novos materiais e técnicas, para conferir uma identidade nova às tipologias tradicionais.

Entretanto, o edifício em altura, por exemplo, veiculado também na mídia (mídia impressa e no cinema) como símbolo de apogeu do capitalismo e progresso, não obteve em Pelotas o incremento construtivo que obteve em outros lugares. A realidade econômica e cultural da cidade na época oferecia muita resistência a construção dessas tipologias antes do final da década de 1950. (MOURA, 2005, p.

26). Ou simplesmente não havia capital disponível para tais empreendimentos. Por isso, o reduzido número de edifícios em altura com a expressão arquitetônica *Déco*. O estilo foi aplicado nas residências unifamiliares e multifamiliares de um e dois pavimentos e nos edifícios institucionais, nessa época.

As mudanças econômicas e socioculturais, e o desejo de manter Pelotas no conjunto das cidades que se modernizavam, refletiram-se nas transformações urbanas, na adoção de novas tipologias construtivas, mas também no aparecimento de uma nova expressão arquitetônica. (MOURA; SCHLEE, 1998. p. 26).



Figura 33, 34 e 35
Edifício da Associação Comercial, 1939-1942 (33); Edifício da Caixa Econômica Federal (34); e Edifício Glória, 1934 (35).
Fonte: Acervo do autor.



Figura 36 e 37

Anúncio no jornal Diário Popular para Metrôpole - Companhia Nacional de Seguros Gerais. Pelotas, 1935 (36) e Anúncio no jornal Diário Popular para Empresa Constructora Universal. Pelotas, 1935 (37).

Fonte: Diário Popular, 1935 (36 e 37).

A arquitetura protomodernista da cidade de Pelotas manifesta-se em diferentes programas arquitetônicos. A partir disso, ao realizar uma classificação tipológica funcional, Moura (2005) identifica três categorias: residencial unifamiliar com até dois pavimentos; residencial multifamiliar e mista, e edificações de uso coletivo. Sua análise deu-se considerando a relação da obra com o entorno, a estrutura, materiais e técnicas construtivas e a forma final que o edifício assumiu. A partir disso, ao realizar uma classificação tipológica funcional, a autora identifica três categorias: residencial unifamiliar com até dois pavimentos; residencial multifamiliar e mista e edificações de uso coletivo.

A mudança, apesar de refletir-se em fachadas e volumes mais puros, significou uma continuidade de uma arquitetura ainda decorada e, como tal, portadora de prestígio. (MOURA; SCHLEE, 1998. p. 26).

As decorações da fachada, por exemplo, eram realizadas *in loco*, e não mais com apliques moldados fora da obra, como os do Ecletismo. Era feita uma texturização com a alteração da espessura do reboco, modificação na posição dos tijolos ou inserção de pequenas lajes de concreto.



Figura 38 e 39

Edificação de uso misto e casas em fita na esquina das ruas Santa Tecla e Dr. Amarante (48) e Residência unifamiliar de corredor lateral com iconografia *Déco* na rua Professor Araújo (39).

Fonte: Acervo do autor.

Assim, o desejo de modernização da sociedade pelotense à época permitiu que o *Art Déco* fosse aplicado progressivamente, pois foi o estilo possível naquele momento da evolução urbana da cidade.

A transformação da arquitetura das décadas de 1930 e 1940 evidencia que, mesmo em uma situação econômica de crise, a sociedade pelotense mudava de gosto e desejava consumir uma arquitetura nova.



Figura 40

Residências unifamiliares em quarteirão com perfil preservado na rua Major Cícero.

Fonte: Acervo do autor.



Figura 41 e 42

Residência na rua Major Cícero (41 e 42).

Fonte: Acervo do autor.

Essa atualização ficava evidenciada por projetos novos e reformas de fachadas que substituíam elementos de arquitetura de iconografia própria do Ecletismo por outros de uma nova linguagem.

O estudo das características das novas edificações mostrou que as transformações iniciais foram apenas “epiteliais”, não se fazendo acompanhar, de imediato, de alterações do seu interior, o qual manteve, por muito tempo ainda, a mesma compartimentação e relação entre funções. Representaram, no entanto, o grau de modernização compatível com uma sociedade que não só não podia, mas que também não mais queria construir seus edifícios com as características decorativas do período anterior. (MOURA; SCHLEE, 1998. p. 27).

Para discutir a caracterização dessa arquitetura em Pelotas, buscando qualificar a produção protomodernista pelotense frente a manifestações contemporâneas em outros lugares, apresenta-se um quadro síntese onde se evidenciam as características da arquitetura protomodernista entre as décadas de 1930 e 1940, expostas em Moura (2005).

Uso	Edificações unifamiliares mantiveram os esquemas tradicionais de casas de “meia-morada” (corredor lateral) ou “morada-inteira” (corredor central);
	Edifícios em altura repetiam os esquemas das plantas de casas empilhadas;
	As transformações mais radicais ficavam a cargo dos edifícios de uso coletivo, que apresentavam articulação entre os amplos e os pequenos espaços através de circulações independentes.
Volumetria	Volumetria simplificada, cúbica e em geral única;
	Predomínio da horizontalidade, aliados a formas curvas produzem sensação de movimento;
	Mantém o gabarito de altura das edificações do período precedente (com exceção dos edifícios em altura);
Tratamento dos volumes	Fachadas em camadas com movimentação por pequenas diferenças de profundidade;
	Planos de paredes salientes;
	Simetrias;
	Tripartição em base, corpo e coroamento;
	Predomínio dos cheios sobre os vazios;
	Paredes arredondadas e recuos nos limites de acesso;
	Presença de balcões nos edifícios de mais de um pavimento;
	Platibanda sempre trabalhada, desde um simples escalonamento até a aplicação de frisos ou figuras geométricas;
Materiais e Técnicas	Predomínio dos materiais cerâmicos;
	Substituição da madeira pelo concreto armado (mais utilizado junto a alvenaria em estrutura mista, pouco utilizado em estrutura em esqueleto)
	Trabalhos em ferro nos detalhes de acabamentos de platibandas, guarda-corpos de terraços, além de gradis trabalhados com motivos geométricos;
	Uso do “cimento-penteado” como material de acabamento externo mais freqüente;
	Marcação das bases com materiais nobres como o granito ou mármore;
Distribuição funcional	Transformações lentas nos espaços internos;
	Repetição dos padrões das arquiteturas tradicionais precedentes;
	Inexistência de divisão clara entre os setores;
	Os edifícios em altura apresentam as mesmas soluções em planta;
	Problemas de iluminação e ventilação dos ambientes;
Implantação no lote e forma urbana	Implantação oriunda do período colonial;
	Mantém os paralelismos com os alinhamentos prediais e os recuos frontais e laterais são mais raros;
	Dá continuidade à quadra fechada com a manutenção da “rua-corredor”;
	A fachada é o elemento divisor dos espaços públicos e privados;
	Ênfase nos edifícios de esquina, com paredes chanfradas ou curvadas e de maior altura.

Figura 43

Tabela síntese de características do Protomodernismo

Fonte: Elaboração do autor com base em Moura (2005).

Apresentam-se dois quadros síntese onde se comparam e se agrupam os estilemas característicos do Protomodernismo e *Art Déco* como um todo, descritas nas tabelas anteriores pelos autores revisados. Os mais evidentes na arquitetura de Pelotas foram marcadas em cinza de acordo com uma escala, se muito recorrente (cinza mais escuro), recorrente, ou apenas verificável (cinza mais claro).

Características gerais	Geometria – Volumes, elementos de composição e arquitetura, ornamentação, decoração e motivos desenhados com base na geometria. (SEGRE, 1991; CONDE, 1997; CATRIOTA, 1998; GUTIÉRREZ, 2002; BÖHM, 2008).
	Simplificação – das formas, com volumetrias puras, prismáticas e únicas; tendência ao minimalismo, em alguns casos; técnicas e materiais simples em edificações simples. (CASTRIOTA, 1998; MOURA, 2005; BÖHM, 2008).
	Simetria – na composição do todo, das partes e nos enquadramentos de elementos. Mais rígida, com simetria bilateral e composição axial, nas vertentes acadêmicas ou classicistas. Visualiza-se, também, seu uso parcial, com o restante do edifício sendo composto por equilíbrio das massas e de planos. (SEGRE, 1991, CONDE, 1997; CATRIOTA, 1998; MOURA, 2005).
	Tripartição vertical – em base, corpo e coroamento. Outra característica que pode reforçar as bases classicistas. Em alguns casos, há maior destaque para um ou outro elemento compositivo. (SEGRE, 1991, CONDE, 1997; CATRIOTA, 1998; MOURA, 2005).
	Cheios sobre vazios – predominância das massas sobre os vazados. (CONDE, 1997; CATRIOTA, 1998; MOURA, 2005).
	Insinuação volumétrica – saliências e reentrâncias, articulação, justaposição, sobreposição e enquadramentos de planos e volumes permitiam uma percepção escultórica do edifício, em alguns casos, ainda incipiente, em outros, já mais desenvolvida. (SEGRE, 1991; CONDE, 1997; GUTIÉRREZ, 2002).
	Ortogonalidade – predominância de linhas, planos e volumes nos eixos verticais e horizontais. (SEGRE, 1991; CATRIOTA, 1998).
	Curvas – arredondamentos de cantos e arestas de edifícios para valorização das esquinas. Aliados a horizontalidade, intensificam o efeito de “movimento” e de “aerodinamismo”. (SEGRE, 1991, CONDE, 1997; CATRIOTA, 1998; MOURA, 2005).
	Monumentalismo – ênfase nos acessos, portarias, escadarias e pórticos, com uso de materiais nobres, aliado à composição classicista conferem aspecto monumental aos edifícios. (SEGRE, 1991, CONDE, 1997; CATRIOTA, 1998; MOURA, 2005; BÖHM, 2008).
	Conservadorismo – nas implantações, soluções em planta, respostas projetuais, técnicas construtivas, esquemas de edificação, gabaritos de altura, etc. Esse conservadorismo se deu junto a introdução e assimilação de técnicas, soluções e esquemas de projeto inovadores. (MOURA, 2005; GUTIÉRREZ, 2002).
Integração – Arquitetura e <i>design</i> , interiores, publicidade. Os meios de expressão do estilo como mídias. (SEGRE, 1991, CONDE, 1997).	

Elementos de arquitetura	Vitrines e janelas – introdução e assimilação parcial de vitrines, planos de vidro e janelas maiores e fora das proporções tradicionais. (CATRIOTA, 1998; BÖHM, 2008).
	Balcões – introdução de balcões e varandas nos edifícios de mais de um pavimento, proporcionados pela assimilação do concreto armado. Adquiriram um aspecto maciço, mas também com estilemas geométricos e característicos do estilo. (CONDE, 1997; MOURA, 2005).
	Serralheria – trabalhos em serralheria artística são freqüentes em gradis, platibandas, guarda-corpos e outros detalhes. (CONDE, 1997; CATRIOTA, 1998; MOURA, 2005).
Técnicas e materiais	Introdução de novas tecnologias – introdução e assimilação de novas técnicas e tecnologias na construção civil (concreto armado, elevadores, instalações, novos elementos de arquitetura como janelas e vitrines de ferro, persianas de enrolar, etc.). Acompanhou as novas tipologias. (SEGRE, 1991; CONDE, 1997; CATRIOTA, 1998; MOURA, 2005).
	Versatilidade material – uso de materiais de tecnologia inovadora (de concreto), para a época, aliado a materiais tradicionais como madeira, cerâmicas (tijolos, telhas). (SEGRE, 1991; CONDE, 1997; CATRIOTA, 1998).
	Cimento-penteado – uso de material de revestimento de fachadas, feito de cimento, material pétreo e mica. É conhecido como “cimento-penteado”, “cirex” ou “pó-de-pedra”. (CONDE, 1997; CATRIOTA, 1998; MOURA, 2005).
Motivos	Escalonamentos – nos volumes (composição piramidal, edifício telescópico), fachadas (planos reentrantes e salientes), até elementos isolados como platibandas, molduras e escadarias. (GUTIÉRREZ, 2002; MOURA, 2005; BÖHM, 2008).
	Mitologias e Exotismos – Sincretismo de motivos indígenas (marajoara e outros, no Brasil), pré-colombianos, com africanismos, orientalismos, naturalismos (fauna e flora). Mitologias egípcias, indígenas, góticas, clássicas. Mitologia da máquina. Liberalismo figurativo em contraposição a coerência e parcimônia ornamental, dentro de um mesmo estilo e código figurativo sugerem um paradoxo. (SEGRE, 1991; GUTIÉRREZ, 2002; CONDE, 1997; BÖHM, 2008).
	Zigue-zague – zigurates, labirintos, dobraduras e escalonamentos. Temas da antiguidade egípcia e mesopotâmica. (CONDE, 1997; BÖHM, 2008)
	Motivos marinhos e náuticos – Formas e elementos que fazem referência, em ícones e símbolos, a objetos e atividades navais e náuticas, bem como a fauna e flora marítima. (CONDE, 1997; BÖHM, 2008)
	Inscrições, letreiros e emblemas – presença de letreiros, inscrições e emblemas, gravados em baixo ou alto relevo, com tipografia publicitária característica. Outros objetos como relógios, mastros de bandeira também são freqüentes. (CONDE, 1997; BÖHM, 2008)

Figuras 44 e 45

Tabelas síntese de estilemas e características. Comparação e verificação por autor – características gerais (44) e elementos, técnicas, materiais e motivos (45).

Fonte: Elaboração do autor.

1.2. Álbum – Sequência de imagens exemplificando características e motivos do *Art Déco* e Protomodernismo

Exemplificam-se algumas das características extraídas da literatura sobre *Art Déco*, Protomodernismo e as manifestações arquitetônicas do início do século XX. Produziu-se um álbum, com três edificações por página, para cada característica destacada, buscando-se identificar na arquitetura de Pelotas traços estilísticos comuns aos das imagens de referência.

Para isso, além das imagens do *corpus* de edificações de Pelotas, adicionaram-se alguns outros edifícios, extraídos de uma biblioteca de imagens, a partir da digitalização de imagens de bibliografias de referência, de imagens da Internet, de fotografias de edifícios de Pelotas e de outras cidades e países *in loco*.

Da internet foram buscadas imagens em sítios sobre arquitetura e fotografia em geral. Mas também foi realizada uma coleta das imagens apresentadas no verbete *Art Déco* do sítio da enciclopédia digital Wikipedia (Wikipedia.com), em cinco idiomas (português, espanhol, alemão, francês, inglês e chinês). Cada verbete apresentava uma série diferente de imagens exemplificando o estilo.

Formou-se, então, um *corpus* de imagens, que permitiu que fossem encontradas correspondências até mesmo entre arquiteturas de regiões muito diferentes. Essas imagens foram utilizadas para ilustrar o trabalho como um todo, o ensaio gráfico e o álbum de exemplificação de características.

A partir da identificação de características do universo *Art Déco* em vários países, regiões brasileiras (CONDE, 1997; CASTRIOTA, 1998) e em Pelotas, particularmente, classificaram-se as características conforme as tabelas precedentes. Buscou-se exemplificar essas características conforme a presença concomitante em imagens diferentes.

01 – Insinuação volumétrica – Monumentalismo – Escalonamentos (edifício telescópico)



Figuras 46 e 47. Palácio do Comércio (Edifício da Associação Comercial), Pelotas – RS
Fonte: Acervo do autor



Figuras 48 e 49. Edifício Stella Haus, Hamburgo, Alemanha.
Fonte: Acervo do autor.

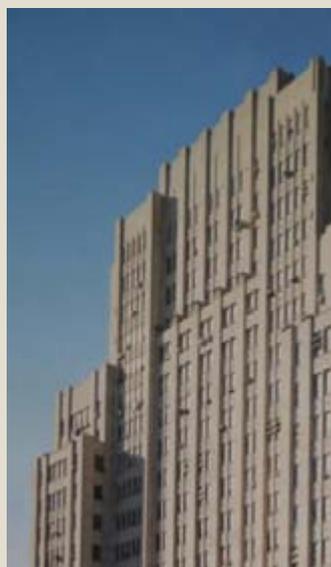


Figuras 50 e 51. Edifício da Casa Del Teatro, Alejandro Virasoro, 1927, Buenos Aires.
Fonte: Acervo do autor.

02 – Insinuação volumétrica (movimentação por reentrâncias e saliências) –
Geometria (Frisos e linhas) - Simetria bilateral



Figuras 52 e 53. Edifício dos Correios, Pelotas - RS
Fonte: Acervo do autor



Figuras 54 e 55. Faculdade de Ciências Médicas, Projeto de Rafael Sammartino, Buenos Aires, 1936.
Fonte: Böhm (2008, p. 144).



Figuras 56 e 57. Teatro Eden (Atualmente Apart-hotel), de Cassiano Floriano Branco e Carlo Florencio Dias, Lisboa.
Fonte: Acervo do autor.

03 – Simetria bilateral – Tripartição horizontal – Conservadorismo - Volumetria maciça, cúbica e única – Classicismo



Figuras 58 e 59. Edifício da Alfândega, Pelotas - RS

Fonte: Acervo do autor (58) e Pedro Osório, em <http://static.panoramio.com/photos/original/40781245.jpg> (59) Acessado em 09 de novembro de 2011



Figuras 60. Cine Fausto, de Saturnino Parajón, Havana, 1938.

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/ruamps/3303365599/sizes/1/in/photostream/>. Acesso em 12 de novembro de 2010.



Figuras 61 e 62. *Musée Français de La Brasserie* (Museu francês da cervejaria), Fernand Cesar, Saint-Nicolas-de-Port, França, 1931.

Fonte: http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_d%C3%A9co. Acesso em 12 de novembro de 2010(61) ; e Google Earth – Street View. Acesso em 09 de novembro de 2011 (62).



Figura 63. Edifício dos Correios, Pelotas - RS

Fonte: Acervo do autor .



Figuras 64 e 65. Estação Ferroviária, Goiânia, meados da década de 1950.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Art_déco. Acessado em 12 de novembro de 2010. (64); www.flickr.com/photos/rodrigofmelo/2296250457/ Acessado em 09 de novembro de 2011. (65)



Figuras 66. Corte local de Kuan Tung Ting, Departamento público de arquitetura e engenharia, Dalian, China, 1933. .

Fonte: Denison & Yu Ren (2008, p. 254).

05 – Tripartição horizontal (base, corpo e coroamento) – Monumentalismo -
Classicismo



Figura 67. Edifício da Alfândega, Pelotas – RS.

Fonte: Desenho do autor

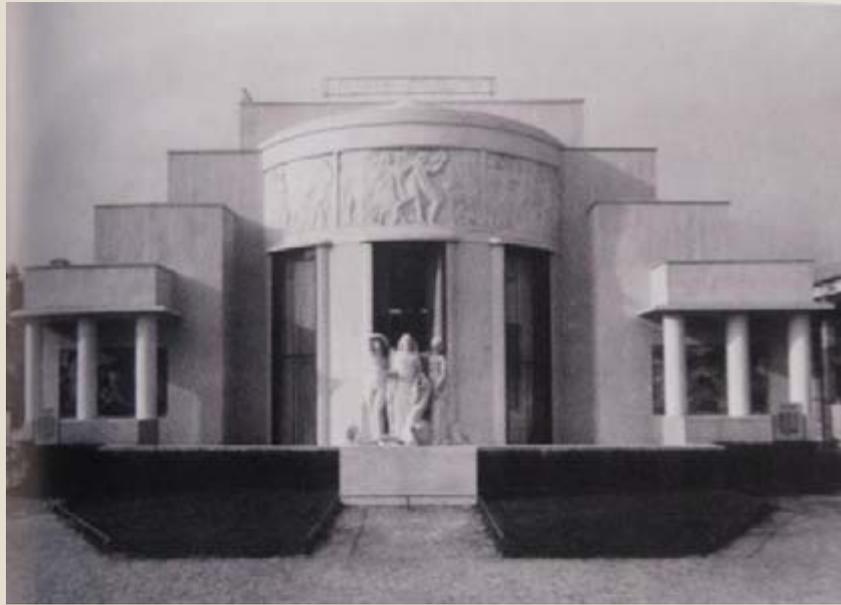


Figura 68. Hôtel Du collectionneuer, Jacques-Émile Ruhlmann, Exposição de Paris, 1925.

Fonte: Coignard (2006, p. 147).



Figura 69. Edifício Shell-Mex, 1936, Buenos Aires.

Fonte: Böhm (2008, p. 89).



Figura 70. Edifício da Associação Comercial, Pelotas-RS.

Acervo do autor.

06 – Horizontalidade e Curvas (com sensação de movimento) – Valorização das esquinas



Figuras 71 e 72. Edifício Glória, Pelotas - RS

Fonte: Acervo do autor (71) e Google Street View ® (72) Acessado em 09 de novembro de 2011.



Fig. 73 e 74. Ed. de imprensa e escritórios para Rudolf Mosse, Erich Mendelsohn, Berlim, 1921.

Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Mossehaus>. Acesso em 12 de novembro de 2010 (73); http://en.wikipedia.org/wiki/Erich_Mendelsohn. Acessado em 12 de novembro de 2010 (74).



Figuras 75 e 76. Antiga sede dos Sindicatos alemães. Bruno Taut, Max Taut e Franz Hoffman, Berlim, 1927-30.

Fonte: Englert A.; Englert K.; Visscher (2008, p. 37) (a); Google Earth – Street View. Acessado em 09 de novembro de 2011. (b)

1.3. Arte e indústria, mídias e cultura de massas

1.3.1. A discussão sobre *design*, arte e indústria na Europa e sua importância para o *Art Déco*

A discussão das relações entre arte e técnica é antiga na Europa, pelo menos da segunda metade do século XIX em diante. Além de ser “antiga” (ou anterior ao Modernismo) ela abrangeu os países produtores de desenho e de arquitetura ou de tendências de desenho: Inglaterra, Alemanha, Áustria, Suíça, Itália e França principalmente. Outros países foram consumidores de desenho e de artefatos. O motivo dessa discussão ser trazida para este trabalho é mostrar que a relação entre edifícios e seus estilos é um assunto desafiador para os *designers* e arquitetos europeus desde há muito tempo e, marcou também as vanguardas do início do século. (PEVSNER, 1940).

Se isso não garante completamente que a arquitetura fosse mesmo tratada como mídia do mesmo modo que outros artefatos, pelo menos assegura a afirmação de que a aproximação entre o artefato de *design* e o edifício era muito maior do que em nossa época, em que a arquitetura se especializou e se diferenciou das demais artes do desenho. (PEVSNER, 1940).

As discussões envolvendo a formação do artista europeu e a produção de arte, artesanato e artefatos industrializados são anteriores ao modernismo. Pevsner publica essa obra em 1940, em pleno Modernismo, no apogeu daquela que seria a tendência artística a dominar as décadas seguintes do século XX até começar a ser contestada a partir do fim da década de 1960. (PEVSNER, 1940).

Já durante o Iluminismo discutia-se a viabilidade de uma educação acadêmica de artesãos. A partir de 1750 proliferavam as academias e escolas de arte. O interesse era, no entanto, atender a fins comerciais. Com essa ampliação no ensino buscava-se um aperfeiçoamento técnico de desenho para que artesãos pudessem projetar e executar os projetos realizados pelos artistas. (PEVSNER, 1940, p. 287).

No século XIX, o desenho mais elementar foi destinado ao ensino primário e secundário, o desenho industrial foi ensinado nas escolas técnicas e, em meados do

século XIX, já eram separados os estudantes de arte de outros de cursos técnicos. O desenvolvimento da indústria estava alinhado à criação da *Hochschule* e de cursos técnicos nas universidades. (PEVSNER, 1940).

As artes aplicadas eram desprestigiadas pelos acadêmicos. As escolas profissionalizantes eram sobrecarregadas com questões de outras ordens e também não se interessavam pelas artes aplicadas. As guildas haviam se extinguido na Europa, durante o século XVIII. A mecanização, auxiliada pela falta de fiscalização por parte das guildas extintas, acabou por eliminar, do mesmo modo, o artesanato. As máquinas eram utilizadas para “imitar” o trabalho manual. A velocidade com a qual operavam indicava lucros maiores. (PEVSNER, 1940, p. 289).

Um fato notável foi a Grande Exposição de 1851, em Londres, que mostrou aos países europeus participantes da formação artística voltada à produção industrial (principalmente Alemanha, França e Inglaterra) a urgência de uma reformulação. (PEVSNER, 1940, p. 291).

Ao baixo nível artístico da exposição, seguiram-se uma série de críticas com reformulações no campo do ensino da arte e sua relação com a produção industrial.

Leon de Laborde (1807-1869), no texto *De l'Union des Arts de l'Industrie* (1856), apresentou uma proposta de reformulação no ensino. Deveria haver espaços adequados para a atividade em ateliê, melhorias na remuneração dos professores e recomendações técnicas e materiais. Defendia a “autenticidade de materiais”, sendo contra a imitação. Era a favor da conciliação entre arte e máquina, pela aceleração do processo de produção e pelo uso da tecnologia em serviços de aquecimento, de água corrente, de instalações de gás, por exemplo.

Com um discurso consoante, Gottfried Semper (1803-1879) publicou, em 1852, o texto *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (ciência, indústria e arte). A máquina, no entanto, não era responsável pela baixa qualidade da arte. O uso da máquina é que condicionaria a qualidade artística. (PEVSNER, 1940, p. 294). Para Semper (1852), somente a modificação do ensino não bastaria. Seria preciso modificar, sobretudo, o gosto do público. Sugeriu a criação de museus de artes

decorativas para exposição de coleções dos mais variados tipos de objetos e também para cursos.

Na Inglaterra, Willian Morris (1834-1896) afirmava que artistas e artesão deveriam compartilhar do mesmo ensino em ateliê. Não fazia distinção entre as artes e suas ideias geraram influência no *Arts and Crafts Movement* (Movimento de artes e ofícios). A mudança de atitude dos artistas (da “arte pela arte”, do liberalismo do século XIX, à arte a serviço da sociedade) se deve, em grande parte, a ele. (PEVSNER, 1940, p. 309)

Mas foi na Alemanha e nos países de fala alemã que a nomeação de várias figuras de vanguarda para posições importantes na educação artística assegurava uma educação artística atualizada. (PEVSNER, 1940, p. 309).

Na Áustria, Eitelberger von Edelberg (1817-1885), professor de história da arte na Universidade de Viena, fundou o Museu de Arte industrial na cidade. Para ele a arte industrial podia ser conceituada como a aplicação das belas artes às necessidades da vida cotidiana e a terminologia “artes aplicadas” seria equivocada pois evidenciaria a influência do período vitoriano. Joseph Hoffmann (1870-1956) foi nomeado professor de arquitetura da escola *Österreichisches Museum für Kunst und Gewerbe* (Museu Austríaco de Artes e Ofícios) em 1899.

Em 1902, Van de Velde (1863-1957) foi convidado a dirigir a escola de arte de Weimar. Em 1903, Hermann Muthesius (1861-1927) tornou-se inspetor das escolas de artes e ofícios no Ministério Prussiano do comércio. Na mesma época Peter Behrens (1868-1940) foi encarregado para reorganizar as academias de Düsseldorf e Hanz Poelzig a de Breslau.

A *Deutsche Werkbund*, associação que promovia a aproximação entre artistas, *designers*, arquitetos e industriais buscava uma consolidação de um estilo contemporâneo e não renunciava a produção artesanal, mas pretendiam aprimorar a produção mecanizada.

Os alemães compartilhavam da importância da arquitetura e do *design* (em superioridade a pintura e escultura) para a consolidação de um estilo para o século XX. Podem-se destacar duas novas academias de arte: a Bauhaus, em Weimar,

criada por Walter Gropius e a *Kunstgewerbeschule* (Escola de artes industriais), que completaria a sua fusão com a academia, com Bruno Paul. A Bauhaus de Gropius promovia a arte em uma realidade material, econômica e técnica, em contraposição a “arte pela arte” das academias do século XVIII e XIX. O estudo da arte com base nas leis dos elementos da forma e unia-se com o estudo do uso dos materiais. Propugnava, também, a reunião das atividades artísticas em uma única arte (arquitetura). (PEVSNER, 1940).

Para compor o quadro docente da Bauhaus, Gropius contratou uma equipe que mesclava arte e *design*. Moholy-Nagy (1895-1946), trabalhava com arte abstrata, fotografia, cinema, fotomontagem e publicidade; Wassily Kandinsky (1866-1944) e Paul Klee (1879–1940), considerados, ainda hoje, os pintores abstratos mais importantes da época e Marcel Breuer (1902-1981), arquiteto que criou o mobiliário estruturado em tubos de aço. Tinham por premissa combinar o trabalho manual com a produção mecânica. A experimentação era feita de modo artesanal, a produção, a partir de protótipos e a reprodução era feita em série. Os projetos eram, inicialmente, na escala do objeto (objetos de uso doméstico, móveis, etc.). Com a mudança da escola para Dessau, Gropius recebe recursos para projetos e construção de novos edifícios como a própria sede da escola, a bolsa de trabalho da cidade e uma cidade operária no distrito de Törten. (PEVSNER, 1940, p. 321).

Otto Bartning (1883-1959), sucessor de Walter Gropius, na Bauhaus (a partir de então denominada *Staatliche Bauhochschule* (Escola estatal de construção) buscou conciliar os projetos com a indústria. Em 1928, saiu Gropius e entrou Hannes Meyer, que, afastado em 1930, foi substituído por Mies van der Rohe. Em 1932 a Bauhaus foi fechada pelos nazistas. Já em Berlim, por volta dos primeiros anos de funcionamento da Bauhaus em Weimar, fundia-se a Academia com a *Kunstgewerbeschule* (Escola de artes industriais), sob a coordenação de Bruno Paul. No entanto, as duas escolas não foram os únicos casos de fusão entre arte e indústria e unificação no ensino das artes na Alemanha. Também ocorreram em outros países, principalmente nos países de fala alemã. Pode-se dizer que esse é, sobretudo, um fenômeno alemão. (PEVSNER, 1940).

[...] entre as nações européias, a Alemanha, depois de 1918, é a que conseguiu chegar mais longe, reformando suas academias de arte e fundindo-as numa unidade orgânica com escolas de artesanato e de desenho industrial. E esta é, sem dúvida, a questão mais importante da educação artística do século XX. (PEVSNER, 1940, p. 333).

Na mesma época, na Grã-Bretanha havia dois movimentos opostos, o *Arts and Crafts Movement* (Movimento de artes e ofícios) e as escolas acadêmicas de arte remanescentes do século XIX. Nos Estados Unidos, somente a escola de Frank Lloyd Wright (*Taliesin Fellowship*) teria ideais aproximáveis aos preconizados na Bauhaus. (PEVSNER, 1940, p. 333).

Nesses países, como se vê, a aproximação entre as abordagens da arquitetura e os demais objetos das artes do desenho foi incentivada na virada do século XIX para o século XX, embora em modalidades variadas conforme o país e as concepções de arte e sociedade dos agentes sociais. Pevsner (1940) contestava a arte como privilégio (do gênio criador, de uma elite consumidora). Preconiza a arte a partir da intervenção do estado e afirma que mesmo nos estados totalitários a arte era imprescindível, citando o caso dos futuristas faziam arte de vanguarda em apoio ao governo fascista.

Não há necessidade de repetir que um estado totalitário também deve estar ávido para fomentar o ensino de belas-artes, segundo certos critérios de estilo, porque os artistas são indispensáveis à propaganda, no sentido amplo da palavra. (PEVSNER, 1940, p. 335)

Assim, demonstra-se uma aproximação “histórica” entre arquitetura e as demais artes do desenho, considerando as devidas diferenciações entre cada arte e as demais. A relação entre design e indústria já preocupava os meios intelectuais mais influentes na Europa, pelo menos desde o século XIX. Pensa-se que um edifício pode ser incluído no “mundo dos artefatos”, sem deixar de ser edifício. Isso fica mais evidente em alguns períodos que privilegiaram os processos de fabricação industrial de edifícios, como na arquitetura do ferro. Mas também encontra correspondência quando evidencia-se uma concepção formal dentro de uma

estilística semelhante entre objetos arquitetônicos (industrializados ou artesanais) e artefatos industriais.

Desde meados do século XIX, o papel das exposições foi fundamental para atualizar e orientar a indústria sobre os artefatos de consumo. A fusão entre arte e indústria se deu, em parte, por modificações na educação nos países industrializados e produtores de *design*, mas também pela exibição de artefatos exemplares, que apareciam nas exposições. Isso se intensificou na virada do século XIX para o século XX.

A indústria, do mesmo modo, busca orientar o consumidor ao consumo de objetos. Em algum momento essa produção industrial se estrutura e se aglutina em uma estilística, que, mais tarde, irá compor um estilo como o *Art Déco* e irá reorientar o consumo.

1.3.2. O *Design* e o Protomodernismo: indústria do desejo. Arquitetura, desenho, mídia gráfica e propaganda.

Aqueles que se queixam dos efeitos da televisão, do jornalismo, da propaganda e da ficção sobre nossa mente esquecem a influência similar exercida pelo *design*.
Adrian Forty

O desenho é um meio de troca de estilemas, uma mídia. Isso ficou mais evidente com os esforços em prol da fusão entre arte, arquitetura e *design*. Nos países europeus e nos Estados Unidos, países produtores de *design*, esse processo é antigo.

Em países periféricos, como o Brasil, que se industrializaram mais tardiamente e se configuraram como uma sociedade muito mais consumidora do que produtora de *design*, essas questões envolvendo arte e indústria, *design* e estilística também entraram em discussão mais tarde, no início do século XX, na época do *Art Déco* e das vanguardas artísticas.

Nessa pesquisa, buscou-se capturar esse processo na época do *Art Déco* a partir de imagens de exemplo e do ensaio gráfico.

Discute-se, de forma resumida aqui, o papel que desempenhavam artefatos, incluindo edifícios, na vida mental e social da sociedade moderna, conforme as pesquisas de Forty (1986).¹² Essas discussões envolvendo arte e indústria, *design* de objetos manufaturados, arquitetura e mídia interferindo na sociedade dita moderna, obviamente, ganham força de debate dentro de um contexto europeu. Se no período pós-moderno e na contemporaneidade essas preocupações ganharam espaço dentro das academias brasileiras, veremos que na Europa o debate vinha sendo abordado desde o Iluminismo, principalmente relacionado à formação dos artistas, artífices e *designers*. (PEVSNER, 1940).

Forty (1986) contrapõe-se à Pevsner (1940) e questiona a hegemonia de um pensamento acadêmico baseado no conceito da “boa forma” na Grã-Bretanha. Critica essa abordagem por ocultar as doutrinas subjacentes a sua produção. Discute o “*design* como belo” *versus* o “*design* como lucro” e como “transmissão de ideias” e

¹² Adrian Forty é professor e diretor do programa de mestrado em história da Arquitetura da The Bartlett, Faculdade do ambiente construído da Universidade de Londres. Seu principal interesse em pesquisa é o papel da Arquitetura nos contextos sociais e na sociedade. Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Adrian_Forty e <http://www.bartlett.ucl.ac.uk/research/architecture/profiles/Forty.htm#anchor1>. Acesso em 20 de agosto de 2011.

busca compreender os aspectos econômicos e ideológicos do design. Desse modo, opõe uma visão que privilegia a “boa forma” a uma outra que considera a “cultura material” do design. Pensa o design como um processo social.

Qual seria a influência dos bens manufaturados sobre a sociedade moderna da Grã-Bretanha? Que aspectos considerariam os produtores desses artefatos? Esses objetos começaram a ser difundidos pelo mercado europeu, no século XIX, e de um modo ou de outro operaram como veículos de interação e de troca social. Pode-se pensar, desse modo, no *design* (projeto) como mídia. Como observar esses efeitos?

Devido à sua natureza e forma concreta, o *design* (de objetos utilitários) pode provocar efeitos mais duradouros que a mídia gráfica efêmera. Isso proporciona um caráter de maior “permanência” aos objetos e artefatos. Nesse contexto, a arquitetura é ainda mais permanente e comunica na escala da cidade.

Design, em uma pesquisa de arquitetura, pode corresponder a projeto. Forty (1986) apresenta o termo em dois sentidos. O primeiro é vinculado a noção de beleza, referente a aparência das coisas, dos objetos. O segundo refere-se a elaboração de alguma instrução para a produção de objetos industrializados, de bens de consumo fabricados. É importante a manutenção dessa compreensão dupla do termo, porque ela aproxima a aparência dos artefatos a suas condições de produção. A aparência condiciona grande parte do valor de troca (e não somente o de uso). Por isso mesmo, como já assinalara Marx (1867), valoriza-se intensamente a aparência, seu caráter mágico e de novidade. A mercadoria passou a ser o poder de materialização de um mundo, que é desejado, mas que é inesperado.

Por terem sido expostos nos mesmos museus, os objetos de design assumem muitas vezes o *status* de objetos de arte. A diferença entre os dois tipos de objetos reside, contudo, no seu processo de produção. O objeto artístico supostamente poderia ser criado através de um processo de livre e autônoma criação. Pelo menos essa é uma das formas de criação artística parcialmente aceita. O objeto de *design* é uma fatia de um processo maior de produção de artefatos, criados para geração de riqueza e lucro. Uma abordagem sobre a estilística dos bens manufaturados apoiada na história (evolutiva) dos artistas é criticável. Não se pode convir que eles tenham tido ingerência para determinar um processo inteiro de criação de produtos. Os

produtos são resultado de um processo determinado pela relação entre sociedade e indústria. A história do design, assim, só poderia ser reconstruída como a história da sociedade naquele período (FORTY, 1986, pp. 13-14).

Os objetos de *design* podem reforçar mitos históricos que visam obscurecer as contradições sociais no século XX. Comenta que histórias como a da Cinderela, onde a mocinha pobre casa com o príncipe serviu para reforçar o mito cristão da igualdade de todos. Isso é reproduzido em massa pelas mídias do século XX, especialmente pelo cinema. A questão é que o *design* de objetos serviu para dar forma concreta, tangível, duradoura ou perene aos mitos. (MARX, 1890; FORTY, 1986).

Todos os produtos incorporam ideias para serem comercializáveis. Apropriam-se de mitos que devem parecer tão reais quanto os próprios produtos, o que é necessário para seu sucesso comercial. Isto é do plano de produção. A produção dos artefatos não pode desconsiderar sua recepção. (HADJINICOLAU, 1977; FORTY, 1986). Na mídia, o termo “imperativo” é utilizado para denominar a mensagem publicitária, na qual ninguém crê. O consumidor é persuadido em função da recepção do “indicador” da publicidade: a existência do objeto publicitário em si. (BAUDRILLARD, 1968, p. 289). A mídia, com a incorporação do mito, passa a ser um artefato que incita o desejo de consumo do próprio artefato midiático, um desejo de mídia. E por isso, redundante, o mito se espalha por diversos campos artísticos. A publicidade serve, assim, como segundo produto de consumo. (BAUDRILLARD, 1968; BENJAMIN, 1936). Ninguém iria crer na mensagem publicitária se não fosse persuadido pelo objeto mesmo (artefato midiático). Um objeto ou produto que ganha publicidade é lido como um objeto que “merece” a publicidade que recebe. Assim, a publicidade agrega-se aos méritos (as qualidades intrínsecas) do objeto-produto.

Difícilmente poderia ser desenvolvido um estudo que desse conta de uma totalidade de objetos, principalmente se isso se processasse a partir de uma leitura histórica e evolutiva dos mesmos. Em seu livro, Forty (1986) apresenta uma série de ensaios, cujos objetos foram escolhidos de forma arbitrária. Seus argumentos poderiam ser validados com objetos diferentes da amostra que trabalhou, visto que

utilizou uma abordagem temática. Buscou evidenciar a significação do *design* na cultura e sua influência na sociedade, nos meios de produção, no lar, etc.

O *design* modifica a maneira como a sociedade vê os bens de consumo. Como exemplo desse fenômeno, Forty (1986) menciona o design dos primeiros aparelhos de rádio. Esses, assim como outros objetos, jamais teriam sido assimilados se não tivessem sua forma modificada. Primeiramente isso se deu de dois modos: ou os aparelhos eram escondidos dentro de mobílias antigas (Figuras 77 e 78), ou adotavam a forma de objetos já integrantes do repertório de mobília, como sofás ou poltronas. Essas últimas propostas não foram as mais comuns. A proposta que se expandiu com maior intensidade foi a de projetar um objeto que mantinha a parte técnica dentro de um estojo desenhado com “formas modernas” primeiro, e depois “futuristas”. Essa imagem disseminou-se não só na Grã-Bretanha, foco de investigação do autor, como em outras partes do mundo

A relação dos projetos de aparelhos de rádio é importante para a compreensão do design como uma atividade que funcionava como disfarce ou transformação da realidade. Era necessária a interferência do projeto nos objetos para que a sociedade tivesse a aceitação ou recepção ajustada para os novos meios de comunicação. Algo novo e abstrato (como a transmissão de rádio) precisava de uma intermediação que permitisse que isso fosse aceito, assimilado e depois desejado. (FORTY, 1986, p. 21).



Figuras 77 e 78

Rádio Beaufort, 1932 – Exemplo da primeira vertente “arcaica” de objetos domésticos - rádio (77); e anúncio de Refrigerador *General Electric* em Pelotas, 1934 (78).

Fonte: *The Cabinet Maker*, 1932 in (FORTY 1986, p. 20) (77) e *Jornal Diário Popular*, 1934 (78).

A simultaneidade de estilos presente nos desenhos de aparelhos de rádios ocorre similarmente na arquitetura. A arquitetura (assim como outros objetos de *design*), para ser compreendida como “mídia”, precisa considerar seu desenho, a forma dos elementos e as regras de sua composição e não ser limitada a considerações sobre o uso. Conforme Forty (1986) havia três formas de desenho de aparelhos, como já mencionado: uma “arcaica”, que escondia os aparelhos em móveis já assimilados; uma “supressiva”, que não relacionava a forma do objeto com a função do aparelho e uma “utópica”, que buscava inspirações “modernas” ou “futurista” para o desenho. Essa última solução (Figuras 79, 80 e 81) foi a mais popular pois fazia um vínculo maior entre o significante (formas modernas) e o significado (futuro, novidade, Modernidade). Assim, o *design* foi empregado para interferir no “senso cronológico” das pessoas.

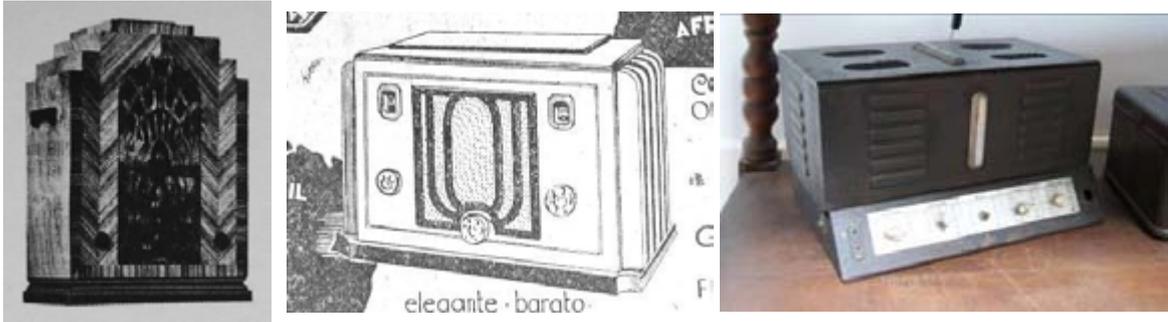


Figura 79, 80 e 81

Design de aparelho de rádio com formas “modernas”, 1932 (79); Anúncio para aparelhos de rádio Pilot, 1934 (80); e Aparelho de rádio – acervo de objetos antigos do Museu Histórico da Biblioteca Pública Pelotense (81).

Fonte: *The Cabinet Maker*, 1932 in (FORTY 1986, p. 20) (79); *Jornal Diário Popular*, 1934 (80); Fonte: Acervo do autor (81).

Se no início do século XX, o futuro era o “tempo” idealizado para qual se deslocavam todos os esforços da sociedade, os objetos reforçavam esse processo ao admitirem formas que o representassem. O *Zeitgeist* (“espírito do tempo”)¹³ pode ser deslocado por esse senso cronológico e polarizar a aceitação da aparência dos objetos para uma estilística que reafirme ideais, metas, valores, costumes e desafios da sociedade, projetando um “outro tempo”.

A variação na aparência de um bem manufaturado está vinculada às circunstâncias de sua produção e consumo. Esse processo relaciona-se com o conceito de fortuna crítica e recepção dos objetos. O *design*, logo, tem poder para disfarçar, esconder ou transformar processos sociais (econômicos, políticos, de produção) dos quais ele próprio faz parte. (HADJINICOLAOU, 1977; FORTY, 1986).

O “evangelho da higiene” nos produtos e na mídia e a questão da limpeza e da saúde tomam foco na discussão do design dos objetos nas primeiras décadas do século XX. Em 1935 o mercado britânico para geladeiras vinha crescendo desde a década de 1920. Entretanto, os modelos da época, construídos em madeira, com

¹³ *Zeitgeist* (espírito do tempo) é uma noção proposta por Johann Gottfried Herder (1744-1803), e corresponde a um clima cultural, intelectual, ético, espiritual e/ou político em uma nação ou um grupo específico de acordo com uma ambiência, moral, direcionamento sociocultural e motivação de uma época.

Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/Zeitgeist>. Acessado em 28 de outubro de 2011.

formas semelhantes a móveis, ainda não simbolizavam a higiene, limpeza, saúde e pureza completamente. Já modelos, como um projetado por Raymond Loewy (Figura 82), revestido em aço, com cantos arredondados, sem emendas nem reentrâncias e já na cor branca, em vez de amadeirada, correspondia a esse requisito simbólico. Em Pelotas, a mídia veiculava objetos com estilística semelhante (Figura 83). Ao esconder articulações e estruturas, os modelos mais depurados estavam mais de acordo com a imagem de higiene, já compartilhada por outros “objetos modernos” como trens, aviões e edifícios. (FORTY, 1986, p. 216).

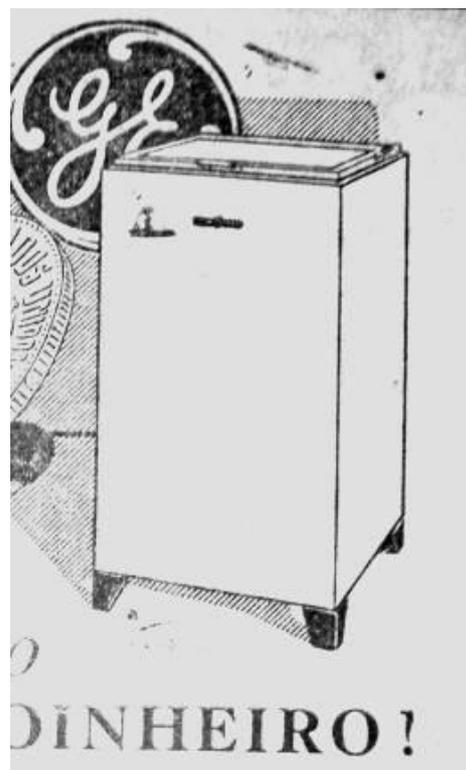
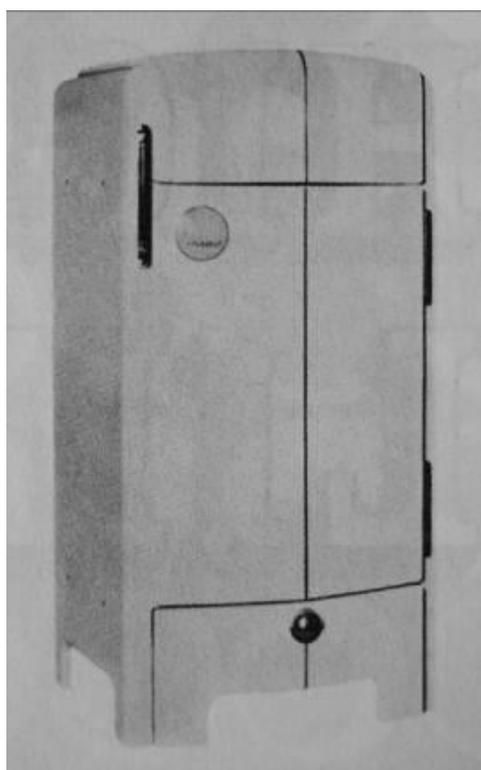


Figura 82 e 83.
Refrigerador, Raymond Loewy, 1935 (82) e Anúncio para refrigerador *General Electric* (83).
Fonte: Forty (1986, p. 216) (82) e Jornal Diário Popular, 1935 (83).

A limpeza está ligada a um princípio de ordem, tanto quanto ou mais ainda do que a questão da higiene. O binômio sujo e limpo, para o autor, é quase tão subjetivo quanto às categorias de belo e feio. A higiene como ordem funcionaria então como um elemento diferenciador de classe. O temor da sujeira e da poluição sempre apareceu como um tabu, quando uma sociedade enfrentava modificações estruturais que colocavam em crise as formas das classes burguesas se assegurarem no seu *status* social e político. Os conceitos de saúde e higiene propagados pela

indústria podiam variar de acordo com as classes as quais se dirigiam. Para a classe média, por exemplo, as considerações em torno de vitalidade, descontração e esporte eram correntes. Esses temas também eram simbolizados na mídia gráfica, em anúncios de remédios, por exemplo. (FORTY, 1986, p. 218).

Havia, assim, duas estratégias de argumentação: uma que buscava se apoiar em validações científicas e racionais e outra que envolvia mais a emoção e sentimentalismos envolvendo a limpeza e a sujeira. Essa estratégia seria mais eficaz, pois não enfrentaria questões de classe. Mas nenhuma das duas teria eficiência comparável à estratégia do design. Camas, banheiras, objetos domésticos adotariam formas simples por questões de higiene e limpeza. A diminuição de relevos e ornamentos contribuía, não só sob o ponto de vista da limpeza, mas também pelo que isso simbolizava. Quanto mais depurados fossem os objetos mais pura seria mantida a sua imagem. A aderência à imagem e o fetiche do novo, do produto bem acabado, limpo e inteiro são reforçados. O aço e o vidro ganham incremento no uso como materiais de construção de objetos, não só pelo seu vínculo com a estética da máquina (como ícones ou por analogia), mas pela sua relação com a higiene e limpeza (como símbolos). (FORTY, 1986, p. 221).

O caráter iconológico intensificado do *Art Déco* e Protomodernismo serve para anunciar e comunicar uma mudança de época (um “sinal dos tempos”, ou mudança no *Zeitgeist*), de comportamento, de hábitos de consumo, de desejo, de *Kunstwollen*, de estilo de vida.

Muito mais do que o ensino paternalista ou outras formas que os higienistas utilizavam para a promover a limpeza e higiene, foram o *design* e a mídia que tiveram mais sucesso ao projetarem e promoverem objetos cuja estética atraía mais o público do que as regras impostas na educação higienista. São, também, os anunciantes, mais do que os profissionais da área da saúde que “ensinavam” ao público, ou que assumiam esse papel de ensinar, especialmente às mulheres, como cuidar da higiene. A imagem da mulher é recorrente na mídia gráfica, especialmente em produtos de saúde e higiene porque era ela justamente quem estava em busca da reafirmação de seu papel na sociedade. A sua posição, especialmente na classe média, passava por mais mudanças do que a do o homem, cujo papel

desempenhado como trabalhador era invariante há mais tempo. Seria lógico, assim, direcionar às mulheres produtos que propugnavam mudanças de comportamento. Também, parece óbvio que se direcionassem produtos de uso doméstico para quem realmente estava mais tempo envolvido com o lar. (FORTY, 1986).

Na virada do século XIX para o século XX já eram conhecidos e divulgados os malefícios causados pelo espartilho e pelas pesadas vestimentas femininas do período. Essa moda, primeiramente foi substituída por um “traje estético” ou “artístico” que era divulgado como sendo saudável, entretanto não apresentava grandes modificações em relação à compressão a cintura e ao peso que as mulheres tinham que suportar. Roupas funcionais, a época, eram somente usadas por operários. A referência das mulheres de classe média à época não era essa última classe, mas sim as senhoras do século XIX, cujo serviço doméstico era feito por criadas e que não necessitavam que a roupa permitisse desenvoltura para o trabalho (FORTY, 1986, p. 236).

A grande modificação na moda feminina só começou a ganhar força na chamada “moda dos anos 20”. As roupas passaram a ser mais leves, retilíneas e sem marcação na cintura e eram suportadas pelos ombros. Teve como destaque o trabalho de Coco Chanel, que revolucionou a moda moderna ao propor vestimentas funcionais, discretas e monocromáticas para a moda feminina. Essa imagem da mulher protomodernista é frequentemente veiculada na mídia gráfica de publicidades de outros produtos e artefatos domésticos. Percebe-se, porém, que como em outros setores, as modificação na moda refletindo uma virada na atitude das mulheres em relação a sociedade não ocorreu de imediato e muitas vezes sugere um paradoxo.

Verifica-se na mídia que a imagem feminina, ainda próxima da mulher do século XIX, persistiu (na moda, nos gestos, nos hábitos). Houve também outras representações, da mulher moderna com hábitos, gestos e vestimentas antes exclusivamente utilizadas por homens. Convive com essas duas imagens, uma imagem intermediária, da mulher ainda dona de casa querendo consumir objetos da modernização. A “imagem” da mulher estava em transição, assim como sua posição social. Isso parece paradoxal, porque a propagação de uma imagem de mulher que

trabalha, veste, consome, adquire hábitos de homem não significa necessariamente dizer que ela tenha realmente atingindo o mesmo patamar social do homem. Nem mesmo que tenha deixado de realizar suas atividades de mulher do século passado.



Figura 84, 85 , 86, 87.

Mulher do fim do século XIX (84); Mulher dos anos 20 (85); Mulher “protomoderna” em ambiente ainda eclético (86); A mulher tradicional (em gesto, hábito ou moda) persiste na propaganda (87).

Fonte: Periódico *Aglaia*, 1894 in Forty (1986) (84); Revista *Vogue*, junho de 1925, p. 7 in Forty (1986) (85); *Jornal Diário Popular*, 24 de julho de 1930, p. 7 (86); *Jornal Diário Popular*, 22 de fevereiro de 1930, p. 7 (87).

A expansão do consumo de energia elétrica na Grã-Bretanha só foi possível acompanhada do consumo de aparelhos domésticos. Assim, a indústria da eletricidade se direciona para o consumidor buscando realçar os benefícios da eletricidade como combustível. O seu efeito “libertador” é enfatizado. A liberdade promovida seria referente ao suposto desprendimento da mulher dos afazeres domésticos mais desagradáveis e cansativos, que ficariam por conta dos aparelhos.

A mulher mecânica e elétrica, ou a “máquina”, personagem do filme *Metropolis*, é uma alegoria e aparece também na mídia gráfica, conforme ensaio gráfico em apêndice.

A mídia gráfica publicava imagens simbolizando a eletricidade. Possivelmente, por conta de fragilidades técnicas ainda presentes no fornecimento e nos aparelhos, a indústria apelava para ideias e virtudes para convencer ou (persuadir) o consumidor a assimilar a energia elétrica. A partir dos anos 1930, o preço de aparelhos começa a diminuir na Grã-Bretanha, e a indústria começa a dar mais atenção à eficiência e a forma aparente dos objetos (FORTY, 1986, p.262).

O *design* funciona decisivamente como um elemento persuasivo no processo de produção de artefatos. Obviamente que a indústria precisava ter garantido um mercado consumidor que justificasse, até mesmo, o investimento com o próprio

design e com a própria produção. (MARX, 1890; FORTY, 1986) O projeto de artefatos só interessou na medida em que conseguiu diminuir o preço, prever um mercado de massa e um incremento nas vendas dos objetos. Somente pôde fazer parte do processo, porque pôde contribuir com essa expansão mercadológica através de seu papel de convencimento e divulgação da indústria com uma nova estética. Às exposições, feiras, mostras somaram-se a mídia gráfica (anúncios, catálogos) e, posteriormente, o rádio. Assim, a sociedade ficava permanentemente em contato com a propaganda, com a mídia.

Como já foi mencionado, o desenho de aparelhos de rádio formalmente semelhantes a móveis permitia uma assimilação mais fácil de um objeto novo e estranho distante da realidade, já que o rádio era uma mídia não familiar. Entretanto, aparelhos que imitassem coisas e objetos que já existiam não adicionavam nada novo ao lar e não correspondia a ideia de progresso. O *designer* inglês Gordon Russerl (1892-1980), nos seus projetos de aparelhos de rádio, fazia referências ao mobiliário da época, mas não desenhava rádios como móveis. Seus projetos obtiveram maior aceitação, e por certo tempo os aparelhos de rádio foram os objetos mais modernos no lar, simbolizando tecnologia, progresso e futuro (FORTY, 1986, p. 272).

Os aparelhos apresentavam variações no desenho, cuja estilística variava da mais próxima ao mobiliário em madeira até desenhos mais futuristas (que assimilaram, depois, a resina baquelita). O autor considera modelos mais futuristas como ausentes de referências ou semelhanças com os móveis. Pode-se contrapor essa afirmação, já que alguns elementos de composição como simetria, tripartição, hierarquia, elementos analógicos como pés e grades e acabamentos como a madeira e o baquelita estão presentes em modelos das duas variantes. Na verdade, pode-se pensar no rádio *Déco* como um objeto conciliador, que ora admite uma estética mais conservadora e ora assimila elementos mais futuristas. Isso permitia atender ao consumo de uma sociedade também em transição (de valores, de afirmações, de ambições de status social, de conservadorismo e progresso sobrepostos, etc.) Esse despreendimento de elementos tradicionais é gradual e há muitos objetos que mostram, simultaneamente, a presença das duas referências. Em função de sua

popularidade e disseminação o aparelho de rádio pode ser considerado como o símbolo mais universal do *design* da época. (FORTY, 1986).

Historicamente sempre houve uma tentativa de promover a ideia de que as tarefas domésticas que as mulheres realizavam não eram, realmente, trabalho. Já que não era recompensado com dinheiro nem reconhecido profissionalmente, as mulheres deveriam ter prazer ao realizar o trabalho de casa. O bônus era sentimental, emocional. Outra estratégia era comparar as tarefas domésticas à arte. (FORTY, 1986).

Para mascarar o desprestígio total das atividades humilhantes desempenhadas, anteriormente pelas criadas do século XIX, criou-se o mito da criada mecânica. Os objetos supostamente realizariam todo o trabalho doméstico. A ideia de que os eletrodomésticos substituíam criadas ou diminuía atividades desempenhadas pelas donas de casa domésticas era um argumento repetido por alguns anunciantes.

Entretanto, a difusão dos eletrodomésticos não obteve a redução de jornada de trabalho doméstico propagada pela indústria. Os objetos continuaram a ser consumidos, muito mais pelo fetiche associado a eles do que propriamente a liberação da mulher prometida anteriormente. Esse é um processo que se estende desde a década de 1920 até os dias atuais. Por mais eletrodomésticos que uma dona de casa possua em suas cozinhas e lavanderias, a sua carga horária de trabalho continuará sendo imensa. Mesmo após os anos 1960, quando o número de mulheres no mercado de trabalho convencional aumentou, o número de donas-de-casa que fazem jornada dupla, ou seja, trabalham no mercado convencional e também na economia doméstica também foi aumentado. (FORTY, 1986).

Ao fim do livro, Forty (1986) apresenta o redesenho de uma marca de cigarros de sucesso como elemento de análise da condição do *designer* como tradutor de ideias. Essa associação de ideias e conceitos na mídia do objeto (no caso na logomarca do maço do cigarro) não é uma invenção do *designer*. Essas ideias são significadas por ele, ou seja, tornadas signo traduzidas em uma imagem única e capaz de transmitir essas ideias.

Já que o *design* “[...] transforma ideias sobre o mundo e relações sociais na forma dos objetos...” (FORTY, 1986, p. 330), pode-se pensar que forma e sociedade

são necessariamente indissociáveis. O autor contrapõe a ideia de *designer* como artista já que a complexidade de um processo de produção não permitiria a livre criação. Reforça-se, porém, que é nesse meio, gráfico, artístico e projetual, que o *designer* atua. Se o *design* “trans-forma”, representa e transmite ideias, crenças, hábitos, adesões, conceitos, o faz porque transporta formas, figuras, motivos e alegorias adequadas para a representação desses conceitos.

Deveríamos, obviamente, nos distanciar de uma posição ingênua que identifica a figura do *designer* como elemento central no processo de produção de objetos e artefatos. Contudo, Forty (1986) busca demonstrar a função social do *design* também através da forma aparente dos objetos. Melhor ainda seria dizer que ele busca evidenciar a condição social de existência e produção do *design*. Os artefatos manufaturados seriam social, política e economicamente condicionados. Pensa-se, contudo, que isso também se dá através da forma. E que os condicionantes sociais, econômicos, políticos e outros encontram nas formas um meio de expressão, já mencionado por Forty (1986) como mais eficiente que o discurso. Lança mão de metodologias de comparação formal, iconográficas e artísticas para mostrar as mudanças estilísticas dos objetos. Se a indústria e a sociedade requisitaram essas modificações, foi o projetista quem as traduziu de um plano imaterial de ideias e conceitos para o plano concreto dos objetos reais e tangíveis. Foi o *designer* quem transformou o ideário da época em coisas para serem vendidas.

Jean Baudrillard (1968) discute e analisa o papel da função latente da publicidade, em contraponto com a função manifesta, na promoção dos bens de consumo. A crença que o consumidor estabelece não se dá na sua relação com a mensagem da publicidade, mas sim com a publicidade em si. A persuasão se dá em função da recepção da publicidade, da existência própria do objeto publicitário. É a mídia como artefato, o desenho de consumo do artefato midiático. A isso, o autor denomina como uma “lógica da fábula e da adesão”. Não se acredita no produto, se acredita na publicidade.

A publicidade lida com um sentimento de gratidão e proteção do consumidor e de interiorização dos valores da sociedade conduzido pelos

produtores. O erotismo, devaneio, onírico são categorias estéticas da cultura de massas que a publicidade lida que conduzem a uma vontade, não correspondida, não satisfeita, não completa, mas a um sonho (de consumo). É uma extensão da noção de vontade (*Wille*), de Schopenhauer. Nesse sentido necessitam uma gratificação. A publicidade dissuade ao mesmo tempo que persuade, reafirma e pressiona ou converte uma opinião ou convicção. O objeto, assim, serve como um alibi para significações latentes. A publicidade serve como segundo produto de consumo. (BAUDRILLARD, 1968, p. 292).

Nem o discurso retórico, nem mesmo o discurso informativo acerca das virtudes do produto tem efeito decisivo sobre o comprador. O indivíduo é sensível à temática latente de proteção e gratificação, ao cuidado que “se” tem de solicitá-lo e persuadi-lo [...] (BAUDRILLARD, 1968, p.293)

A persuasão não busca uma compulsão, mas a adesão a um consenso social, composto por um conjunto de temas. Essa temática pode ser parcialmente recomposta por um ambiente cultural, modos de vida (novos meios de trabalho, de transporte, de consumo, de comportamento, de hierarquia social), os papéis da mulher e do homem, a estratificação em classes, a divisão social do trabalho. (MARX, 1890; BAUDRILLARD, 1968).

Assim, o grande papel político da publicidade seria o de garantir a troca ou conversão de uma ideologia, moral, política anterior. Pode-se pensar também que ela sirva para reafirmar uma ideologia, moral e política vigente pela “aparente” conversão ou supressão de valores anteriores. Um produto ou objeto de consumo só existe enquanto é consumido, negociado, durante esse processo. Pode-se relacionar ao valor de troca, de mercadoria. (MARX, 1890; BAUDRILLARD, 1968).

A autoridade se mostra por trás do “sistema de gratificação”. A repressão do desejo ocorre, então, já que ele não pode ser consumado efetivamente, logo a frustração é quase imediata. O recurso mais presente e mais frequentemente ocultado pela publicidade é o efeito causador de um desejo no indivíduo vinculado

ao interesse de multidões ou da coletividade global por essa mesma coisa. (BAUDRILLARD, 1968).

Isso corresponde a uma dicotomia, supostamente obscurecida pela publicidade nas relações produtores-consumidores, que é a das necessidades individuais versus desejos de referência coletiva. Nesse sentido, a publicidade tende a controlar o desejo individual por indicadores de desejo ou interesses do coletivo. Observa como funciona o coletivo, ou como deve funcionar para atingir o indivíduo. A promoção do desejo, assim, é determinada pelo grupo social. (BAUDRILLARD, 1968).

Segundo Baudrillard é mais simples contestar o imperativo (a mensagem publicitária) de um produto. Já não é tão simples a contestação dos significados veiculados ou que a mensagem publicitária dá a entender com apelos emocionais ou morais. Um exemplo é o objeto de análise de Baudrillard no texto. A propaganda de detergente em um pôster que apresenta uma multidão com bandeiras brancas direcionada a um pacote gigante do produto como ídolo em frente ao edifício-sede da ONU em Nova York. Podem-se contestar as informações distintivas do produto em relação aos concorrentes, pode-se contestar até a estratégia publicitária agressiva utilizada, mas não se irá contestar a mensagem de paz. Ou seja, a mensagem conotada, que recebe muito mais atenção por parte dos publicitários, é muito mais incontestada do que a mensagem denotada.

As discussões de Baudrillard (1968) e de Forty (1986) antecipam e orientam uma interpretação iconológica, no sentido de Panofsky (1955), para a estilística do *Art Déco* como um todo. Relacionam os objetos às concepções de mundo e de sociedade que correspondem ao que poderia ser representado pela indústria, pelo *design* (como um meio de produção simbólica) e pelo estilo de então. Essas investigações do papel do *design*, da propaganda, da moda junto às concepções de homem, de mulher, por exemplo, na época do *Art Déco* (ou sua passagem pelo *Art Déco*) são considerações iconológicas porque buscam uma interpretação do *estilo* respondendo às visões de mundo que podem estar representadas na estilística protomodernista.

A reprodução

Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução.

Walter Benjamin

Walter Benjamin (1936) aborda o problema da obra de arte a partir da mudança nas suas condições de produção. Assim, substitui relações de conceitos tradicionais como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo. Afirmar que a reprodução é um processo que sempre existiu por imitação, mas que a reprodução técnica só nasceu com a xilogravura, antes da imprensa, ainda na idade média. A imprensa, reprodução técnica da escrita, surgiu no século XV. A litogravura e a litografia, que se aproximavam a imprensa escrita, correspondem ao final do século XVIII e ao início do século XIX.

Já a fotografia surgiu no século XIX e “Pela primeira vez, no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho”. (BENJAMIN, 1936). Assim, modificou-se a extensão do homem pela máquina (McLUHAN, 1969). O olho aprende (e apreende) mais depressa que a mão, logo há uma aceleração no processo de reprodução. Entra em questão, também, uma nova problemática: o “aqui e agora” da obra de arte se ausenta na reprodução (BENJAMIN, 1936, p. 167).

Benjamin (1936) também estudou o conceito de aura, que pode ser definido como um indício, um sinal do nascimento de algo, de uma visão incompleta e parcial da origem de algo, como também do tempo de sua permanência, já que as obras podem desaparecer mas a sua imagem pode permanecer. Esse conceito está vinculado ao valor de coisa única, de unicidade de uma obra de arte, por exemplo. É essa aura que é enfraquecida pelo processo de reprodução. Desafia-se a sua autoria e autenticidade. Coloca-se em crise a existência única de uma obra contra sua existência serial. A técnica reprodutiva massifica e o desejo pelos objetos de consumo é afetado por essa lógica.

Se a imagem tradicional conduz a um princípio de unidade e durabilidade, a reprodução aproxima-se da transitoriedade (tanto que datamos as fotografias) e da repetição. Para Benjamin (1936) a orientação da realidade em função das massas é

um processo de grande alcance. Para vincular individualidade, globalidade e a publicidade Baudrillard (1968), já mencionado, aplicou noções discutidas também por Benjamin (1936).

A obra de arte apresentaria valores diferentes na história tradicional e na moderna. Na Antiguidade o valor da obra estava vinculado ao culto, com finalidade mágica, mística e mítica e muitas vezes as obras nem mesmo poderiam ser visualizadas pelos humanos, como por exemplo pinturas e estátuas de gárgulas nas catedrais góticas. Já a arte moderna estaria próxima do valor de exposição. Libertar-se-ia do valor de culto, e portanto haveria a extinção de toda a ritualística, o que ampliaria as oportunidades de apreciação das obras. (BENJAMIN, 1936).

Esse valor de exposição amplia-se com o aumento da reprodutibilidade técnica, a diversificação das mídias e a difusão das obras de arte em “suportes” diferentes e “a medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas”. (BENJAMIN, 1936, p. 173). Há historicamente, um processo que vai da contemplação individual à exibição, exposição coletiva.

Para Benjamin (1936, p. 190) “[...] uma das tarefas mais importantes da arte foi sempre a de gerar uma demanda cujo atendimento integral só poderia produzir-se mais tarde”. Isso se refere ao caráter de vanguarda e, de certo modo, de enigma de um estilo de arte, que se antecipa às transformações da posteridade. A arte, assim, coloca questões que somente poderão ser respondidas no futuro. Há períodos e épocas críticas na arte, nas quais as aspirações artísticas contemporâneas só podem ser concretizadas posteriormente em outro estágio.

As “aspirações” protomodernistas produziram uma arquitetura com mistura de concepções e de tecnologias convencionais e modernas. Isso causou efeitos de modernização na arquitetura que foram buscados posteriormente no Estilo Internacional. No entanto, pode-se reafirmar o caráter de vanguarda da estilística que foi moderna dentro de seu “estágio” histórico, social e artístico e que lançou bases para novas modificações e transformações artísticas. A apreensão e a recepção da arquitetura se dão por um processo tátil (de uso) e por um processo de percepção (ótico). Nesse sentido, a arquitetura afeta os sentidos, não só de quem a “utiliza”, mas, sobretudo de quem a “vê”. E essa recepção se dá coletivamente. Assim, a

percepção da arquitetura, que se dissemina através do olhar pode corresponder a uma mídia de massas. A reflexão de Benjamin (1936) reforça as posições dos demais autores estudados.

1.3.3. *Art Déco*: a estilização das mídias na cultura de massas

Eco (2004) caracteriza o *Art Déco* e também a sua vinculação a mídias propagadas dentro do mesmo estilo. As estilizações abrangem objetos diferentes. Essa ideia é fundamental para a presente pesquisa, já que investiga exatamente esse tipo de questão, considerando Pelotas, a década de trinta, as mídias gráficas e a arquitetura.

Mesmo não sendo uma obra sobre arquitetura, essa obra de Eco expõe a iconografia *Déco*, e vincula as influências de outras manifestações visuais com a indústria e a produção em massa e as referências a outros estilos das vanguardas artísticas do início do século. Essa ligação entre arte e indústria era necessária, fazia parte das preocupações da época, conforme já mostrado anteriormente.

Ramos de flores estilizadas, figuras femininas jovens e esbeltas, esquemas geométricos, serpentinadas e zigzagues somados a outros estilemas usados pelas vanguardas artísticas do início do século XX, são algumas características do *Art Déco*. Assim a estilização do *design* segundo o *Art Déco* teria um gosto acessível ao público. (GUTIÉRREZ, 2002; ECO, 2004).

A beleza colorida e exuberante do *Art Nouveau* é substituída por uma beleza que já não é estética, mas funcional, uma rebuscada síntese de qualidade e produção em massa (ECO, 2004, p. 372).

A beleza que caracteriza essa produção seria justamente a reconciliação entre arte e a indústria, o que teria proporcionado a difusão de objetos *Déco* nos anos 20 e 30.

Ao colocar em segundo plano o elemento decorativo o *Art Déco* participa de um sentimento difuso que invade o *design* europeu dos primeiros anos do século XX. Os traços comuns dessa beleza funcionalista são a aceitação definitiva dos materiais metálicos e vítreos e a exasperação da linearidade geométrica e dos elementos de racionalidade (proveniente da *Sezession* vienense do final do século XIX). Dos objetos de uso cotidiano (máquinas de costura e chaleiras) desenhados por Peter Behrens, aos produtos do *Werkbund* de Munique, fundado em 1907; do Bauhaus alemão (que será fechado pelos nazistas) às casas de vidro prefiguradas por Scheerbarth, e até os edifícios de Loos, desenvolve-se uma beleza que reage à transposição do elemento técnico para o decorativo operada pelo Jugendstil (que não sente a técnica como uma ameaça e pode portanto, comprometer-se com ela) (ECO, 2004, p. 372).

Não surpreende, portanto, o autor ter escrito também um capítulo dedicado à “organicidade” na arquitetura no qual menciona principalmente Frank Lloyd Wright, que defendia uma indústria em favor da arquitetura e cuja arquitetura orgânica refletia, não esteticamente, mas funcionalmente, a beleza da máquina. A transposição do técnico para o decorativo não era mais uma ameaça. No *Art Déco* o “novo objeto” é o objeto-mercadoria, e a mercantilização em massa e a serialização dos objetos de arte fazem parte desse contexto. (ECO, 2004).

Destacando que a arte, então, estaria voltada para os objetos de uso e que os aspectos qualitativos da beleza teriam-se transferido para os aspectos quantitativos, Eco (2004) afirma que a premissa da época era a de que os objetos belos deveriam ser úteis, práticos, econômicos, de gosto comum e produzidos em série. Enfim, funcionais e populares. Essa beleza serial, reproduzível, transitória e perecível, conferiria a esses objetos o *status* de obra de arte. Isso teria sido sancionado pela criação de espaços dedicados a artefatos cotidianos como móveis e acessórios de decoração em museus como o Museu de Artes Decorativas de Paris e o MOMA (Museu de Arte Moderna) de Nova Iorque.

No capítulo intitulado “A beleza das máquinas”, Eco (2004) menciona o futurismo de Marinetti (1876-1944) e a estética industrial. Mostra uma ilustração com uma propaganda de um carro da *Fiat*. Pode-se observar na figura uma cena no interior de uma casa. Nela há um tapete com tarjas geométricas, uma mulher alta e magra com vestimentas modernas e um bebê no colo. Ao lado, duas crianças acenam para um homem através de janelas retilíneas com longas vidraças, que

deixam transparecer um edifício com aparência semelhante do outro lado da rua, além de um automóvel *Fiat* modelo *Ardita*, e de um homem que acena de volta. No interior da casa, sobre o tapete da sala, há uma réplica de brinquedo do mesmo automóvel.



Figuras 88 e 89

Esboço para a publicidade do modelo 508 *Balilla*, 1934. (88) e Caffaro Rorè, publicidade para a *Ardita*, 1933 (89).

Fonte: ECO, 2004, p. 395. (88); e p. 372 (89).

Evidencia-se a pregnância do *Art Déco*, revelada em figuras, formas e motivos por um processo de repetição. Das pregas da vestimenta feminina aos componentes da carroceria do automóvel, as curvaturas são figurações redundantes.

A ilustração sugere que o poder de divulgação e propagação da informação visual de objetos cotidianos foi essencial e imprescindível para as grandes corporações venderem uma estética *Déco*, ou seja uma estética “moderna”. Ideais da beleza são bens de consumo. No capítulo “A Beleza da Mídia”, entram em jogo as mídias de massa e a moda. As revistas ditam os seus modelos:

As mulheres que aparecem nas publicidades dos anos 20 ou 30 remetem à beleza filiforme do floral, do *Liberty*, ou do *Art Déco*. A publicidade de

vários produtos deixa entrever a inspiração futurista, cubista e depois surrealista. (ECO, 2004, p. 425-426).

Os meios de comunicação de massa, no século XX, propagaram as referências em um sincretismo e simultaneidade de modelos de beleza (ECO, 2004). Dentre esses modelos, destacou-se o *Art Déco*. O poder de disseminação de informação é aplicado à estética do *Art Déco* através de diferentes veículos (ícones) que podem ser um brinquedo, o corpo de uma mulher, um automóvel ou um edifício.

Na ilustração abaixo, apresentam-se os vínculos entre os autores pesquisados e os principais assuntos, noções, conceitos e abordagens metodológicas utilizados para este trabalho.



Figura 90
 “Constelação” de autores, conceitos e suas aproximações.
 Fonte: Elaboração do autor.

ABORDAGENS: UM OLHAR SOBRE O CARÁTER ICÔNICO DO PROTOMODERNISMO

2.1. Estrutura da metodologia

As características da arquitetura protomodernista evidenciadas na revisão teórica e no ensaio gráfico são confrontadas com as análises e leituras de obras de arquitetura e imagens principalmente da publicidade, obtida de jornais de Pelotas da década de 1930. Procuraram-se identidades com figuras extraídas de outras produções das artes visuais, tais como algumas cenas congeladas do filme *Metropolis*, de 1927, realizado por Fritz Lang.

Para estruturar um método compreensivo e interpretativo, foram revisados textos e livros sobre iconografia da arte, semiologia e cultura de massa com o intuito identificar tipos de signos na arquitetura protomodernista e sua relação com as mídias gráficas de Pelotas. Os livros e textos foram **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (1936), de Walter Benjamin, **Significado nas Arte Visuais** (1955), de Erwin Panofsky, **O óbvio e o obtuso** de Roland Barthes (1982), **Significação da publicidade** (1968), de Jean Baudrillard e **Arquitetura e Semiologia: notas sobre a interpretação linguística do fenômeno arquitetônico** (1985), de Elvan Silva.

O conceito de “fortuna crítica” de Hadjinicolaou foi também aplicado junto a uma leitura em paralelo de outras obras que dão as “condições de recepção” para essa linguagem arquitetônica na época. A essa leitura somam-se os conceitos de iconografia e iconologia, revisados conceitualmente na obra de Erwin Panofsky.

Primeiramente, fez-se a caracterização da arquitetura protomodernista dentro de um quadro teórico que abrangeu obras de diferentes locais. Extraíram-se as características principais do *Art Déco* e de outras referências artísticas da época, na Europa, Estados Unidos e América, até o contexto de Pelotas.

Criou-se uma coleção de imagens. Foram feitas fotografias (*in loco* ou obtidas através da bibliografia e Internet) da arquitetura protomodernista de Pelotas e de outros lugares também. A essa coleção somou-se a coleta de mídias gráficas. De Pelotas digitalizaram-se mídias do Jornal Diário Popular de 1930 a 1935, do acervo da Biblioteca Pública Pelotense. Foram coletados anúncios e outros objetos gráficos a partir de bibliografia sobre arte gráfica protomodernista de outros locais também. Integraram a coleção, do mesmo modo, imagens de objetos decorativos, mobiliários, fotogramas de filmes com estilística *Art Déco*.

Com as imagens, fez-se um ensaio gráfico com técnicas de colagem e ilustração digital dentro de metodologias de análise e síntese de figuras. Esse ensaio deve evidenciar a relação entre as imagens de edifícios e de outros objetos, dentro de um mesmo estilo.

Produziram-se análises visuais e granulométricas dos edifícios do *corpus* de edifícios de Pelotas que evidenciaram relações formais entre as totalidades, as partes compositivas e os elementos dos edifícios. A partir de uma leitura formalista, iconográfica e iconológica os edifícios de Pelotas revelaram identidades figurativas, com aproximações e distanciamentos às características encontradas na literatura sobre a arquitetura da mesma época em outros locais.

Retornou-se ao ensaio gráfico, buscando reconstruir o ambiente cultural do Protomodernismo vinculando-se as imagens produzidas na arquitetura, indústria, arte gráfica e outras manifestações culturais e artística da época, as expectativas, ansiedades e modificações culturais do período.

Os esquemas das metodologias de análises se encontram em apêndice¹⁴, nas páginas indicadas pelo sumário. Cada esquema corresponde a uma abordagem teórica e metodológica com base nos autores revisados. As metodologias utilizadas para a leituras das fachadas nas obras de arquitetura diferem das utilizadas para a

¹⁴ Os roteiros de análise formalista, presentes nos apêndices, foram desenvolvidos com base em apostilas das disciplinas de Estética e História das Artes e Seminário de Diplomação, desenvolvidas pelo professor Sylvio Jantzen, da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pelotas. O autor trabalhou nessas apostilas, em regime de estagiário docente na disciplina de Seminário de diplomação.

elaboração e interpretação do ensaio gráfico. Cada abordagem, bem como sua sequência, passos e roteiros de análise encontram-se detalhados nos apêndices.

2.2. Considerações sobre o método

Os métodos adotados para as leituras de obra nessa pesquisa apóiam-se principalmente em teorias da história da arte como o formalismo de Wöllflin e a Iconografia e Iconologia de Panofsky (1955), teorias do desenho e da psicologia da forma (*Gestalt*), e a teorias da arte (efeitos estéticos), e da linguagem, como a semiologia. Essas teorias não necessariamente coincidem. No entanto, foram aproximadas para evidenciar formas e explicitar significados possíveis de serem interpretados dentro do contexto estudado.

O quadro teórico referencial do método coincide parcialmente com o quadro teórico da revisão literária sobre os assuntos de *Art Déco*, de Protomodernismo e Mídia. Alguns autores, como Umberto Eco, por exemplo, estudaram assuntos da História da arquitetura (mais especificamente História da arte e da cultura, incluindo o *Art Déco*) e dedicaram-se à pesquisa de assuntos de método (como a semiologia).

Mesmo assim, essa revisão literária compôs, também, a metodologia, já que forneceu não só as bases teóricas para a reflexão, mas também subsidiou as leituras das obras com a evidenciação de características e significados já encontrados por autores em pesquisas precedentes sobre assuntos correlatos.

Com o método de análise formalista e de desenho buscou-se evidenciar as relações formais dos edifícios protomodernistas no nível da expressividade. O estudo da decomposição dos edifícios “em camadas” por escala remonta também aos conceitos de composição da *Beaux Arts* francesa e auxilia a revelar estratégias compositivas e efeitos que aproximam, ou distanciam, os edifícios de uma arquitetura de composição tradicional. A partir disso, pôde-se comparar as características encontradas nas leituras formais das obras junto as características evidenciadas pela literatura, e enquadrar os edifícios na estilística protomodernista ou *Art Déco*, asseguradas suas semelhanças com os referenciais do estilo e algumas modificações regionais.

Depois, as análises pré-iconográficas e iconográficas buscaram salientar relações entre formas e motivos encontrados nos edifícios e o estilo *Art Déco*. Esse momento iconográfico é um processo que vai da evidenciação e identificação formal para a associação. Até esse momento, trabalhou-se dentro do campo denotativo.

Entra-se no campo da conotação a partir do ensaio gráfico e das análises iconológicas. O ensaio gráfico opera com técnicas de *design* e planejamento gráfico digital junto a operações de transformação de imagem que remontam a pesquisas de Roland Barthes, anteriores à computação gráfica digital, mas que já lidavam com “subversão” de fotografias para evidenciação de sentidos segundos nessas imagens.

Já as análises iconológicas buscaram colocar foco em ícones e símbolos identificados nas edificações da amostra. É nesse momento conotativo das análises que as leituras semiológicas e iconológicas se aproximam.

**CONSIDERAÇÕES: SOBRE O JOGO DE FORMAS E SIGNIFICAÇÕES NO
PROTOMODERNISMO**

3.1. Análises visuais dos edifícios do *corpus*

Devido à extensão detalhe e rigor metódico, as descrições das análises dos edifícios encontram-se, na íntegra, no volume em apêndice. No corpo do texto encontram-se a estrutura indicativa das análises bem como as considerações resumidas sobre as análises dos edifícios, as quais conduzem às considerações finais desta pesquisa. Abaixo, segue a estrutura de análise conforme sequência em apêndice. As páginas indicadas referem-se ao volume em apêndice.

3.1.1 Edifício Glória

Análise formalista

Evidenciando-se as características das fachadas por escala, pode-se verificar que o edifício alterna entre uma composição tradicional, e uma concepção formal inovadora, com referência nas vanguardas. Há um paradoxo que reforça e retroalimenta as duas concepções. Por um lado, o edifício inaugura a tipologia em altura na cidade. Há, também, um elemento em curva na esquina, marcado por estrias verticais que contribuem para essa sensação de verticalidade. Por outro, o edifício apresenta uma composição de fachada com regramento simétrico, que confere certa estabilidade e ordem. Isso fica mais visivelmente representado na superfície das fachadas.

Mesmo assim, há ênfase nas linhas horizontais e isso confere certa instabilidade e movimento no edifício. O volume em curva na esquina, que ora contrasta com as horizontais, também contribui para essa leitura de continuidade e também reforça uma leitura horizontal do edifício pelo próprio contraste. É óbvio que, à medida que os edifícios na cidade vão se verticalizando, torna-se mais difícil lê-los com essa dinâmica porque as horizontais diminuiriam. Mas não é o caso. O

residencial Glória foi construído originalmente com quatro e depois acrescido mais um pavimento, e pôde manter essa leitura paradoxal de um edifício, ora horizontal, ora vertical, ora acadêmico, ora expressionista, ora simples e discreto, ora monumental.

As categorias semânticas mais evidentes nas fachadas do edifício são: harmonia e contraste. O edifício como um todo é harmônico, já que a regularidade, a ordem e a simetria compõem as duas fachadas e são unidas no elemento da esquina, que, ao mesmo tempo que contrasta e se destaca, gera continuidade.

Pode-se verificar a existência de metáforas e tematizações. O edifício, como um todo, apresenta um vínculo com a tendência *streamline* do *Art Déco* e com a referência expressionista. A forma do edifício, depurada, com cantos curvos e linhas salientando ortogonalidades, sugere movimento e uma aproximação ao desenho de navios, ou trens e outras máquinas do período *Déco*. Essa metáfora do *streamline* é iconizada no todo, a partir da forma, e na escala dos elementos arquitetônicos e ornamentação, com o balcão curvo, os guarda-corpos em ferro tubular, o mastro e os letreiros no topo do prédio, os frisos e as linhas.¹⁵

O edifício Glória apresenta uma plástica geométrica e pictórica, mesmo que haja uma inclinação escultórica na forma do todo do edifício, e linear na ornamentação.

Estilisticamente, pode-se verificar uma conjunção de elementos e de estratégias compositivas do Eclétismo e de tendências de vanguarda. Há, já na totalidade do edifício, o aumento do número de pavimentos e a esquina em curva que demonstram uma diferenciação da composição acadêmica do Eclétismo na cidade. Há, no entanto, a manutenção da arquitetura de fachadas e pouca movimentação volumétrica.

Como característica do *Art Déco* e do Protomodernismo verificamos a conjunção de reflexos das arquiteturas de vanguarda, e do academicismo, com mais ênfase em um ou no outro estilo, ou mesmo alternando o destaque em uma ou outra referência por escala.

¹⁵ Ver apêndices.

Há, contudo, a inserção de um novo código compositivo, característico da estilística, (com a introdução de esquadrias basculantes em ferro, os motivos lineares, os balcões, o revestimento em cimento penteado) nos elementos arquitetônicos e ornamentação também aproximam esse prédio da tendência *streamline* do estilo *Art Déco*.

Análise Iconográfica

O Edifício Glória apresenta modificações significativas para a arquitetura da cidade. Mesmo inicialmente com quatro e depois cinco pavimentos, introduziu a tipologia de edifícios residenciais altos (com mais de quatro pavimentos) na cidade, dentro de uma tipologia funcional que agregou usos mistos de comércio, serviços e habitação em um mesmo prédio. Mas a inovação se deu, principalmente, pela forma.

Na concepção é evidente a influência expressionista na forma alongada com predominância da horizontalidade e elementos de destaque verticalizados. A depuração formal é outra característica que destaca a arquitetura do prédio em relação à arquitetura tradicional da cidade.

A distribuição dos elementos de composição conforme regras acadêmicas, mesmo que superficial e discretamente, contribui para uma acomodação do edifício no entorno. Os elementos de arquitetura, como as esquadrias, mantiveram-se em unidades alinhadas, com proporções e desenhos semelhantes aos da arquitetura tradicional. Além disso, mesmo com um maior número de pavimentos, o edifício foi implantado em um lote grande de esquina, e sua evidência não proporcionou uma ruptura com a leitura do quarteirão tradicional. No entanto, é inegável a inovação no desenho do edifício. Há uma série de elementos e desenhos icônicos.

Análise Iconológica

A ornamentação geométrica linear e o desenho depurado demonstram uma forma moderna e expressiva para um edifício que devia corresponder ao progressismo da cidade, que se dava no momento através da economia de comércio e serviços. Essas formas foram buscadas na referência de futuro da época, na estética das máquinas. As linhas horizontais e verticais deviam reforçar os planos do edifício de modo a corresponder com o ideal de velocidade, dinamismo e

movimento da época. Essas linhas eram encontradas, também em outros objetos da época que representavam de modo simbólico ou icônico a modernização e a Modernidade, como os meios de transporte (trens, aviões, navios) ou os objetos de consumo (geladeiras, aparelhos de rádio). As estrias horizontais no edifício, reforçando a horizontalidade do prédio, enfatizam a sensação de velocidade e movimento, enquanto que as estrias verticais no elemento da esquina, enfatizam a verticalidade e a ascensão ao progresso, ao futuro, à Modernidade e também simboliza a verticalização da cidade. Mesmo que esse edifício não tenha sido realmente um arranha-céu da cidade, ele inaugura essa fase por superar o número de quatro pavimentos e por sugerir, na sua forma, a verticalização e o crescimento da cidade em altura.

As formas do edifício apresentam uma expressividade dada por motivos do *Art Déco*, visualizada nos geometrismos, escalonamentos, sequência de linhas e estrias, reentrâncias e saliências escalonadas, acentuação de contornos e arremates geométricos. A arquitetura expressionista fundia a correspondência entre arte e indústria, *design* e arquitetura e podemos citar o arquiteto Peter Behrens como um exemplo desse processo. Nesse sentido é compreensível que tenha havido uma maior troca estilística entre edifícios e outros objetos. A arquitetura de Pelotas, não alheia a influências e referências estrangeiras na época, teve um exemplar que indicou, não só a verticalização, mas também marcou a chegada do modernismo na arquitetura da cidade, a partir de influências icônicas da arquitetura de outros locais e da indústria.

Um magazine de roupas denominado Bazar da Moda foi inaugurada junto com o prédio, ocupando todo o andar térreo. O edifício foi um “suporte” para a divulgação do estilo de época, da moda *Déco*. Nesse sentido acentua-se o seu papel de mídia. Além de conter elementos que contêm ícones arquitetônicos da época, e de servir de espaço para a divulgação da moda e de novos modos de vida (residir em apartamentos), por exemplo, e relações comerciais, o edifício Glória torna-se ele mesmo um ícone do Protomodernismo e um sinal indicador da Modernidade em Pelotas.

3.1.2. Edifício do Colégio Santa Margarida

Análise formalista

No edifício do Santa Margarida pode-se verificar, de modo mais evidente, a conciliação entre elementos de arquitetura tradicional, elementos *Art Déco* ou protomodernistas, e elementos do código modernista “corbusiano”.

Na fachada principal do edifício, nota-se que é no nível dos elementos de arquitetura que a estilística protomodernista se afirma. Se até as escalas do todo e das partes a silhueta do edifício ainda se aproxima do Ecletismo ou do Ecletismo tardio, em função de sua composição acadêmica, aqui, com as esquadrias e os elementos geometrizados e a inserção de novos códigos para representá-los, o edifício já anuncia que pertence a outra estilística.

No nível dos detalhes e ornamentação podemos perceber que a textura das fachadas fica restrita a linhas e estrias horizontais que se salientam para enfatizar a horizontalidade do prédio.

Pode-se perceber que o edifício alterna, em suas fachadas principais, entre regras de composição já utilizadas na arquitetura tradicional da cidade e regras menos rígidas, mais próximas à estilística modernista. Mesmo assim, apresenta simplicidade e equilíbrio, além de simetria bilateral e regularidade, tanto na composição do todo e das partes, como na disposição dos seus elementos de arquitetura. A ornamentação é simples, linear e marcante, mas leve e discreta.

O edifício se apresenta mais codificado, com ornamentação e elementos característicos de um estilo e regras de organização desses elementos no todo e nas partes do edifício, já mais flexíveis quanto a rigidez clássica.

Atribuem-se as três características semânticas mais evidentes no edifício do Colégio Santa Margarida e pode-se afirmar que ele é pregnante, contrastante (mas equilibrado) e ambíguo.

Verifica-se que o edifício alterna entre um caráter austero e imponente, típico de edifícios institucionais, com despojamento e movimento já antecipando o despreendimento típico do Modernismo, que se anunciava. Trimorfismo, ordem e

regularidade, conduzindo a percepção de monumentalidade, na fachada principal, irregularidade, deslocamentos e complexidade, na fachada lateral. A manutenção das transparências em elementos de arquitetura individuais conduz a um vínculo com o entorno tradicional. Há, porém a introdução de esquadrias com novos formatos e proporções, e novos arranjos desses elementos nas fachadas.

Mesmo com quatro pavimentos, pensa-se que a granulometria do todo (altura e volume como um todo), das partes compositivas, dos elementos (janelas, portas, balcões, marquises) do prédio são proporcionais a de edifícios tradicionais.

Ao mesmo tempo, a depuração e simplificação formal, a geometrização e introdução de novos elementos, a predominância de figuras geométricas elementares como quadrados, retângulos e linhas formando estrias e frisos demonstram a inovação da arquitetura.

Na fachada principal, e no edifício, como um todo, um forte vínculo com a tendência *streamline* do *Art Déco*. Essa metáfora do navio transatlântico é iconizada no todo, nas partes do edifício, nos elementos arquitetônicos e na ornamentação e detalhes como as estrias verticais e horizontais, gradis em serralheria artística e objetos como os mastros e guarda corpos. Isso confere ao edifício um caráter temático.

Pode-se pensar que há oximoro no projeto, se pensarmos como paradoxal os dois modos adotados para a composição das fachadas: se, na fachada principal, o esforço foi no sentido de ajustar a composição do prédio à simetria, conferindo um caráter monumental e austero, somando-se a isso o recuo de ajardinamento frontal, na fachada lateral o rigor compositivo foi mais flexível por uma composição em trama que permitiu um ajuste às necessidades práticas e de uso do prédio. A alternância entre elementos tradicionais e “modernos” também pode ser considerado um paradoxo. Não uma contradição. Essa era uma das premissas do *Art Déco*, e talvez essa seja uma das chaves para compreensão do conceito de transição no estilo. Se não é possível afirmar que essa estratégia tenha sido deliberada, pelo projetista desse prédio ou de outros, pode-se, ao menos, salientar que essas operações de transição são recorrentes em projetos protomodernistas, na

cidade ou em outros lugares. O edifício não se mostra contraditório, quando traz junto a suas fachadas janelas de canto e corrida e outras convencionais, telhado cerâmico e terraço, composição simétrica e assimétrica. Não foi por falta de domínio das tecnologias, ou por questões meramente econômicas que os elementos não foram utilizados em todo o edifício. Se fosse, não teriam sido usados em parte alguma. Talvez essa “vacilação” tenha sido propositadamente articulada a um projeto. E esse projeto operava justamente dentro de um gradiente que continha referências e elementos do passado acadêmico, do futuro modernista e ícones específicos de estilos do período protomodernista (como os ícones navais do *Art Déco*), diferentes dos códigos utilizados pelo Ecletismo e pelo Modernismo. Esse propósito seria justamente o de instalar edifícios modernizantes de um modo que se adequassem a uma estrutura de cidade e de sociedade ainda conservadores.

Pensa-se que o edifício do Colégio Santa Margarida apresenta uma plástica geométrica, ainda pictórica e linear na ornamentação, com inclinações ao escultórico. Estilisticamente, seus elementos auxiliam na sua caracterização e “representação” dos referenciais *Art Déco* e protomodernistas, conciliando especificidades modernas e acadêmicas dentro de um espectro de composição definido.

Análise iconográfica

O edifício do Colégio Santa Margarida pode sinalizar como mais um elo de comunicação entre a cidade e a cultura dos Estados Unidos e Europa, especialmente. O arquiteto Arthur Beach Ward Junior, responsável pelo projeto do prédio, era descendente de norte-americanos e foi educado nos Estados Unidos e França, onde também trabalhou. Aqui no Brasil projetou para instituições anglicanas, inclusive outras escolas cristãs no estado, como a da Associação Cristã dos Moços, em Porto Alegre.

No senso comum é considerado como o primeiro edifício “modernista” da cidade. Talvez pelo arrojo volumétrico que apresenta e por trazer como inovações o uso de elementos do Modernismo “corbusiano” como janelas de canto, janelas contínuas e terraços.

Apresenta modificações com relação as estruturas da cidade que marcaram a arquitetura do período, com uma acomodação parcial ou uma flexibilidade nas relações com o entorno. Na composição do prédio, ainda é muito marcante a organização dos elementos conforme regras acadêmicas. Mas o edifício introduz novos modos de se relacionar com o sítio. A fachada principal é recuada, e isso além de uma melhor visualização do prédio instala uma nova relação entre exterior-interior, espaço público-espaço privado. A fachada lateral suspende a simetria por uma composição mais livre.

Há, nas formas do edifício uma clara alusão ao modernismo em arquitetura. Esse modernismo foi expresso pelos motivos do *Art Déco*. Podemos visualizar motivos florais geometrizados, nos gradis do muro da escola. Esse foi um dos motivos que ganhou destaque na estilística *Déco*, e foi utilizado, sobretudo em detalhes de interiores e em grafismos. Aqui, é utilizado em serralheria artística.

Outros motivos *Déco* são visíveis. O volume prismático semi-circular sobre o acesso faz uma alusão a uma cabine de navio, com as janelas circulares, o terraço superior, os guarda-corpos em ferro e os mastros de bandeiras. O letreiro com tipografia característica também é um ícone que aproxima o edifício da estilística *Déco*. Essa tipografia foi usada na arquitetura, assim como na mídia gráfica, em objetos da indústria, na moda, no *design* em geral. Era utilizada porque sua forma geométrica, cheia, opaca, sem serifa, em alto-contraste era de apreensão rápida. O texto como imagem, como letreiro, como logotipo, substituiu o texto tradicional com serifa, mais refinado e rebuscado. Os relevos em linhas e estrias, verticais e horizontais, são formas que acentuam a horizontalidade e a verticalidade do edifício. Isso conferiu uma representação de velocidade ao edifício e reforça o seu vínculo com a estética da máquina.

Análise iconológica

Uma escola nova, para uma sociedade em busca de progresso e Modernidade, deveria representar o futuro. Esse futuro encontrou representação no *Art Déco* ou no Protomodernismo. O edifício, a um tempo, inovava e reforçava suas bases tradicionais. Mostrava-se austero e monumental “por um lado” (literalmente,

comparando-se as soluções das duas fachadas, por exemplo) e cotidiano, livre e assimétrico por outro. Essa estratégia paradoxal era providencial, já que não rompia com a tradição por completo e sugeria inovação, progresso e Modernidade ao mesmo tempo.

Jogava-se com o futuro e com o passado. E a forma que foi encontrada para isso foi a da absorção do modernismo pelo consumo. O fetiche (para usar uma expressão de Marx) do Modernismo se daria da forma que fosse possível. Nesse sentido não interessava se o edifício fosse materialmente moderno ou se aparentasse apenas a Modernidade. O “consumo” de janelas em canto, tetos planos, formas prismáticas mais puras, edifícios com formas de navio, representavam uma equiparação da sociedade de consumo pelotense com a de outros locais do estado, do país e do exterior. O colégio Santa Margarida expressamente representa esse processo: contempla a tradição e a inovação, o conservadorismo e o progressismo: o modernismo do *Art Déco*.

3.1.3. Edifício da Alfândega

Análise formalista

O edifício apresenta regras compositivas já presentes na arquitetura do passado em Pelotas. A diferença está mais no nível dos elementos de arquitetura e da ornamentação, detalhes e textura do edifício, e esses, encontram-se simplificados. Há, contudo, alguns elementos simbólicos que guardam significados intrinsecamente relacionados com a época em que o edifício foi construído e com o estilo adotado.

A silhueta do edifício ainda aproxima-se de do Ecletismo ou do Ecletismo tardio, em função de sua composição clássica acadêmica.

No nível dos elementos, isso se reafirma. Como uma regra dominante na arquitetura protomodernista, os cheios predominam sobre os vazios. As janelas mantêm proporções tradicionais, mas anunciam inovações como as persianas e os gradis trabalhados com desenhos geométricos *Déco*. Verificam-se também outras inovações, como a porta principal de acesso, feita em ferro, com desenhos geométricos e trabalhos em baixo relevo metálico como suporte para símbolos do progressismo da época (automóvel, ônibus, avião, trem).

No nível dos detalhes, ornamentação e textura, podemos perceber a depuração formal característica dos edifícios protomodernistas. Alguns elementos, nesse nível, salientam a estilística do prédio. Há um brasão sobre o acesso, em baixo relevo, que mostra além da data de fundação do prédio, outros símbolos e ícones da época. Motivos náuticos como a âncora, o leme, a corda com nó de marinheiro, desenhos de caravelas, navios, ondas e linhas em sequência significando o sol no horizonte da água, vinculam-se simbolicamente ao caráter naval do edifício, ao internacionalismo mercantil da época, à expansão das fronteiras comerciais do país. Ao mesmo tempo, no centro, o globo símbolo da bandeira nacional republicana com o lema do país “Ordem e Progresso” reforça o nacionalismo. Adicionam-se a esses ícones, como já mencionado, os desenhos em baixo relevo sobre a porta de acesso do prédio.

Outros signos importantes para a compreensão estilística do edifício são os corrimãos em ferro tubular, na escadaria de acesso. O estandarte com mastro de bandeira, sobre a marquise, ao centro também é um símbolo recorrente em edifícios protomodernistas, sobretudo nos edifícios institucionais (mas não raro encontrados até em edifícios residenciais) e simbolizam o nacionalismo, a demarcação de território, mas também a necessidade de uma afirmação para suas instituições frente à instabilidade política da época.

Dado que mantém relações formais com a arquitetura precedente em suas regras de composição e nos elementos arquitetônicos pode-se afirmar que possui também um alto grau de legibilidade. Sua forma, nas partes e na disposição de seus elementos está fortemente vinculada pelas mesmas regras. O desenho dos elementos de arquitetura como as esquadrias e gradis, apesar de mais trabalhados que em outros edifícios do mesmo período, são geometrizados e simplificados. A ornamentação se dá no nível superficial e linear e também é simples e discreta.

O edifício apresenta regras compositivas já presentes na arquitetura do passado em Pelotas. A diferença está mais no nível dos elementos de arquitetura e da ornamentação, detalhes e textura do edifício, e esses, encontram-se simplificados. Há, contudo, alguns elementos simbólicos que guardam significados intrinsecamente relacionados com a época em que o edifício foi construído e com o estilo adotado.

As categorias semânticas mais evidentes nas fachadas do edifício são: harmonia, equilíbrio e contraste. A harmonia é verificada pelo equilíbrio na composição das partes e elementos do edifício com o todo.

O esquema de composição tem como regras gerais a simetria e a regularidade. As entidades elementares se distribuem de forma ordenada, tal qual ocorria na arquitetura tradicional anterior. Apresenta uma plástica geométrica, pictórica e na ornamentação, linear.

Verifica-se que o edifício apresenta um caráter austero, monumental e imponente, típico de edifícios institucionais do período do Protomodernismo em Pelotas. Trimorfismo, hierarquia, ordem e regularidade conduzem a percepção dessa

austeridade e monumentalidade. No todo, nas partes compositivas, e nos elementos de arquitetura podemos verificar uma aproximação maior do edifício em relação aos estilos precedentes do Ecletismo e Ecletismo tardio. A ornamentação e detalhes do edifício é que ligam mais fortemente o edifício aos estilos *Art Déco* e Protomodernismo.

Análise Iconográfica

O prédio da Alfândega não apresenta grandes modificações com relação às estruturas da cidade. Marca na arquitetura uma aproximação às regras que regiam a arquitetura precedente e a inserção na cidade. O edifício não introduz diferentes modos de se relacionar com o sítio.

Na composição é evidente a distribuição dos elementos conforme regras acadêmicas. Há na forma uma conciliação entre uma composição formal (desde o todo aos elementos de arquitetura e composição) conservadora com uma ornamentação e detalhamento modernizados. Esse paradoxo se evidencia quando percebemos que a necessidade simbólica de um edifício acadêmico, imponente, monumental em simbolizar Modernidade e progresso fica a cargo de signos modernos principalmente na ornamentação aplicada. O brasão em baixo relevo contendo elementos náuticos icônicos da época associados a símbolos nacionais comunicam essa idéia de expansão nacional centralizada no poder da nação. Há também estandarte e um mastro de bandeira que corroboram com isso.

A ornamentação geométrica e o desenho depurado do edifício demonstram uma postura do estado em adotar um desenho que conciliasse conservadorismo e autoridade institucional, a um discurso em prol do progresso, da Modernidade e do avanço do Brasil no século XX. Talvez, por isso, mesmo com apelo acadêmico, não se tenha adotado, para o projeto, uma linguagem completamente comprometida com as raízes do Ecletismo, associado ao contexto do século XIX.

Há, nas formas do edifício uma certa alusão ao modernismo em arquitetura. Esse modernismo, expresso pelos motivos do *Art Déco*, pode ser visualizado nos geometrismos, escalonamentos, sequência de linhas e estrias, janelas em formas circulares e quadradas, reentrâncias e saliências escalonadas, zigzagues e acentuação de contornos e arremates geométricos.

Não há letreiros com tipografia característica, mas brasões como emblemas simbólicos do edifício, que também são ícones que aproximam o edifício da estilística *Déco*. Os relevos em linhas e estrias, verticais e horizontais, são formas que acentuam o contraste entre a horizontalidade e a verticalidade do edifício. Isso confere uma representação de velocidade ao edifício, contraposta pela forma densa e maciça do prédio.

Análise iconológica

O edifício da Alfândega marca um período em que a cidade de Pelotas, através da intervenção estatal, se equipava com instituições de uso público. Esse processo é conhecido historicamente pela expansão da infra-estrutura, mas também do controle do Estado sobre a economia do país. Nesse sentido, um edifício alfandegário corresponde de modo óbvio. Mesmo que os registros históricos mostrem que talvez Pelotas nunca na história tenha movimentado grandes quantidades de mercadoria no seu porto, tendo em vista o baixo calado e a proximidade ao porto de Rio Grande. À época em que a alfândega foi construída o transporte naval e ferroviário começava a ceder lugar ao transporte rodoviário.

Há de se destacar a função simbólica de um edifício como esses em um período no qual o estado brasileiro promovia um processo de nacionalização, não só na economia e política mas também na sociedade e cultura do país. Um processo de proteção das fronteiras (nacionais, estaduais, terrestres e aquáticas) é compreensível em um país em regime de exceção, com conflitos internos muito fortes entre grupos de poder, incluindo-se a oscilação do posicionamento diplomático frente a iminência da Segunda-Guerra mundial. Nesse processo, uma alfândega foi um equipamento fundamental para a marcação territorial e de poder do estado.

3.1.4. Edifício dos Correios e Telégrafos do Brasil

Análise Formalista

O edifício dos Correios apresenta um caráter austero e imponente, típico de edifícios institucionais do período em Pelotas. Trimorfismo, ordem e regularidade conduzem a percepção dessa austeridade e monumentalidade. A manutenção das transparências em elementos de arquitetura autônomos como as esquadrias conduzem a um vínculo com o entorno tradicional. A granulometria, do todo (altura e volume como um todo), das partes compositivas, dos elementos (janelas, portas, balcões, marquises) são proporcionais a elementos tradicionais.

Ao mesmo tempo, a depuração e geometrização dos elementos, a simplificação formal e predominância de figuras geométricas elementares como quadrados, retângulos e linhas formando estrias e frisos conduzem a um processo de modernização da arquitetura.

As estratégias de coordenação mais utilizadas são de espelhamentos (simetria bilateral) paralelismo, contraste (horizontal com vertical) e aumentos de planos e volumes em destaque. Apresenta uma plástica geométrica ainda pictórica (e linear na ornamentação) com tendências à escultórica.

No todo do edifício, e até mesmo nas partes compositivas, podemos verificar uma aproximação maior em relação aos estilos precedentes do Ecletismo e Ecletismo tardio do que nos elementos de arquitetura e ornamentação. Mesmo assim, pensa-se que a filiação de um edifício protomodernista a um estilo que não seja o *Art Déco* pode ser apressada, já que essa conciliação entre modificação formal e inserção de um novo código é característica dessa estilística.

Análise Iconográfica

O edifício mostra uma composição *Beaux-arts* ainda em muito influenciada pelas regras de composição acadêmicas presentes no Ecletismo historicista. Apresenta tripartição horizontal, conferindo ênfase aos acessos, e tripartição vertical em base, corpo e coroamento. Os elementos de composição, portanto, apresentam-se ainda identificados com a arquitetura do Ecletismo historicista.

Já na escala dos elementos de arquitetura e dos detalhes, o edifício apresenta-se menos ornamentado e os objetos já se mostram mais depurados, geometrizados e simplificados. Possuía originalmente esquadrias em ferro com caixilhos de vidro. As portas possuíam estrutura e caixilharia de ferro e apresentavam decorações de motivos geométricos com influência do *Art Déco*.

O edifício dos Correios é um indicador da modernização da cidade de Pelotas, e do Brasil como um todo, na “era Vargas”. Participa de uma narrativa que compreende a cidade, a região e o país: a modernização das instituições públicas federais e a extensão do estado pelo país, levado a cabo por reformas nacionalistas. Isso ocorreu também em outros países.

Nesse sentido, a obra pode ser um dos edifícios signos da chegada da Modernidade na cidade (esperada e ao mesmo tempo contida). A forma do edifício expressa, a partir de seus elementos, o modernismo geométrico e simplificado do *Art Déco* com a austeridade e imponência acadêmica.

As estrias verticais (em brises, marquises, relevos na fachada, arremates de aresta) são formas que compõem motivos característicos do estilo. Isso pode ser verificado, inclusive em outros objetos extra arquitetônicos, da mesma época, que adotavam esses frisos como elementos que evidenciavam a velocidade, a simplicidade e a limpeza das formas. O ensaio gráfico, em apêndice, busca mostrar a redundância desses signos em objetos diferentes, arquitetônicos e extra-arquitetônicos.

Análise Iconológica

Uma edificação, como a dos Correios, deve ser valorizada justamente, porque apresenta tipos de valor diferentes. Se, para o olhar retrospectivo atual, à rememoração de um edifício que foi importante como marco de um período histórico definido para a cidade, o estado e o país deve-se atribuir um valor histórico rememorativo, pensa-se que o edifício dos correios também deve ser preservado pelo seu valor de novidade, ou de contemporaneidade, pela idéia de futuro que se lhe atribuía no seu tempo de fundação.

A obra do edifício é real, mas pode-se fazer uma leitura ficcional do prédio se o aproximarmos as idealizações futuristas da época. Os elementos de arquitetura e a ornamentação são compostos por linhas e estrias, assim como são as partes de automóveis, trens e objetos domésticos da época.

Pensa-se, também, que o seu valor de utilidade, ou valor prático pode ser percebido visto que o edifício foi restaurado recentemente para a mesma atividade que desempenhava na década de 1930, e continua em funcionamento atualmente atendendo a esse uso.

A Modernidade, das décadas de 1930 e 1940, foi estetizada pela linguagem protomodernista. A modernização teve uma agenda específica no Governo Vargas. Mesmo operando com um ideário nacionalista e totalitário, decidiu-se por esta linguagem *Déco* para transmitir a idéia de progresso, avanço, futuro e Modernidade. Um edifício monumental e ao mesmo tempo simples, acadêmico, tradicional e conservador, e ao mesmo tempo “moderno” e progressista como esse se adequava bem ao projeto de poder populista e nacionalista de Vargas em uma estratégia de progressismo conservador a partir de um modernismo conciliador.

3.1.5. Palácio do Comércio

Nesse edifício, os destaques dos elementos de composição, ainda enfatizados por “efeitos de escorço” ou “*foreshortenings*” ganham grande evidência, representando o escalonamento típico dos arranha-céus do *Art Déco* de um modo aparente no plano. Os planos parecem convergir para o alto a partir de uma estratégia de escalonamento vertical, como ocorria nos arranha-céus da época do *Art Déco*. Há uma conciliação entre um modo tradicional de dispor os elementos de arquitetura em trama simétrica e ritmada, e a inserção de um novo código de elementos, característicos do *Art Déco* e de influências do modernismo “corbusiano”. Há janelas corridas, de canto, basculantes, janelas estreitas, em faixas verticais e vitrines de vidro. No nível dos detalhes e ornamentação podemos perceber que a textura das fachadas fica restrita a linhas e estrias verticais que se salientam para enfatizar a verticalidade do prédio.

Verifica-se que o edifício mantém, em suas fachadas principais, regras de composição já utilizadas na arquitetura tradicional da cidade, como a simetria e a regularidade. Regras mais próximas a estilística modernista, como o recuo sucessivo dos blocos superiores do edifício ficam apenas marcados na aparência. Mesmo assim apresenta simplicidade e equilíbrio, além de simetria bilateral e regularidade, tanto na composição do todo e das partes como na disposição dos seus elementos de arquitetura. A ornamentação é simples, linear e marcante, mas discreta e escassa. A partir disso atribuem-se as três características semânticas mais evidentes no edifício do Palácio do comércio e pode-se afirmar que ele é pregnante, contrastante (mas equilibrado) e ordenado.

Apresenta um caráter imponente, com uma composição firme e marcante. Elevação em altura com alto aproveitamento do lote, depuração formal, elementos de arquitetura e ornamentação linear são traços de uma arquitetura do modernismo. Trimorfismo, ordem e regularidade, conduzindo a percepção de monumentalidade, a manutenção das transparências em elementos de arquitetura individuais e o respeito aos alinhamentos prediais conduz a um vínculo com o entorno tradicional. Há, contudo, a introdução de esquadrias com novos formatos e proporções, e novos arranjos desses elementos nas fachadas. Visualiza-se certo contraste entre

transparência e opacidade. Há dominância de janelas de modelos tradicionais, mas há também vitrines e painéis de vidros contínuos ou com vãos maiores nos primeiros pavimentos. Mesmo com vários pavimentos, pensa-se que, com exceção da granulometria do todo e das partes compositivas, grande parte dos elementos de arquitetura (janelas, portas, balcões, marquises) do prédio são proporcionais aos dos edifícios tradicionais. Ao mesmo tempo, a depuração e simplificação formal, a geometrização e introdução de novos elementos, a predominância de figuras geométricas elementares como quadrados, retângulos e linhas formando estrias e frisos denotam o modernismo da arquitetura.

Paradoxalmente, se os elementos de arquitetura e composição são proporcionais ao entorno tradicional, a forma do todo do edifício rompe parcialmente com essa leitura. No edifício como um todo, há um vínculo referencial com a tendência de arranha-céus do *Art Déco*. O ícone do arranha-céu é tematizado e metaforizado pelo edifício do Palácio, adaptando-se essa imagem simbólica para o repertório local. Pode-se pensar que há certo paradoxo no projeto, considerando-se a coexistência de elementos tradicionais e “modernos”. Como uma das premissas do *Art Déco*, essa característica reforça a compreensão do conceito de transição do estilo. O edifício mostra nas suas fachadas painéis de vidro com basculantes mesclando janelas corridas e de canto junto a outras janelas convencionais.

Análise Iconográfica

Com uma composição acadêmica simétrica e hierárquica, pode-se dizer que o Palácio do Comércio introduziu a tipologia de edifício em altura em concreto armado na cidade. Possui funções distintas, de comércio, serviços e habitação em um mesmo prédio, que marcam a aparência do edifício. Na concepção é evidente a referência a edificações altas do *Art Déco* metropolitano com um contraste entre a horizontalidade da base e o escalonamento vertical nos volumes superiores. A depuração formal é outro traço que destaca a arquitetura do prédio em relação à arquitetura tradicional da cidade. Há, nas formas do edifício uma expressão por motivos *Déco*, visualizada nos geometrismos, escalonamentos, sequência de linhas e estrias, reentrâncias e saliências escalonadas na superfície e acentuação de contornos.

Análise Iconológica

O edifício alto, escalonado demonstrou uma forma moderna e monumental para um tipo de arquitetura comprometida com o progressismo da cidade, que se dava na época através da economia de comércio e serviços. Essas formas foram buscadas em uma das referências de futuro da época: o edifício em altura. A construção de edifícios para associações de grandes comerciantes como os Palácios de comércio se estenderam por várias cidades e representavam um marco da economia comercial das cidades. Muitas cidades que tiveram suas economias voltadas ao comércio e serviços ergueram edifícios desse tipo nesse período, o que não raro, permite que se encontrem edifícios de Palácios do comércio em estilo *Art Déco* ou protomodernista na região e no país. O Palácio do comércio de Pelotas, por exemplo, representou a primeira grande investida em altura com um alto índice de aproveitamento e uma grande exploração do solo (SCHLEE, 1993) e anunciou uma nova forma de construir no centro da cidade. Mesmo com um programa ainda misto, como já havia em edificações do passado, o edifício inovou principalmente pela supervalorização do lote através da lógica do solo-criado.

Essa modificação mais radical na estrutura da cidade e no modo de habitar foi divulgada pela mídia (ver apêndices) que atentava também, para os aspectos formais dessa iniciativa com base em referências de outras cidades, especialmente dos grandes centros. Os motivos de escalonamentos e a imagem de arranha-céus como ícones da Modernidade também já vinham sendo publicados na mídia, mesmo descolados de notícias ou vinculados a outras propagandas. Mas a imagem fazia-se presente no imaginário. Podem-se encontrar correspondências com as arquiteturas escalonadas do *Art Déco* na forma do Palácio do comércio. Instituições como essa, representavam a ascensão da burguesia comercial em cidades como Pelotas, que apresentava um alto índice de população vivendo na zona urbana e que, com o declínio da economia agrária, tinha na economia comercial a esperança do progresso econômico. Nesse sentido, a associação de poder econômico e de ascensão financeira estava ligada diretamente com a idéia de comércio. O novo “palácio” que se erguia na cidade não era mais uma obra da igreja, das oligarquias agrárias, ou do estado, mas do comércio.

3.1.6. Edifício do Instituto de Educação Assis Brasil

Análise formalista

Verifica-se, nesse prédio, uma conciliação entre elementos de arquitetura tradicionais, elementos *Art Déco* ou protomodernistas, e elementos do código modernista.

Às figuras predominantes do retângulo e do quadrado somam-se a curva circular em volumes e em elementos como as janelas e isso reforça a referência náutica da vertente *streamline* do *Art Déco* ao prédio do Assis Brasil.

Assim, podemos perceber que o edifício alterna, em suas fachadas, entre regras e elementos de composição já utilizados na arquitetura tradicional do Ecletismo e regras novas, de referência das vanguardas ou da estilística modernista. Substitui a preponderância da simetria pelo equilíbrio das massas e pelo contraste.

As categorias semânticas mais evidentes nas fachadas do edifício são: equilíbrio e contraste. Pode-se afirmar que ele é medianamente prenhe, contrastante (mas equilibrado) e complexo (sobreposição de várias camadas de decisão na composição).

O prédio do colégio é típico de edifícios educacionais da época, que apresentam despojamento e movimento, sem deixar de ser austero e imponente. São menos monumentais, mais cotidianos, mas sua expressividade está ligada justamente a essa movimentação volumétrica.

Há certa ordem e regularidade, mas principalmente equilíbrio e dominância de massas, com contrastes de horizontalidade e verticalidade. O edifício, afastado dos limites do alinhamento predial e sua composição em blocos permite que seja contemplado em perspectiva, conduzindo a percepção de monumentalidade diferente daquela da arquitetura de fachada clássica.

A manutenção das transparências em elementos de arquitetura individuais e ritmados é um elemento de aproximação com o entorno tradicional. Há, porém a introdução de esquadrias com novos formatos e proporções. Há também novos arranjos e novas disposições desses elementos nas fachadas.

Análise iconográfica

Há na forma uma conciliação entre uma composição formal modernizante com referência expressionista e de vanguarda com elementos tradicionais sugerindo certa tensão entre modernismo e conservadorismo.

Pode-se identificar, em todos os níveis, elementos que geram respostas a uma abordagem iconográfica e estilística nesse edifício. Na composição da totalidade identificamos o ícone náutico do navio. Essa analogia foi estendida desde o expressionismo até o *Art Déco* e faz-se aqui evidenciada pelo uso de volumes em curva, de terraços em vários níveis, de formas alongadas e horizontalizadas contrastadas por volumes verticais dominantes, por linhas horizontais contínuas, por mastro com bandeira e por janelas circulares do tipo escotilha. A partir dessa abordagem verificamos uma série de ícones que reafirmam a temática náutica da arquitetura *Art Déco* contribuindo para uma caracterização estilística do edifício.

Análise iconológica

Há, no entanto, outros ícones que podem ser salientados aqui e sugerir leituras diferentes. Já foram mencionados ícones que correspondem também à arquitetura tradicional: janelas com bandeira agrupadas de três em três, fabricadas de modo artesanal em madeira, janelas com bandeira em arco, telhado de quatro águas com telhas cerâmicas, além da composição acadêmica.

Podemos verificar também, alguns ícones que marcam uma arquitetura institucional com caráter progressista e nacionalista. Os terraços e os espaços recuados a frente do prédio poderiam servir para exaltação à nação em eventos conhecidos comumente como “horas cívicas”. Cantavam-se os hinos nacionais e se hasteava a bandeira do país no prédio em estandarte e mastro, devidamente posicionados no volume de destaque do edifício.

Esses ícones de bandeira, mastro, estandarte e até mesmo relógios (ver apêndices) são comuns em edifícios institucionais do período e até mesmo podem ser vistos em edificações residenciais, reafirmando a adesão a cultura patriótica e nacionalista na época. Podem ser encontrados em edifícios da região, do país e de outros locais.

A analogia formal a um navio correspondia a tendência *streamline* da estilística *Art Déco*, que adotava formas e motivos de temática náutica em seus projetos em função da admiração pelos novos transatlânticos e pelo que significava a internacionalização que eles proporcionavam. Essa tecnologia adquiriu uma forma que era imitada ou tematizada pela arquitetura. Mas o que podia significar isso? A idéia de uma nave pode evocar força e segurança em uma travessia difícil e penosa (CHEVALIER; GHEERBRANT et al., 1989, p. 632). No caso do Brasil, a travessia de um país em processo de afirmação nacional, de conversão da economia rural para a economia industrial ou comercial, do êxodo rural para as cidades. Enfim, a viagem do passado para o presente da época.

Outros ícones, frequentemente visíveis em edifícios institucionais como esses, são as bandeiras e estandartes. Os estandartes podem ser entendidos como um índice de guerra um signo de convocação, de reunião e ao mesmo tempo é o emblema do chefe, do exército o qual se representa. (CHEVALIER; GHEERBRANT et al., 1989, p. 402). Aqui pode ser entendido como uma exaltação a um caráter cívico e patriótico. A bandeira é um símbolo de proteção. De certo modo corresponde a um apelo. Implora-se por proteção a algo ou alguém “acima”. Cria-se um elo entre o que está acima (o Estado, nesse caso), e o que está abaixo, na realidade a sociedade como um todo. Ao mesmo tempo, serve como signo de distinção, de diferenciação e ao mesmo tempo protege a quem ela mesma representa. (CHEVALIER; GHEERBRANT et al., 1989, p. 118). É o papel da arquitetura como suporte de uma insígnia.

3.2. Um ensaio gráfico

Nenhum desejo [...] subsiste sem a mediação do imaginário coletivo

Jean Baudrillard, 1968.

Busca-se uma reconstrução imagética do *Art Déco* e Protomodernismo através do ensaio gráfico, vinculando algumas representações de expectativas, ansiedades e modificações culturais com as imagens produzidas na arquitetura, arte gráfica e outras manifestações da época.

Foram digitalizadas imagens da Internet, de fotografias de edifícios e artefatos, algumas fotografadas *in loco*. Dentre elas, imagens da obra ***Grafica Art Déco*** sobre arte gráfica, mídias e arte *Art Déco* (KEHRY, 1986). Do acervo de jornais antigos da Biblioteca Pública Pelotense, foram selecionados anúncios impressos publicados no jornal Diário Popular nos anos de 1930 a 1935. A seleção baseou-se no critério de pertinência (BARTHES, 1965, p.81) ao Protomodernismo. Com o mesmo critério, examinou-se bibliografia de mídias gráficas da época, contendo ilustrações características do período, como já mencionado. Algumas imagens dessa seleção foram fotografadas, retificadas digitalmente e arquivadas para uso na pesquisa de acordo com categorias como: metrópoles e arranha-céus; automóveis e motivos afins; moda e a figura da mulher; aviação; referências ao cinema (principalmente ***Metropolis*** de Fritz Lang); molduras e quadros sugestivos; indústria do alimento e farmacêutica; efeitos perspectivados; referências a exposições ou eventos; e tipografia característica.

Essas imagens compõem parte de um universo imagético utilizado na experimentação gráfica que buscou correlacioná-las por um critério de identificação, ou mais precisamente, por “compartilhamento de traços”.

A partir da busca e caracterização dos significantes *Déco*, da construção de um conjunto de imagens, análises formais e somados à revisão literária, reconstruiu-se um imaginário protomodernista que possibilitasse um ensaio gráfico. As análises formalistas, compositivas e iconográficas dos edifícios evidenciaram as características formais e revelaram figuras, motivos e alegorias. Entretanto,

puderam-se verificar, especialmente através dos ensaios gráficos, analogias e semelhanças entre edifícios e outros objetos, de Pelotas e de outros lugares. O ensaio mencionado compõe-se de pranchas em tamanho A3, que se encontram no apêndice do trabalho. Algumas imagens, em menor escala, são reproduzidas no corpo do texto deste capítulo.

Compreende-se a imagem do Protomodernismo como uma estrutura coerente capaz de absorver influências regionais e internacionais e divulgá-las através do compartilhamento de figurações, motivos e alegorias. (PANOFSKY, 1955). Isso ainda pode ser percebido quando observadas características semelhantes em objetos de escalas e usos diferentes.

Além da revisão teórica da pesquisa, o ensaio gráfico e análises de obras já deixam entrever relações entre objetos pertencentes a campos de significações diferentes, que ao mesmo tempo compartilham significados que se projetam no Protomodernismo, caracterizando-o.

A pesquisa permite mostrar que Pelotas “participou” desse sistema à época, fosse através da arquitetura oficial “importada” (construída ou projetada por profissionais de fora de Pelotas), fosse em mídias gráficas do jornal, ou mesmo na arquitetura residencial local, que se seguiu impregnada por esse sistema latente.

Também procuraram-se identidades com figuras extraídas de outras produções das artes visuais, tais como algumas cenas congeladas do filme *Metropolis*, de 1927, realizado por Fritz Lang.

A relação entre iconografia da arte, semiologia e cultura de massa com o intuito de identificar tipos de signo na arquitetura protomodernista e seu vínculo com as mídias gráficas de Pelotas também foi assunto de revisão teórica específica, conforme as referências bibliográficas.

O conceito de “fortuna crítica” de Hadjinicolaou foi também aplicado ao “*corpus*”, para que se tivesse uma ideia das “condições de recepção” do Protomodernismo na época e em Pelotas. A essa leitura soma-se o conceito de “iconologia”, revisado conceitualmente na obra de Erwin Panofsky (1955) e aplicado ao ensaio gráfico. Assim, a reconstrução através do ensaio gráfico vincula

as representações das expectativas, ansiedades e modificações sociais, culturais, econômicas e tecnológicas com as imagens produzidas na arquitetura, arte gráfica e outras manifestações da época.

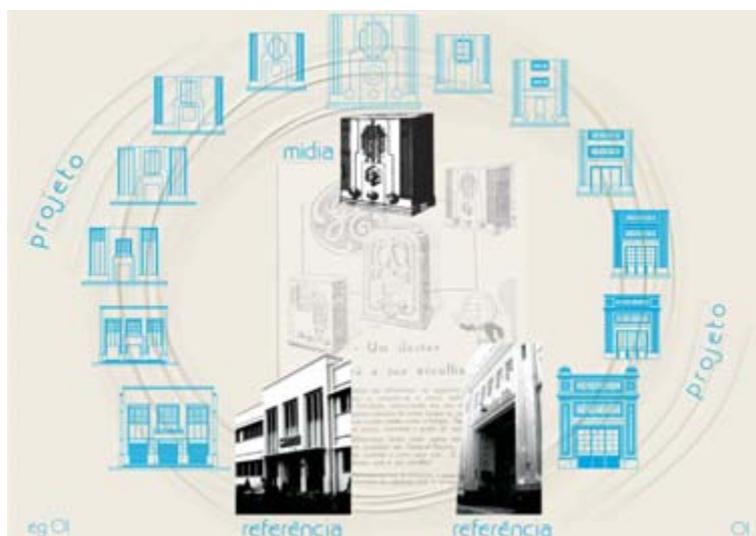


Figura 91
Ensaio 01 – Correspondência formal entre objetos
Fonte: Ensaio gráfico do autor.

Em uma das imagens buscou-se vincular a composição formal semelhante entre o núcleo de acesso do edifício sede dos Correios de Pelotas (1939), um aparelho de rádio da *General Electric*, publicado em um anúncio de 1935 e um edifício *Art Déco* do Banco Santander (antigo *El Hogar*), em Buenos Aires. Aproxima-se a composição dos edifícios por intermédio de um objeto de consumo que, apresentando características formais semelhantes, pode ter servido como “mídia intermediária” na propagação do estilo *Art Déco*. Uma leitura semiológica pode indicar a força iconográfica, simbólica e alegórica na ilustração veiculada no jornal.

Percebe-se a correlação formal entre o acesso do Edifício dos Correios, o aparelho de rádio *Déco* da imagem e a fachada do Banco de Buenos Aires. A partir das operações com as imagens, pode-se, gradualmente identificar as semelhanças entre os objetos. Essas operações foram de modificação da escala, achatamentos ou estiramentos, simplificação formal ou remoção de “inconvenientes estéticos”, reposicionamento e substituição de elementos geométricos (MITCHELL, 1992).

O intuito das operações é mostrar a reversibilidade na leitura de um sistema que vincula objetos com figurações e motivos semelhantes. Essas figuras, como

estrias verticais, aberturas circulares (janelas em edifícios e auto-falantes em rádios, por exemplo), saliências, arredondamentos de cantos e arestas dentre outros podem ser, então, verificados em muitos outros objetos.

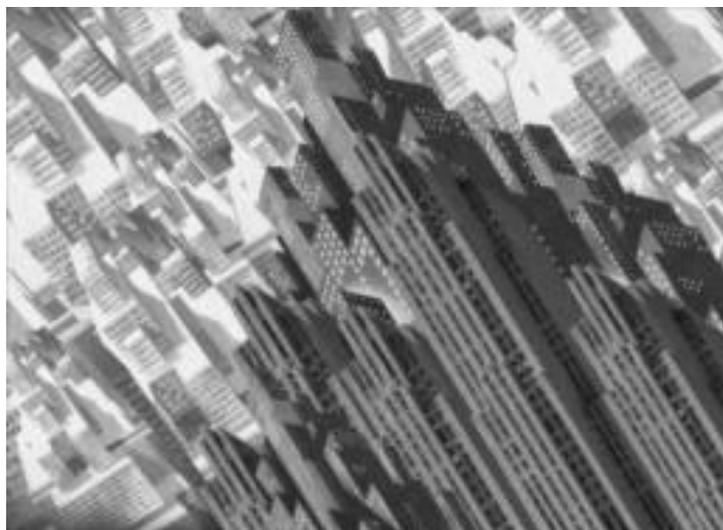


Figura 92
Ensaio 02 – Ícone do arranha-céu
Fonte: Ensaio gráfico do autor.

Mescla-se, por uma técnica de colagem, fragmentos do filme *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), de uma capa da revista *Fortune* (Joseph Binder, 1936) e de uma fotografia do edifício GE do Rockefeller Center (Raymond Hood, 1939). Evidencia-se a adesão ao ícone do arranha-céu, do edifício alto de escalonamento volumétrico. Essa imagem de cidade foi veiculada por diferentes mídias (cinema, mídia gráfica, arquitetura) mostrando edifícios ou *skylines* (silhuetas urbanas) que remetem a Nova York ou outras metrópoles. Esse ícone configura um dos paradigmas que marcaram a linguagem *Art Déco*.

Em Pelotas, mesmo que encontremos poucos edifícios altos na década de 1930, o *Art Déco* estava associado a anseios de verticalização da cidade. Os primeiros edifícios altos na cidade datam dessa época, são divulgadores não só do estilo *Déco*, mas também da tipologia de edifício em altura. (MOURA, 2005).

Verificou-se que esses motivos ou ícones de escalonamentos e de reentrâncias e saliências foram adotados em elementos de composição como as marcações de acesso de edifícios, e também em elementos de arquitetura isolados como platibandas. Também foram encontrados em silhuetas de quadros de mídias

gráficas em ziguezagues escalonados ou figuras geométricas, substituindo os motivos florais mais sinuosos e rebuscados.



Figura 93
Ensaio 03 - tipografias
Fonte: Ensaio gráfico do autor.

As inscrições com tipografia *Déco* de diversas origens aproximam-se e demonstram o uso intenso desses letreiros na mídia gráfica e também em letreiros de edifícios. A linguagem *Déco* adotada pode ser identificada pela adoção de fontes sem serifa, cheias, de caixa alta e geometrizadas. São de leitura mais clara e imediata do que as fontes mais rebuscadas do *Art Nouveau* ou de estilos anteriores do historicismo. Essa estilização geométrica dos letreiros beneficiava, assim, a divulgação, a exposição e a transmissão mais veloz das mensagens.



Figuras 94, 95, 96;
Modificações no desenho e nas tipografias do *Magazine* Rheingantz. Anúncios para Casa Rheingantz (em 09 de janeiro de 1930; em 10 de abril de 1930 e 1934 e em 27 de junho de 1935).
Fonte: Jornal Diário Popular. Acervo da Biblioteca Pública Pelotense.

Pode-se perceber, por exemplo, no desenho dos anúncios publicados no Diário Popular para o *magazine* Rheingantz, que o esquema gráfico, apresentava-se pouco rebuscado, de diagramação simplificada, com fontes espessas e cheias, em negrito, para os textos em destaque. As molduras e enquadramentos eram feitos por retângulos ou figuras geométricas e não apresentavam ornamentos curvos ou motivos florais sinuosos. No entanto, pode-se perceber que na marca nova (figura 96), há maior depuração formal e a estilização *Déco* ultrapassa os limites da mera regularidade e discricção, encontradas nos anúncios anteriores. As fontes tipográficas, de inegável desenho *Déco*, são todas em caixa alta e construídas com base na geometria. No corpo do texto, a simetria centralizada ou regular dá lugar ao deslocamento assimétrico equilibrado. O texto, antes mais descritivo, nos anúncios *Déco* se restringiam à marca e às legendas, ou “recados” midiático, como se fossem letreros publicitários.

Nesse sentido, dava-se passagem para o “consumo da marca” da loja, que já alguns anos no mercado, consolidava-se como referência comercial na cidade. Não havia mais a necessidade de descrições dos artigos ou produtos comercializados, mas sim de uma comunicação o mais imediata possível da marca da loja.

A ornamentação da ilustração é basicamente feita por linhas e faixas em um desenho geométrico, reforça o alto contraste no anúncio, facilitando o destaque e a apreensão mais rápida da mensagem. No rodapé da ilustração, uma “legenda” ou “recado” sugere uma visita à exposição do centenário. Trata-se de uma exposição internacional em comemoração ao centenário da revolução Farroupilha, que ocorreu em Porto Alegre, no Parque da Redenção em 1935. Participaram outros estados e países cujos pavilhões apresentavam-se como referências de modernidade na Arquitetura mundial e muitos dos edifícios construídos eram de desenho *Art Déco*. O evento foi um referencial de modernidade para o estado e para o país à época.

A partir disso pode-se compreender que essa “legenda” do anúncio também funcionava como um signo (índice) indicando um referencial de modernidade para a época que se coadunava com os ideais comerciais da loja Rheingantz, que comercializava produtos importados e de moda estrangeira.

A imagem do pavilhão de São Paulo mostra um edifício de desenho *Art Déco*, com a forma prismática, contraste entre o volume vertical e a base horizontal, estrias verticais, escalonamentos e reentrâncias e geometrismos na fachada. Além disso, possui letreiros com inscrições de tipografia característica identificando o prédio.



Figura 97
Pavilhão de São Paulo na Exposição Farroupilha, 1935.
Fonte: Acervo pessoal de Sylvio Jantzen.

O desenho de molduras e quadros de anúncios gráficos se aproxima às silhuetas de edifícios do Protomodernismo de Pelotas. Revelou-se uma semelhança formal entre motivos e alegorias na arquitetura e na arte gráfica. Elementos geométricos de figuras das molduras podem, assim, encontrar pares em elementos de arquitetura como platibandas, janelas, portas, embasamentos e pedestais, frisos e cornijas.

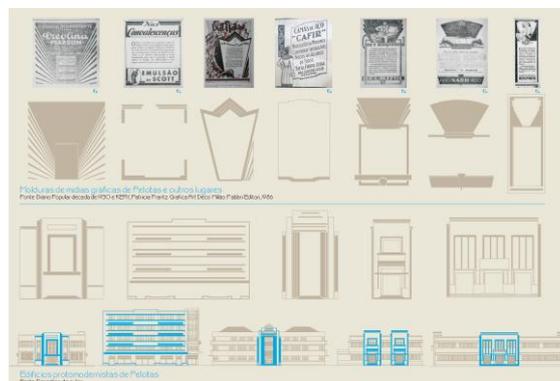


Figura 98
Ensaio 04 – Quadros, molduras e elementos de composição
Fonte: Ensaio gráfico do autor.

Selecionaram-se elementos de composição de edifícios da amostra e marcaram-se planos e elementos que se salientam. Buscaram-se também algumas mídias gráficas publicadas em Pelotas, e também de outros locais, que apresentassem molduras com estilemas identificados dentro do estilo. Esses elementos foram simplificados para serem aproximados, os quadros e molduras dos anúncios gráficos e os planos dos elementos de composição dos edifícios.

Em um nível simplificado fica mais evidente a semelhança de desenho nos dois campos artísticos. Assim, pode-se pensar que janelas, portas, planos e partes de edifícios podem assumir formatos e desenhos encontrados também na mídia gráfica, que, por sua vez, também pode reproduzir desenhos com motivos geométricos e estilemas *Déco* em quadros, molduras, figuras e elementos de diagramação gráfica.



Figura 99e 100
Coroamento do Edifício da Alfândega e anúncio comercial no Jornal.
Fonte: Acervo do autor e Jornal Diário Popular, 1935.

O escalonamento, como um recurso muito utilizado no *design* do *Art Déco*, é muitas vezes associado a sua conexão com Zigurates egípcios e a Arquitetura ancestral pré-colombiana da América. Isso talvez tenha se dado em decorrência do frenesi em torno das descobertas arqueológicas do início do século XX e da própria consolidação da Arqueologia como ciência no período do *Art Déco*. Ao mesmo tempo em que tudo o que envolvia o futuro era simbolizado e “iconizado” pela estética da época, despertava-se o interesse pela Antiguidade.

Com outro olhar, podem-se considerar os escalonamentos como um indicador de verticalidade, de direcionamento a algo aéreo, elevado. Representou-se o ápice de poder econômico e financeiro, social e cultural em cidades e nações, inclusive com o início de disputas entre países por edifícios cada vez mais altos.



Figura 101
 Ensaio 05 – Escalonamentos.
 Fonte: Ensaio gráfico do autor.

Na imagem da capela do Colégio São José (década de 1940), em Pelotas, a platibanda escalonada tem uma relação com a ascensão ou o direcionamento para o alto. Assim, os escalonamentos são traduzidos de um plano total de edifícios em altura ou de *skylines* de cidades como Nova York ou ainda da arquitetura ancestral e se manifestam em um elemento arquitetônico particular como a platibanda de um edifício.

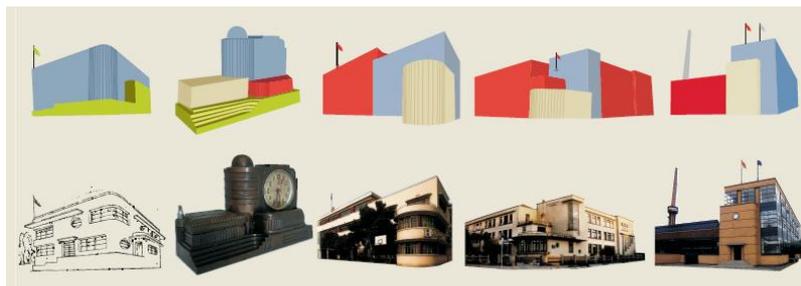


Figura 102
 Ensaio 06 – Prismas
 Fonte: Ensaio gráfico do autor.

Há objetos, arquitetônicos ou não, que mantêm uma relação formal a partir do esquema compositivo e de sua organização volumétrica. Isso pode demonstrar a transferência ou redundância de elementos de composição e de ícones da estética *Déco* em objetos e edifícios de contextos diferentes. Na figura 102 os conceitos de referência e projeto ficam evidentes quando apresenta-se, lado a lado, edifícios de contextos diversos, mas com forma, composição e iconografia próximas. Apresenta-se o edifício da Escola Assis Brasil (Pelotas, década de 1940); o desenho de uma residência publicada em uma mídia gráfica do Jornal Diário Popular (Pelotas década de 1930), um relógio *Art Déco* vendido em um antiquário especializado na *internet*; o edifício da Fábrica Fagus, de Walter Gropius (*Alfeld an der Leine*, Alemanha, 1911)

como uma referência fundamental para a Arquitetura moderna como um todo, e uma escola francesa na China chamada *École Reimi* (Shangai, 1933).

A partir de desenhos de simplificação formal percebeu-se que a estratégia projetual adotada de articulação volumétrica entre prismas foi utilizada na concepção dos edifícios e do outro objeto. Podem ser percebidos o equilíbrio entre as massas, a valorização dos cantos, ou esquinas por um elemento formal mais alto, curvo ou dominante, a ênfase na perspectiva, a depuração da forma. O uso de elementos de arquitetura iconizados pelo Protomodernismo e Modernismo, como a janela contínua, de canto, em óculo, ou dispostas em volumes curvos, as hastes de bandeiras e as coberturas planas, por exemplo, são presentes nos edifícios apresentados, na sua forma original ou assimiladas de acordo com a tecnologia e o contexto de cada local. Os objetos decorativos também trocam ícones com a Arquitetura. Pode-se fazer a associação do relógio da imagem a um edifício.



Figura 103

Ensaio 07 – Movimento de ícones - Motivos florais

Fonte: Ensaio gráfico do autor.

A figura 103 associa a imagem de uma cena congelada do filme *Metropolis*, um mobiliário *Déco* (Paul Iribe, 1912, acervo do Museu de Artes Decorativas de Paris) e um detalhe do gradil do Colégio Santa Margarida em Pelotas. O intuito é mostrar a presença quase simultânea de motivos florais geometrizados e simplificados em mídias protomodernistas. Esse desenho foi típico da estilística na época, entre diferentes manifestações artísticas e em diferentes países, também. A partir da aproximação de imagens de origens diferentes, forçaram-se as formas e os

motivos artísticos a revelar significados como a dominância do estilo *Art Déco* nas diversas mídias da época.



Figura 104
 Ensaio 08 – Velocidade - Dinamismo
 Fonte: Ensaio gráfico do autor.

A ideia de velocidade foi propagada pela estética *Déco* aliada a ideia de modernização. Pode-se dizer que foram “convergentes” quanto aos seus significados. A estética da máquina encontrou território na mídia, que divulgava imagens de meios de transporte da época, como os trens e metrô, automóveis, aviões, navios e transatlânticos, como indicadores dessa modernização.

Assim, por um exercício de colagem, procurou-se relacionar uma imagem do edifício Glória (1935) à estética das máquinas da época. O edifício tem uma forma horizontal intensificada por linhas, estrias e esquina arredondada, figuras e motivos, que conferem à sua figura certo aerodinamismo. Através de operações de desfocagem, colagem, replicação e sobreposição de imagens, evidenciam-se os conceitos de velocidade e aerodinamismo presentes tanto em edifícios, como nas máquinas, nos objetos e nas mídias.

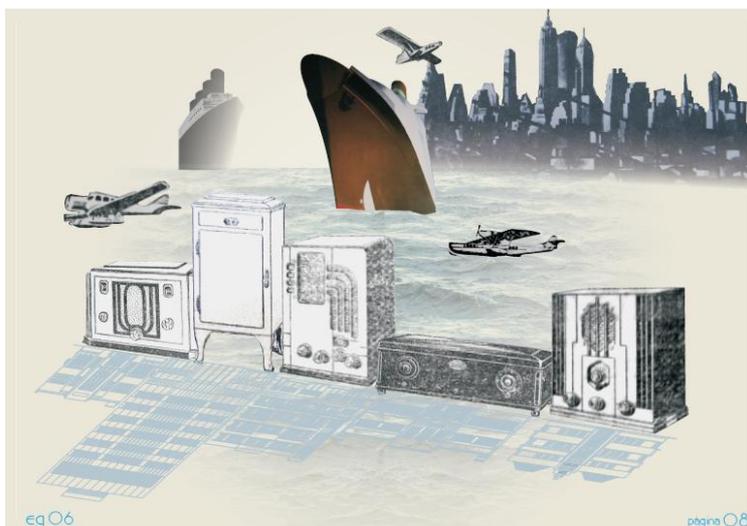


Figura 105

Ensaio 09 – Metrôpoles, meios de transporte, objetos domésticos e a importação da estilística *Déco*
Fonte: Ensaio gráfico do autor.

A imagem do *Art Déco* teve nas metrôpoles dos países desenvolvidos os modelos ideais de cidade. A importação do estilo para países como o Brasil deu-se, também, pelos novos meios de transporte da época, que transmitiam as mensagens de modernização entre os continentes. Permitiam uma aproximação entre os países e uma intensificação no comércio de objetos de consumo, como os aparelhos de rádio, refrigeradores e outros objetos de uso doméstico, os quais apresentavam figurações com pares também na arquitetura.

Foi realizada uma experimentação de colagem de mídias gráficas de Pelotas e de outros locais, contendo ícones do *Art Déco* (como os navios, aviões e *skyline* de metrôpoles), aparelhos domésticos da época (rádios e refrigeradores, na imagem) e edifícios (Edifício da Associação Comercial, Colégio Santa Margarida, Edifício dos Correios, e Alfândega). O intuito foi de mostrar como esse processo de “globalização” estilística se deu de modo conjugado, associando-se as imagens da indústria, do transporte, da comunicação, da cidade e da arquitetura.



Figura 106
Ensaio 10 – Motivos náuticos e a arquitetura *streamline*
Fonte: Ensaio gráfico do autor.

Como já mencionado na revisão teórica, formalmente, associavam-se as imagens de edifícios e de navios transatlânticos na época do *Art Déco*. Sua vertente *streamline* exibia com mais ênfase essas associações.

Nesse ensaio, apresenta-se um experimento de colagem que aproxima a figura do anúncio de um transatlântico da época e uma imagem do colégio Assis Brasil, de Pelotas. O edifício apresenta objetos de motivos náuticos em um vocabulário formal utilizado para a composição de edifícios. No caso do edifício da escola, o volume com janela curva, o terraço com guarda corpo em ferro tubular, as janelas em óculo e o prisma dominante da escada contribuem para essa associação pois são signos que integram aquele repertório de figuras já descrito. Acentuou-se, essa analogia através de uma colagem e de operações de replicação da imagem.

No caso do edifício do colégio Assis Brasil, o tema náutico encontra analogia no edifício pela forma. O processo de significação se dá de forma icônica. Na escala do todo, tanto no navio como no edifício, pode-se verificar predomínio da horizontalidade, volumes em curva e escalonados e primas verticais como elementos marcantes (caixa da escada no edifício, tubos de chaminés no navio). Na escala dos elementos verifica-se, nos dois objetos, a presença de janelas circulares, terraços e cabines, mastros e bandeiras, e janelas em sequência.

Essa associação com meios de transporte da época encontrou, não somente uma representação icônica, mas também apelos simbólicos na arquitetura.



Figura 107

Ensaio 11 – Transporte – mídia – arquitetura - símbolo
Fonte: Ensaio gráfico do autor.

Ícones e símbolos do período pré-moderno são frequentemente encontrados em mídias gráficas, objetos da indústria, e também em edifícios. Na figura 107, pode-se perceber um painel em baixo relevo, pertencente ao edifício de um jornal em Iowa, nos Estados Unidos. Esse painel apresenta ícones como aviões, zepelins, trens, navios e engrenagens. Esses objetos são símbolos e ícones da indústria e dos meios de transporte da época. Um símbolo do globo terrestre recebe destaque ao centro, correspondendo à idéia de internacionalização e globalização pelo rompimento das fronteiras nacionais e encurtamento das distâncias entre os países através dos novos meios de transporte.

Os objetos como automóveis da época, aviões e navios também foram registrados contendo ícones semelhantes no edifício da Alfândega, em Pelotas e em propagandas gráficas do jornal Diário Popular.

Assim como no edifício de Iowa, em Pelotas, no edifício da alfândega há um trabalho em alto-relevo que apresenta os ícones já mencionados (navios e caravelas, além de simbologia náutica como âncoras, correntes, leme, linha paralelas representando o horizonte marítimo, e a inscrição com a data de construção do

edifício em 1934). Esses signos têm vínculo com o uso original do edifício, mas também pertencem a um vocabulário universal dos estilos da época.



Figuras 108, 109 e 110.

Ensaio 12 , 13 e 14. Identificação de traços característicos em elementos de arquitetura e composição – geometrismos, estrias, curvas, reentrâncias e saliências.

Fonte: Ensaio gráfico do autor.

Foram aproximadas imagens de lugares diferentes, além de Pelotas, principalmente pelo processo de identificação de traços ou de compartilhamento de esquemas de desenho, nos edifícios. Em edifícios do *Art Déco* e do Protomodernismo são comuns a marcação ou a ornamentação de platibandas e coroamentos de fachadas por geometrismos, sequência de estrias, pestanas e linhas, ou por reentrâncias e saliências em elementos mais depurados e livres de ornamentação. Essas acentuações são universais e servem como sinais, no sentido semiológico, por anunciarem para o observador que o edifício filia-se ao estilo *Déco* ou protomodernista.

Aproximam-se algumas soluções de coroamentos e platibandas (em curva, com estrias, puras e com guarda-corpos, por reentrâncias e saliências). e de esquadrias (ainda de madeira ou ferro, em painéis, com desenhos geométricos) em edificações da cidade de Pelotas e de Lisboa (Figuras 108, 109 e 110).

A sequência de linhas e estrias verticais ou horizontais forma motivos e arranjos que são recorrentes também em outros objetos da indústria (automobilísticas, de objetos elétricos, de imprensa). A textura criada aparece em marcações de coroamentos, aberturas e acessos de edifícios, bem como em alto-falantes de rádios ou em capôs de automóveis. Esse recurso pode ser utilizado com uma finalidade construtiva, como por exemplo reforçando carrocerias e chassis , servindo como elemento de ventilação e proteção para motores em automóveis ou falantes em rádios, como pode também conferir um aspecto ornamental a esses objetos, indicando (como índice ou sinal) a estética da máquina.

Do mesmo modo esse processo é verificado na arquitetura. Se os desenhos lineares podem converter elementos tradicionais da arquitetura como esquadrias, gradis, pilares, brises, a um desenho geométrico, também podem ser encontrados como ornatos em marcações e destaques de acessos, bases, coroamentos.



Figura 111
Ensaio 15 – Linhas e estrias
Fonte: Ensaio gráfico do autor.

Do ponto de vista simbólico, a imagem da mulher é um dos elementos indicadores do Protomodernismo ou *Art Déco* como um estilo em transição. Conforme já discutido anteriormente, o papel da mulher na sociedade à época encontrava-se em modificação e sobrepunham-se anseios por maior liberdade. Paradoxalmente, reforçava-se ao mesmo tempo a sua condição anterior de subserviência ao homem.

A mulher protomodernista era símbolo, e, na mídia, suas representações reforçavam a estética da época. No ensaio apresentado na figura 112 foram coletadas e aproximadas imagens de mulheres protomodernistas encontradas na mídia gráfica estrangeira, no cinema e no jornal Diário Popular de Pelotas. As figuras femininas variavam da mulher de costumes domésticos, da dançarina, odalisca ou artista circense, às mulheres modernas com silhuetas longilíneas e vestimentas discretas. Aparecem, muitas vezes, associadas a automóveis e objetos de desejo da época. A figura angelical e inocente da personagem Maria, do filme *Metropolis*, serviu como símbolo e ícone da época e encontrou correspondências

com figuras femininas em imagens gráficas e propagandas da indústria de alimentos e cosméticos.

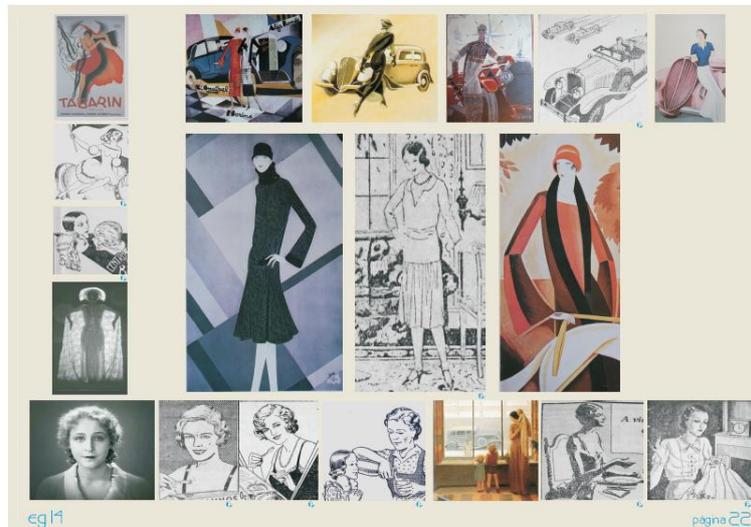


Figura 112
 Ensaio 16 – Mulheres na mídia
 Fonte: Ensaio gráfico do autor.

A figura de outra personagem do filme (a “máquina”) foi concebida a partir da geometrização e simplificação da forma humana e compõe o imaginário fantástico da época. Essa dualidade entre ser humano e ser fantástico encontrou espaço na mídia gráfica e servia como símbolo de futuro, inovação e progresso científico. Encontra-se nas ilustrações gráficas de jornais de Pelotas e mídias de outros locais, referências à imagem do robô do filme *Metropolis* até mesmo em propagandas da indústria farmacêutica.

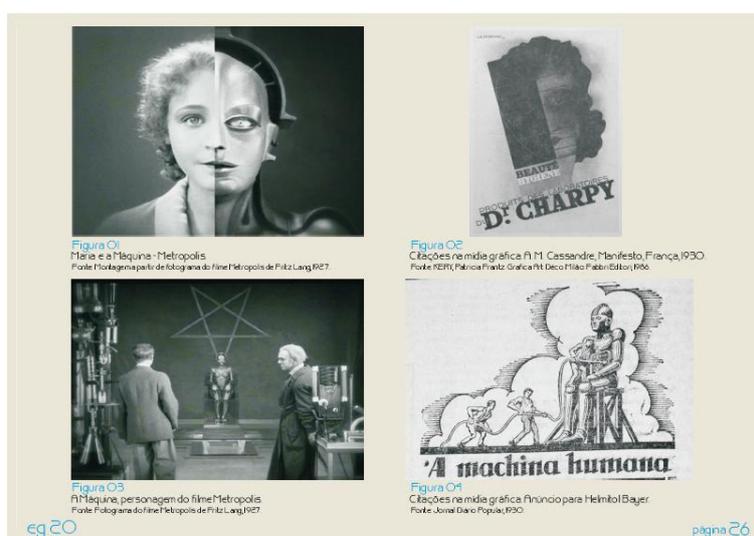


Figura 113
 Ensaio 17 - *Metropolis*
 Fonte: Ensaio gráfico do autor.

Assim, a imagem do ser humano se associava formalmente a de outros objetos da indústria e da arquitetura e divulgava essa imagem da época. Pode-se, por exemplo verificar a semelhança entre as figuras em *Metropolis* e de uma escultura *Art Déco* como o Cristo Redentor (maior monumento *Art Déco* no mundo). As esculturas apresentam uma imagem facetada, simplificada e geometrizada parcialmente humanizada, ou seja, sua leitura permite uma apreensão parcial da figura humana, já que essa se apresenta sem detalhes. Remete a uma imagem mitológica própria do estilo *Art Déco*, que é reconhecidamente um estilo que se apropriou de influências da antiguidade, do antigo Egito, de civilizações pré-colombianas. Somam-se o mito do homem moderno, o mito de cristão, o mito da máquina.

Desse modo, verifica-se que o processo de “mitificação” dos objetos da cultura, na sociedade protomoderna, deu-se também por processos de apropriação de formas semelhantes, ou seja, de uma adoção de motivos artísticos semelhantes, em áreas artísticas diferentes, para representar as mesmas intenções (o mito, por exemplo).

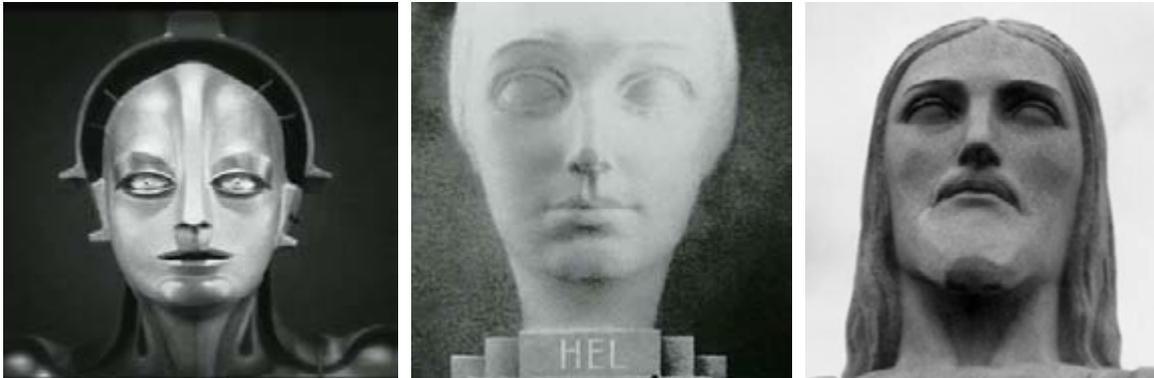


Figura 114, 115 e 116.

Figura “humana” protomoderna: *Metropolis* e Cristo Redentor.

Fonte: Fotogramas de *Metropolis*(1927) e http://en.wikipedia.org/wiki/Christ_the_Redeemer_%28statue%29. Acesso em 20 de julho de 2011.

Produziu-se um experimento gráfico no qual levou-se a simplificação e a geometrização de objetos diferentes a um nível da partícula (do *pixel*). Escolheu-se para esse ensaio as figuras do robô de *Metropolis* e um edifício da capela do colégio São José, em Pelotas com fim em aproximar esses dois objetos, de contextos bem diferentes, mas com vínculos à forma e ao significado mitológico do *Art Déco* e do Protomodernismo. Obviamente que os objetos escolhidos para essa imagem possuem características formais semelhantes. Apresentam simetria bilateral,

elementos constituintes concebidos por formas geométricas elementares, jogos de claro-escuro, contraste de luz e sombra enfatizando contornos e marcando elementos.



Figura 117
Ensaio 18 - *Pixel*
Fonte: Ensaio gráfico do autor.

Se essa aproximação pode ser considerada um jogo gráfico “arbitrário”, isso não anula a proximidade entre as representações gráficas e motivações (motivos e ações) de projetistas e desenhistas do período em busca de imagens que representassem a modernização de um modo “mítico”.

Efeitos e figurações interessantes podem ser obtidos quando se desintegram aos poucos os detalhes de uma imagem, porque “o que fica”, ou o que resiste a essa desintegração ou “embaçamento” (*blur*) às vezes mostra ou aponta a essência da imagem, que muitas vezes, se esconde.

Outra estratégia de representação utilizada pelo *design* gráfico para reforçar a legibilidade de um objeto é a redução do desenho a contornos e traços mais marcantes. Buscou-se reforçar o vínculo entre dois edifícios da arquitetura protomodernista pelotense (Edifício Glória e Instituto Assis Brasil) e a arquitetura do expressionismo como um referencial importante. Redesenharam-se esboços dos edifícios através de grafismos de contornos, para que fosse comparados com croquis de Erich Mendelsohn.

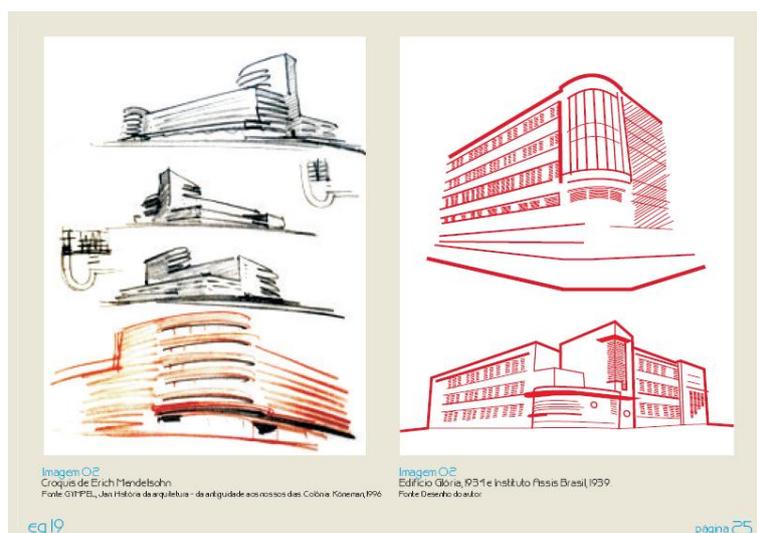


Figura 118
 Ensaio 19 - Contornos
 Fonte: Ensaio gráfico do autor.

Nesse nível, puderam-se verificar, mais facilmente, a semelhança entre os prédios. Os princípios de dinamismo, horizontalidade, valorização de cantos e esquinas, contraste de elementos dominantes com a base horizontal, são características que o expressionismo empresta a edifícios protomodernistas próximos a tendência *streamline* do *Art Déco*, e que já podem ser percebidos nesse nível de representação linear.



Figura 119
 Ensaio 20 – Composições semelhantes no *Déco* gótico
 Fonte: Ensaio gráfico do autor.

Como já mencionado, a mitificação de elementos da cultura foi uma das estratégias utilizadas pelo Protomodernismo.

O estilo *Art Déco* mitificou esses elementos da cultura cotidiana (noções de cidade, de edifício, de desenho, de objetos, de vestimenta, de lazer, de comportamento) com uma estilística própria.

Se essa mitologia, através de um conjunto de elementos, convergia para o mito maior, da ciência, da indústria, ou seja, do progresso e da modernização como uma nova ordem global, isso não quer dizer que a igreja não tenha, do mesmo modo tentado acompanhar essa “evolução”, pelo menos na aparência de seus edifícios. Se uma das características do estilo foi o vínculo com mitos (de ancestralidades a mitos do século XX), não seria absurdo procurar exemplares em templos e edifícios sacros da época.

Na biblioteca de imagens disponível na enciclopédia digital Wikipedia (no verbete *Art Déco* em língua espanhola), encontrou-se uma imagem do cemitério da municipalidade de Azul, na Argentina. Descobriu-se que esse cemitério fazia parte de uma série de edifícios (cemitérios, matadouros e sedes de prefeituras) construídos à época na província de Buenos Aires e que foram “redescobertos” recentemente (de 1997 a 2007) por pesquisadores internacionais. Francisco Salamone foi o arquiteto responsável por mais de 60 projetos das tipologias mencionadas anteriormente, por várias municipalidades e localidades rurais da Argentina. Sua obra constitui uma referência para a modernização na região rural da Argentina e é conhecida como a precursora do “*Art Déco* dos Pampas”. (SHAW, 2007).

Em Pelotas, construiu-se alguns templos religiosos à época do Protomodernismo, como a Igreja Adventista do Sétimo Dia localizada na rua Santa Cruz, já completamente modificada, e as Igrejas Batista da Avenida Bento Gonçalves e da Duque de Caxias. (SCHLEE, 1993). Destaca-se a capela do Colégio São José. Construída entre as décadas de 1930 e 1940, o edifício apresenta traços característicos do *Art Déco* neo-gótico internacional (composição simétrica, elementos geometrizados, escalonamento, tipografia característica) e também marcas estilísticas que foram muito difundidas regionalmente como o revestimento em cimento penteado. Aproximaram-se os edifícios da capela do São José e do núcleo do acesso do cemitério de Azul, na Argentina e verificaram-se algumas semelhanças compositivas nos dois edifícios. As duas edificações apresentam

simetria bilateral por tripartição. Há um plano frontal, mais baixo, que se destaca. O plano de trás, é mais alto e coroa a silhueta do prédio com um escalonamento, mais evidente no edifício de Pelotas, e que culmina com a cruz cristã no topo. No nível dos elementos de arquitetura percebemos a simplificação e geometrização como traços comuns.

Nos dois prédios as aberturas são verticalizadas, mas no edifício argentino a predominância da massa sobre os vazios é tal que as aberturas assemelham-se a *seteiras*, elemento de arquitetura tradicional de fortificações e igrejas medievais, encontrados também em edifícios de linguagem luso-brasileira da região, como fazendas e charqueadas da região sul do estado do Rio Grande do Sul e serviam para colocação de armas de fogo e proteção da propriedade.

Encontramos, no nível iconográfico, elementos em comum como a cruz cristã sobre um “pedestal” de escalonamentos em zigue-zague e também uma imagem de uma entidade mítica da religião, São José, o padroeiro e santo que dá o nome à escola de Pelotas; e o anjo da morte, no edifício argentino, que pode ser atribuído a São Miguel Arcanjo, entidade responsável pela condução das almas ao paraíso como psicopompo, na mitologia cristã.

O compartilhamento de traços e a semelhança do código formal, iconográfico e das estratégias compositivas encontradas em edificações de contextos diferentes, compõem uma mesma estilística de época. Isso demonstra o internacionalismo do Protomodernismo e esses traços compartilhados por um mesmo imaginário de época permite o reconhecimento do estilo em vários locais do mundo. Isso contribui para o conceito de transição no Protomodernismo. Há de se reconhecer apropriações de elementos regionais e ajustes ao contexto onde quer que os edifícios tenham se inserido, mas há também uma iconografia *Déco* universal.

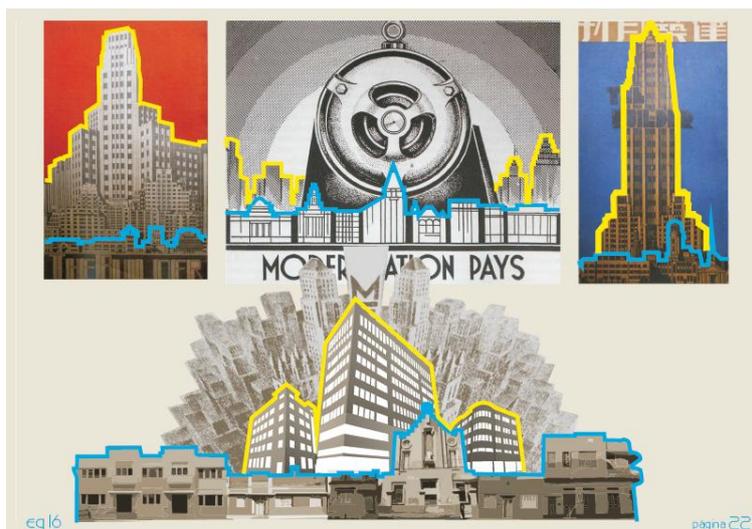


Figura 120
 Ensaio 21 – Metr pole e a cidade tradicional
 Fonte: Ensaio gráfico do autor.

Em algumas ilustra es de propaganda da década de 1930, verifica-se o ícone da metrópole como elemento difusor da idéia de moderniza o (Figura 120). Até mesmo na China, que continua a verticalizar suas cidades até os dias atuais, essa divulga o era uma premissa fundamental na época. Nota-se que, em algumas dessas mídias, a cidade tradicional e pr -moderna aparece em um primeiro plano. No fundo, “nasce” uma cidade maior e mais alta, composta por uma linha de céu de edifícios altos e escalonados, como aqueles construídos em Nova York ou Chicago.

Em uma das imagens do ensaio, destacam-se duas capas de revista (*The Builder*), publicadas na china   época, e uma ilustra o de jornal, onde pode-se conferir esse mesmo recurso gráfico. Na ilustra o do Jornal fica claro também através de uma legenda, a mensagem explícita de persuasão para a moderniza o: “*Modernization Pays*” (A Moderniza o vale a pena), escrita *Déco*, em caixa alta.

Fez-se uma colagem de figuras de edifícios de Pelotas e de uma ilustra o da época que apresenta os mesmos ícones (edifícios, tipografia) no Jornal Diário Popular. Criou-se um perfil de quarteirão com edifícios protomodernistas da cidade (como um quarteirão ainda tradicional) e colocaram-se em um plano intermediário alguns dos edifícios em altura que foram pioneiros na cidade (Edifício Glória, Palácio do Comércio e Edifício da Caixa Econômica Federal). Estes foram divulgadores da nova tipologia na cidade. Ao fundo, uma ilustra o de uma

companhia de seguros que anunciava no jornal de Pelotas, fazia uma alusão ao filme *Metropolis*, de Fritz Lang, com desenhos de uma cidade cheia de edifícios em altura escalonados e com um letreiro no centro com a legenda indicando o nome da empresa.

Com isso, buscou-se jogar com esses significantes, que se encontravam presentes em mídias de diversas partes do mundo, e que, através de uma estilística semelhante, comunicavam os mesmos significados, nesse caso, o desenvolvimento da cidade moderna.



Figura 121 e 122

Ensaio 22 e 23 – Interiores, mobiliários e objetos *Déco* na mídia.

Fonte: Ensaio gráfico do autor.

Objetos de uso doméstico, de decoração, mobiliários, e espaços de interiores também ganharam destaque na mídia gráfica de Pelotas. Coletou-se uma série de imagens para mostrar como objetos mostrados em ilustrações do jornal na cidade apresentavam estilística semelhante aos objetos da Europa. Muitos dos objetos vendidos no Brasil, nas décadas de 1930 e 1940, eram importados da Europa e Estados Unidos. Houve também fábricas de rádios e de outros objetos no Brasil, que adotavam o desenho *Déco*, além de objetos artesanais.

O mobiliário apresentava desenhos simples, prismáticos, mas expressivos, Alguns motivos artísticos foram compartilhados por objetos diferentes, como a imagem de um sol nascente no encosto de cadeiras expostas no setor *Art Déco* do Museu de Artes Decorativas de Paris, e em um restaurante da cidade de Hamburgo, na Alemanha. O sol nascente é um motivo iconográfico que pode corresponder ao positivismo francês (*fiat lux*), referência de ideologia para a época. (SANTOS, 2007).

A expressão “faça-se a lux” já era um motivo comum em outras estilísticas na arquitetura da cidade, como em edifícios institucionais do Ecletismo historicista.

O ícone do sol nascente, no entanto, ganhou ênfase em estilemas e grafismos de objetos, da mídia gráfica e até mesmo em elementos de arquitetura, na estética *Déco*. Representa, simbolicamente, a manifestação de uma divindade (reforça o mito) e ao mesmo tempo a ressurreição e a imortalidade. Representa o coração e o olho do mundo. (CHEVALIER; GHEERBRANT et al., 1989). Nesse sentido pode-se associá-lo ao nascimento de uma nova era (a Modernidade), sob o olhar onipresente de uma “divindade” (a ciência, a indústria, o liberalismo e o positivismo) que observa o mundo e cujos raios são o conhecimento e a faculdade do intelecto.

A promoção do *Art Déco*, vinculada a uma plástica comprometida em tornar o desenho *Déco* a referência do *design*, da época, permitiu que os artefatos do estilo continuassem sendo desejados até os dias atuais. Há uma série de antiquários e lojas especializadas em objetos dessa estilística por todo o mundo. Na figura 122, apresenta-se a fotografia de uma loja de vestuário, próxima a *Place de Vosges*, em uma região valorizada de Paris, com produtos de antiquário, predominantemente composta por objetos *Art Déco*. Esses objetos ocupam a totalidade da vitrine, e, além de serem comercializados para colecionadores e aficionados pelo estilo, servem como atrativos para fregueses.

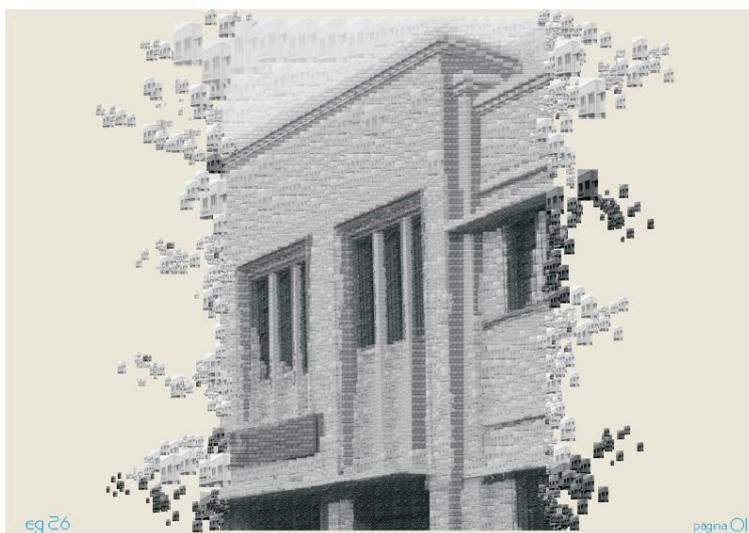


Figura 123

Ensaio 24 – Fragmentação e simultaneidade – redundância e ambiguidade
Fonte: Ensaio gráfico do autor.

Na figura 123 opera-se com fragmentação e simultaneidade (equiparação de velocidades diferentes no mesmo espaço ou tempo). A aceleração do espaço-tempo, representado mesmo em imagens estáticas, por processos de repetição e diferenciação, cópia e auto-replicação, são marcas das vanguardas artísticas do início do século como o Futurismo na pintura, que antevia os efeitos do cinema.

Para o Protomodernismo essas noções são importantes, visto que o estilo compõe-se de uma arquitetura de transição que operou em um só tempo e espaço, com noções de tempos diferentes. Há fragmentos de Modernidade e tradição no Protomodernismo. E isso não sugere contradição.

Chama-se a atenção para o caráter redundante do Protomodernismo. Essa figura de discurso, na imagem, pode compor com outras operações como a repetição e a replicação. Os motivos artísticos do *Art Déco* ou Protomodernismo se repetem e se difundem por diferentes mídias e meios artísticos, a tal ponto que configuram um imaginário total, que se tornam redundantes.

Pressionou-se a imagem a tal ponto que ela chegasse à ambiguidade. O todo é composto por partes que são compostas por todos. O que é que garante a estilística de um objeto, o detalhe, o elemento, ou o todo? No caso do *Art Déco* isso varia.

Conforme verificamos no capítulo das análises formais, há edificações que guardam o vínculo com o estilo na sua silhueta e mantêm uma composição de elementos discretamente estilizados ou vinculados a estilos precedentes. Outros possuem elementos estilizados dentro de esquemas próprios do estilo e a decoração enfatiza isso, mas o corpo da edificação é ainda tradicional. Outros ainda apelam para signos simbólicos como rótulos, para “legendar” a edificação e transmitir a mensagem de modernização através de símbolos aplicados. Em muitos casos, no entanto, podemos perceber que a iconografia transita entre as escalas em um mesmo edifício. Pode-se encontrar motivos no todo, nas partes e elementos e na ornamentação dos prédios. Em um só tempo e em um só espaço pode haver mais de uma “instância” de comunicação. Uma delas pode reforçar a outra, por reafirmação ou mesmo por contraste, já que se entende que o paradoxo, no Protomodernismo, foi um meio de destaque e de evidência de sentidos.

Essas instâncias podem se referir tanto às diferentes escalas a partir das quais um edifício pode comunicar as mensagens simbólicas ou icônicas, como também podem se referir às diferentes mídias que o estilo tomou para comunicar mensagens de modernização.

3.3. Considerações finais – Protomodernismo, arquitetura e mídias: o sentido da relação

As noções confusas são fecundas à proporção de sua confusão mesma; a pluralidade, a discordância das significações, confere um jogo para o pensamento; ela projeta em direções imprevistas a curiosidade e o interesse.

Georges Gusdorf

A arquitetura protomodernista de Pelotas encontrou correspondência em estilos como o *Art Déco* e, o Protomodernismo como um todo por conter traços também de outras vanguardas.

As análises formalistas indicaram que, no *corpus* de edificações analisado, há uma tensão entre Classicismo e Modernismo. A presença de formas e elementos tradicionais e modernos em um mesmo edifício foi percebida em todo o *corpus* de análise.

Não há, na arquitetura protomodernista na cidade de Pelotas, decorativismo abundante como na arquitetura *Art Déco* de outros locais na América Latina, Europa e Estados Unidos. O componente exuberante e ornamental não foi enfatizado pela arquitetura local, comparativamente a outros lugares.

Entretanto, encontram-se facilmente correspondências entre elementos de arquitetura, decorativos e de ornamentação, grafismos e estilemas geométricos, típicos do *Art Déco*. Há outros símbolos que caracterizam o estilo e que também compõem a estilística da época na arquitetura de Pelotas e de outros lugares.

A revisão de literatura, as análises de obras e o ensaio gráfico permitem afirmar que a arquitetura de Pelotas está integrada num sistema *Art Déco* e protomodernista, mesmo que existam diferenças entre os estilos de origem, as vertentes assimiladas pela América Latina e a produção brasileira e de Pelotas.

O *Art Déco* não ocorreu exatamente no mesmo período, nem teve a mesma adesão em todos os países da América Latina. Deu ênfases diferentes para os

motivos artísticos. Isso não desconsidera, contudo, o reconhecimento e a aproximação forte entre as manifestações do estilo em qualquer lugar.

A arquitetura protomodernista de Pelotas espelha o Protomodernismo e o *Art Déco* internacional, mesmo que o reflexo não seja igualmente nítido no todo e apresente algumas distorções formais. O ensaio gráfico mostra isso. As análises formalistas e iconográficas também, ao aproximar as características dos edifícios encontradas na literatura e compará-las, também, com as características evidenciadas nessas análises. O ensaio gráfico mostra, que o estilo encontrou formas semelhantes para representar edifícios de determinadas tipologias desde o contexto local até outros países.

Nesse sentido, ressalta-se o poder didático dessa arquitetura, na cidade de Pelotas, que pode possibilitar a identificação e valorização de um estilo arquitetônico com edifícios da cidade que podem ser exemplares, com a evidência de características universais ao estilo.

Entretanto, como já mencionado, manteve-se essa denominação para a arquitetura de Pelotas por se tratar de um regionalismo e de uma terminologia conhecida no meio acadêmico da cidade para se referir a essa produção arquitetônica, que, teve como referencial não só o *Art Déco*, mas também permite perceber traços de outras vanguardas.

A definição de Protomodernismo pode ser desconfortável pela dificuldade em rastrear e conter o seu percurso e suas representações. Além disso, as representações do *Art Déco* em diferentes mídias e em diferentes países não são exatamente homogêneas, embora compartilhem traços dentro de suas diversidades. Poder-se-ia admitir vários tipos de *Art Déco* e de Protomodernismo, que só compõem um estilo no nível do imaginário. Por isso a busca por sua iconografia e em mídias diferentes.

Outra questão que a aplicação do termo deixa em aberto é a sua associação ao Modernismo. Esse termo se associa comumente ao Movimento Moderno. Conforme já discutido anteriormente, sabe-se que tanto o Protomodernismo como o Movimento Moderno tiveram origens semelhantes nas vanguardas, no anseio por

uma representação da Modernidade. Entretanto, isso não se concretizou e não foi representado do mesmo modo nos dois estilos. Pode-se pensar que, se encontramos “pitadas de sal” de Modernismo, mais ou menos concentradas, na arquitetura protomodernista (em elementos e na forma, conforme análises) isso foi muito mais utilizado como signos de representação simbólica e icônica.

Para a arquitetura protomodernista é necessária uma combinação de um componente inovador, moderno e de outro conservador e tradicional, mesmo que eles se encontrem representados em escalas diferentes, mais ou menos enfatizados.

A diferenciação das duas arquiteturas não pode ser visualizada a partir de uma “virada”. A transição da arquitetura protomodernista para a modernista não é identificável precisamente no tempo por isso. Nenhum estilo precedeu o outro. Foram contemporâneos em lugares diferentes. Outras soluções e modificações foram necessárias para a concepção de um Modernismo do Movimento Moderno e elas deviam ser mais radicais, mais programáticas e mais intensas. Não permitiam como ocorreu na arquitetura protomodernista, observar uma gradiente.

Em uma tendência de Modernismo, da arquitetura e das artes, há sempre um gradiente, no qual há uma frente onde se situam as vanguardas, e um fundo no qual se situam as correntes mais resistentes e que coletam e carregam elementos da tradição que não se desprendem. Isso pode ou não ser sincronizado.

O Modernismo latino-americano, iniciado com mais ênfase pelo Protomodernismo e *Art Déco* no século XX, deslocou-se nesse *degradé*, ora assumindo mais intensidade, ora mantendo-se mais na retaguarda, mas sempre dependendo desses dois componentes. A produção arquitetônica do *Art Déco* ou Protomodernismo foi ampla o suficiente para que seja identificado e consolidado um estilo.

O Protomodernismo, em um só tempo, operou com noções de tempos diferentes. Um paradoxo moderno aliado a noção de arquitetura de transição, converge para uma propaganda de ideário progressista conservador. O destaque dessas “mensagens” é acentuado tanto por reforço como por contraste. Na arquitetura isso se dá pela identificação de signos e ícones na forma dos edifícios.

Nesse sentido, pode se afirmar que a arquitetura protomodernista pode ser considerada como uma mídia, na época, já que divulgava e servia de suporte para signos que eram os mesmos, ou tinham formas próximas às de outros objetos da mídia, especialmente da mídia gráfica, mas também do cinema e de objetos de *design* industrial. Comunicavam mensagens semelhantes que convergiam para uma mesma vontade de modernização, atualização e equiparação a um ideal de sociedade moderna. Em síntese, arquitetura e mídia gráfica foram propaganda.

Um estilo, para se consolidar, precisa dar representação para um mínimo de condições (traduzidas em visões de mundo, concepções de homem e sociedade, modos de vida e de consumo) que são colocadas pelo capitalismo como requisitos para a adesão da sociedade. O estilo protomodernista se compunha parcialmente da arquitetura e da mídia gráfica.

O ensaio gráfico permite que se observe esse processo. As diferentes expressões artísticas, como diferentes instâncias comunicativas da época, adotavam formas e motivos dentro de um mesmo código para representar significados semelhantes.

Signos do estilo e motivos associativos de escalonamentos, piramidais, florais geometrizados, são perceptíveis na arquitetura e em anúncios gráficos, por exemplo.

Objetos diversos da época foram iconizados em edifícios. Edifícios da época foram iconizados e simbolizados em objetos. Todo esse processo concorreu para uma redundância necessária à propaganda de um estilo que era uma das representações da transição para a Modernidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso** (1982). Lisboa, Edições 70, 1984.
- . **Elementos de semiologia** (1965). Lisboa, Edições 70, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean. **Significação da publicidade** (1968). In: LIMA, Luiz Costa (org.). Teoria da cultura de massa, 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
Jean Baudrillard (1929-2007).
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (1936). In BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas, 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BÖHM, Mimi. **Buenos Aires – Art Déco y Racionalismo**. Buenos Aires, Ediciones Xavier Verstraeten, 2008.
- BOSANQUET, Bernard. **História de la estética**. Buenos Aires, Editorial Nova, 1949.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas** – org. Sérgio Micelli. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1982.
- BRESSLER, Henri. **O Art Décoratif na França**. In Art Déco na América Latina. – Centro de Arquitetura e Urbanismo – 1º Seminário Internacional – Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandjean de Montigny – PUC/RJ, 1997.
- CASTRIOTA, Leonardo Barci (org.). **Arquitetura da Modernidade**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olimpo, 1989.
- COIGNARD, Jérôme. **Guide Du musée des arts décoratifs**. Paris, Les Arts Décoratifs, 2006.
- CONDE, Luiz Paulo. **Art Déco: Modernidade antes do Movimento Moderno**. In Art Déco na América Latina. – Centro de Arquitetura e Urbanismo – 1º Seminário Internacional – Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar Grandjean de Montigny – PUC/RJ, 1997.

CZAJKOWSKI, Jorge (org.). **Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 1997.

DENISON, Edward; YU REN, Guang. **Modernism in China – Architectural Visions and Revolutions**. Chicester: John Wiley & Sons, 2008.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro, Record, 2004.

ENGLERT, Alfred; ENGLERT; Kerstin Wittman; VISSCHER, Jochen. **Berlin Modernism**. Berlin, Jovis Verlag, 2008.

FERNIE, Eric. **Art History and its methods. A critical anthology. Selection and commentary**. New York, Phaidon Press Limited, 1995.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750 (1986)**. São Paulo, Cosac Naify, 2007.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto**. São Paulo, Escrituras Editora, 2000.

GUSDORF, Georges. **Le Romantisme**. Paris, Payot, 2011.

GUTIÉRREZ, Ramón. **Arquitectura y urbanismo em Iberoamérica**. Madrid, Cátedra, 2002.

GYMPEL, Jan. **História da arquitetura – da antiguidade aos nossos dias**. Colônia, Köneman, 1996.

HADJINICOLAOU, Nicos. **Lá producción artística frente a sus significados**. México: Siglo veintiuno editores, 1977.

HILLIER, Bevis. **Art Déco of the 20s and 30s**. London, Studio Vista, 1968.

JANTZEN, Sylvio A. D. et alii. **Patrimônio arquitetônico em áreas urbanas: metodologia e estudos de caso da região sul Rio Grande do Sul**. In: International Seminar on Urban Form, 17th Conference, Hamburgo, Full Paper CD, 2010. Também acessível em http://www.isuf2010.de/Papers/Jantzen_Sylvio.pdf.

JANTZEN, Sylvio A. D. **A Arquitetura e o olhar: análises de imagens e condições de recepção de projetos e obras**. Pelotas, UFPel, FAUrb, PROGRAU, junho de 2011. (apostila da disciplina “Leituras dirigidas em patrimônio cultural e teoria da arquitetura e urbanismo”, série Anotações, 5).

JORNAL DIÁRIO POPULAR. Pelotas, Jornal Diário Popular, 1930-1935.

KERY, Patricia Frantz. **Grafica Art Déco**. Milão, Fabbri Editori, 1986.

KRUFFT, Hanno-Walter. *A History of Architectural Theory: From Vitruvius to the Present*. New York, Princeton Architectural Press, 1994.

MARX, Karl. **O fetichismo da mercadoria: seus segredos**. In. ————. *O Capital* (4.ed. 1890). Livro primeiro. 7. ed. São Paulo, DIFEL, 1982, pp. 79-93.

MITCHELL, William. *The Reconfigured eye. Visual truth in the post-photographic Era*. Cambridge, MIT Press, 1992.

MOURA, Rosa Rolim de e SCHLEE, Andrey. **100 Imagens da arquitetura Pelotense**. Pelotas, Palotti, 2002.

MOURA, Rosa Maria Garcia Rolim de. *Modernidade pelotense: a cidade e a arquitetura possível: 1940-1950*. Dissertação de mestrado em História do Brasil – PUCRS.

———. **Protomodernismo em Pelotas**. Pelotas, Editora Universitária/UFPel, 2005.

NESBITT, Kate (org.). **Uma nova agenda para a arquitetura (1996)**. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

PAHL, Jürgen. *Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts: Zeit-Räume*. München, Prestel, 1999.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais (1955)**. São Paulo, Perspectiva, 2009.

PELOTAS. **Lei no 4.568 de 07 de julho de 2000. Declara área da cidade como zonas de preservação do Patrimônio Cultural de Pelotas - ZPPCs - lista seus bens integrantes e dá outras providências**. Disponível em <http://www.pelotas.rs.gov.br/interesse_legislacao/leis/antigo/L2000/Lei_n_4568.pdf>. Acesso em 5 dez. 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **República Velha gaúcha: “Estado autoritário e economia”**. In: DACANAL, José Hildebrando, GONZAGA, Sergius (org.). *RS: Economia e política*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1979.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte – Passado e presente (1940)**. São Paulo, Companhia das letras, 2005.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da arquitetura no Brasil**. São Paulo, Perspectiva, 1970.

———. **Racionalismo e proto-modernismo na obra de Victor Dubugras**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997.

———. **Victor Dubugras** - Precursor Da arquitetura Moderna Na America Latina. São Paulo, EDUSP, 2005.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos (1903)**. Goiânia, UCG, 2006.

SANTOS, Carlos Alberto Avila. **Ecletismo na fronteira meridional do Brasil (1870-1931)**. Tese de doutorado em Arquitetura – UFBA.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como Vontade e Representação (1819)**. Trad. Jair Barboza. São Paulo, Ed. Unesp, 2005.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. O Ecletismo na Arquitetura pelotense até as décadas de 1930 e 1940 (1993). Dissertação de mestrado em Teoria e História da Arquitetura – PROPAR – UFRGS.

SEGRE, Roberto. **América Latina fim de milênio**. Raízes e perspectivas de sua arquitetura. São Paulo: Studio Nobel, 1991.

SHAW, Tom & SHAW, Edward. **Salamone, La Consagración**. Monumental Art Déco em Las Pampas. Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2007.

SILVA, Elvan. **Arquitetura e Semiologia** – Notas sobre a Interpretação Lingüística do Fenômeno Arquitetônico. Porto Alegre, Sulina, 1985

SILVEIRA JUNIOR, Antonio C. P. Reference, Media and Design: Comprehending the Aesthetic of Protomodernist Architecture in Pelotas-Brazil. In: International Seminar on Urban Form, 17th Conference, Hamburgo, Full Paper CD, 2010. Também acessível em http://www.isuf2010.de/Papers/Silveira_Junior_Antonio.pdf

TUFTE, Edward R. **The Cognitive Style of Power Point: Pitching Out Corrupts Within**. Cheshire (Conn.), Graphics Press LLC, 2006.

WEIMER, Günter. **Origem e evolução das cidades rio-grandenses**. Porto Alegre, Livraria do Arquiteto, 2004.

WEISCHEDEL, Wilhelm. **A escada dos fundos da filosofia**. 3. ed. São Paulo, ANGRA LTDA., 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte (1917)**. São Paulo, Martins editora, 2001.

WRIGHT, Frank Lloyd. **El futuro de La Arquitectura**. Barcelona, Ed. Poseidon, 1978.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e
Urbanismo- PROGRAU



Dissertação

Referência, mídia e projeto:

Compreendendo a estética da
Arquitetura protomodernista em Pelotas-RS.

Tomo II - Apêndices

Antonio Carlos Porto Silveira Junior

Pelotas, 2012

Antonio Carlos Porto Silveira Junior

Referência, mídia e projeto:

Compreendendo a estética da arquitetura protomodernista em Pelotas—RS.

Dissertação do curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, PROGRAU-UFPeI, na área de concentração de arquitetura, patrimônio e sistemas urbanos e linha de pesquisa de teoria, história e crítica da arquitetura e urbanismo.

Orientador Prof. Dr. Sylvio Arnaldo Dick Jantzen

Pelotas

2012

SUMÁRIO

TOMO II – Apêndices

APÊNDICE A – Roteiros de análises formalistas – descrições detalhadas

Legibilidade da forma - exercícios a partir da teoria da <i>Gestalt</i>	199
Verificação da legibilidade.....	199
Atribuição de um grau de “pregnância”.....	199
Verificação de categorias semânticas.....	199
Conceitos da <i>Beaux-arts</i> francesa.....	200
Composição.....	200
Coordenação.....	201
Plástica na arquitetura.....	202
Conceitos de Elementos de composição e de arquitetura.....	203
Técnicas de análise dos edifícios.....	203
Categorias estéticas - suas atribuições à arquitetura protomodernista de Pelotas, conforme categorias de Jurgen Pahl.....	205

APÊNDICE B – Metodologias de análises da significação – descrições detalhadas

Iconografia e Iconologia.....	209
Um método para investigar mensagens em imagens e arquitetura a partir de Roland Barthes. Transformação e “manipulação” da imagem.....	212
Operações de transformações da imagem.....	217
Aproximações entre semiologia e iconologia.....	218

APÊNDICE D – Análises dos edifícios – descrições detalhadas

Edifício Glória.....	222
Edifício do Colégio Santa Margarida.....	242
Edifício da Alfândega.....	263
Edifício dos Correios e Telégrafos do Brasil.....	281
Palácio do Comércio.....	297
Edifício do Instituto de Educação Assis Brasil.....	319

APÊNDICE E – Tabelas de análises pré-iconográficas, iconográficas e iconológicas

Tabela de descrição pré-iconográfica.....	337
Tabela de análise iconográfica.....	338
Tabela de análise iconológica.....	339

APÊNDICE F – Fichas de identificação e análise elementar/pré-iconográficas

Ficha do Edifício Glória. Identificação.....	340
Ficha do Edifício Glória. Análise elementar.....	341
Ficha do Edifício Glória. Análise elementar.....	342
Ficha do Colégio Santa Margarida. Identificação.....	343
Ficha do Colégio Santa Margarida. Análise elementar.....	344
Ficha do Colégio Santa Margarida. Análise elementar.....	345
Ficha do edifício da Alfândega. Identificação.....	346
Ficha do edifício da Alfândega. Análise elementar.....	347
Ficha do edifício da Alfândega. Análise elementar.....	348
Ficha do edifício dos Correios. Identificação.....	349
Ficha do edifício dos Correios. Análise elementar.....	350
Ficha do edifício dos Correios. Análise elementar.....	351
Ficha do edifício do Palácio do Comércio. Identificação.....	352
Ficha do edifício do Palácio do Comércio. Análise elementar.....	353
Ficha do edifício do Palácio do Comércio. Análise elementar.....	354
Ficha do Instituto Assis Brasil. Identificação.....	355
Ficha do Instituto Assis Brasil. Análise elementar.....	356
Ficha do Instituto Assis Brasil. Análise elementar.....	357

APÊNDICE G – Quadros contexto

Quadro Contexto. Década de 1920.....	358
Quadro Contexto. Década de 1930.....	359

TOMO III – Ensaio gráfico (Pranchas A3 em volume separado)

Créditos das imagens do Ensaio Gráfico.....	360
---	-----

Roteiros de análises formalistas – descrições detalhadas

As análises de obras estudadas nessa pesquisa serão operadas no âmbito da forma. Isso se procede a partir de algumas modalidades de análise que contém noções da teoria da *Gestalt*, principalmente, e também de outras abordagens artísticas. A abordagem formalista de Heinrich Wölflin é uma referência importante.

Um procedimento de análise pressupõe momentos. Na metodologia empregada apresentam-se sete passos e sete momentos de análise. Essas etapas podem ter mais ou menos aprofundamento dependendo dos objetos de análise.

Considera-se a verificação dos seguintes termos: a legibilidade, o grau de pregnância, as categorias semânticas, os elementos estruturadores da forma (elementos de composição e elementos de arquitetura), a evidência de regras de composição e ordenação, taxa, gêneros, comensurabilidades e tropos figurativos.

O primeiro momento consiste em exercício com base nas referências da teoria da *Gestalt* e consiste em três termos: a verificação da legibilidade, a atribuição do grau de pregnância e a verificação de outras categorias semânticas.

Legibilidade da forma

Por legibilidade compreende-se a atividade de apreender a forma. Isso se dá de acordo com um repertório cultural (PANOFSKY, 1955). Deve-se fazer uma segregação das fachadas em unidades formais por escala, ou seja, partindo do todo de uma fachada, até a identificação das partes, elementos de arquitetura, elementos da forma (ponto, linha, plano, volume), até o nível do detalhe e textura. Com isso será evidenciado o regramento estrutural dos elementos em cada nível. O primeiro momento da análise consiste em conferir um grau de pregnância e legibilidade à forma dos objetos.

Categorias da semântica visual

Aproximando-se da semiologia, nesse passo a verificação da legibilidade se dá pelas categorias semânticas. Às formas das figuras serão atribuídos possíveis

significados. Apresentam-se cinco categorias universais: harmonia, desarmonia, equilíbrio, desequilíbrio e contraste.

A harmonia pressupõe uma combinação entre equilíbrio, ordem e regularidade. O equilíbrio é a compensação visual das tensões criadas pelas formas. O contraste potencializa a legibilidade e a comunicação. Pode ocorrer na própria unidade ou na relação com o contexto, por diferenciações de luz e sombra, cor, movimento e repouso (por obliquidades), dinamismo (intensificações de movimento), ritmo, proporção e escala, espessura, e outras propriedades formais. São categorias denotativas, ou seja, os objetos analisados apresentam ou não esses atributos.

Acrescentam-se outras categorias mais conotativas, ou seja, que dependem do intérprete e de seu repertório próprio para que possam ser evidenciadas ou não.

São elas: clareza; simplicidade e complexidade; minimidade e profusão; coerência e incoerência; exagero; arredondamento, suavidade e maciez; transparência (física e sensorial) e opacidade; redundância; ambiguidade; espontaneidade; aleatoriedade; fragmentação; sutileza; difusividade; distorção; profundidade; superficialidade; seqüencialidade; sobreposição; ajuste ótico; ruído visual. (GOMES FILHO, 2000). O segundo momento de análise consiste na atribuição das categorias semânticas à cada obra analisada.

No terceiro momento, após os dois ensaios anteriores realizam-se as considerações sobre a legibilidade das fachadas dos edifícios analisados. Deve-se conferir a cada uma das obras uma caracterização em três adjetivos, que correspondam as categorias mais marcantes na forma. Por exemplo, um edifício tal pode ser muito pregnante, harmônico e complexo.

Composição

Nessa etapa realiza-se a correspondência entre legibilidade e partidos, referenciada pela teoria arquitetônica de elementos procedente da Escola Nacional de Belas Artes francesa. Faz-se a correspondência entre elementos estruturadores da forma, categorias semânticas, elementos de composição e elementos de arquitetura. O quarto momento de análise corresponde a identificação das categorias

elementares por escala (todos e partes, elementos de composição, elementos de arquitetura e detalhes ou textura).

Detalhamento da composição

Nessa etapa se procede ao detalhamento da composição. Estudam-se as fachadas sob os seguintes aspectos: ritmo, linhas de força, coroamento, peso, predomínio de figuras geométricas, transparências, elementos decorativos e detalhes, etc.

Depois, de forma conotativa, buscam-se relacionar as fachadas a ideias, conceitos e valores. Busca-se o caráter das fachadas e o que elas representam, evocam, remetem ou expressam. Estuda-se também a granulometria das fachadas. O grão, ou as unidades elementares das fachadas pode evidenciar a sua relação com o contexto.

Coordenação (táxe), gêneros, simetrias e tropos figurativos

Analisa-se, aqui, a coordenação como a composição das partes em um todo. É o que Vitruvius denominava de táxe. Pode se dar de duas formas: por coordenação, em uma grade ou por trimorfismo, em elementos de três em três com ênfase no elemento central.

O estudo de proporções também incrementa a leitura da obra na apreensão das partes com o todo. Pode ser feito com a evidenciação de eixos e tramas utilizados para o projeto.

A simetria ou comensurabilidade revela regras compositivas e podem ser do tipo espelhamento, paralelismo, contraste, diminuições e aumentos e aposiopeses.

Tropos figurativos estão ligados as regras de simetrias e promovem a disponibilidade a inovações e releituras. Podem revelar a intenção em evocar conceitos valores e ideais. Podem ser por tematizações, metáforas, imitações, miniaturizações, deformações e oximoros.

O quinto, sexto e sétimo momentos de análise são as identificações de regras de táxe, de tipos ou gêneros, de simetrias e tropos figurativos. Por fim será realizado um relatório com as considerações das análises formais realizadas.

Caráter formal dos elementos construídos: sobre a plástica na arquitetura

A presente análise relaciona-se, também aos conceitos e categorias de análise de Heinrich Wölfflin (1917). As categorias foram particularizadas para uma análise da arquitetura protomodernista em Pelotas.

Conforme Wölfflin (1917) procedeu para diferenciar a arquitetura renascentista da arquitetura barroca, aqui, as obras também serão analisadas conforme a predominância de linearidades, superficialidades ou volumetrias. A análise formalista contribuirá para caracterizar o Protomodernismo.

A partir desse ensaio pode-se chegar a conclusões sobre a “boa forma” em arquitetura. Isso será importante para o Protomodernismo em particular, como um estilo, linguagem ou manifestação arquitetônica que ainda carece de legitimação.

A essa análise, onde predominam critérios formais e de valoração do belo em arquitetura, devem-se acrescentar também outros que considerem a expressividade desses objetos vinculada a ideias, conceitos e ícones. Assim as análises associam-se e permitem uma apreciação e compreensão da arquitetura dentro de um contexto. Mesmo assim, não se desconsidera a possibilidade da existência de princípios integrais e universais, em um projeto, que possam qualificá-lo para uma boa ou má recepção.

De Wölfflin (1917) se aprende que os efeitos plásticos que poderão ser evidenciados são percebidos em três níveis de representação geométrica: linear, pictórico e escultórico. Os efeitos lineares são aqueles percebidos através da ênfase em linhas, estrias, arremates, texturas, marcações, desenhos retilíneos “sem espessura”, enfim, representações que enfatizam os contornos. Os efeitos pictóricos são aqueles que trabalham no campo visual dos planos, da dimensão secundária, assim como os escultóricos trabalham na dimensão terciária. As texturas e cores podem contribuir com essas evidências.

Apresentam-se quatro efeitos que poderão ser identificados a partir das análises dos edifícios e dos seus elementos. São eles:

1) Contrastes, destaques e acentuações: são percebidos na relação das partes com o todo.

2) Isotropia, direcionamentos, proporções: são percebidos através de efeitos de escala.

3) Efeitos das ordenações espaciais: são percebidos na relação dos partidos e todos conceituais. Podem evidenciar outros efeitos de associatividade, ritmo, repetições, aumentos e reduções, truncamentos (*foreshortening* ou efeitos de escorço) e outros.

4) Tramas e traçados reguladores: são explicitados pelos elementos de composição e arquitetura.

Elementos de composição e elementos de arquitetura

Um elemento de arquitetura é algo concreto, naturalmente definido, é “coisa material”. Pode compor padrões, tratados e catálogos e ser comercializado como artefato. Como exemplos, pode-se citar portas, janelas, balcões, marquises, gradis, etc.

Já os elementos de composição são abstrações, são conceituais. Apresentam certa relatividade nas proporções e dimensões e não possuem o grau de definição natural dos elementos de arquitetura. Não apresentam um uso prático específico. São como “rótulos”, logo, nomeiam e informam sobre o conteúdo de uma “embalagem”, ou como Corona Martínez designa de “invólucros espaciais”.¹ Esse invólucro, como o conjunto das partes e dos elementos, na análise feita nessa pesquisa, é considerado como o conjunto das fachadas principais dos edifícios.

Técnica de análise dos edifícios

O conteúdo gráfico dessa análise localiza-se também nas pranchas A3 em apêndices. A análise foi realizada em quatro etapas: O desenho das fachadas, a

¹ O estudo da arquitetura em elementos de arquitetura e elementos de composição remonta à Escola Nacional de Belas Artes francesa, conforme já mencionado. Aqui as definições baseiam-se na obra de MARTÍNEZ, Alfonso Corona. Ensaio sobre o projeto (1990). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

definição da plástica, as associações iconográficas, e a identificação estilística. Após foi gerado um relatório final que sintetiza as análises e interpretações que delas decorrem.

1) Desenho das fachadas

Do *corpus* arquitetônico definido, foram desenhadas as fachadas principais. Os desenhos foram realizados sobre levantamentos fotográficos e sobre documentos como plantas cadastrais da prefeitura. Fotografias mais antigas em outros documentos e livros também colaboraram na compreensão do desenho dos edifícios. Realizaram-se levantamentos fotográficos *in loco* e as fotografias foram retificadas em meio digital e desenhadas em *software* CAD. Como o acervo do arquivo municipal de plantas não apresenta uma sistematização digital para consulta e algumas plantas inexistem ou o acesso a elas é restrito, a maior parte dos desenhos foi realizado a partir desse processo de desenho sobre fotografias.

2) Definição da plástica

A plástica dos edifícios, conforme os conceitos de Wölfflin já discutidos, pode ser dos tipos linear, pictórica (pictural ou de superfície) e volumétrica (ou escultórica). Define-se a plástica e busca-se compreender os seus tipos e o que elas sugerem. As linhas podem ser sinuosas, retilíneas, segmentadas, etc. As texturas podem ser lisas ou rugosas, dependentes de materiais, ornamentos, ícones (clássicos como cornijas, colunas, etc.). Os volumes operam no nível do espaço de acordo com os impactos e diferenças espaciais. Podem sugerir peso ou leveza, transparências e opacidades, e outras dicotomias correlacionadas. Essa etapa encontra-se no nível do sentido denotativo da análise. Mesmo assim, deve-se atentar para a evidenciação de elementos que permitam uma leitura conotativa posterior. Deve-se, então, verificar os efeitos e saber se eles “representam” alguma coisa.

3) Associações iconográficas

Ainda no nível denotativo, deve-se apontar para associações que expressem ou comuniquem ideias (como velocidade e repouso sugerindo progressismo ou conservadorismo). Assim, devem ser observados linhas e elementos e os efeitos e

associações correspondentes a eles no nível da expressividade. Esta etapa corresponde a uma aproximação à leitura iconográfica de Erwin Panofsky (1955).

4) Plástica e estilo

Nessa fase, deverá ser feita a identificação de propriedades dominantes nas obras e verificar suas correspondências nos estilos com os quais se filiam. Deve-se vincular o tipo de plástica em cada obra, as suas relações com o estilo ou estilos referenciais do Protomodernismo. Examinou-se também se a identificação das figuras, motivos, elementos, efeitos e associações permitem uma filiação das obras analisadas a um estilo.

Categorias estéticas

A discussão de Pahl (1999) compreende a chamada Pós-Modernidade ou mudança de paradigma na arquitetura. Pode-se estender seu debate para a arquitetura protomodernista se considerarmos que algumas discussões e problemas que a arquitetura enfrentou foram recorrentes no período pré-modernista, modernista e pós-modernista.

Além disso, as críticas ao Modernismo motivaram olhares retrospectivos (NESBITT, 1996). O Protomodernismo foi o foco de atenção de autores do Pós-modernismo como Gutiérrez (2002) e Segre (1991), na América Latina, por exemplo.

A teoria da arquitetura, pode se desenvolver a partir de estratégias utópicas, afirmativas ou defensivas, ou críticas (PAHL, 1999, p. 11). Se considerarmos a simultaneidade de correntes arquitetônicas e o debate cultural do início do século, podemos encontrar também correspondências com essa postura. O Protomodernismo não pode se enquadrar em alguma corrente específica. Não era, por exemplo, utópico, mesmo tendo influências de correntes vanguardistas utópicas como o expressionismo, construtivismo russo, modernismo, cubismo, dentre outras. Foi “possibilitado” por uma acomodação nas cidades em que aconteceu dentro das estruturas tradicionais, de forma conciliatória.

Jürgen Pahl (1999) apresenta categorias gerais que contribuem para a apreciação da arquitetura do século XX. Para esta pesquisa que se detém no estudo da arquitetura protomodernista de Pelotas os tópicos relacionados foram: o valor de modernidade da arquitetura protomodernista; a superação ou retomada da modernidade; a arquitetura como expressão da era da máquina; a arquitetura como retrospectiva do clássico.

Esses tópicos podem ser abordados a partir de categorias como: arquitetura, bidimensionalidade e tridimensionalidade; arquitetura como arte de detalhes; arquitetura como arte de trabalhar com materiais econômicos; arquitetura voltada ao consumidor, para o cotidiano profano.

Pahl (1999) considera o binômio tempo-espaço como uma invariante na arquitetura do século XX. Entretanto pode-se considerar que no século XX obras de tempos diferentes ocuparam o mesmo espaço e isso pode ter sido uma pretensão da época. Em muitos casos, as cidades não ficaram nem como os modernistas as encontraram, nem como eles pretendiam que elas ficassem. (WEIMER, 2004). Assim, no século XX haveria uma disposição a simultaneidade de “tempos” possíveis e isso poderia ser percebido no mesmo espaço.

A estética da máquina e a produção em massa, por exemplo, permitiam que a noção de aceleração do tempo se tornasse mais perceptível desde o início do século. A busca de um tempo futuro para lugares que ainda se mantinham no passado passou a ser um desafio e um alvo em segmentos da cultura como a arquitetura. Assim a modernidade deslocou o tempo, representou em objetos a simultaneidade de tempos diferentes.

A arquitetura assume três modelos de modernidade: arquitetura como representação da história, a arquitetura como informação humana, como mídia; e a arquitetura como forma de expressão em debates da história cultural.

O problema das mudanças de época: a arquitetura e suas modificações marcam uma época. Quando as orientações históricas, sociais e culturais mudam, também mudam as formas de expressão.

Pode-se, pensar, também na arquitetura como superação. Busca-se o que se pretendeu superar e quais foram as superações de fato do Protomodernismo em Pelotas. Algumas categorias, de dimensão perceptiva e projetual, a partir das quais podem ser percebidas as superações são:

1) A bidimensionalidade e a tridimensionalidade: a arquitetura de fachadas não é plenamente substituída na arquitetura protomodernista. Entretanto, a tridimensionalidade espacial começa a ocupar um espaço cada vez maior no projeto dos edifícios. O espaço tridimensional é um dos elementos que contribuem para a percepção da arquitetura protomodernista como arquitetura de transição.

2) A superação do sistema carga-apoio: o uso do concreto armado não obteve o mesmo incremento em todos os locais. No caso da arquitetura protomodernista em Pelotas, a tecnologia de construção também pode ser percebida como um item que confirma a transição. O concreto começa a ser utilizado para elementos de arquitetura e em vigas e pilares no sistema misto de construção. Não proporciona a superação total do sistema carga-apoio tradicional ainda na estilística protomodernista.

3) Emprego de materiais de acordo com suas leis e abandono de decoração: não se pode afirmar que a arquitetura protomodernista não tenha tido uma diminuição na decoração se comparada à arquitetura do período eclético. A depuração das formas e das fachadas em prismas é um dos itens que identificam essa estilística. Entretanto a decoração e ornamentação não foi abandonada por completo e sim modificada por processos de geometrização e estilização próprios de um novo repertório de estilemas.

4) Superação do “dentro e fora”: se é possível considerar que essa dualidade entre espaços internos e externos foi superada na arquitetura modernista, ainda não se percebe essa superação na arquitetura protomodernista. A integração dos espaços interiores com exteriores, promovida por arquitetos modernistas como Frank Lloyd Wright, não pode ser verificada nos edifícios analisados. A parede ainda é o meio divisor dos espaços públicos e privados. A transparência ainda fica restrita a elementos de arquitetura com proporções próximas da arquitetura tradicional. A percepção dos espaços, mesmo nos edifícios em que há modificações de

organização dos volumes, ainda se dá de forma a confirmar essa dicotomia. Um item que pode mostrar uma insinuação no sentido de se superar esse limite é a criação de recuos e pátios a frente dos prédios. O distanciamento dos limites prediais pode ser um indicador da superação das paredes frontais como divisores dos espaços de dentro e fora, privados e públicos.

Assim como no item I, as categorias, referidas aqui foram utilizadas para a interpretação das análises de obras. A esse conteúdo gráfico soma-se um relatório em texto comentando as imagens produzidas.

Metodologias de análises da significação – descrições detalhadas

Iconografia e Iconologia

Erwin Panofsky (1892-1968) apresenta, na obra **Significado nas artes visuais** (1955) uma metodologia que se apóia, não apenas na forma, mas nas mensagens que a forma transmite. Nesta seção de texto, expõe-se a teoria de Panofsky. Essa teoria está apenas exposta resumidamente porque ela anuncia uma metodologia para compreensão mais aprofundada do *Art Déco*. A abordagem se dá no sentido de desvendar o característico e o significativo na obra de arte, nesse caso, específico, na arquitetura e mídias do Protomodernismo ou *Art Déco* em Pelotas.

O Significado é classificado em três níveis: primários (ou naturais), secundários (ou convencionais) e intrínsecos (ou conteúdo). Desse modo, uma obra pode ser também analisada em três níveis: análise pré-iconográfica (ou pseudo-formal); análise iconográfica e interpretação iconológica.

Os significados primários ou naturais dependem da experiência prática do sujeito. São fenomenais, e subdividem-se em significados fatuais e expressionais. Os significados fatuais são aqueles que podem ser apreendidos pela simples identificação de formas visíveis com objetos que se conhece por experiência prática e através da modificação das relações com ações envolvendo esses mesmos objetos. Já os significados expressionais seriam identificados através de uma reação causada por esses objetos no sujeito e seriam apreendidos através da sensibilidade.

Os significados secundários ou convencionais admitem ser lidos no campo das representações e interpretações. Os signos podem ser lidos através de um sujeito que esteja familiarizado com o mundo dos costumes e tradições culturais de uma civilização. Diferem dos significados primários, pois, em vez de sensível, é inteligível. O sujeito encontra-se de forma consciente com relação à ação prática pela qual ele foi identificado.

Os significados intrínsecos ou conteúdo diferem dos outros dois, pois são essenciais. Relacionam à interpretação dos objetos, características do sujeito quanto a um contexto temporal; as bases nacionais, sociais e de educação; a história da vida passada e atual e o modo individual de ver o mundo.

Em vez da interpretação se dar através de uma ação isolada, só é possível através de um grande número de observações e interpretações que relacionam época, nacionalidade, classe social e tradições intelectuais.

Panofsky (1955) faz, então, uma transposição do campo do comportamento para o campo das Artes e qualifica os significados em temas. Os temas primários (ou naturais) subdividem-se em fatuais e expressionais e são apreendidos pela simples identificação das formas puras através de certas identificações de linha e cor e através das inter-relações dessas formas. Assim, o mundo das formas puras portadoras de significados primários corresponderia ao mundo dos motivos artísticos e das composições. Metodologicamente a enumeração desses motivos corresponderia ao que Panofsky qualifica de descrição pré-iconográfica.

Os temas secundários (ou convencionais) são apreendidos pela percepção e são conduzidos através da identificação das representações, fazendo um elo entre o mundo dos motivos artísticos e composições com o mundo dos assuntos e conceitos. Em uma obra de arte, por exemplo, um homem com uma faca na mão poderia ser, convencionalmente, atribuído a São Bartolomeu.

Panofsky (1955) caracteriza as imagens como sendo os motivos artísticos portadores de significados secundários ou convencionais. As composições ou combinações dessas imagens seriam as estórias e alegorias. Metodologicamente, a identificação dessas imagens, estórias e alegorias seria a leitura ou análise iconográfica.

Os significados intrínsecos (ou conteúdo) são apreendidos pela determinação de princípios subjacentes, condensados na obra de arte. Esses atributos revelariam as atitudes de uma nação, época, classe, crença e seriam valorizados e qualificados pelo indivíduo. Fazem parte do mundo dos valores simbólicos, conferidos pela interpretação dos princípios básicos mencionados anteriormente. Metodologicamente, a descoberta e interpretação desses valores simbólicos correspondem ao que Panofsky (1955) denomina de interpretação iconológica.

Desse modo, a iconografia se apresenta como uma metodologia descritiva e analítica, buscando uma identificação dos motivos artísticos. Ao se coletar e

classificar evidências, datas, origens, documentos, se fornece as bases necessárias para a interpretação dos motivos.

Já a iconologia, se apresentaria de forma interpretativa e sintética, buscando uma interpretação dos motivos, estórias e alegorias. Investiga a gênese e a significação das evidências, no que se refere a:

- Interação entre tipos;
- Influência das ideias filosóficas, teológicas, políticas;
- Propósitos e inclinações individuais dos artistas (e patronos);
- Correlação entre os conceitos inteligíveis;
- Forma visível que a obra assume em cada caso.

Sinteticamente, a descrição pré-iconográfica, corresponde a uma distinção, que a princípio, pode ser feita por qualquer pessoa, mas que tem um limite no alcance da experiência prática. O processo corresponde a “*ler o que se está vendo*” e o autor salienta que há de se localizar o *locus* histórico para compreender a maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, objetos e fatos eram expressos por formas. É relacionado à história dos estilos (PANOFSKY, 1955).

Já para a análise iconográfica pressupõe-se certa familiaridade com temáticas e conceitos específicos relacionados à obra analisada. Isso pode ser apoiado pelas fontes literárias ou por tradição oral. Há que se investigar o modo pelo qual, em diferentes condições históricas, temas ou conceitos específicos eram expressos por objetos e fatos. Relaciona-se à história dos tipos (PANOFKSY, 1955).

A interpretação iconológica seria o que Panofsky denomina de intuição sintética, um processo semelhante a um diagnóstico. É uma interpretação subjetiva, visto que a abordagem é condicionada pelas nuances psicológicas e por uma visão de mundo (*Weltanschauung*) do sujeito que interpreta. Assim deve-se compreender o modo através do qual sob diferentes condições históricas, as tendências gerais e essenciais da mente humana foram expressas por temas específicos e conceitos. Relaciona-se ao que o autor denomina de história dos símbolos ou sintomas culturais (PANOFSKY, 1955).

O historiador de arte terá de aferir o que julga ser o significado intrínseco (da obra ou grupo de obras), a que devota a sua atenção, com base no que pensa ser o significado intrínseco de tantos outros documentos relacionados a esta obra. (PANOFSKY, 1955, p.63)

Esses documentos podem revelar tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais, personalidades, períodos ou características regionais do que se encontra em investigação. A soma desses processos históricos, que estariam por trás da iconologia da obra de arte, é o que Panofsky denomina de tradição.

Pode-se pensar que as questões fundamentais levantadas seriam “o quê?”, para uma descrição pré-iconográfica, “como?” para uma leitura iconográfica, e “por quê?” para uma interpretação iconológica.

Um método para investigar mensagens em imagens e arquitetura a partir de Roland Barthes – transformação e “manipulação” da imagem

Apresenta-se um resumo e relaciona conceitos presentes na obra *Óbvio e obtuso* (1984) de Roland Barthes (1915-1980). Esse livro foi feito a partir de uma seleção de escritos de Barthes publicados *post-mortem*. Os textos são dedicados à chamada “a escrita do visível”: a fotografia, o cinema, a pintura, bem como a música. Esta pesquisa não se detém em ensaios sobre textos literários, mas nas partes que se referem à imagem.

A importância desse texto se dá, para esse trabalho, no que se refere à base conceitual de assuntos de semiologia (conceitos), mais especificamente na sua aplicação para análise (práticas) de imagens relacionada a comunicação e mídia (temas).

Se considerarmos que “a fotografia de imprensa é uma mensagem” (BARTHES, 1984, p. 13), há que se evidenciar a inter-relação entre seus entes: o emissor, o meio ou canal e o receptor.

Para uma mensagem jornalística pode-se considerar a redação do jornal como emissor; as imagens, fotografias, textos e legendas como meio ou canal, e o público leitor como receptor. As três partes tradicionais da mensagem podem ser

exploradas de forma distinta. A emissão e recepção dependem de uma sociologia. Há que se estudar os grupos sociais envolvidos. Devem-se definir motivações e atitudes que liguem o comportamento destes grupos à sociedade total de que fazem parte. (BARTHES, 1984).

Já a mensagem (fotográfica ou imagética) não é apenas um produto ou uma via, mas também um objeto com autonomia estrutural. Deve ser examinada a partir de métodos específicos, anterior aos sociológicos. Não é uma estrutura isolada, naturalmente, comunica junto à outra estrutura que é o texto (das legendas, títulos, textos de artigos) mas sua substância é composta por linhas, superfícies, tintas, cores. Deve-se, portanto, estudar as estruturas separadamente antes que se pretenda estudar suas relações. Nesta pesquisa sobre o Protomodernismo deteve-se mais no exame de imagens, sem prescindir da importância do texto.

Para o Barthes (1984), a mensagem apresenta um sentido primeiro, denotativo, descritivo, a partir do qual deve-se investigar sua escala, proporção, perspectiva, cor e outros atributos estéticos. Entretanto, cada mensagem apresenta, também, um conteúdo analógico, composto pelo objeto, cena ou paisagem, representados dentro de um estilo. Esse estilo de reprodução da mensagem compreende um sentido segundo, conotativo, que é dado pelo tratamento da imagem sob a ação de um sujeito criador. Ele compreenderá um significado estético ou ideológico que deverá corresponder a um acordo com a cultura da sociedade que recebe a mensagem. Logo, afirma que todas as artes imitativas portam uma mensagem denotada (*analogon*) e uma mensagem conotada (uma leitura social), que pode se relacionar ao conceito de fortuna crítica ou recepção discutido por Hadjinicolaou.

[...] podemos apenas prever que, para todas estas artes imitativas, quando são comuns, o código do sistema conotado é provavelmente constituído quer por uma simbólica universal, quer por uma retórica da época, em resumo, por uma reserva de estereótipos (esquemas, cores, grafismos, gestos, expressões, grupos de elementos). (BARTHES, 1984, p. 15).

A análise estrutural de uma mensagem imagética ou fotográfica deve atender ao que Barthes chama de paradoxo fotográfico (BARTHES, 1984). Para buscarmos

o conteúdo de uma mensagem que transmite uma fotografia devemos atentar para a coexistência de duas mensagens. O *analogon* da fotografia corresponde a um efeito de redução (de escala de reprodução) mas não de transformação. É a perfeição analógica que, perante o senso comum, define a fotografia. É mensagem sem código. Isso induz a um efeito de veracidade ou verossimilhança entre a fotografia e a realidade fotografada.

A mensagem conotada carece de uma decifração, que se dá ao variar as formas para verificar as variações de sentido. A partir disso se desenvolve a ideia do ensaio gráfico, nesse trabalho. Esse ensaio pode se desenvolver em vários planos: trucagem, pose, objetos, fotogenia, esteticismo e sintaxe.

Por trucagem entendem-se os processos artificiais de efeitos especiais em fotografia ou imagens que, intervindo no plano denotativo, interferem na credibilidade e recepção dessas imagens. Pode ser utilizada para fazer passar por denotação uma mensagem com forte apelo conotativo. (BARTHES, 1984). O termo vem da cinematografia e corresponde a efeitos realizados com a truca, equipamento que permite a redução e ampliação de imagens. Atualmente, o termo é usado como sinônimo de falsificação e adulteração de imagens, sobretudo no campo jornalístico, com fim em intervir no plano da credibilidade de uma pessoa.

Algo só se torna signo perante uma certa sociedade, segundo certos valores. Logo o código de conotação não é nem artificial, nem natural, é histórico. A trucagem de uma imagem pode, com efeito, ao intervir fortemente na mensagem denotada, ampliar os efeitos conotativos da fotografia. Isso se dá por ser a fotografia um meio que apresenta uma “credibilidade” como característica de sua potência denotativa. Esse recurso é largamente utilizado na publicidade, propaganda, impressos jornalísticos e midiáticos como capas de revistas e jornais. De forma mais ou menos evidente, a intervenção causará o efeito tendo em vista que trabalha diretamente com significantes contraditórios, antagônicos, surpreendentes, hilários, impossíveis, cômicos, politicamente incorretos, etc. Nesse sentido, com a trucagem, há uma certa quebra de expectativa. Como exemplo temos os *stop-motion*, perspectiva forçada, múltiplas exposições, filmagens em baixa e alta velocidade, dentre outros. (BARTHES, 1984).

A pose pode corresponder a disposição dos objetos no quadro da imagem. Há sempre uma “reserva de atitudes estereotipadas” (BARTHES, 1984), de elementos já significados. Essa gramática histórica de conotação iconográfica deve procurar materiais na cultura (artes, associação de ideias, metáforas correntes, etc.). Encontra correspondência no método iconográfico de Panofsky (1955).

Os objetos são elementos indutores de associação de ideias. São símbolos, unidades significantes. Na fotogenia, os objetos têm aspectos enfatizados, realçados pela técnica fotográfica ou de manipulação de imagem. Como exemplo, o autor apresenta o uso de técnicas de embelezamento para uma fotográfica em uma capa de revista, por exemplo, comunicando beleza ou embelezamento e técnicas que interferem na apreensão de espaço tempo como efeitos de fluidez ou simultaneidade.

Uma técnica de sintaxe requer, por exemplo, perceber o significante de conotação não mais em um único elemento, fragmento da sequência, uma única imagem, mas no nível do encadeamento. Essa estética do fragmento é comum em desenhos cômico de cartuns, em movimentos de repetição ou tipificação no cinema ou fotografias em sequência.

Aborda-se, também, a problemática do texto como um indutor de significados segundos a imagem. Se tradicionalmente as imagens ilustravam um texto, na contemporaneidade o mais corrente é perceber que os textos carregam, abastecem uma imagem de elementos culturais. A mensagem textual, a legenda, o título, portanto, pode conotar a imagem. Quanto maior a proximidade entre texto e imagem menor essa conotação (BARTHES, 1984). Assim, o texto pode reforçar e enfatizar a mensagem de uma imagem, dar amplitude a sua conotação. É possível, também, que produza outros significados e que até mesmo subverta ou contrarie a mensagem imagética.

Barthes estuda as imagens publicitárias pela sua significação intencional, com vista a extrair as mensagens que essas imagens podem conter. Os atributos dos produtos e artefatos anunciados formam os significados da mensagem *a priori*. Sua transmissão deve ser o mais clara possível. Como já observado por Baudrillard (1968) isso nem sempre é feito e nem mesmo possível. A explicação dos atributos,

geralmente carece de informações sobre seus funcionamentos ou qualidades. Contudo, além de uma mensagem literal, há uma mensagem simbólica. A primeira, denotada, é de cunho mais antropológico, atua mais sobre a percepção e suporta a outra, conotada, mais codificada institucional e culturalmente.

Contudo, a variação das leituras não é anárquica, ela depende dos diferentes saberes investidos na imagem (saberes prático, nacional, cultural, estético) e estes saberes podem classificar-se, constituir uma tipologia. (BARTHES, 1984, p. 37).

Cada imagem produzida por um indivíduo dá a ler diversas leituras por diferentes intérpretes. Há um sentido óbvio, evidente, que se apresenta a frente e um sentido obtuso, mais além, que escapa, que foge a compreensão imediata. Há de se compreender o *Gestus* social, conceito de Brecht, que caracteriza um gesto ou conjunto de gestos a partir dos quais se pode ler uma situação social. Em imagens publicitárias esse recurso é muito recorrente. (BARTHES, 1984; BAUDRILLARD, 1968).

Em uma análise da obra do pintor Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), Barthes destaca o uso, na arte gráfica, de formas diferentes para mostrar a mesma coisa. Essa reserva de “sinônimos” serve como reforço de uma ideia através do recurso da redundância.

Barthes aponta uma série de itens para análise de um artista. Essa pesquisa não tem como foco a pesquisa de artistas ou arquitetos específicos, mas de um conjunto de obras que já adquiriram um significado para a cidade de Pelotas independentemente da biografia intelectual e profissional de seus projetistas ou construtores originais. As questões apontadas por Barthes, contudo, são amplamente válidas se devidamente transpostas para análise de obras.

Pode-se buscar saber que obras são e como designar o seu tipo. Se possível, conhecer quem são os arquitetos construtores e qual o tipo de obras que fizeram poderá indicar pistas para a possibilidade de haver algum traço estilístico ou traço gráfico verificável. Deve-se pesquisar se, com isso, há a evidenciação de alguma mensagem.

Aproximar as obras entre si e com outras pode mostrar alguma coisa. A diferenciação por aproximação também é capaz de evidenciar algo de relevante para as análises das obras. As técnicas utilizadas na obra podem ser resultado de alguma postura moral, política ou social. Se forem, deve-se buscar elencar quais são os valores promulgados e se há dogmatismos, referências e apropriações identificáveis.

Operações de transformação da imagem

Na obra *The Reconfigured Eye* (1992), Willian Mitchell apresenta uma série de imagens produzidas por computação gráfica e fotografias para demonstrar a aplicação de técnicas e metodologias de subversão das imagens que já eram discutidas décadas antes por críticos como Roland Barthes.

As incertezas interpretativas encontram correspondência na fotografia, que tem subvertida a certeza de sua evidência, principalmente a partir dos anos noventa com o advento e popularização da imagem digital. A imagem como evidência da realidade é colocada em crise. Com os recursos primeiro da fotografia, artes gráficas e cinema e mais tarde da computação gráfica foi possível verificar mais facilmente como os significados podiam ser modificados, distorcidos, evidenciados, reforçados, enfraquecidos ou apagados da imagem. A imagem, como veículo de mensagens verdadeiras ou falsas torna-se objeto de discussão principalmente na publicidade e nas artes gráficas.

O livro aborda operações como a trucagem de imagens, ou “falsificações”, como ficções intencionais para criar situações, fatos, objetos, ambientes ou relações que nunca existiram, mas que podem ter um propósito para transmitir alguma mensagem ou subverter o sentido que ele produziria “obviamente”. Com a computação gráfica essas operações tiveram seus processos ampliados e acelerados.

Nesta pesquisa, na qual se aborda o Protomodernismo como arquitetura de transição, a técnica de colagem, por exemplo, é utilizada para demonstrar continuidades e rupturas temporais. As superposições de imagens de objetos e imagens também podem ser feitas a partir dessa técnica com a finalidade de mostrar aproximações e distanciamentos entre objetos de contextos e épocas diferentes. Isso foi feito a partir de ensaios gráficos.

As operações podem ser classificadas por níveis de acordo com sua aproximação a metodologias, procedimentos ou técnicas, ou instrumentos e ferramentas de intervenção gráfica.

Mais próximas a metodologias algumas operações vinculam-se a conceitos específicos e podem ser operadas por procedimentos ou técnicas. As mais utilizadas para o trabalho foram: falsidades e ficções; combinações de partes para inclusão em um todo; imagem paradoxal; subversão da imagem; uso de discursos visuais e operação de trucagem.

Procedimentos ou técnicas são operações intermediárias, ou seja, não são vinculadas a um conceito estético em especial. Podem servir para gerar efeitos estéticos, quando necessário, mas dentro de uma metodologia. Requerem ferramentas ou instrumentos específicos para serem operadas. São elas: *assemblage* ficcional; substituições, realocações, remoções e inserções de “inconvenientes estéticos; colagens e sínteses; composição digital; estrutura visual figura-fundo e subfiguras; construção da imagem a partir de grão da mesma imagem.

Os instrumentos ou ferramentas operam diretamente sobre atributos e características da imagem. Podem ser operados ou até convertidos em um comando de *software* de computação gráfica, por exemplo. São instrumentos de: foto-manipulação; replicação digital; remoção de elementos, achatamentos e estiramentos; recortar e colar; correção de cores, saturação e luminosidade, brilho, contraste e tons.

As operações e técnicas referidas aqui foram utilizadas para a composição do ensaio gráfico em apêndice. A esse conteúdo gráfico soma-se um relatório em texto sobre cada imagem produzida no ensaio.

Aproximações entre semiologia e iconologia

Apesar de terem origens diferentes, a semiologia e a iconologia podem apresentar sobreposições conceituais que se aproximam dentro de em uma metodologia para a leitura de significados em imagens.

A iconologia remonta a pesquisas no campo da história e teoria da arte. A semiologia como campo do conhecimento se origina na reviravolta linguística.

A contribuição do linguista Ferdinand de Saussure (1857-1913) se deu no sentido da pesquisa metodológica. Seu *Cours de Linguistique Générale* (curso de linguística geral), de 1916, foi um texto elaborado pelos seus ex-alunos a partir de cursos ministrados por ele entre 1906 e 1911. Para ele havia uma ciência geral dos signos (semiologia), um sistema de significação, do qual a linguística faria parte. Assim, esse sistema se tornaria identificável e apreensível quando se “puxam” elementos sociais e da cultura para o “campo” da linguagem e se lhes atribui um significado. Sua contribuição dá as bases para o desenvolvimento posterior das pesquisas de Roland Barthes, que publica *Eléments de Sémiologie*, em 1964, onde debate os conceitos de significante e significado, sintagma e sistema, denotação e conotação.

Há para a semiologia, signos que comunicam significados ditos “espontâneos”. Silva (1985) cita como exemplo o semblante de uma pessoa, triste ou feliz, que são reconhecidos por uma simples visualização. Não há convenção, associação ou algum tipo de legenda necessário para esse reconhecimento. Os significados espontâneos para a semiologia se aproximam aos significados primários ou naturais da iconografia de Panofsky (1955) e podem ser identificados por uma leitura chamada de pré-iconográfica ou pseudo-formal.

Os significados convencionais, ou seja, que necessitam que o intérprete seja iniciado em convenções, podem ser identificados por uma leitura no nível iconográfico em objetos do campo da arte e arquitetura. Os signos que fazem associações por meio de analogias formais, ou por semelhança entre significantes e significados são denominados ícones na semiologia. Os signos conhecidos como símbolos, necessitam que o intérprete possua um conhecimento prévio de convenções e “acordos”, são mais arbitrários, como por exemplo as bandeiras e brasões. Também podem ser apreendidos no nível iconográfico, desde que o intérprete conheça um repertório de imagens e suas relações. Os signos convencionais, correspondem ao significados secundários (ou também convencionais) para o campo da iconografia.

O estudo da iconologia, ou seja, uma leitura interpretativa dos “conteúdos” visa a explicitação das mensagens intrínsecas nos motivos artísticos. Relacionam-se a

conceitos e a uma visão de mundo (*Weltanschauung*)². Na semiologia isso se dá no nível da conotação, na história da arte, no nível iconológico.

Para Silva (1985, p. 118) no que tange a comunicação de significados arquitetônicos e extra-arquitetônicos, existem conceitos abstratos que não podem ser diretamente simbolizáveis no repertório das formas arquitetônicas. Coloca a questão de como refletir na arquitetura, ideologias e valores como igualdade, liberdade e democracia, por exemplo. Afirma que, apenas como símbolos, esses valores podem ser associados a um edifício, já que não são concretos e logo não podem ser ícones analógicos. Expressões como movimento, repouso, energia, delicadeza, por exemplo, dependeriam da forma e não de convenções e processos associativos. Para representar valores e ideologias o arquiteto necessariamente deveria recorrer de simbologias, apelando para a semiologia ou iconologia, pertencentes a outros campos que não o da arquitetura.

Entretanto, pode-se pensar que a arquitetura pode assumir formas analógicas de outros objetos, que não necessariamente arquitetônicos, e que isso pode comunicar de um modo mais imediato essas mensagens. Um edifício pode assumir uma forma de máquina para significar velocidade, dinamismo, ainda dentro do nível denotativo, mas promovendo ou facilitando uma associação a valores como progresso e modernidade, já no nível conotativo.

A ideia de autoridade é, provavelmente, uma das mais fáceis de se representar na linguagem arquitetônica, por envolver um léxico bastante conhecido. A noção de autoridade (abstrata) pode ser associada de noções transponíveis para a linguagem visual: imponência, opulência, estabilidade, poder, enfim. Esse léxico já era conhecido pelos arquitetos de civilizações remotas e os palácios de todas as épocas comprovam-no de modo indiscutível. Porém não podemos negligenciar o fato de que essa leitura se efetiva num segundo nível, representando uma associação que exige do observador o conhecimento de um repertório pré-existente. (SILVA, 1985, p. 173).

² *Weltanschauung* é um conceito da época do classicismo alemão empregado desde Kant, Hegel, Wilhelm von Humboldt, até os dias atuais para se referir à visão de mundo.

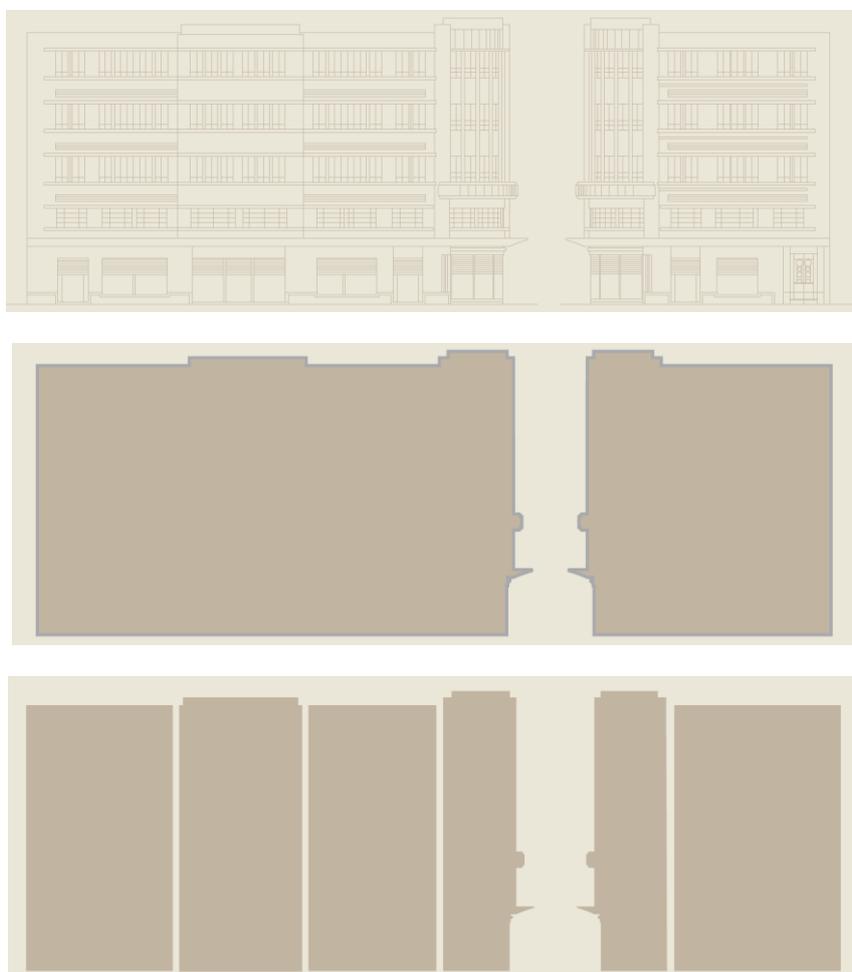
Noções abstratas podem ser manifestadas por processos de associação ou por convenções. Mas se afirmam e se re-afirmam por repetição e redundância. (SILVA, 1985, p. 173). Desse modo a informação visual exibida em várias mídias ou em vários campos da cultura (cinema, mídia, arquitetura) pode contribuir para a fixação de uma simbologia, e, por conseguinte comunicar valores de uma forma mais.

Análises dos edifícios – descrições detalhadas

Edifício Glória

Análise formalista

As fachadas principais do edifício foram segregadas para que se pudessem evidenciar as unidades em escala, desde o todo do edifício, até as unidades elementares. Aqui, as fachadas analisadas serão denominadas fachada 01 a que se volta à Rua Mal. Floriano, à esquerda nos desenhos; e fachada 02, a que se volta a Rua Andrade Neves, à direita nos desenhos. Essas análises devem ser acompanhadas pelas pranchas em apêndice.





Figuras 124, 125, 126, 127 e 128.

Todos, partes, elementos de arquitetura e detalhes, ornamentos e textura.

Fonte: Desenhos do autor.

Com a segregação dos elementos constituintes da forma do edifício em níveis, podem ser percebidas as regras que estruturam sua composição. Do todo aos detalhes na fachada 01 percebe-se que há simetria bilateral exata na parcela da fachada que se destaca do elemento da esquina. Há, contudo uma coordenação proporcional com esse elemento.

A parte mais horizontal da fachada pode ser subdividida em três partes conforme uma regra de trimorfismo a-b-a, com certa ênfase no elemento do centro, marcado por pequena saliência e diferença de textura. Essa parcela tem contraste no elemento curvo da esquina que tem marcada a verticalização por frisos e linhas nessa orientação.

O edifício é coberto por um telhado tradicional em telha cerâmica, com exceção do anexo na rua Mal. Floriano, construído posteriormente e alterando a legibilidade simétrica da fachada.

No nível das partes compositivas percebe-se a definição simétrica da fachada e o destaque vertical desse elemento cilíndrico das esquinas, que é espelhado nas duas fachadas.

A fachada 02, da rua Andrade Neves, apresenta regularidade e uma simetria aproximada. As esquadrias do térreo e do segundo pavimento se deslocam parcialmente, mas não comprometem a leitura clara do regramento simétrico que comanda o desenho da fachada. É nessa fachada que se acessa o edifício para os andares superiores, através de uma porta metálica com desenhos geométricos característicos do *Art Déco*.

O edifício apresenta uma movimentação nas fachadas a partir de linhas e pestanas que marcam a horizontalidade e a verticalidade, produzindo uma sensação de movimento. Há simetria na subdivisão em partes horizontais, com uma estruturação em base, corpo e coroamento. No entanto, com toda a composição simétrica ou coordenada, percebe-se uma referência evidente, também, a arquitetura do expressionismo. Sendo o primeiro edifício projetado para ter cinco pavimentos na cidade (o quinto pavimento foi concluído apenas no ano de 1946), o edifício Glória introduz a tipologia de edifício em altura na cidade. No entanto, com cinco pavimentos, uma composição que enfatiza a horizontalidade, e a esquina em curva, conferem dinamismo ao edifício e encontramos mais facilmente uma correspondência com as tendências expressionistas do *Art Déco* do que propriamente com as referências de arranha-céus escalonados.

Com todo o regramento acadêmico que o edifício apresenta nas fachadas encontramos, no entanto, a monumentalidade do edifício a partir da sua visualização em perspectiva na esquina verticalizada. Há regularidade, trama, concordância de eixos, respeito aos alinhamentos e comensurabilidade de elementos, características acadêmicas. Mas há também linhas e superfícies curvas, predomínio da horizontalidade com contraste por elementos verticais em destaque, e é possível uma associação à temática náutica, ou às máquinas da época como trens, automóveis e aviões. Nesse sentido encontra referência na arquitetura de Erich Mendelsohn, por exemplo.

A continuidade é mantida e enfatizada pela esquina em curva. As superfícies horizontais de uma fachada acompanham o alinhamento da outra. Percebemos que as esquadrias são distribuídas de forma ritmada e equilibrada.

As esquadrias são mantidas, na sua grande maioria em madeira, com duas folhas, com persianas ou postigo. Na sobreloja as esquadrias eram originalmente em estrutura de ferro do tipo basculantes. Não há janelas de canto ou corridas, nem painéis altos em faixa. Há, no entanto uma janela em curva, ainda com elementos únicos em pequenos vãos. Mas esse elemento é um ícone da arquitetura protomodernista da época.

No terceiro pavimento há um balcão “maciço”, projetado na esquina curva, com um guarda-corpo em ferro tubular, elemento característico da arquitetura de influência naval. O volume curvo da esquina é ladeado por duas superfícies verticais, como pilastras retas, que se evidenciam desde o nível da sobreloja e terminam no coroamento do edifício, marcando a verticalidade do edifício.

No nível dos elementos de arquitetura percebemos uma característica comum da estilística protomodernista da época: a coexistência entre elementos tradicionais com elementos de estilística moderna, do *Art Déco*, ou de outra referência. Há janelas em madeira, com postigos e persianas ao mesmo tempo em que encontramos vitrines, janelas basculantes e portas em ferro com geometrismos. O telhado cobre o edifício com telhas cerâmicas e ao mesmo tempo é escondido por uma platibanda reta, minimamente ornamentada.

No nível dos detalhes e ornamentação podemos perceber que se afirma o caráter de arquitetura protomodernista. O edifício é todo revestido de “cimento penteado” cinza. A ornamentação das fachadas é composta de linhas e estrias horizontais reentrantes e salientes. Enfatizam a horizontalidade do prédio e ao mesmo tempo marcam os elementos de composição e as linhas de esquadria do edifício. A diferenciação de planos pelo mesmo processo de reentrâncias e saliências também confere movimentação à fachada e define a horizontalidade do edifício. Essas linhas horizontais, levemente salientes contribuem com um contraste aparente entre o volume horizontal do edifício com o volume cilíndrico da esquina. Esse contraste reforça a hierarquia, destaca a esquina e contribui para a monumentalidade do prédio.

Assim, podemos perceber que o edifício alterna, em suas fachadas, entre regras de composição já utilizadas na arquitetura tradicional da cidade e uma

composição mais próximas a estilística expressionista e *Art Déco*. Apresenta simplicidade e equilíbrio, além de simetria e regularidade, mas também dinamismo e imponência. A ornamentação é simples, superficial e linear, mas acentuada, discreta mas marcante.

A esse edifício podemos conferir um alto grau de pregnância. Dado que as duas fachadas apresentam uma composição feita a partir das mesmas regras, uma continuidade e regularidade na disposição das esquadrias a partir do elemento curvo da esquina. Há também uma série de redundâncias compositivas, ou seja, procedimentos que se repetem ou reafirmam decisões por escala, como a ênfase na horizontalidade, verificada no todo do edifício, nas partes compositivas destacadas por saliências de planos, e na escala dos detalhes onde as linhas e estrias desenhadas na própria textura acentuam esse efeito.

O edifício possui uma única textura de cor, pelo revestimento de cimento penteado, e as variações de cor só se dão na variação de tonalidade claro-escuro. Os efeitos de sombra e de variação tonal ficam a cargo da movimentação na fachada. Isso contribui para uma maior legibilidade dos efeitos ornamentais de linearidade e superficialidade do edifício.

Por conta disso e de sua simplicidade formal, desde o todo até o nível das esquadrias e ornamentação geométrica, pode-se atribuir um alto grau de pregnância.

Na legibilidade de uma edificação também interfere um repertório cultural que permita a leitura desse objeto. O edifício Glória se apresenta codificado com elementos ainda tradicionais, mas inova com forma, elementos e símbolos de referência moderna. No entanto essas referências estavam também presentes em um repertório cultural que extrapolava a arquitetura e compunha o mundo visual da época, composto pelos objetos da indústria, da mídia, da arte. Nesse sentido a leitura do edifício pode ser também abastecida por um imaginário da época.

Categorias semânticas

As categorias semânticas mais evidentes nas fachadas do edifício são: harmonia e contraste. O edifício como um todo é harmônico, já que a regularidade,

a ordem e a simetria compõem as duas fachadas e são unidas no elemento da esquina, que ao mesmo tempo que contrasta e se destaca, gera continuidade.

Outras categorias que podem ser atribuídas às fachadas 01 e 02 são: hierarquia, clareza (na composição do edifício como um todo), ordem (observação a regras estruturantes gerais) simplicidade, coerência (de todas as entidades, todo, partes, elementos, detalhes), opacidade (predominância dos cheios sobre os vazios), redundância (de regras, de elementos geométricos); linearidade (na ornamentação), superficialidade (movimentação de planos), sobreposição (do volume em curva sobre os planos ortogonais); arredondamento; sutileza (na ornamentação e detalhes). A partir disso considera-se o edifício Glória, a partir de suas três características semânticas mais evidentes, como muito prenha, contrastante (mas harmônico) e redundante.

Composição

Relacionam-se as categorias anteriores ao conceito de composição, proveniente da ENBA. O edifício Glória apresenta uma tipologia de edifício multifamiliar de uso misto, com comércio nos primeiros níveis e residência nos pavimentos superiores. Nesse esquema manteve-se regras como a simetria (mesmo que não exatamente bilateral), a regularidade, o ritmo. Mas também outras características foram adotadas para as duas fachadas de modo semelhante:



Figura 129
Ritmo, simplicidade, horizontalidade.
Fonte: Desenho do autor.

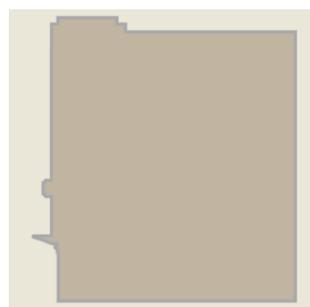


Figura 130
Acentuação, simplicidade.
Fonte: Desenho do autor.

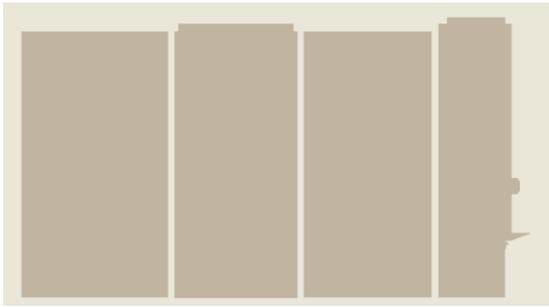


Figura 131
Ritmo, simetria, destaque, verticalidade.
Fonte: Desenho do autor.

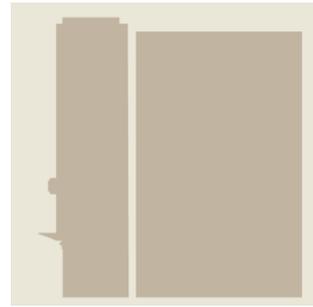


Figura 132
Destaque, verticalidade.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 133
Ritmo, simetria (bilateral e paralelismo),
horizontalidade (dominante), verticalidade
(pontual), continuidade, contraste, alinhamento,
eixo, proporção.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 134
Ritmo, simetria (bilateral e paralelismo),
horizontalidade (dominante), verticalidade
(pontual), continuidade, contraste,
alinhamento, eixo, proporção.
Fonte: Desenho do autor.

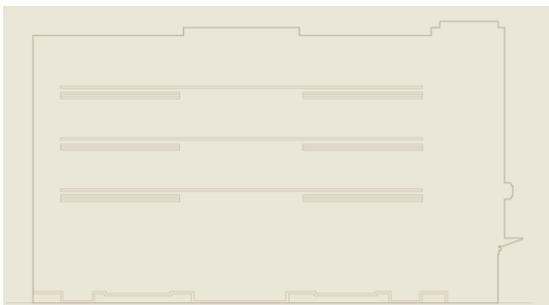


Figura 135
Linearidade, paralelismo, simetria, minimidade,
sutileza, simplicidade.
Fonte: Desenho do autor.

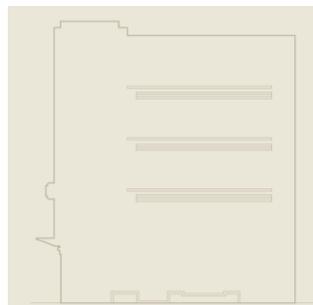


Figura 136
Linearidade, paralelismo, minimidade,
sutileza, simplicidade.
Fonte: Desenho do autor.

Detalhamento da composição: relação da composição, granulometria com o caráter das fachadas.



Figura 137

Linha de força: Acentuação no elemento central (simetria), e no elemento da esquina (atração).

Fonte: Desenho do autor.



Figura 138

Linha de força: Acentuação, movimento, atração.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 139

Coroamento: horizontalidade, simplicidade, acentuações, escalonamentos, geometrização, opacidade, ritmo.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 140

Coroamento: horizontalidade, simplicidade, acentuações, escalonamentos, geometrização, opacidade, ritmo.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 141

Ritmo: Regularidade de compasso; sobreposição.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 142

Ritmo: Regularidade; sobreposição; aceleração

Fonte: Desenho do autor.

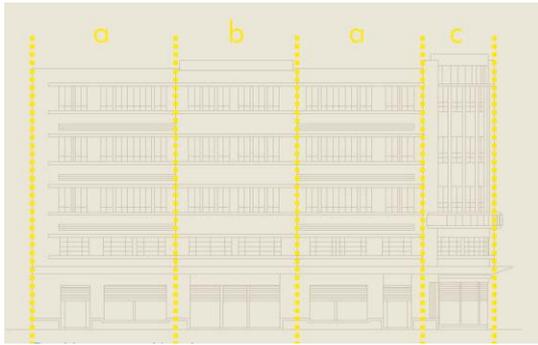


Figura 143

Partição vertical: Simetria bilateral (em parte da fachada a-b-a); espelhamento do elemento da esquina (c).

Fonte: Desenho do autor.

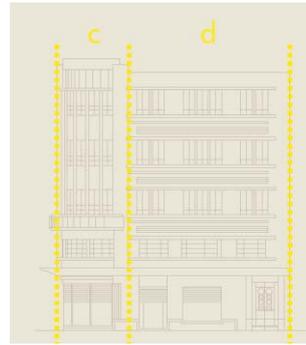


Figura 144

Partição vertical: Assimetria. Espelhamento do elemento da esquina (c)

Fonte: Desenho do autor.

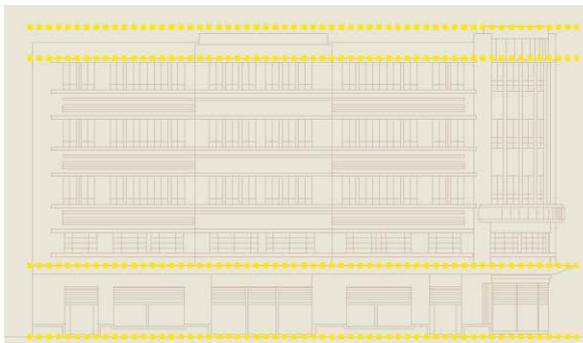


Figura 145

Partição horizontal: base, corpo e coroamento.

Fonte: Desenho do autor.

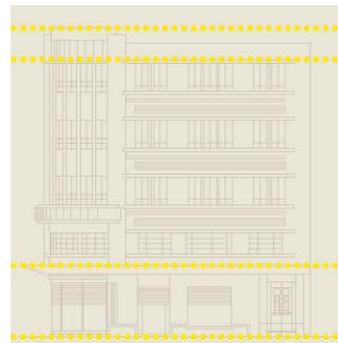


Figura 146

Partição horizontal: base, corpo e coroamento.

Fonte: Desenho do autor.

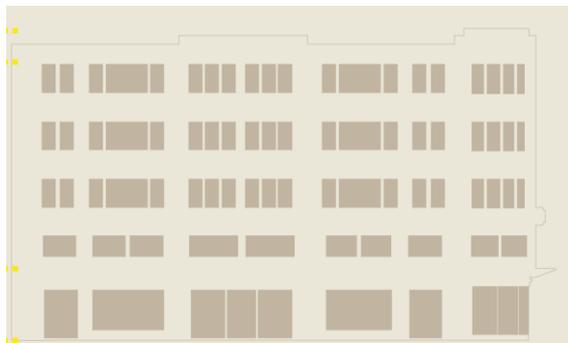


Figura 147

Peso (figuras): predominância dos cheios sobre os vazios; ritmo, simetria, regularidade; proporção, dominância de figuras de quadrados ou retângulos.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 148

Peso (figuras): predominância dos cheios sobre os vazios; ritmo, simetria, regularidade; proporção, dominância de figuras de quadrados ou retângulo.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 149

Peso (fundo): opacidade, predominância dos cheios sobre os vazios; ritmo, simetria, regularidade; proporção, dominância de figuras de quadrados ou retângulo.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 150

Peso (fundo): opacidade, predominância dos cheios sobre os vazios; ritmo, simetria, regularidade; proporção, dominância de figuras de quadrados ou retângulo.

Fonte: Desenho do autor.

Evidenciando-se as características das fachadas por escala, pode-se verificar que o edifício alterna entre uma composição tradicional e uma concepção formal inovadora, com referência nas vanguardas. Há um paradoxo que reforça e retroalimenta as duas concepções. Por um lado, o edifício inaugura a tipologia em altura na cidade. Há também um elemento em curva na esquina, marcado por estrias verticais que contribuem para essa sensação de verticalidade. Por outro, o edifício apresenta uma composição de fachada com regramento simétrico, que confere certa estabilidade e ordem. Isso fica mais visivelmente representado na superfície das fachadas.

Mesmo assim, há ênfase nas linhas horizontais e isso confere certa instabilidade e movimento no edifício. O volume em curva na esquina, que ora contrasta com as horizontais, também contribui para essa leitura dinâmica de continuidade e também reforça uma leitura horizontal do edifício. É óbvio que a medida que os edifícios na cidade vão se verticalizando mais e mais, fica mais difícil lê-los com essa dinâmica porque as horizontais diminuiriam. Mas não é o caso. O residencial Glória foi construído originalmente com quatro e depois acrescido mais um pavimento, e pôde manter essa leitura paradoxal de um edifício, ora horizontal, ora vertical, ora acadêmico, ora expressionista, ora simples e discreto, ora monumental.

Coordenação (táxe), gêneros, simetrias e tropos figurativos

Identifica-se que as regras de composição das partes no todo diferem muito pouco de uma fachada para a outra. Se na fachada 01 isso ela se dá por trimorfismo, com ênfase no elemento central e por alinhamentos regulares, na fachada 02 isso há apenas a continuidade da trama, sem destaque em um elemento que não o volume curvo da esquina. Contudo o modo de agrupar elementos de três em três é utilizado em elementos de composição das duas fachadas.

Há proporcionalidade, eixos e paralelismos dos elementos uns em relação aos outros e às partes do edifício que os contém. A fenestração, do terceiro ao quinto pavimento é composta por combinações de um mesmo modelo e formato de esquadria e isso também reforça a comensurabilidade.

As estratégias mais utilizadas no desenho das fachadas são de espelhamentos (simetria bilateral) paralelismo, contraste (horizontal com vertical), aumentos de planos e volumes em destaque, escalonamentos de alto e baixo relevo, saliências e reentrâncias.

Como tropos figurativos podemos verificar a presença de metáforas e tematizações. O edifício, como um todo, apresenta um vínculo com a tendência *streamline* do *Art Déco* e com a referência expressionista. A forma do edifício, depurada, com cantos curvos e linhas salientando ortogonalidades sugere movimento e uma aproximação ao desenho de navios ou trens e outras máquinas do período *Déco*. Essa metáfora do *streamline* é iconizada no todo, a partir da forma, e na escala dos elementos arquitetônicos e ornamentação, com o balcão curvo, os guarda-corpos em ferro tubular, o mastro e os letreiros no topo do prédio, os frisos e as linhas.¹

Plástica

O edifício Glória apresenta uma plástica geométrica e pictórica, mesmo que haja uma inclinação escultórica na forma do todo do edifício, e linear na ornamentação.

¹ Ver ensaio gráfico.

Não há intersecções ou grande movimentação volumétrica por destaque de elementos, com exceção do único balcão na esquina. O edifício é composto por dois blocos ortogonais, com um elemento em curva arrematando o canto. Há, no entanto, uma apreensão volumétrica do todo da forma, reforçado pela curva.

Verifica-se que a grande parte do trabalho de fachada do edifício se dá no plano da superfície. Os escalonamentos em alto e baixo relevo, acentuações e destaque, os efeitos perspectivados de escorço e sobreposições, as saliências por diferenciação de textura, conferem uma movimentação na fachada, mas sem se desprenderem da fachada. Pensa-se que a plástica do edifício ainda pode ser qualificada como pictórica (arquitetura no plano), com ênfase ornamental linear. As linhas usadas na ornamentação do edifício são predominantemente retilíneas, mas há curvas no bloco da esquina.

A textura dos planos é rugosa, em parte causada pelo revestimento em cimento penteado e em parte causada pelas pestanas, estrias e pelas diferenciações de plano com reentrâncias e saliências.

O volume total do edifício sugere dinamismo e movimento, mesmo com o rigor simétrico da composição. As linhas verticais estrias conduzem a uma idéia de movimento, em uma posição paradoxal à composição acadêmica do prédio, que geralmente está associada à estabilidade, repouso e perenidade. Nesse sentido pode-se associar a forma do edifício mais a idéia de progressismo e Modernidade do que de conservadorismo, mesmo que essa dicotomia esteja sempre presente na arquitetura protomodernista.

Estilo

Pode-se verificar uma conjunção de elementos e de estratégias compositivas do Eclétismo e de tendências de vanguarda. Há, já na totalidade do edifício, o aumento do número de pavimentos e a esquina em curva que demonstram uma diferenciação da composição acadêmica do Eclétismo na cidade. Há, no entanto a manutenção da arquitetura de fachadas e pouca movimentação volumétrica. Na escala dos elementos de arquitetura percebemos que há uma manutenção de elementos tradicionais, como as esquadrias, mas há a introdução ou a modificação

de outros elementos como beirais, peitoris, pilastras, balcões, guarda-corpos, para um desenho geométrico e simplificado.

Como característica do *Art Déco* e do Protomodernismo verificamos a conjugação de reflexos das arquiteturas de vanguarda, e do academicismo, com mais ênfase em um ou no outro estilo, ou mesmo alternando o destaque em uma ou outra referência por escala.

Há, contudo, a inserção de um novo código compositivo, característico da estilística, (com a introdução de esquadrias basculantes em ferro, os motivos lineares, os balcões, o revestimento em cimento penteado) nos elementos arquitetônicos e ornamentação, que também aproximam esse prédio da tendência *streamline* do estilo *Art Déco*.

Categorias estéticas a partir de Jürgen Pahl

Bidimensionalidade versus tridimensionalidade: a arquitetura de fachadas não é substituída na arquitetura protomodernista. Esse é um exemplo que ilustra isso de maneira evidente. A arquitetura continua sendo em planos e a fachada ainda é o elemento divisor dos espaços interno e externo, público e privado. Não há recuos, e o edifício reforça a rua-corredor e o caráter urbano precedente da cidade tradicional. A composição das partes, a disposição dos elementos de arquitetura e o desenho da ornamentação operam nos planos do edifício, com pouca movimentação volumétrica.

Superação do sistema carga-apoio: A estrutura mista de alvenaria portante e concreto armado foram utilizados. Não foi adotada plenamente a estrutura em esqueleto no sistema pilar-viga. Isso ocorre com mais evidência na loja e sobreloja do edifício, com um espaço mais amplo pelo uso de pilares. Mas os andares superiores possuem uma organização espacial compartimentada decorrente da estrutura de parede portante, e ainda não utilizando organização em planta livre. O concreto armado, nesse edifício, não é destacado por elementos de arquitetura evidentes na fachada, com exceção de um balcão em balanço no volume da esquina.

Verdade dos materiais e abandono da decoração: Não há ornamentação aplicada. O edifício, construído em grande parte por alvenaria e concreto, é recoberto plenamente com cimento penteado e não elementos estruturais aparentes.

Apresenta adornos típicos do estilo *Déco*, como linhas e estrias em faixa (de textura ou pequenas lajes em beirais), escalonamentos, reentrâncias e saliências, e letreiros ornamentando as fachadas. Elementos em concreto, entretanto, não se fazem visíveis na arquitetura e são integrados a estrutura tradicional de alvenaria em tijolos.

Superação do “dentro e fora”: Não se percebe essa categoria como superada nessa obra da arquitetura protomodernista. Não há distanciamento dos limites e a fachada principal é o elemento divisor do espaço público e privado, como ocorria na arquitetura precedente do Ecletismo. A manutenção da transparência do edifício em fenestração por elementos, do mesmo modo, contribui para a sensação de dentro e fora continuar uma dicotomia. No entanto, as esquadrias das vitrines da loja no térreo, com maior proporção aumentam a transparência e aproximam os espaços internos e externos.

Descrição pré-iconográfica ou análise pseudo-formal

Essa descrição, com uma análise preliminar do edifício também pode ser acompanhada pelo fichamento do prédio em apêndice (página 340). Essas fichas foram feitas a partir das características apreendidas preliminarmente. Trata-se de uma descrição primeira, com a finalidade de identificar a forma e os elementos de composição e arquitetura e se há alguns elementos que se destacam, com base na tabela de descrição pré-iconográfica (figura 339), em apêndice (página 337).



Figura 151 e 152

Edifício Glória, 1934. Fachada sudoeste pela Rua Marechal Floriano e fachada sudeste pela Rua Andrade Neves.

Fonte: Acervo do autor (151) e Google © Earth © Streetview (152).

O edifício apresenta uma forma composta por dois volumes ortogonais que se fundem a partir de um volume em curva sobreposto na esquina. É implantando em um lote de esquina, com a fachada sudoeste pela Rua Marechal Floriano e com a fachada sudeste pela Rua Andrade Neves. Nessa pesquisa trabalharemos com a forma original do edifício, sem considerar um acréscimo posterior feito junto a fachada da rua Marechal Floriano.

O prédio apresenta janelas em seqüência rítmica e a porta de acesso aos andares superiores do edifício está discretamente posicionada no extremo da fachada pela Rua Andrade Neves. No total são 62 janelas (54 janelas de madeira e 8 basculantes de ferro) na fachada da Rua Marechal Floriano e cinco vitrines envidraçadas. Na fachada da Rua Andrade Neves há 24 janelas (21 janelas de madeira e três basculantes), duas vitrines e uma porta. No volume curvo da esquina

há 21 janelas (18 janelas de madeira e três basculantes de ferro) e três vitrines com porta no térreo.

Apresenta um coroamento de platibanda reta, cheia e com algumas movimentações de escalonamento e saliências de planos, cobrindo o telhado tradicional em telha cerâmica. Possui apenas uma cor, devido ao seu revestimento com cimento penteado marrom acinzentado, variando apenas os tons devido às pátinas e manchas do tempo.

Possui expressão monumental, visto que se destaca sobretudo pelo tratamento da esquina, que contrasta com o volume horizontal alongado do edifício e por ter uma número de pavimentos elevado (quatro em 1934 e cinco em 1946) para a época em que foi construído.

Expressa o futuro a partir da adoção de um código formal do expressionismo, com formas alongadas horizontais e verticais com esquinas e cantos arredondados gerando uma sensação de velocidade e dinamismo. A ornamentação é mínima, simples e geométrica, de elementos lineares. Não há símbolos aplicados ou desenhos em baixo-relevo, com exceção dos letreiros com o nome do edifício e mastros de bandeiras, já danificados ou inexistentes. É de tipologia funcional multifamiliar mista, com loja e sobreloja no térreo e segundo pavimento, salas comerciais no terceiro e apartamentos residenciais no quarto e quinto pavimentos. No prédio funcionou desde sua inauguração o estabelecimento comercial “Bazar da Moda”, de propriedade da família Mazza, que futuramente iria ser sucedido pelas “Lojas Mazza”, que por anos foi referência para a história comercial na cidade.

Seus elementos de arquitetura como platibandas, beirais, peitoris e marquise são simplificados e desenhados com base na geometria. As esquadrias, porém, são trabalhadas em madeira, com postigos ou persianas e encontram proximidade com desenhos semelhantes em edifícios do Ecletismo ou Ecletismo tardio.



Figura 153

Inauguração do Bazar da Moda, no Edifício Glória, ainda com quatro pavimentos, 1935.

Fonte: http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-209277580-foto-inauguraco-do-bazar-da-moda-pelotas-17-12-1935-_JM - Acesso em 15 de novembro de 2011.

Análise Iconográfica

O Edifício Glória apresenta modificações significativas para a arquitetura da cidade. Mesmo inicialmente com quatro pavimentos, introduz ou lança a tipologia de edifícios residenciais altos (com mais de quatro pavimentos) na cidade, com uma tipologia funcional que agrega usos mistos de comércio, serviços e habitação em um mesmo prédio. Mas a inovação se dá principalmente pela forma.

Na concepção é evidente a influência expressionista na forma alongada com predominância da horizontalidade e elementos de destaque verticalizados. A depuração formal é outra característica que destaca a arquitetura do prédio em relação à arquitetura tradicional da cidade.

A distribuição dos elementos de composição conforme regras acadêmicas, mesmo que superficial e discretamente, contribui para uma acomodação do edifício no entorno. Os elementos de arquitetura, como as esquadrias, mantiveram-se em unidades alinhadas, com proporções e desenhos semelhantes aos da arquitetura tradicional. Além disso, mesmo com um maior número de pavimentos, o edifício foi implantado em um lote grande de esquina, e sua evidência não proporcionou uma ruptura com a leitura do quarteirão tradicional. No entanto, é inegável a inovação no desenho do edifício. Há uma série de elementos e desenhos icônicos.



Figura 154 e 155

Curvas e retas, horizontais e verticais, ícones do edifício Glória.

Fonte: Acervo do autor.

As linhas horizontais e verticais deviam reforçar os planos do edifício de modo a corresponder com o ideal de velocidade, dinamismo e movimento da época. Essas linhas eram encontradas, também em outros objetos da época que representavam de modo simbólico ou icônico a Modernidade, como os meios de transporte (trens, aviões, navios) ou os objetos de consumo (geladeiras, aparelhos de rádio). As estrias horizontais no edifício, reforçando a horizontalidade do prédio, enfatizam a sensação de velocidade e movimento, enquanto que as estrias verticais no elemento da esquina enfatizam a verticalidade e a ascensão ao progresso, ao futuro, à Modernidade e também simboliza a verticalização da cidade. Mesmo que esse edifício não tenha sido realmente um arranha-céu da cidade, ele inaugura essa fase por superar o número de quatro pavimentos e por sugerir, na sua forma, a verticalização e o crescimento da cidade em altura.

A forma do edifício apresenta uma expressão por motivos do *Art Déco*, visualizada nos geometrismos, escalonamentos, sequência de linhas e estrias, reentrâncias e saliências escalonadas, acentuação de contornos e arremates geométricos. A porta de acesso ao prédio foi construída em ferro e possui um desenho com motivos geométricos do *Art Déco*, muito semelhante a outros desenhos encontrados em edifícios do mesmo estilo em outros lugares. Os materiais de acabamento em pedra de granito ou mármore, mais raro ou de uso mais contido na arquitetura *Déco* ou protomodernista em Pelotas, foram utilizados no revestimento do acesso do edifício Glória.



Figura 156, 157, 158.

Portas do Edifício Glória (1934), do edifício à rua Junin nº 143 e Juncal 2616, em Buenos Aires.

Fonte: Moura; Schlee (2002, p. 140) e Böhm (2008, pp.200-201).

Análise Iconológica

A ornamentação geométrica linear e o desenho depurado demonstram uma forma moderna e expressiva para um edifício que devia corresponder ao progressismo da cidade, que se dava no momento através da economia de comércio e serviços. Essas formas foram buscadas na referência de futuro da época, na estética das máquinas.



Figura 159

Horizontalidade e pureza, linhas e curvas em um ícone do dinamismo e velocidade moderna: locomotiva Pennsylvania RR's S-1, projetada por Raymond Loewy, em exposição na Feira de Nova Iorque de 1939.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Art_Deco - Acesso em 10 de março de 2011.

O compartilhamento de ícones de um campo artístico para o outro se evidencia quando verificamos, por exemplo, o desenho de uma locomotiva, que

exposta em uma feira internacional, representava uma mídia do *design* internacional da época e da Modernidade para todos os campos artísticos. Seu desenho, diferente dos trens anteriores do século XIX, não apresentava-se denso, mas dinâmico como uma ogiva, um projétil. Seus detalhes lineares sugerem o próprio movimento do objeto, como se fossem rastros de linhas horizontais marcando a velocidade do deslocamento. Esse desenho encontra correspondência com aviões, submarinos, automóveis. E também edifícios.

A arquitetura expressionista fundia essa correspondência entre arte e indústria, *design* e arquitetura e podemos citar Peter Behrens como um exemplo desse processo. Nesse sentido é compreensível que tenha havido uma maior troca estilística entre edifícios e outros objetos. A arquitetura de Pelotas, não alheia a influências e referências estrangeiras na época, teve um exemplar que indicou, não só a verticalização, mas também marcou a chegada da Modernidade na arquitetura da cidade a partir de influências icônicas da arquitetura de outros locais e da indústria.

Um magazine de roupas denominado Bazar da Moda foi inaugurada junto com o prédio, ocupando todo o andar térreo. O edifício foi um “suporte” para a divulgação do estilo de época, da moda *Déjà*. Nesse sentido acentua-se o seu papel de mídia. Além de conter elementos que contêm ícones arquitetônicos da época, e de servir de espaço para a divulgação da moda e de novos modos de vida (residir em apartamentos), por exemplo, e relações comerciais, o edifício Glória torna-se ele mesmo um ícone do Protomodernismo e um sinal indicador da Modernidade em Pelotas.

Edifício do Colégio Santa Margarida

Análise formalista

As fachadas principais do edifício foram segregadas para que se pudessem evidenciar as unidades em escala, desde o todo do edifício, até as unidades elementares. Aqui, as fachadas analisadas serão denominadas fachada 01 a que se volta à Rua Pe. Anchieta, à esquerda nos desenhos; e fachada 02, a que se volta a Rua Dom Pedro II, à direita nos desenhos. Essas análises devem ser acompanhadas pelas pranchas em apêndice.



Figuras 160, 161, 162, 163 e 164

Todos, partes, elementos de arquitetura e detalhes, ornamentos e textura.

Fonte: Desenhos do autor.

Com a segregação dos elementos constituintes da forma do edifício em níveis, podem ser percebidas as regras que estruturam sua composição. Do todo aos detalhes na fachada 01 percebe-se que a simetria bilateral predomina. Há um elemento central de destaque que marca o acesso do edifício com um volume curvo mais alto, do quarto pavimento, que coroa o acesso e o corpo do edifício como um todo. O volume horizontal é coberto com telhado tradicional em telha cerâmica com quatro águas e é cortado por um volume verticalizado, que o intersecciona, coberto por um terraço.

Na fachada 02, no nível das partes compositivas, percebemos uma justaposição simétrica e equilibrada do volume lateral com o volume central do edifício. O bloco da lateral esquerda, que faz a fachada à rua Dom Pedro II se enquadra, no nível do todo, e das partes compositivas, ao volume central e mais alto do prédio.

A diferença entre o regramento compositivo se acentua quando observamos as duas soluções de fachada no nível dos elementos de arquitetura. Enquanto na fachada principal de acesso, há continuidade na simetria, regularidade, paralelismo, enfim, a regra acadêmica *Beaux Arts*, na outra há uma regularidade assimétrica. Os elementos de arquitetura não distribuídos sem uma regra compositiva evidente. Desde o corpo do todo do edifício percebemos uma simetria, não mais rigidamente perfeita, mas aproximada, ajustada. Há regularidade, trama, concordância de eixos, respeito aos alinhamentos e comensurabilidade. Isso não se dá a partir de uma simetria de espelhamento mais rigorosa, mas com um processo compositivo mais livre. As divisões horizontais acompanham o alinhamento da outra fachada. Percebemos que as esquadrias são distribuídas de forma uniforme e equilibrada. Há janelas de canto nos dois extremos, nas mesmas posições, com exceção do balcão avarandado na parte esquerda do segundo pavimento. As outras janelas são dispostas de forma quase alinhadas, em uma trama como se essa parte da fachada fosse dividida em três partes iguais. Duas dessas partes, a esquerda e a central possuem esquadrias alinhadas, a parte direita possui uma parede cega. No terceiro pavimento há um balcão projetado pouco além de uma marquise, centralizado na

fachada. Um elemento que se desloca da trama mais rígida é a porta de acesso lateral, coberta com uma marquise.

Esse jogo de cheios e vazios, alinhados ou deslocados, simétricos ou assimétricos, é típico da estilística *Déco* da época que transita entre as referências acadêmicas e de vanguarda. As duas soluções de fachada possuem composição com regramentos perceptíveis e não houve espaço para soluções de improviso ou de aleatoriedade, mas de ajustes menos rígidos nos elementos.

Visualizando a fachada 01 do edifício sobretudo na parte central, percebe-se que os destaques dos elementos de composição mencionados são ainda enfatizados por “efeitos de escorço” ou “*foreshortenings*”. O plano de acesso do edifício destaca-se por avanços e sobretudo por diferenciação de altura. É evidenciado através de um seqüenciamento de planos que sugere um avanço do volume de acesso, através de um escalonamento frontal a partir de estreitas paredes laterais escalonadas para dentro e de uma janela de canto em vidraça alta. Esse recurso causa um efeito perspectivo: os acessos parecem, assim, estar em planos bem mais a frente do que o restante do edifício, mesmo que o recurso seja feito quase no mesmo plano ou poucos centímetros à frente. A ênfase nos acessos sugere uma busca, um apelo ao usuário e geralmente confere um efeito de monumentalidade ao prédio. Isso é evidenciado, ainda, como ocorre no caso do edifício dos Correios, pelos recuos frontais que começam a surgir nas fachadas principais dos edifícios.

No edifício do Santa Margarida pode-se verificar, de modo mais evidente a conciliação entre elementos de arquitetura tradicional, elementos *Art Déco* ou protomodernistas, e elementos do código modernista “corbusiano”. Há janelas de canto, janelas de canto em faixa (verticais), janela corrida em curva, no tambor do volume central e terraço sobre o mesmo. Há estrias e frisos em seqüência, verticais e horizontais, mastros e guarda-corpos em ferro tubular, muretas trabalhadas superficialmente e gradis em serralheria com ícones florais. No cilindro seccionado, no acesso do edifício, verificamos também inscrições em letreiros típicos da época com tipografia *Art Déco* característica.

Há regularidade e simetria, algumas esquadrias são distribuídas de três em três, ou centralizadas no caso da fachada simétrica. Apesar disso, verifica-se a

geometrização dos elementos e o uso de janelas de ferro basculantes, típicas do Protomodernismo no Brasil. As janelas e portas são retangulares e encimadas por lajes finas que se projetam como pequenos beirais. Há estrias horizontais que reforçam essa leitura. A simetria, o ritmo e a regularidade já verificados nos desenhos do todo e partes do edifício são reafirmados pela disposição e desenhos dos elementos de arquitetura da fachada principal.

Na fachada principal do edifício, nota-se que é no nível dos elementos de arquitetura que a estilística protomodernista se afirma. Se até as escalas do todo e das partes a silhueta do edifício ainda se aproxima do Ecletismo ou do Ecletismo tardio, em função de sua composição acadêmica, aqui, com as esquadrias e os elementos geometrizados e a inserção de novos códigos para representá-los, o edifício já anuncia que pertence a outra estilística. As janelas não têm bandeira, são de ferro, basculantes e algumas de canto ou em faixa. Os balcões ou sacadas que se projetam no segundo pavimento são cheios, e não mais vazados com balaústres ou gradis trabalhados. As figuras predominantes são o retângulo e o quadrado, e agora a curva circular, de referência náutica da vertente *streamline* do *Art Déco*.

No nível dos detalhes e ornamentação podemos perceber que a textura das fachadas fica restrita a linhas e estrias horizontais que se salientam para enfatizar a horizontalidade do prédio. Essas poucas linhas horizontais, levemente salientes contribuem no contraste aparente entre o volume horizontal do edifício com os volumes centrais de marcação vertical mais forte, com elementos maiores. Esse contraste reforça a hierarquia, destaca o acesso e contribui para a monumentalidade do prédio.

Pode-se perceber que o edifício alterna, em suas fachadas principais, entre regras de composição já utilizadas na arquitetura tradicional da cidade e regras menos rígidas, mais próximas a estilística modernista. Mesmo assim apresenta simplicidade e equilíbrio, além de simetria bilateral e regularidade, tanto na composição do todo e das partes como na disposição dos seus elementos de arquitetura. A ornamentação é simples, linear e marcante, mas leve e discreta.

A esse edifício podemos conferir um médio grau de pregnância. Dado que a fachada principal mantém relações formais com a arquitetura tradicional, ou seja,

regras de composição clássica, sua pregnância é maior, já que apresenta regularidade, ordenação simetria (bilateral) e certo grau de simplicidade por conta da disposição e do desenho de seus elementos de arquitetura e ornamentação. São simplificados, quase a um nível de figuras geométricas elementares, o que permite que se lhe atribua fácil apreensão e um alto grau de legibilidade a esta fachada.

Podemos afirmar que a fachada 02 apresenta certa regularidade e ordem, mas não simetria e simplicidade, pelo menos não no mesmo nível que a fachada 01. O todo da fachada está alinhado com o outro bloco do prédio, seus elementos de arquitetura estão dispostos sobre uma trama, alinhados, mas não possuem uma correspondência simétrica bilateral e nem se organizam de forma ritmada ou agrupada. Evidencia-se uma organização, podemos até mesmo atribuir certo grau de comensurabilidade (mas não simetria especular), podendo-se verificar algumas regras compositivas, comparar e “medir” com o olhar alguns elementos e suas posições, mas não no mesmo nível de uma fachada simétrica. Alguns objetos, como a porta lateral e os balcões não apresentam um posicionamento auto-explicitado e isso afeta também o grau de simplicidade. Os elementos representados nessa fachada, apresentam o mesmo código da outra e são simplificados, do mesmo modo, mas organizados e distribuídos de maneira diferente. Considerando-se o edifício como um todo, com as suas duas fachadas principais em uma leitura total, pensa-se, por fim, que esse é um edifício de média legibilidade com um médio grau pregnância.

O edifício se apresenta mais codificado, com ornamentação e elementos característicos de um estilo e regras de organização desses elementos no todo e nas partes do edifício, já mais flexíveis quanto a rigidez clássica.

Categorias semânticas

As categorias semânticas mais evidentes nas fachadas do edifício são: equilíbrio e contraste. Não podemos afirmar que o edifício como um todo é harmônico, já que a regularidade, a ordem e a simetria são alteradas de uma fachada para a outra.

É, contudo, equilibrado. Mesmo na fachada 02 os elementos deslocados são, de algum modo “compensados” pelos alinhamentos e enquadramentos na fachada. É claro que essa fachada visivelmente contrasta com a fachada principal do prédio, onde a organização é ordenada, simétrica, regular, portanto, perfeitamente equilibrada.

Outras categorias que podem ser atribuídas à fachada 01 são: hierarquia, clareza (na composição do edifício como um todo), ordem (observação a regras estruturantes gerais) simplicidade, coerência (de todas as entidades, todo, partes, elementos, detalhes), opacidade (predominância dos cheios sobre os vazios), redundância (de regras, de elementos geométricos); linearidade (na ornamentação), profundidade (movimentação volumétrica), sobreposição; arredondamento; sutileza (na ornamentação e detalhes).

Já na fachada 02, encontramos certa complexidade; opacidade; redundância (repetição de elementos); certo ruído visual e distorção (causado pelos deslocamentos dos elementos na trama e eixos); fragmentação; profundidade (movimentação por balcões e sacadas); sobreposição, ajuste óptico.

A partir disso atribuem-se as três características semânticas mais evidentes no edifício do Colégio Santa Margarida e pode-se afirmar que ele é pregnante, contrastante (mas equilibrado) e ambíguo.

Composição

Relacionam-se as categorias anteriores ao conceito de composição, proveniente da ENBA. O edifício do Colégio Santa Margarida apresenta uma tipologia tradicional de edifício institucional de uso coletivo. Um esquema de composição que tem como regras gerais a simetria e a regularidade. Nesse esquema básico geral as entidades se distribuem de forma ordenada, tal qual ocorria na arquitetura tradicional anterior. Entretanto, percebe-se que as soluções adotadas para as duas fachadas principais não foram as mesmas.



Figura 165
 Harmonia (equilíbrio, ordem e regularidade),
 simetria bilateral, coerência, repouso, estabilidade.
 Fonte: Desenho do autor.



Figura 166
 Desequilíbrio, simplicidade, peso.
 Fonte: Desenho do autor.



Figura 167
 Harmonia (equilíbrio, ordem e regularidade),
 simetria bilateral (espelhamento), clareza,
 simplicidade, ordem, coerência.
 Fonte: Desenho do autor.

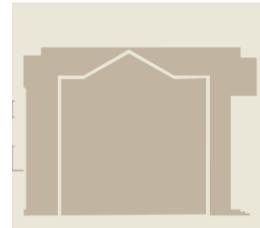


Figura 168
 Sobreposição (Enquadramento); Eixo;
 Equilíbrio; Simetria (aproximada);
 Movimento.
 Fonte: Desenho do autor.



Figura 169
 Simetria (bilateral e paralelismo); Regularidade;
 Ritmo; Equilíbrio; Proporção; Profusão (variedade
 de elementos).
 Fonte: Desenho do autor.

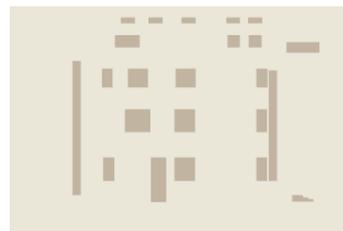


Figura 170
 Fragmentação; Complexidade; Profusão;
 Distorção; Contraste; Regularidade; Ruído
 visual.
 Fonte: Desenho do autor.



Figura 171
 Simetria (bilateral e paralelismo); Contraste
 (verticais-horizontais); Equilíbrio; Linearidade;
 Superficialidade; Sutileza;
 Fonte: Desenho do autor.



Figura 172
 Paralelismo; Minimidade; Desequilíbrio;
 Sutileza.
 Fonte: Desenho do autor.

Detalhamento da composição: relação da composição, granulometria com o caráter das fachadas.

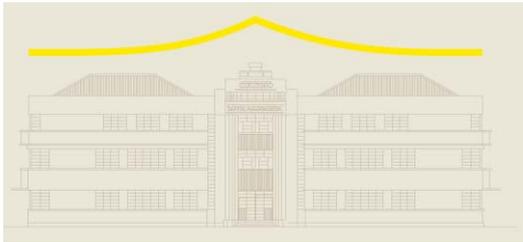


Figura 173

Linha de Força: Equilíbrio, harmonia, hierarquia, e ênfase no elemento central.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 174

Movimento, atração, desequilíbrio.

Fonte: Desenho do autor.

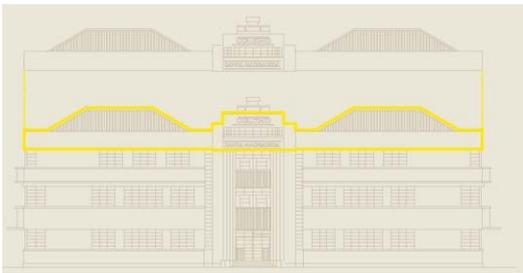


Figura 175

Coroamento: Simetria, equilíbrio, regularidade e alinhamento. Platibanda reta esconde telhado tradicional em telha cerâmica.

Fonte: Desenho do autor.

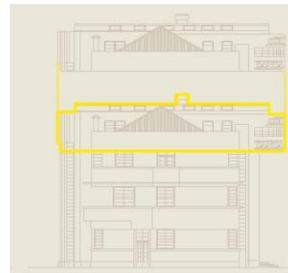


Figura 176

Coroamento: Equilíbrio, contraste e sobreposição. Silhueta inscrita em um retângulo simétrico; Telhado tradicional com platibanda no plano da frente; terraço no plano de fundo

Fonte: Desenho do autor.

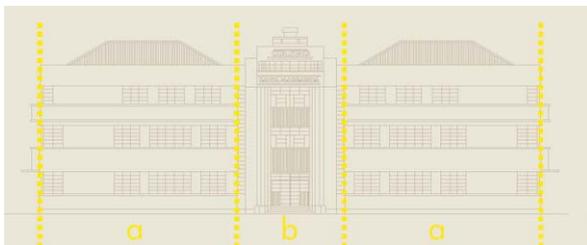


Figura 177

Partição vertical: Simetria bilateral clássica (a-b-a)

Fonte: Desenho do autor.

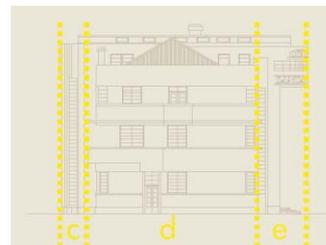


Figura 178

Partição vertical: Divisão em partes diferentes.

Fonte: Desenho do autor.

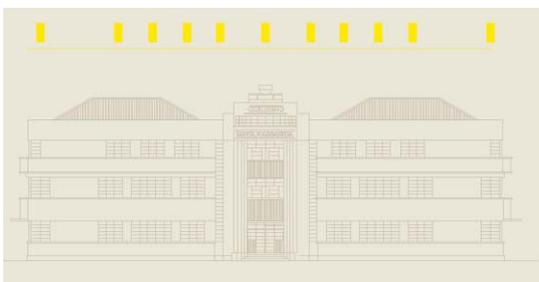


Figura 179

Ritmo: Regularidade de compasso e inversão da seqüência.

Fonte: Desenho do autor.

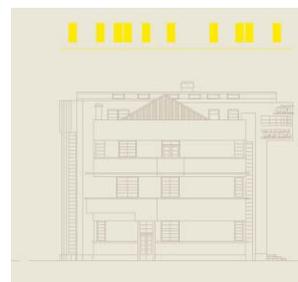


Figura 180

Ritmo: Ruído, sobreposição, irregularidade.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 181

Partição horizontal: Base, corpo e coroamento. Ênfase no corpo e coroamento do edifício.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 182

Partição horizontal. Base, corpo e coroamento. Ênfase no corpo e coroamento do edifício.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 183

Peso (figuras): Predominância dos cheios sobre os vazios; ritmo, regularidade; dominância de figuras de quadrados ou retângulos; janelas de formato e proporção diferentes das tradicionais: de canto, e em faixas.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 184

Peso (figuras): Predominância dos cheios sobre os vazios; trama, alinhamento, dominância de figuras de quadrados ou retângulos; janelas de formato e proporção diferentes das tradicionais: de canto, e em faixas.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 185

Peso (fundo): Predominância dos cheios sobre os vazios; opacidade; ritmo, regularidade; dominância de figuras de quadrados ou retângulos; janelas de formato e proporção diferentes das tradicionais: de canto, e em faixas.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 186

Peso (fundo): Predominância dos cheios sobre os vazios; opacidade; trama; alinhamento; dominância de figuras de quadrados ou retângulos; janelas de formato e proporção diferentes das tradicionais: de canto, e em faixas.

Fonte: Desenho do autor.

Evidenciando-se as características das fachadas por escala pode-se verificar que o edifício alterna entre um caráter austero e imponente, típico de edifícios institucionais, com um despojamento e um movimento já antecipando o despreendimento do Modernismo que se anunciava. Trimorfismo, ordem e regularidade, conduzindo a percepção de monumentalidade, na fachada principal, irregularidade, deslocamentos e complexidade, na fachada lateral. A manutenção das transparências em elementos de arquitetura individuais conduz a um vínculo com o

entorno tradicional. Há porém a introdução de esquadrias com novos formatos e proporções, e novos arranjos desses elementos nas fachadas.

Mesmo com quatro pavimentos, pensa-se que a granulometria do todo (altura e volume como um todo), das partes compositivas, dos elementos (janelas, portas, balcões, marquises) do prédio são proporcionais a de edifícios tradicionais. Ao mesmo tempo, a depuração e simplificação formal, a geometrização e introdução de novos elementos, a predominância de figuras geométricas elementares como quadrados, retângulos e linhas formando estrias e frisos demonstram a modernização da arquitetura.

Coordenação (táxe), gêneros, simetrias e tropos figurativos

Identifica-se que as regras de composição das partes no todo diferem de uma fachada para a outra. Se na fachada 01 isso se dá por trimorfismo, com ênfase no elemento central e por alinhamentos regulares, na fachada 02 isso se dá por coordenação, com os elementos, mais ou menos alinhados em uma trama ou grade reguladora, sem simetria exata.

O modo de dispor elementos de três em três é parcialmente utilizada em elementos de composição e arquitetura do edifício, na fachada principal. Há comensurabilidade, principalmente nessa fachada, já que está organizada no sistema de trimorfismo. Há proporcionalidade, eixos e paralelismos dos elementos uns em relação aos outros e às partes do edifício que os contém e por conta disso também se reforça a comensurabilidade. Mesmo na fachada lateral, mais complexa e mais diversificada em termos de proporções de elementos, podemos verificar relações métricas, eixos e alinhamentos entre uns elementos e outros. As estratégias mais utilizadas são de espelhamentos (simetria bilateral) paralelismo, contraste (horizontal com vertical), aumentos de planos e volumes em destaque, escalonamentos de alto e baixo relevo, saliências e reentrâncias.

Como tropos figurativos podemos verificar a presença de metáforas, tematização e oximoros (paradoxos).

Na fachada principal, e no edifício, como um todo, há um forte vínculo com a tendência *streamline* do *Art Déco*. O bloco central, verticalizado, cortando os prismas horizontais é um volume cilíndrico seccionado, composto de janela corrida em curva, guarda-corpos em ferro tubular e mastros em um terraço superior, além de estrias verticais e horizontais. Essa metáfora do navio transatlântico é iconizada no todo, nas partes do edifício, nos elementos arquitetônicos e na ornamentação e detalhes como as estrias verticais e horizontais, gradis em serralheria artística e objetos como os mastros e guarda corpos. Isso confere ao edifício um caráter temático.

Pode-se pensar que há oximoro no projeto, se pensarmos como paradoxal os dois modos adotados para a composição das fachadas: se, na fachada principal, o esforço foi no sentido de ajustar a composição do prédio à simetria, conferindo um caráter monumental e austero, somando-se a isso o recuo de ajardinamento frontal, na fachada lateral o rigor compositivo foi mais flexível por uma composição em trama que permitiu um ajuste às necessidades práticas e de uso do prédio. A alternância entre elementos tradicionais e “modernos” também pode ser considerado um paradoxo. Não uma contradição. Essa era uma das premissas do *Art Déco*, e talvez essa seja uma das chaves para compreensão do conceito de transição no estilo. Se não é possível afirmar que essa estratégia tenha sido deliberada, pelo projetista desse prédio ou de outros, pode-se, ao menos, salientar que essas operações de transição são recorrentes em projetos protomodernistas, na cidade ou em outros lugares. O edifício não se mostra contraditório, quando traz junto a suas fachadas janelas de canto e corrida e outras convencionais, telhado cerâmico e terraço, composição simétrica e assimétrica. Não foi por falta de domínio das tecnologias, ou por questões meramente econômicas que os elementos não foram utilizados em todo o edifício. Se fosse, não teriam sido usados em parte alguma. Talvez essa “vacilação” tenha sido propositadamente articulada a um projeto. E esse projeto operava justamente dentro de um gradiente que continha referências e elementos do passado acadêmico, do futuro modernista e ícones específicos de estilos do período protomodernista (como os ícones navais do *Art Déco*), diferentes dos códigos utilizados pelo Ecletismo e Modernismo. Esse

propósito seria justamente o de instalar edifícios modernizantes de um modo que se adequassem a uma estrutura de cidade e de sociedade ainda conservadores.

Plástica

Considerando as categorias de Wölfflin, pensa-se que o edifício do Colégio Santa Margarida apresenta uma plástica geométrica, ainda pictórica e linear na ornamentação, com inclinações ao escultórico. Há intersecções dos dois blocos do prédio (horizontais e vertical), movimentação volumétrica no núcleo de acesso principal, com escalonamentos em alto e baixo relevo, acentuações e balanço (do “tambor” superior). Verificam-se também avarandados e balcões, assim como marquises e beirais que contribuem com uma leitura volumétrica do prédio. Os efeitos perspectivados de escorço, feitos com saliências por diferenciação de textura, conferem uma movimentação na fachada e contribuem para a percepção volumétrica do edifício. Pensa-se, contudo, que a plástica desse edifício ainda pode ser qualificada como pictórica (arquitetura no plano), com inclinações ao escultórico.

As linhas usadas na ornamentação do edifício são predominantemente retilíneas e só há curvas na serralheria metálica dos muros e guarda-corpos do terraço, ou em relevos do tambor em balanço no acesso. A textura dos planos é lisa, já que o edifício apresenta pouca ornamentação ou materiais rugosos. O volume total do edifício sugere densidade e perenidade, tendo em vista o rigor simétrico da composição. Entretanto, o desequilíbrio provocado pelos balanços, escalonamentos, intersecções volumétricas, linhas e estrias conduzem a uma idéia de movimento, em uma posição paradoxal à composição acadêmica do prédio, que geralmente está associada à estabilidade, repouso e perenidade. Nesse sentido pode-se associar a forma do edifício mais a idéia de progressismo do que conservadorismo.

Estilo

Pode-se verificar uma conjunção de elementos e de estratégias compositivas da arquitetura tradicional e moderna. Há por um lado, já na totalidade do edifício um paradoxo com o respeito aos alinhamentos de implantação do prédio e a transposição dos limites de altura tradicionais. Mesmo com o uso do concreto

armado já mais maduro a arquitetura de fachadas permanece e apenas insinua movimentações volumétricas.

Há, contudo um novo código compositivo, característico da estilística. As janelas basculante em ferro de canto e corrida cobrem amplo vão, as vitrines no térreo modificam a percepção de espaço exterior e interior enquanto convivem com outras esquadrias residenciais tradicionais. Esses elementos auxiliam na sua caracterização e “representação” dos referenciais *Art Déco* e protomodernistas, conciliando especificidades modernas e acadêmicas dentro de um espectro de composição definido.

Categorias estéticas a partir de Jürgen Pahl

Bidimensionalidade versus tridimensionalidade: a arquitetura de fachadas não é plenamente substituída na arquitetura protomodernista. A movimentação se dá no plano por conta de marcações na textura na fachada e destaque de colunas, reentrâncias de varandas, contornos e arremates de arestas.

A fachada ainda é o elemento divisor dos espaços interno e externo, público e privado, como no edifício dos Correios, mas os recuos de ajardinamento modificam a forma com que o edifício é visualizado e também os limites entre espaço público e espaço privado (aberto). Nesse edifício a tridimensionalidade adquire maior ênfase no projeto, mesmo que não se possa afirmar que há expressamente uma concepção escultórica.

Superação do sistema carga-apoio: A estrutura mista de alvenaria portante e concreto armado foi utilizada. Não foi adotada plenamente a estrutura em esqueleto no sistema pilar-viga. O concreto armado, nesse edifício, ganha destaque em elementos de arquitetura individuais como terraços, beirados, cintas, pilares, balcões, marquises.

Verdade dos materiais e abandono da decoração: Não há ornamentação aplicada abundantemente. Pode-se afirmar, contudo, que o edifício do colégio tem adornamentos típicos do estilo *Déco*. A depuração formal é um dos traços mais marcantes da arquitetura protomodernista, mas o próprio termo sugere que não há eliminação total de decoração, mas sim uma diminuição ornamental com uma

modificação para um código geométrico, simplificado e reduzido. Linhas e estrias em faixa (de textura ou pequenas lajes em beirais, escalonamentos, reentrâncias e saliências, serralheria artística, e letreiros ornamentam as fachadas. Elementos em concreto, entretanto, não se fazem visíveis na arquitetura e são integrados a estrutura tradicional de alvenaria em tijolos.

Superação do “dentro e fora”: Não se percebe essa categoria como superada nessa obra da arquitetura protomodernista. O distanciamento dos limites sugere um direcionamento da arquitetura à essa superação. Há uma desconexão entre espaço aberto e fechado, com os espaços públicos e privados, já que há um recuo de ajardinamento cercado no acesso principal que configura espaço privado, mas aberto. Está-se fora do edifício, mas dentro de um espaço privado. A manutenção da transparência do edifício em fenestração por elementos, do mesmo modo, contribui para a sensação de dentro e fora continuar uma dicotomia.

Descrição pré-iconográfica ou análise pseudo-formal

Essa descrição, com uma análise preliminar do edifício também pode ser acompanhada pelo fichamento do prédio em apêndice (página 343). Essas fichas foram feitas a partir das características apreendidas preliminarmente. Trata-se de uma descrição primeira, com a finalidade de identificar a forma e os elementos de composição e arquitetura e se há alguns elementos que se destacam, com base na tabela de descrição pré-iconográfica (figura 339), em apêndice (página 337).



Figura 187, 188, 189, 190

Fachada principal noroeste, à rua Anchieta (esquerda, acima); Detalhe do acesso(direita, acima); Fachada Fundos, sudeste, vista da rua Félix da Cunha(esquerda, abaixo); Fachada pública lateral, nordeste, à rua D. Pedro II (direita, abaixo).

Fonte: Acervo do autor.

O edifício apresenta uma forma prismática, como se fosse composto por uma intersecção de dois prismas retangulares, um horizontal mais baixo, e um verticalizado, mais alto, e com as faces das laterais menores em curva semi-circular. É implantando em um lote de esquina (Rua Pe. Anchieta e rua D. Pedro II) e possui duas fachadas voltadas ao logradouro público, a fachada principal, de acesso principal ao prédio, pela rua Pe. Anchieta, e a fachada com acesso lateral pela rua Dom Pedro II.

O prédio apresenta janelas em seqüência rítmica e portas posicionadas simetricamente, na fachada principal, e uma composição menos rígidas na fachada lateral. No total são 29 janelas visíveis pela fachada da rua Pe. Anchieta e uma porta envidraçada. Na outra fachada pública do prédio, à rua Dom Pedro II, há 9 janelas (sendo que 3 fazem parte das janelas de canto que aparecem também na fachada principal e duas na fachada de fundos), uma porta que dá acesso a um balcão, e uma porta que dá acesso ao passeio público.

Apresenta um coroamento de platibanda cobrindo parcialmente cobertura em telha cerâmica. É pintado, atualmente, na cor branco, com faixas e detalhes em laranja e esquadrias em cinza-chumbo.

Possui expressão simples e monumental. Expressa o futuro, mesmo que sua composição *Beaux-arts* seja ainda acadêmica e se mantenha vinculada a arquitetura tradicional da cidade. Sua tipologia funcional característica é de edifício de uso coletivo – edifício institucional. Originalmente funcionava também com internato de alunas, portanto poderíamos dizer que também poderia ser classificado em tipologia de uso misto – institucional e habitação.

O edifício é monumental devido aos seus elementos de composição (partes e todo compositivos) expressos pela tendência acadêmica da arquitetura protomodernista. Há um arrojado jogo volumétrico, mais raro nas arquiteturas de fachadas acadêmicas. Isso também contribui para a monumentalidade do prédio, já que essa estratégia enfatiza a hierarquia e o contraste entre os eixos horizontal e vertical.

A simplicidade é evidenciada pelos seus elementos de arquitetura (esquadrias, platibandas, marquises e balcões), geometrizados, menores e mais simplificados do que na arquitetura do Eclétismo. A pouca ornamentação confirma essa simplificação promovida pelos elementos de arquitetura em contraste com a monumentalidade das partes e do corpo do edifício como um todo. Há um arrojado jogo volumétrico, mais raro nas arquiteturas de fachadas acadêmicas. Isso também contribui para a monumentalidade do prédio, já que essa estratégia enfatiza a hierarquia e o contraste entre os eixos horizontal e vertical. A fachada lateral, no entanto, apresenta uma composição mais complexa e mais livre, possuindo uma expressão mais cotidiana.

Análise iconográfica

O edifício do Colégio Santa Margarida pode sinalizar como mais um elo de comunicação entre a cidade e a cultura dos Estados Unidos e Europa, especialmente. O arquiteto responsável pelo projeto do prédio é descendente de norte-americanos e foi educado nos Estados Unidos e França, onde também trabalhou. Aqui no Brasil projetou para instituições anglicanas, inclusive outras escolas cristãs no estado, como a da Associação Cristã dos Moços, em Porto Alegre. Em Pelotas a escola foi a primeira a adotar o ensino da língua inglesa.

No senso comum é considerado como o primeiro edifício “modernista” da cidade. Talvez pelo arrojo volumétrico que apresenta e por trazer como inovações o uso de elementos do Modernismo “corbusiano” como janelas de canto, janelas contínuas e terraços.

Apresenta modificações com relação às estruturas da cidade que marcaram a arquitetura do período, com uma acomodação parcial ou uma flexibilidade nas relações com o entorno. Na composição do prédio, ainda é muito marcante a organização dos elementos conforme regras acadêmicas. Mas o edifício introduz novos modos de se relacionar com o sítio. A fachada principal é recuada, e isso além de uma melhor visualização do prédio instala uma nova relação entre exterior-interior, espaço público-espço privado. A fachada lateral suspende a simetria por uma composição mais livre.

Há, nas formas do edifício uma clara alusão a Modernidade em arquitetura. Essa Modernidade foi expressa pelos motivos do *Art Déco*. Podemos visualizar motivos florais geometrizados, nos gradis do muro da escola. Esse foi um dos motivos que ganhou destaque na estilística *Déco*, e foi utilizado, sobretudo em detalhes de interiores e em grafismos. Aqui, é utilizado em serralheria artística.

Outros motivos *Déco* são visíveis. O volume prismático semi-circular sobre o acesso faz uma alusão a uma cabine de navio, com as janelas circulares, o terraço superior, os guarda-corpos em ferro e os mastros de bandeiras.

O letreiro com tipografia característica também é um ícone que aproxima o edifício da estilística *Déco*. Essa tipografia foi usada na arquitetura, assim como na mídia gráfica, em objetos da indústria, na moda, no *design* em geral. Ela era utilizada porque sua forma geométrica, cheia, opaca, sem serifa, em alto-contraste era de apreensão rápida. O texto como imagem, como letreiro, como logotipo, substitui o texto tradicional com serifa, mais refinado e rebuscado.

Os relevos em linhas e estrias, verticais e horizontais, são formas que acentuam a horizontalidade e a verticalidade do edifício. Isso confere uma representação de velocidade ao edifício e reforça o seu vínculo com a estética da máquina. A isso se somam a introdução de esquadrias totalmente em ferro, substituindo as trabalhadas em madeira.

A inserção de elementos do Modernismo, como as janelas de canto, em curva, ou em faixas pressupõe uma ampliação do uso do concreto armado, mesmo que ainda em compatibilização com a técnica em alvenaria de tijolos tradicional. A grande maioria das esquadrias, porém, é de elementos isolados e não, com exceção do volume em curva, uma janela corrida ampla ou um grande painel de vidraças.

Análise iconológica

O colégio Santa Margarida surgiu em Pelotas como uma estrutura de ensino progressista e moderna em Pelotas, originalmente exclusivo para a educação de meninas. O entusiasmo com a construção do colégio e com as inovações que ele

apresentava, tanto na sua estrutura material, quanto na estrutura pedagógica, pode ser verificado nessa nota de divulgação, publicada no jornal:

“COLEGIO SANTA MARGARIDA

O Edifício – sua construção

Estão em pleno andamento as obras do novo edifício do Colégio Santa Margarida.

A nova casa de ensino que é de estilo moderno, com capacidade para 45 alunas, internas e 100 externas, satisfaz a todas as exigências de uma construção especializada, moldada nos grandes colégios e liceus da França, Alemanha e Holanda.

Satisfaz a todos os requisitos indispensáveis para o funcionamento regular, em condições de higiene e sanidade exigidos numa casa de ensino com o Colégio Sta. Margarida.

O novo edifício tem 3 andares além de uma torre no centro

O 1º pavimento é ocupado por um vasto salão, a sala nobre de casa que mede 7,40 x 14,50, com um palco.

O grande refeitório, cozinha, copa, biblioteca, sala de professores e rouparia completam o andar térreo.

No 2º pavimento encontra-se a secretaria, sala de espera, apartamento para o diretor, 5 salas de aulas além de outras para lições particulares de música, línguas, etc.

Ainda neste andar haverá a sala de Ciências, Domésticas para as alunas internas e externas.

Dispõe o 3º andar de 2 grandes aulas e dormitórios para as internas e professoras.

Na torre do centro, que é mais um andar está instalada a enfermaria com demais dependências.

Em todos os andares haverá lavatórios, amplos banheiros e instalações higiênicas, e substituindo o velho sistema de uma copa só para água, não instalados bebedouros de água corrente.

O ARQUITETO

Arthur Beach Ward é o nome do arquiteto que delineou o plano do edifício do Colégio Santa Margarida. Filho de Porto Alegre o dr. Ward, que é de descendência norte-americana formou-se na Universidade de Columbia. cursou a Escola de Arquitetura na cidade de Nova-York e depois de completar o curso de engenharia arquitetônica ingressou na >> Ecole Speciale d'Arquiteture >> em Paris, França.

Praticou durante algum tempo nos Estados Unidos, e de regresso ao Brasil, foi o arquiteto do novo edifício da Associação Cristã dos Moços, em Porto Alegre.

É o dr. Ward, hoje, o arquiteto oficial das diversas obras da Igreja Episcopal Brasileira, e permanecerá em Pelotas para a fiscalização das obras até o final.

O ENGENHEIRO CONSTRUTOR

O Dr. Afonso Goetze Jr., foi o construtor escolhido para a edificação da importante obra que se iniciou.

O dr. Goetze que é natural deste Estado é engenheiro civil, formado em Porto Alegre, residente em Pelotas já há alguns anos onde exerce a sua profissão. (JORNAL DIÁRIO POPULAR, 02 de fevereiro de 1935).



Figura 191

Mídia com publicação de perspectiva do Colégio Santa Margarida. O edifício parece ser interseccionado pelo meio por uma máquina da época, como um navio ou um trem.

Fonte: Jornal Diário Popular, 02 de fevereiro de 1935.

A introdução do uso do concreto armado no Brasil possibilitou a difusão do ideário modernista. Mas também a utilização desse material proporcionou a inserção de elementos de arquitetura como balcões, marquises, frisos, beirados, terraços, pilares, dentro de um repertório formal *Art Déco* específico nas edificações do mesmo período da escola.

Uma escola nova, para uma sociedade em busca de progresso e Modernidade, deveria representar o futuro. Esse futuro encontrou representação no *Art Déco* ou no Protomodernismo. O edifício, a um tempo, inovava e reforçava suas bases tradicionais. Mostrava-se austero e monumental “por um lado” (literalmente, comparando-se as duas soluções de fachada, por exemplo) e cotidiano, livre e assimétrico por outro. Essa estratégia paradoxal era providencial, já que não rompia com a tradição por completo e sugeria inovação, progresso e Modernidade ao mesmo tempo.

Jogava-se com o futuro e com o passado. E a forma que foi encontrada para isso foi a da absorção do Modernismo pelo consumo. O fetiche (para usar uma expressão de Marx) do Modernismo se daria da forma que fosse possível. Nesse

sentido não interessava se o edifício fosse materialmente moderno ou se aparentasse apenas a Modernidade. O “consumo” de janelas em canto, tetos planos, formas prismáticas mais puras, edifícios com formas de navio, representavam uma equiparação da sociedade de consumo pelotense com a de outros locais do estado, país e do exterior. O colégio Santa Margarida expressamente representa esse processo: contempla a tradição e a inovação, o conservadorismo e o progressismo: o Modernismo do *Art Déco*.

Edifício da Alfândega

Análise Formalista

As duas fachadas principais do edifício, frente (noroeste) e fundos (sudeste) foram segregadas para que se pudesse evidenciar as unidades em escala, desde o todo do edifício, até as unidades elementares. Aqui, as fachadas analisadas serão denominadas fachada 01 a que se volta à Praça Domingos Rodrigues, à esquerda nos desenhos; e fachada 02, a que se volta ao Porto, à direita nos desenhos. Essas análises devem ser acompanhadas pelas pranchas em apêndice.



Figura 192, 193, 194, 195 e 196

Desenho das fachadas, todos, partes, elementos de arquitetura e detalhes, ornamentos e textura.

Fonte: Desenhos do autor.

A partir dessa sequência de segregação dos elementos constituintes da forma do edifício, podem ser percebidas as regras que estruturam sua composição por nível. No todo do edifício, percebe-se, tanto na fachada 01 como na fachada 02 que a regularidade e a simetria bilateral, principalmente, dominam o desenho.

O centro das fachadas se desenvolve por uma sucessão de planos, escalonados para cima e para frente, provocando um efeito de escorço. O acesso principal com as escadarias compõe o elemento central de destaque, na fachada 01, e o portão do depósito ao fundo na fachada 02.

Esse recurso causa um efeito perspectivo: os acessos parecem, assim, estar em planos bem mais a frente do que o restante do edifício. A ênfase nos acessos simbolizam um convite ao usuário a entrar no prédio e conferem-no um caráter de monumentalidade.

A silhueta do edifício é idêntica em todas as faces, nos todos e nas partes. No desenho todo do prédio já se identifica a marcação central pelo plano mais alto na platibanda. Com a divisão do todo em partes já podemos verificar mais claramente esse regramento simétrico e o corpo do edifício se organiza segundo uma regra de trimorfismo, com ênfase no elemento do centro. Salienta-se, também, a identificação de base, corpo e coroamento, já nesse nível, pela movimentação de volumes e diferenças de altura.

No nível dos elementos de arquitetura podemos perceber que o agrupamento de três em três predomina. Há regularidade e simetria. Além disso verifica-se a geometrização dos elementos. As janelas e portas são retangulares e cobertas por lajes finas que se projetam como pequenos beirais. Há estrias verticais e molduras em relevo nas esquadrias dos acessos. A simetria já verificada nos desenhos do todo e partes do edifício são reafirmados pela disposição e desenhos dos elementos de arquitetura. Agora verifica-se ritmo e regularidade.

Se até os níveis anteriores (do todo e das partes) a silhueta do edifício ainda aproxima-se de do Ecletismo ou do Ecletismo tardio, em função de sua composição clássica acadêmica, no nível dos elementos, isso se reafirma.

Como uma regra dominante na arquitetura protomodernista, os cheios predominam sobre os vazios. As janelas mantêm proporções tradicionais. São verticalizadas, de abrir, feitas em caixilhos de madeira, com postigo e bandeira. A escadaria e a base do edifício são

Por outro lado, anunciam inovações como as persianas e os gradis trabalhados com desenhos geométricos *Déco*. O modo como estão dispostas as janelas, suas proporções e seus materiais ainda as aproximam de um estilística tradicional. Mas verificam-se inovações, como na porta principal de acesso, feita em ferro, com desenhos geométricos e trabalhos em baixo relevo metálico com símbolos do progressismo da época (automóvel, ônibus, avião, trem). Outros elementos, como a marquise de concreto corrobora com esse sinal de modernização. Há também pequenas lajes, como pingadeiras, que se projetam minimamente e cortam as janelas laterais na horizontal e reforçam o contraste ortogonal entre a verticalidade das esquadrias e a linearidade horizontal.

Não há, porém, outros elementos que se projetam da fachadas como balcões, sacadas, varandas e volumes, confirmado o caráter de arquitetura de fachadas. A movimentação volumétrica do edifício fica a cargo dos efeitos de sobreposição e das diferenças de textura na fachada.

No nível dos detalhes, ornamentação e textura, podemos perceber a depuração formal característica dos edifícios protomodernistas. A textura das fachadas ficam restritas a linhas e estrias horizontais que arrematam a platibanda do edifício como pingadeiras, ou são linhas que salientam-se da fachada como elementos a enfatizar a horizontalidade, ou verticalidade de alguma parte do prédio. Essas poucas linhas horizontais, levemente salientes contribuem no contraste aparente entre o volume horizontal do edifício com os volumes centrais de visível marcação vertical mais forte, com elementos mais espessos e maiores. O contraste reforça a hierarquia do prédio, conferindo destaque aos acessos.

Contudo há alguns elementos, nesse nível, que salientam a estilística do prédio. Há um brasão sobre o acesso, em baixo relevo, que mostra além da data de fundação do prédio, outros símbolos e ícones da época. Motivos náuticos como a âncora, o leme, a corda com nó de marinheiro, desenhos de caravelas, navios, ondas

e linhas em sequência significando o sol no horizonte da água vinculam-se simbolicamente ao caráter naval do edifício, ao internacionalismo mercantil da época, à expansão das fronteiras comerciais do país. Ao mesmo tempo, no centro, o globo símbolo da bandeira nacional republicana com o lema do país “Ordem e Progresso” reforça o nacionalismo. Adicionam-se a esses ícones, como já mencionado, os desenhos em baixo relevo sobre a porta de acesso do prédio.

Outros signos importantes para a compreensão estilística do edifício são os corrimãos em ferro tubular, na escadaria de acesso. O estandarte com mastro de bandeira, sobre a marquise, ao centro também é um símbolo recorrente em edifícios protomodernistas, sobretudo nos edifícios institucionais (mas não raro encontrados até em edifícios residenciais) e simbolizam o nacionalismo, a demarcação de território, mas também a necessidade de uma afirmação para suas instituições frente à instabilidade política da época.

Nos quatro cantos do edifício há luminárias arandelas, em forma de tocha, trabalhadas em ferro, mas com desenho ainda tradicional, distante ainda do desenho industrial *Déco* ou protomodernista.

Pode-se perceber que o edifício, composto por regras de composição já utilizadas na arquitetura tradicional da cidade, apresenta simplicidade e equilíbrio, além de simetria bilateral e regularidade, tanto na composição do todo e das partes como na disposição dos seus elementos de arquitetura. A ornamentação simples, linear e marcante enfatiza essa leitura. A esse edifício podemos conferir um alto grau de pregnância.

Dado que mantém relações formais com a arquitetura precedente em suas regras de composição e nos elementos arquitetônicos pode-se afirmar que possui também um alto grau de legibilidade. Sua forma, nas partes e na disposição de seus elementos está fortemente vinculada pelas mesmas regras. O desenho dos elementos de arquitetura como as esquadrias e gradis, apesar de mais trabalhados que em outros edifícios do mesmo período, são geometrizados e simplificados. A ornamentação se dá no nível superficial e linear e também é simples e discreta.

O edifício apresenta regras compositivas já presentes na arquitetura do passado em Pelotas. A diferença está mais no nível dos elementos de arquitetura e da ornamentação, detalhes e textura do edifício, e esses, encontram-se simplificados. Há, contudo, alguns elementos simbólicos que guardam significados intrinsecamente relacionados com a época em que o edifício foi construído e com o estilo adotado.

Categorias semânticas

As categorias semânticas mais evidentes nas fachadas do edifício são: harmonia, equilíbrio e contraste. A harmonia é verificada pelo equilíbrio na composição das partes e elementos do edifício com o todo.

Nesse edifício há ordem e regularidade na fenestração e hierarquia de base, corpo e coroamento, assim como eixos de simetria que reforçam a harmonia. A distribuição de todas as esquadrias é regular, segue um alinhamento e uma proporção e as organiza dentro de uma trama.

Outras categorias que podem ser atribuídas ao edifício são: hierarquia, clareza (na composição do edifício como um todo), ordem (regras estruturantes gerais visíveis em todas as escalas) simplicidade, minimidade (de ornamentação), coerência (de todas as entidades, todo, partes, elementos, detalhes), opacidade (predominância dos cheios sobre os vazios), redundância (de regras, de elementos geométricos), linearidade e superficialidade (nas fachadas), volume (no todo, o edifício é visto como um prisma), sequencialidade (ritmo), sobreposição.

Atribuem-se as três características semânticas mais evidentes no edifício da alfândega e pode-se afirmar que ele é muito pregnante (alto grau de regularidade, simetria, simplicidade e ordem), harmônico (alto grau de equilíbrio, ordem e regularidade) e simples.

Composição

Relaciona-se as categorias anteriores ao conceito de composição, proveniente da ENBA. O edifício da alfândega apresenta uma tipologia tradicional de edifício institucional. Um esquema de composição que tem como regras gerais a simetria e a

regularidade. Nesse esquema básico geral, as entidades se distribuem de forma ordenada, tal qual ocorria na arquitetura tradicional anterior.



Figura 197
Simetria, estatismo, densidade.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 198
Simetria, estatismo, densidade.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 199
Simetria, hierarquia, trimorfismo, equilíbrio, ordem, clareza, sequencialidade, ritmo, .
Fonte: Desenho do autor.



Figura 200
Simetria, estatismo, densidade.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 201
Proporção, regularidade, ritmo, simetria, hierarquia, trimorfismo, equilíbrio, ordem.
Fonte: Desenho do autor.

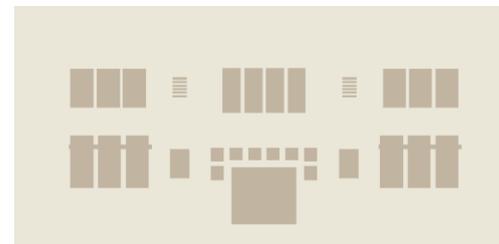


Figura 202
Proporção, ritmo, regularidade, simetria, equilíbrio.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 203
Redundância, repetição, simplicidade, linearidade e equilíbrio.
Fonte: Desenho do autor.

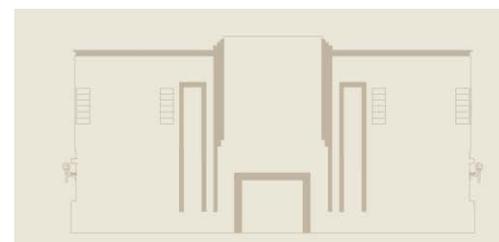


Figura 204
Redundância, repetição, simplicidade, linearidade e equilíbrio.
Fonte: Desenho do autor.

Detalhamento da composição: relação da composição, granulometria com o caráter das fachadas.



Figura 205
Linha de força: Simetria, ênfase no elemento central e equilíbrio.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 206
Linha de força: Simetria, ênfase no elemento central e equilíbrio.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 207
Coroamento: Simetria e equilíbrio. Motivos de escalonamento, geometrismos e ziguezague. Topo em platibanda, como nos edifícios do eclético, mas cheia e opaca.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 208
Coroamento: Simetria e equilíbrio. Motivos de escalonamento, geometrismos e ziguezague. Topo em platibanda, como nos edifícios do eclético, mas cheia e opaca.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 209
Partição vertical: Simetria, trimorfismo, ritmo (progressão e regressão), e equilíbrio.
Fonte: Desenho do autor.

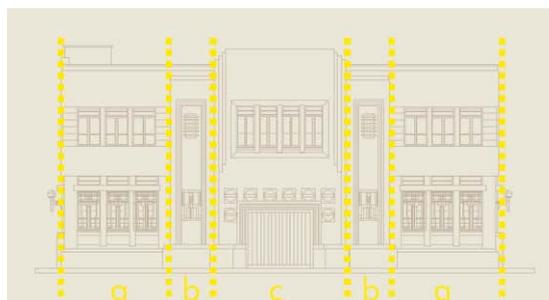


Figura 210
Partição vertical: Simetria, trimorfismo, ritmo (progressão e regressão), e equilíbrio.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 211
Ritmo: Regularidade de compasso.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 212
Ritmo: Regularidade de compasso, aceleração no elemento central.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 213
Tripartição horizontal: Base, corpo e coroamento.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 214
Tripartição horizontal: Base, corpo e coroamento.

Fonte: Desenho do autor.

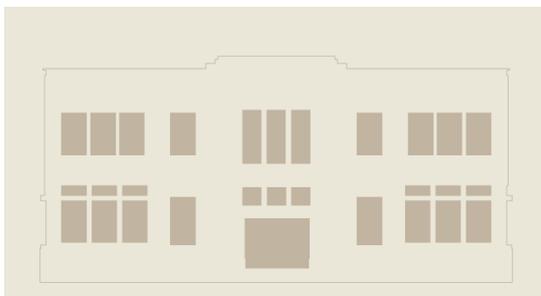


Figura 215
Peso (figuras). Predominância dos cheios sobre os vazios; simetria, proporção, regularidade; dominância de figuras de quadrados ou retângulos.

Fonte: Desenho do autor.

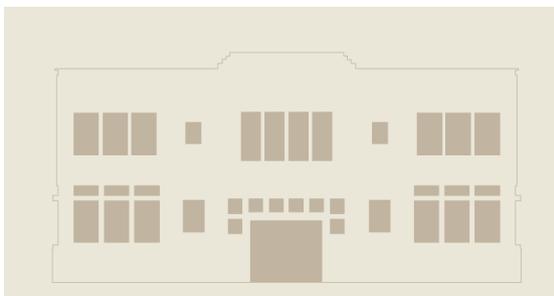


Figura 216
Peso (figuras). Predominância dos cheios sobre os vazios; simetria, proporção, regularidade; dominância de figuras de quadrados ou retângulos

Fonte: Desenho do autor.



Figura 217

Peso (fundo). Predominância dos cheios sobre os vazios; paralelismo, simetria e regularidade; dominância de figuras de quadrados ou retângulos; dominância da organização de elementos de três em três e trimorfismo.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 218

Peso (fundo). Predominância dos cheios sobre os vazios; paralelismo, simetria, regularidade e equilíbrio; dominância de figuras de quadrados ou retângulos.

Fonte: Desenho do autor.

Com a evidenciação das características das fachadas por escala pode-se verificar que o edifício apresenta um caráter austero, monumental e imponente, típico de edifícios institucionais do período do Protomodernismo em Pelotas. Trimorfismo, hierarquia, ordem e regularidade conduzem a percepção dessa austeridade e monumentalidade.

O edifício apresenta pouca movimentação volumétrica. Não há elementos de destaque além da marquise no acesso. Entretanto, a implantação do edifício solto em um lote único, configura uma percepção volumétrica do edifício como um todo. É um volume prismático, denso e pesado. Essas características contribuem para uma percepção de repouso, estabilidade, rigidez e perenidade da edificação.

A manutenção das transparências em elementos de arquitetura como as esquadrias individuais conduzem a um vínculo com o entorno tradicional. A granulometria, do todo (altura e volume como um todo), das partes compositivas, dos elementos (janelas, portas, balcões, marquises) são proporcionais a elementos tradicionais.

Ao mesmo tempo há certa depuração da forma. Percebe-se uma geometrização dos elementos, em figuras elementares como quadrados, retângulos e linhas formando estrias e frisos. Isso conduza um processo de modernização da arquitetura.

Coordenação (táxe), gêneros, simetrias e tropos figurativos

Identifica-se que a regras de composição das partes no todo se dão por trimorfismo e por alinhamentos regulares, tanto no eixo horizontal como vertical. A estratégia de dispor elementos de três em três é utilizada em partes e elementos do edifício.

O elemento de composição central do edifício é dividido simetricamente em três partes: a porta do acesso ladeado pelas duas linhas de esquadrias simétricas, em um esquema a-b-a. Se se considera esse elemento de composição central como uma unidade compositiva, pode-se entender que ela mantém a mesma relação com o resto da fachada, centralizada, é ladeada por linhas de três janelas de cada lado.

A comensurabilidade é presente tendo em vista os alinhamentos e eixos e a proporcionalidade dos elementos uns em relação aos outros e às partes do edifício que os contém. As estratégias mais utilizadas são de espelhamentos (simetria bilateral) paralelismo, contraste (horizontal com vertical) e aumentos de planos e volumes em destaque.

Plástica

Considerando as categorias de Wölfflin, pensa-se que na sua aparência (fachadas, sobretudo) o edifício da alfândega apresenta uma plástica geométrica, pictórica e na ornamentação, linear. Podem-se perceber efeitos de densidade e estabilidade na volumetria do todo, tendo em vista que o edifício é implantado solto no lote.

Os planos do acesso se destacam “superficialmente” do fundo do edifício. Os efeitos perspectivais de sobreposição, feitos com diferenciação mínima na textura ou com espessamento da parede conferem uma “movimentação aparente” na fachada. As fachadas essencialmente composta por planos, possuem textura e ornamentação em linhas e sugerem volumes. Pensa-se, contudo, que a plástica desse edifício pode se qualificada como pictórica (arquitetura no plano).

As linhas usadas na ornamentação do edifício são retilíneas e segmentadas apenas quando encontram ou cruzam outras linhas em outro sentido. A textura dos

planos é predominantemente lisa, mas o embasamento em pedra de granito possui maior rugosidade. E há movimentações na fachada que criam relevos, reentrâncias e saliências. Os volume do edifício no todo sugere peso e opacidade, densidade e perenidade do edifício conduzindo a idéia de permanência, estabilidade, repouso. Nesse sentido pode-se associar a forma do edifício a idéia de conservadorismo, austeridade e autoridade. Entretanto, ainda que no nível dos elementos e texturas, as linhas retilíneas, as simplificações formais sugerem certo movimento e facilidade na apreensão da forma.

Estilo

No todo, nas partes compositivas, e nos elementos de arquitetura podemos verificar uma aproximação maior do edifício em relação aos estilos precedentes do Ecletismo e Ecletismo tardio.

A forma é mais pura e a ornamentação não é excessiva. Os elementos de arquitetura como as esquadrias, mantêm-se em proporção e desenho tradicional. Mas a inserção de inovações como as persianas é típica do período protomodernista.

A ornamentação e detalhes do edifício, como as texturizações lineares, escalonamentos, reentrâncias e saliências, geometrismos nos gradis e esquadrias, baixos-relevos com símbolos da época também são elementos fortes para uma caracterização estilística do *Art Déco* ou Protomodernismo. A conciliação entre modificação formal e inserção de um novo código é característico dessas estilísticas.

Categorias estéticas a partir de Jürgen Pahl

Bidimensionalidade versus tridimensionalidade: a arquitetura de fachadas não foi substituída na arquitetura do prédio da Alfândega. O desenho continua sendo em planos e a fachada ainda é o elemento divisor dos espaços interno e externo, público e privado. Nesse edifício a tridimensionalidade espacial ganha ênfase ao passo que é o único objeto implantado num lote com as quatro fachadas voltado ao espaço público. Localiza-se em frente a uma praça com um espaço amplo para sua visualização. Quanto a tridimensionalidade na composição

do edifício em si, não há ênfases volumétricas por elementos arquitetônicos e as fachadas são planas com pouca movimentação além das texturas.

Superação do sistema carga-apoio: A estrutura do edifício é em alvenaria portante e o uso do concreto armado não é percebido aparentemente no edifício. Ganha pouco destaque pelo uso em elementos de arquitetura individuais, como na marquise sobre o acesso .

Verdade dos materiais e abandono da decoração: Apesar de não haver ornamentação aplicada em abundância, pode-se afirmar que o edifício da alfândega apresenta decoração de fachadas. Há modificação, dos estilos do passado, para um código geométrico, simplificado e reduzido e trabalhos ornamentais com reentrâncias e saliências na fachada. A exposição de materiais em bruto fica por conta do embasamento em pedra de granito.

Superação do “dentro e fora”: Não se percebe essa superação nessa obra da arquitetura protomodernista. O edifício mantém a implantação no limite, o lote é ocupado plenamente e não há recuos ou afastamentos do alinhamento predial. A transparência do edifício em elementos, com predominância dos cheios sobre os vazios, do mesmo modo, contribui para a sensação de dentro e fora continuar uma dicotomia.

Descrição pré-iconográfica ou análise pseudo-formal

Essa descrição, com uma análise preliminar do edifício também pode ser acompanhada pelo fichamento do prédio em apêndice (página 346). Essas fichas foram feitas a partir das características apreendidas preliminarmente. Trata-se de uma descrição primeira, com a finalidade de identificar a forma e os elementos de composição e arquitetura e se há alguns elementos que se destacam, com base na tabela de descrição pré-iconográfica (figura 339), em apêndice (página 337).

O edifício apresenta uma forma prismática, um volume retangular “maciço”. É implantando no todo de um lote em frente à praça Domingos Rodrigues (fachada principal) à noroeste, adjacente à Rua Benjamin Constant e com os fundos voltado ao cais do Porto. Possui janelas em seqüência rítmica e portas posicionadas

simetricamente, em todas as fachadas. No total são 28 janelas na fachada da Praça Domingos Rodrigues e uma porta envidraçada. Na fachada de fundos, voltada ao porto, há 34 janelas e um portão de garagem.



Figura 219, 220, 221 e 222

Fachada principal noroeste, à rua Domingos Rodrigues e lateral sudoeste (esquerda, acima); Ampliação fachada principal (direita, acima); Fachada fundos, sudeste (esquerda, abaixo); Ampliação fachada fundos (esquerda, abaixo).

Fonte: Acervo do autor (Figura 219, 220); Fotografia de Pedro Osório, em <http://static.panoramio.com/photos/original/40781245.jpg> (221;222) Acessado em 09 de novembro de 2011

Um coroamento de platibanda cobre o telhado em telha de baixa inclinação em fibrocimento. É pintado, atualmente, na cor bege claro, com embasamento em bruto na cor cinza, e esquadrias de madeira pintadas com tinta esmalte marrom, persianas em branco e esquadrias de ferro e gradis pintados em cinza-chumbo.

Possui expressão monumental. Sua composição *Beaux-arts* ainda acadêmica reforça a monumentalidade do prédio. Expressa o futuro a partir da adoção de um código ornamental, de elementos geometrizados e de símbolos de progresso como os brasões e desenhos em baixo-relevo. Sua tipologia funcional característica é de edifício de uso coletivo – edifício institucional. Originalmente funcionou como alfândega/mesa de rendas para fiscalização e controle de mercadorias. Atualmente pertence à Universidade Federal de Pelotas e abriga o curso de Engenharia do Petróleo. A monumentalidade é decorre de seus elementos de composição (partes e todo compositivos) serem expressos pela tendência acadêmica da arquitetura protomodernista. Sua concepção é próxima às arquiteturas de fachada acadêmicas e não possui movimentação volumétrica aparente nas fachadas. Nesse sentido se acomoda ao entorno e aos precedentes ecléticos da cidade.

Seus elementos de arquitetura como platibanda e marquise são simplificados e desenhados com base na geometria. As esquadrias, porém, são bastante trabalhadas com postigos, bandeiras e gradis, próximas aos desenhos do Eclétismo ou Eclétismo tardio.

Análise Iconográfica

O prédio da Alfândega não apresenta grandes modificações com relação às estruturas da cidade. Marca na arquitetura uma aproximação às regras que regiam a arquitetura precedente e a inserção na cidade. O edifício não introduz diferentes modos de se relacionar com o sítio.

Na composição é evidente a distribuição dos elementos conforme regras acadêmicas. Há na forma uma conciliação entre uma composição formal (desde o todo aos elementos de arquitetura e composição) conservadora com uma ornamentação e detalhamento modernizados. Esse paradoxo se evidencia quando percebemos que a necessidade simbólica de um edifício acadêmico, imponente, monumental em simbolizar Modernidade e progresso fica a cargo de signos modernos principalmente na ornamentação aplicada. O brasão em baixo relevo contendo elementos náuticos icônicos da época associados a símbolos nacionais comunicam essa idéia de expansão nacional centralizada no poder da nação. Há também estandarte e um mastro de bandeira que corroboram com isso.



Figura 223
Brasão em baixo relevo e mastro para bandeira.
Fonte: Acervo do autor. Fotografia em 13 de julho de 2011.

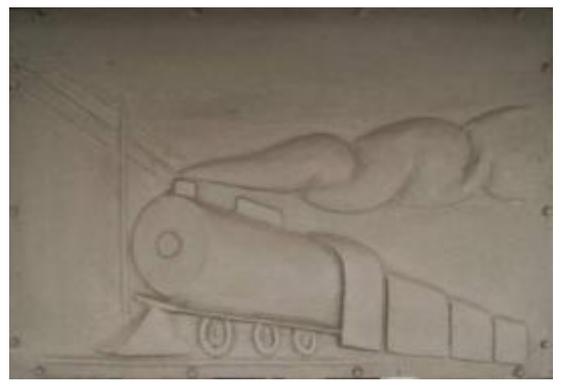


Figura 224
Detalhe do brasão. Signos do progressismo estatal: ícones náuticos e símbolos nacionais.
Acervo do autor. Retificação digital em fotografia atual.

Na porta de acesso do edifício, os trabalhos em baixo-relevo, muito comuns na arte para arquitetura *Art Déco*, mostram o progresso e Modernidade vinculados aos meios de transporte da época: aviões, trens, automóveis e navios.

A ornamentação geométrica e o desenho depurado do edifício demonstram uma postura do estado em adotar um desenho que conciliasse conservadorismo e autoridade institucional, a um discurso em prol do progresso, da Modernidade e do avanço do Brasil no século XX. Talvez, por isso, mesmo com apelo acadêmico, não se tenha adotado, para o projeto, uma linguagem completamente comprometida com as raízes do Eclétismo, associado ao contexto do século XIX.

Há, nas formas do edifício uma certa alusão a Modernidade em arquitetura. Essa Modernidade, expressa pelos motivos do *Art Déco*, pode-se ser visualizada nos geometrismos, escalonamentos, sequência de linhas e estrias, janelas em formas circulares e quadradas, reentrâncias e saliências escalonadas, ziguezagues e a acentuação de contornos e arremates geométricos.



Figuras 225, 226, 227, 228 e 229

Detalhe da porta metálica, no acesso ao edifício, com gravações em ferro fundido em baixo relevo. Automóveis, navios cargueiros, aviões (em postura de guerra), e trem. Em detalhes nas imagens pode-se visualizar fumaça e rede elétrica, indicadores de industrialização e modernização.

Fonte: Acervo do autor. Fotografias em 13 de julho de 2011.



Figura 230 e 231

Sobreposição paradoxal: janela tradicional, herança do Eclétismo sobreposta por gradil com motivos geometrizados característico do *Art Déco*; Esquadria *Déco*: porta de acesso com serralheria artística com ícones e símbolos do período.

Fonte: Acervo do autor. Acervo em 13 de julho de 2011.

Não há letreiros com tipografia característica, mas brasões como emblemas simbólicos do edifício, que também são ícones que aproximam o edifício da estilística *Déco*. Os relevos em linhas e estrias, verticais e horizontais, são formas que acentuam o contraste entre a horizontalidade e a verticalidade do edifício. Isso confere uma representação de velocidade ao edifício, contraposta pela forma densa e maciça do prédio.

Análise iconológica

O edifício da Alfândega marca um período em que a cidade de Pelotas, através da intervenção estatal, se equipava com instituições de uso público. Esse processo é conhecido historicamente pela expansão da infra-estrutura, mas também do controle do Estado sobre a economia do país. Nesse sentido, um edifício alfandegário corresponde de modo óbvio. Mesmo que os registros históricos mostrem que talvez Pelotas nunca na história tenha movimentado grandes

quantidades de mercadoria no seu porto, tendo em vista o baixo calado e a proximidade ao porto de Rio Grande. À época em que a alfândega foi construída o transporte naval e ferroviário começava a ceder lugar ao transporte rodoviário.

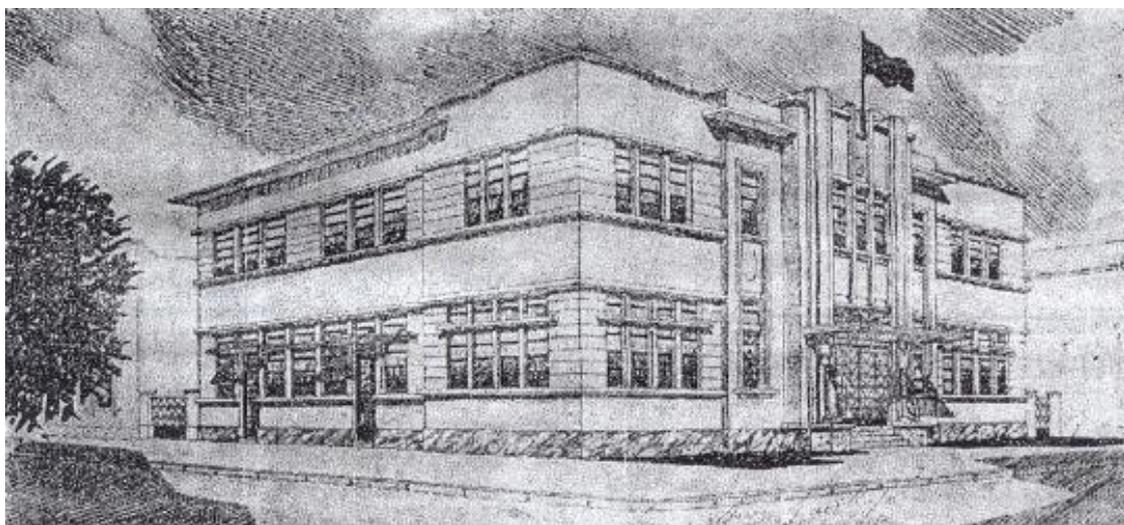


Figura 232

Perspectiva do projeto do edifício da alfândega publicada no jornal.

Fonte: Acervo Nelson Nobre Magalhães, Memória Pelotas, número 5, 1999.

O poder estadual, que em meados da década de 1930, ainda com o interventor Flores da Cunha (que renunciou e se exilou em 1937), havia “deixado uma herança” contendo o prédio da alfândega e o cais do porto, dentre outros, em Pelotas (Schlee, 1993, p. 140), fundou, também, em 1938 o Departamento de Estradas e Rodagem (DAER) com o intuito de implantar uma rede rodoviária que ligaria Porto Alegre ao sul do Estado. Isso promoveu muito mais a centralização da economia industrial na capital, do que propriamente movimentou a industrialização de Pelotas e Rio Grande.

Detendo-se menos nos registros históricos e na utilização efetiva do prédio, há que se destacar a função simbólica de um edifício como esses em um período no qual o estado brasileiro promovia um processo de nacionalização, não só na economia e política mas também na sociedade e cultura do país. Um processo de proteção das fronteiras (nacionais, estaduais, terrestres e aquáticas) é compreensível em um país em regime de exceção, com conflitos internos muito fortes entre grupos de poder, incluindo-se a oscilação do posicionamento diplomático frente a iminência da Segunda-Guerra mundial. Nesse processo uma alfândega foi um equipamento fundamental para a marcação territorial e de poder do estado.

Edifício dos Correios e Telégrafos do Brasil

Análise Formalista

As fachadas principais do edifício foram segregadas para que se pudesse evidenciar as unidades em escala, desde o todo do edifício, até as unidades elementares. Aqui, as fachadas analisadas serão denominadas fachada 01 a que se volta à Rua Félix da Cunha, à esquerda nos desenhos; e fachada 02, a que se volta a Rua Tiradentes, à direita nos desenhos. Essas análises devem ser acompanhadas pelas pranchas em apêndice.

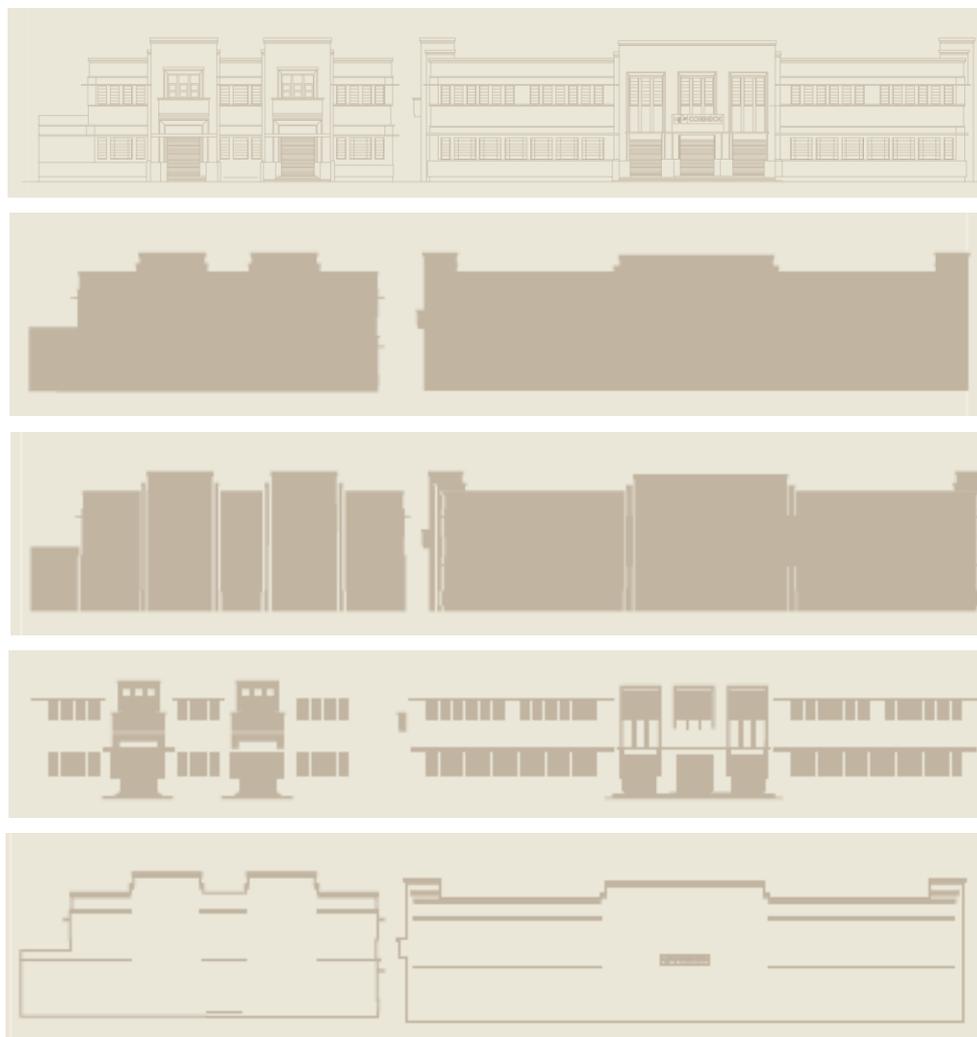


Figura 233, 234, 235, 236 e 237.

Desenho das fachadas, todos, partes, elementos de arquitetura e detalhes, ornamentos e textura.

Fonte: Desenhos do autor.

A partir dessa sequência de segregação dos elementos constituintes da forma do edifício, podem ser percebidas as regras que estruturam sua composição por nível. No todo do edifício, percebe-se, tanto na fachada 01 como na fachada 02 que a regularidade e a simetria bilateral, principalmente, dominam o desenho. Na fachada 01, se não fosse pelo plano à esquerda, fechamento posterior feito em função da rua lateral existente originalmente no recuo do edifício, o edifício seria perfeitamente simétrico. Não há um elemento central de destaque, mas elementos idênticos que marcam os acessos e as esquadrias principais do edifício nessa fachada. Já na fachada 02 a simetria é perfeita e o acesso ao edifício é enfatizado no centro, também com marcação no acesso.

Visualizando o edifício dividido em partes percebe-se que os destaques dos elementos de composição mencionados são ainda enfatizados por “efeitos de escorço” ou “*foreshortenings*”. Os planos dos acessos do edifício já na silhueta do todo destacavam-se, sobretudo por diferenciação de altura. Agora é mostrada sua evidência através do seqüenciamento de planos. Esse recurso causa um efeito perspectivo: os acessos parecem, assim, estar em planos bem mais a frente do que o restante do edifício. A ênfase nos acessos simboliza um convite ao usuário a entrar no prédio e conferem-no um caráter de monumentalidade.

No nível dos elementos de arquitetura podemos perceber que o agrupamento de três em três predomina. Há regularidade e simetria. Além disso, verifica-se a geometrização dos elementos. As janelas e portas são retangulares e cobertas por lajes finas que se projetam como pequenos beirais. Há estrias verticais e molduras de concreto nas esquadrias dos acessos. A simetria, o ritmo e a regularidade já verificados nos desenhos do todo e partes do edifício são reafirmados pela disposição e desenhos dos elementos de arquitetura.

Nesse nível, contudo, é que a estilística protomodernista começa a se afirmar. Se até os níveis anteriores (do todo e das partes) a silhueta do edifício ainda aproxima-se de do Ecletismo ou do Ecletismo tardio, em função de sua composição clássica acadêmica, aqui, com as esquadrias e os elementos geometrizados, o edifício já anuncia que pertence a outra estilística. As janelas não têm bandeira. Os balcões que se projetam no segundo pavimento são cheios, e não mais vazados com

balaústres ou gradis de ferro. A figura predominante é o retângulo e o quadrado. Esses elementos de arquitetura como balcões são dispostos nos elementos de composição de destaque, assim como o letreiro original do edifício, já substituído.

No nível dos detalhes, ornamentação e textura, podemos perceber a depuração formal dos edifícios protomodernistas. As texturas das fachadas ficam restritas a linhas e estrias horizontais que arrematam a platibanda do edifício, ou são linhas que se salientam da fachada como um elemento a enfatizar a horizontalidade do prédio. Essas poucas linhas horizontais, levemente salientes contribuem no contraste aparente entre o volume horizontal do edifício com os volumes centrais de visível marcação mais forte, com elementos mais espessos e maiores. Esse contraste reforça a hierarquia do prédio, conferindo destaque aos acessos.

Assim, podemos perceber que o edifício composto por regras de composição já utilizadas na arquitetura tradicional da cidade, apresenta simplicidade e equilíbrio, além de simetria bilateral e regularidade, tanto na composição do todo e das partes como na disposição dos seus elementos de arquitetura. A ornamentação simples, linear e marcante contribui com essa leitura. A esse edifício podemos conferir um alto grau de pregnância.

Dado que esse edifício mantém relações formais com a arquitetura precedente, regras de composição clássicas, e sua ornamentação e elementos arquitetônicos são simplificados a um nível de figuras geométricas elementares, pode-se afirmar que possui também um alto grau de legibilidade, já que sua forma no todo até os detalhes está fortemente vinculada pelas mesmas regras e a geometrização e simplificação das formas simplifica a identificação dos objetos. Não é necessário um largo repertório cultural para “ler” um edifício como esse. Não apresenta forte ornamentação nem regras compositivas de difícil apreensão.

Categorias semânticas

As categorias semânticas mais evidentes nas fachadas do edifício são: harmonia, equilíbrio e contraste. A harmonia é verificada pelo equilíbrio na composição das partes do edifício, na ordem da distribuição das esquadrias principais de acesso ao prédio, nos elementos de destaque do edifício e na

regularidade na distribuição da outras esquadrias, que seguem um alinhamento e uma proporção. Outras categorias que podem ser atribuídas ao edifício são: hierarquia, clareza (na composição do edifício como um todo), ordem (regras estruturantes gerais) simplicidade, minimidade (de ornamentação e adornos), coerência (de todas as entidades, todo, partes, elementos, detalhes), opacidade (predominância dos cheios sobre os vazios), redundância (de regras, de elementos geométricos), linearidade, superficialidade (pouca movimentação volumétrica), sequencialidade (ritmo), sobreposição. Atribuem-se as três características semânticas mais evidentes no edifício dos Correios e pode-se afirmar que ele é muito pregnante, harmônico e coerente.

Composição

Relacionam-se as categorias anteriores ao conceito de composição, proveniente da ENBA. O edifício dos Correios apresenta uma tipologia tradicional de edifício institucional. Um esquema de composição que tem como regras gerais a simetria e a regularidade. Nesse esquema básico geral as entidades se distribuem de forma ordenada, tal qual ocorria na arquitetura tradicional anterior.

Com a evidenciação das características das fachadas por escala pode-se verificar que o edifício apresenta um caráter austero e imponente, típico de edifícios institucionais do período quando foram construídas algumas edificações institucionais protomodernistas em Pelotas.

Trimorfismo, ordem e regularidade conduzem a percepção dessa austeridade e monumentalidade. A manutenção das transparências em elementos de arquitetura autônomos como as esquadrias conduzem a um vínculo com o entorno tradicional. A granulometria, do todo (altura e volume como um todo), das partes compositivas, dos elementos (janelas, portas, balcões, marquises) são proporcionais a elementos tradicionais.

Ao mesmo tempo, a depuração e geometrização dos elementos, a simplificação formal e predominância de figuras geométricas elementares como quadrados, retângulos e linhas formando estrias e frisos conduzem a um processo de modernização da arquitetura.



Figura 238
Equilíbrio, ritmo e regularidade.
Desequilíbrio à esquerda pelo
acréscimo.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 239
Simetria e equilíbrio.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 240
Ritmo, simetria, sobreposição,
equilíbrio, clareza, ordem.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 241
Simetria (bilateral), equilíbrio, clareza, ordem, hierarquia,
seqüencialidade e ritmo, sobreposição.
Fonte: Desenho do autor.

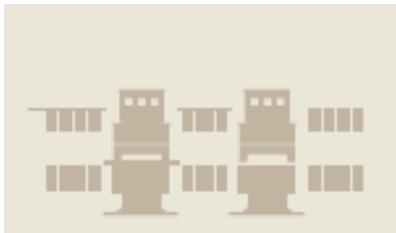


Figura 242
Clareza, ritmo, regularidade, simetria
(bilateral, paralelismo), equilíbrio,
coerência, redundância.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 243
Regularidade, simetria (bilateral, paralelismo), coerência,
redundância, ritmo.
Fonte: Desenho do autor.

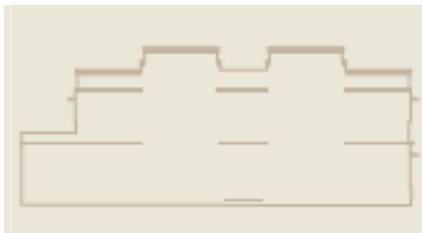


Figura 244
Redundância, coerência, simplicidade,
minimidade, linearidade e equilíbrio.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 245
Redundância, coerência, simplicidade, minimidade,
linearidade e equilíbrio.
Fonte: Desenho do autor.

Detalhamento da composição: relação da composição, granulometria com o caráter das fachadas.



Figura 246

Linha de força. Ritmo e equilíbrio.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 247

Linha de força. Ênfase no elemento central e equilíbrio promovido pela elevação dos extremos.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 248

Coroamento. Ritmo e equilíbrio. Motivo de escalonamentos. Linhas e marcações sugerem um topo em platibanda, como nos edifícios tradicionais do Eclétismo, mas cheia e opaca.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 249

Coroamento. Simetria, equilíbrio. Motivo de escalonamento. Linhas e marcações sugerem um topo em platibanda, como nos edifícios tradicionais, mas cheia e opaca.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 250

Partição vertical. Simetria, Ritmo e equilíbrio.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 251

Partição vertical. Trimorfismo clássico.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 252
Ritmo. Acentuações.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 253
Ritmo. Regularidade e aceleração.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 254
Partição horizontal. Base, corpo e coroamento. Ênfase no corpo e coroamento do edifício.
Fonte: Desenho do autor.

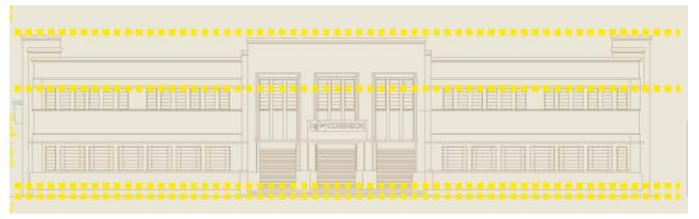


Figura 255
Partição horizontal. Base, corpo e coroamento. Ênfase no corpo e coroamento do edifício.
Fonte: Desenho do autor.

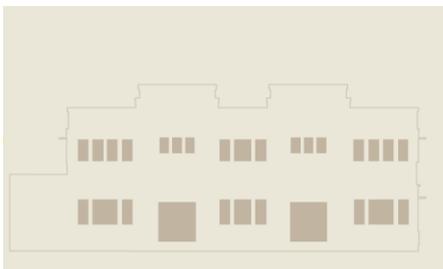


Figura 256
Peso (figuras). Predominância dos cheios sobre os vazios; ritmo, regularidade; dominância de figuras de quadrados ou retângulos.
Fonte: Desenho do autor.

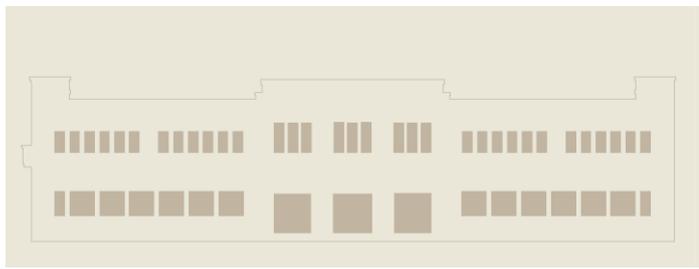


Figura 257
Peso (fundo). Predominância dos cheios sobre os vazios; paralelismo, simetria e regularidade; dominância de figuras de quadrados ou retângulos; dominância da organização de elementos de três em três e trimorfismo.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 258
Peso (fundo). Predominância dos cheios sobre os vazios; opacidade; ritmo, regularidade; dominância de figuras de quadrados ou retângulos.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 259
Peso (fundo). Predominância dos cheios sobre os vazios; opacidade; paralelismo, simetria e regularidade; dominância de figuras de quadrados ou retângulos; dominância da organização de elementos de três em três e trimorfismo.
Fonte: Desenho do autor.

Coordenação (táxe), gêneros, simetrias e tropos figurativos

Identifica-se que as regras de composição das partes no todo são por trimorfismo e por alinhamentos regulares. A estratégia de dispor elementos de três em três é utilizada em partes e elementos do edifício e o restante é agrupado ou regularmente disposto em sequência proporcional e linear.

A comensurabilidade é presente tendo em vista a proporcionalidade dos elementos uns em relação aos outros e as partes do edifício que o contém, principalmente nos planos de acesso enfatizados. As estratégias mais utilizadas são de espelhamentos (simetria bilateral) paralelismo, contraste (horizontal com vertical) e aumentos de planos e volumes em destaque.

Plástica

Considerando as categorias de Wölfflin, pensa-se que o edifício dos Correios apresenta uma plástica geométrica ainda pictórica (e linear na ornamentação) com tendências (ou sugerindo um direcionamento) ao escultórico. Os volumes (melhor seriam dizer planos) do acesso “vacilam” em se destacar do fundo do edifício. Os efeitos perspectivais de escorço, feitos com diferenciação mínima de textura conferem uma “movimentação aparente” na fachada. As fachadas essencialmente compostas por planos, possuem textura e ornamentação em linhas e sugerem volumes. Pensa-se, contudo, que a plástica desse edifício ainda pode ser qualificada como pictórica (arquitetura no plano).

As linhas usadas na ornamentação do edifício são retilíneas e segmentadas apenas quando encontram ou cruzam outras linhas em outro sentido. A textura dos planos é lisa, já que o edifício apresenta pouca ornamentação ou materiais rugosos. Os volumes sugerem peso e opacidade, densidade e perenidade do edifício conduzindo a idéia de permanência, estabilidade, repouso. Nesse sentido pode-se associar a forma do edifício a idéia de conservadorismo, austeridade e autoridade. Entretanto, ainda que no nível dos elementos e texturas, as linhas retilíneas e a purificação formal são uma contraposição a essas idéias, sugerindo certo movimento e velocidade conferidos pela aceleração e rapidez com que se apreende a forma.

Estilo

No todo do edifício, e até mesmo nas partes compositivas, podemos verificar uma aproximação maior em relação aos estilos precedentes do Ecletismo e Ecletismo tardio do que nos elementos de arquitetura e ornamentação. Mesmo assim, pensa-se que a filiação de um edifício protomodernista a um estilo que não seja o *Art Déco* pode ser apressada, já que essa conciliação entre modificação formal e inserção de um novo código é característico dessa estilística. As esquadrias em ferro (basculantes) e os motivos geométricos nos elementos arquitetônicos e ornamentação também aproximam esse prédio do estilo *Art Déco*.

Categorias estéticas a partir de Jürgen Pahl

Bidimensionalidade versus tridimensionalidade: a arquitetura de fachadas não plenamente substituída na arquitetura protomodernista, e o prédio dos Correios mostra isso. A arquitetura continua sendo em planos e a fachada ainda é o elemento divisor dos espaços interno e externo, público e privado. Nesse edifício a tridimensionalidade espacial não adquire grande ênfase no projeto, mas sim uma composição em planos.

Superação do sistema carga-apoio: A estrutura mista de alvenaria portante e concreto armado é utilizada. Não foi adotado plenamente a estrutura em esqueleto no sistema pilar-viga. O concreto armado, nesse edifício, ganha destaque em elementos de arquitetura individuais como lajes, balcões, marquises, brises.

Verdade dos materiais e abandono da decoração: Apesar de não haver ornamentação aplicada abundante, não pode-se afirmar que o edifício dos Correios não tenha adorno. A depuração formal é um dos traços mais marcantes da arquitetura protomodernista, mas o próprio termo sugere que não há eliminação total de decoração, mas sim uma modificação para um código geométrico, simplificado e reduzido.

Superação do “dentro e fora”: Não se percebe essa superação nessa obra da arquitetura protomodernista. O distanciamento dos limites sugere um direcionamento da arquitetura à essa superação. O edifício apresenta um recuo

frontal, mas ainda não o suficiente para conter o usuário em um espaço externo que promova uma sensação de estar “no” edifício. A manutenção da transparência do edifício em elementos, do mesmo modo, contribui para a sensação de dentro e fora continuar uma dicotomia.

Descrição pré-iconográfica ou análise pseudo-formal

Essa descrição, com uma análise preliminar do edifício também pode ser acompanhada pelo fichamento do prédio em apêndice (página 349). Essas fichas foram feitas a partir das características apreendidas preliminarmente. Trata-se de uma descrição primeira, com a finalidade de identificar a forma e os elementos de composição e arquitetura e se há alguns elementos que se destacam, com base na tabela de descrição pré-iconográfica (figura 339), em apêndice (página 337).



Figura 260, 261 e 262
Edifício dos Correios e Telégrafos – Vista das três fachadas (1940)
Fonte: Acervo do autor.

O edifício apresenta uma forma prismática única e compacta. É implantado em uma fatia de quarteirão que compreende duas esquinas: da rua Tiradentes com a rua Pe. Anchieta e com a rua Félix da Cunha. Possui três faces voltadas ao domínio público, duas delas recuadas do alinhamento predial (Rua Félix da Cunha e Rua Pe. Anchieta).

Apresenta janelas em seqüência rítmica e portas posicionadas simetricamente. Possui dois acessos ao público pela rua Félix da Cunha, três acessos ao público pela rua Tiradentes e dois acessos e um portão de garagem restritos pela rua Pe. Anchieta.

No total são 47 janelas e três portas na fachada da rua Tiradentes; 26 janelas e duas portas na fachada da rua Félix da Cunha e 18 janelas, duas portas e um portão de veículos na fachada da rua Padre Anchieta. Apresenta um coroamento de platibanda com cobertura escondida. É pintado, atualmente, na cor amarelo-claro com elementos de arquitetura em branco e esquadrias em preto.

Pode-se classificar sua expressão em simples e monumental. Expressa o futuro, mesmo que sua composição *Beaux-arts* seja acadêmica e se mantenha vinculada a arquitetura tradicional da cidade. Sua tipologia funcional característica é de edifício de uso coletivo – edifício institucional.

A monumentalidade do edifício se dá devido aos seus elementos de composição (partes e todo compositivos) expressos pela tendência acadêmica da arquitetura protomodernista. A simplicidade é evidenciada pelos seus elementos de arquitetura (esquadrias, platibandas, marquises e balcões), geometrizados, menores e mais simplificados do que na arquitetura do Eclétismo. A pouca ornamentação confirma essa simplificação promovida pelos elementos de arquitetura em contraste com a monumentalidade das partes e do corpo do edifício como um todo.

Tendo em vista que esse edifício faz parte de um plano nacional de reequipamento de infra-estruturas federais, prédios semelhantes serão encontrados em outros locais do Brasil. O estilo protomodernista ou *Art Déco* foi utilizado para muitas dessas obras.

Os elementos de composição acadêmicos faziam uma acomodação com os entornos tradicionais, e os elementos de arquitetura e ornamentação, geometrizados, simplificados, anunciavam a Modernidade que esses edifícios deveriam representar. Apesar disso, elementos como janelas e portas, platibandas e balcões, mantiveram-se com granulometria proporcional, o que também contribuiu para a harmonização com o entorno histórico tradicional.

Análise Iconográfica

Trata-se de uma leitura da composição e sua relação com motivos, com a finalidade de representar como a forma do edifício comunica, com base na tabela de leitura iconográfica (figura 340), em apêndice (página 338).

O edifício mostra uma composição *Beaux-arts* ainda em muito influenciada pelas regras de composição acadêmicas presentes no Ecletismo historicista. Apresenta tripartição horizontal, conferindo ênfase aos acessos, e tripartição vertical em base, corpo e coroamento. Os elementos de composição, portanto, apresentam-se ainda identificados com a arquitetura do Ecletismo historicista.

Nos dois acessos ao público que o edifício oferece (pelas ruas Félix e Tiradentes), há ênfase e destaque da volumetria central da composição tripartida. No acesso restrito aos serviços, mesmo a fachada apresentando tripartição, o acesso não se dá pelo centro.

Já na escala dos elementos de arquitetura e dos detalhes, o edifício apresenta-se menos ornamentado e os objetos já se mostram mais depurados, geometrizados e simplificados como as marcações de arestas, cornijas, beirados, frisos, molduras de esquadrias. A platibanda é reta, com arremate de aresta e cornija simplificada. As pestanas e linhas marcam e acentuam arestas ora intensificando horizontais, ora evidenciando as verticais.

As arestas de canto do edifício com simplificação de elementos verticais, ainda sugerem elementos clássicos como colunas, mas apresentam-se simplificados em prismas retangulares (capitéis, fustes, embasamentos);

O edifício possuía originalmente esquadrias em ferro com caixilhos de vidro. As portas possuíam estrutura e caixilharia de ferro e apresentavam decorações de motivos geométricos com influência do *Art Déco*. As janelas basculantes em ferro são um elemento de diferenciação de edifícios do Ecletismo e de alguns do Ecletismo tardio e Protomodernismo, que ainda utilizavam esquadrias em madeira.

Após anos fechada, a sede dos correios voltou a funcionar no final do ano de 2009. O edifício passou por uma reforma, que incluiu a substituição de algumas esquadrias originais. Os acessos ao público receberam portas de correr automáticas,

com caixilhos em alumínio, grande vidraça e cortinas de ferro no lugar das antigas portas de ferro com gradis em motivos geométricos.

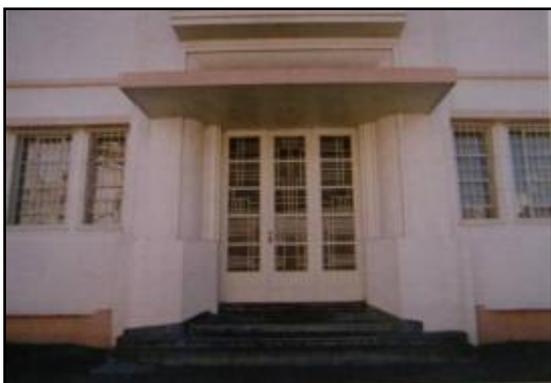


Figura 263
Edifício dos Correios – Acesso. Foto em 2002.
Fonte: Moura; Schlee (2002).



Figura 264
Edifício dos Correios – Acesso. Foto em 2010.
Fonte: Acervo do autor

O edifício dos Correios é um indicador da modernização da cidade de Pelotas, e do Brasil como um todo, na “era Vargas”. Participa de uma narrativa que compreende a cidade, a região e o país: a modernização das instituições públicas federais e a extensão do estado pelo país, levado a cabo por reformas nacionalistas. Isso ocorreu também em outros países.

Nesse sentido a obra pode ser um dos edifícios signos da chegada da Modernidade na cidade (esperada e ao mesmo tempo contida). A forma do edifício expressa, a partir de seus elementos, a Modernidade geométrica e simplificada do *Art Déco* com a austeridade e imponência acadêmica.

As estrias verticais (em brises, marquises, relevos na fachada, arremates de aresta) são formas que compõe motivos característicos do estilo. Isso pode ser verificado, inclusive em outros objetos extra arquitetônicos, da mesma época, que adotavam esses frisos como elementos que evidenciavam a velocidade, a simplicidade e a limpeza das formas. O ensaio gráfico, em apêndice, busca mostrar a redundância desses signos em objetos diferentes, arquitetônicos e extra-arquitetônicos.

Análise iconológica

A leitura iconológica da obra, vinculação de seus motivos e seu significado, foi feita com base na tabela de leitura iconológica (figura 341), em apêndice (página 339).

Parte de um pretensioso plano de modernização das instituições do estado levado a cabo por Getúlio Vargas, os “projetos-pacote”, como eram conhecidos os projetos arquitetônicos padronizados desses edifícios em praticamente todo o Brasil, apresentavam uma linguagem arquitetônica pretensamente moderna.



Figuras 265 e 266

Nota da inauguração do Edifício dos Correios e Telégrafos de Pelotas.

Fonte: Jornal Correio do Povo, edição de 25 de fevereiro de 1938, p. 4. – Acervo de Hugo Segawa e Rosa Moura.

Esses edifícios apresentavam projetos padronizados para diferentes escalas e eram construídos de acordo com o porte da cidade atendida pelos equipamentos. Prédios semelhantes a esse, mesmo em portes menores, podem ser encontrados em cidades da região sul do estado como em Jaguarão.



Figura 267
Edifício dos Correios, Jaguarão, década de 1940.
Fonte: Acervo do autor.



Figura 268
Edifício dos Correios, Pelotas.
Fonte: Acervo do autor.

A introdução do uso do concreto armado no Brasil (mesmo que de forma gradiente e desigual em termos geográficos e temporais) possibilitou não só a difusão do ideário modernista com a possibilidade de maiores vãos livres, mas também a utilização desse material para a inserção de elementos de arquitetura como balcões, marquises, frisos, beirados, terraços, pilares, dentro de um repertório formal específico nos edifícios desse período.

No edifício dos Correios, a partir da vista das fachadas, é clara a utilização do concreto armado nesses elementos específicos e na decoração.

Pode-se perceber que esse edifício mantém certa permeabilidade com o entorno pré-existente por manter o gabarito de altura e apresentar predomínio da horizontalidade, só rompida nos elementos centrais, que utilizam da verticalidade de frisos nas molduras para conferir monumentalidade aos acessos.

A manutenção de elementos de arquitetura ainda legíveis em um repertório tradicional, mesmo que estilizados e a própria manutenção de janelas e portas como elementos de arquitetura figurativos, ritmados e compostos simetricamente, funciona como um vínculo aos edifícios de linguagem eclética do entorno. Talvez os itens que mais sugeriram o início de uma ruptura ou distanciamento dos edifícios das linguagens precedentes sejam os recuos frontais em relação ao alinhamento predial. Assim mesmo, o edifício ainda apresenta-se monolítico, com volume unitário compacto e fachadas paralelas a esse alinhamento.

Mesmo apresentando ornamentação e decoração superficial da fachada, esta se apresenta sóbria, depurada, estilizada e geometrizada e o edifício é dotado de um aspecto demasiadamente despojado para a época em que foi construído (MOURA; SCHLEE 2002).

Uma edificação como a dos Correios apresenta tipos de valor diferentes. Se, para o olhar retrospectivo atual, a rememoração de um edifício que foi importante como marco de um período histórico definido para a cidade, o estado e o país deve-se atribuir um valor histórico rememorativo, pensa-se que o edifício dos correios também deve ser preservado pelo seu valor de novidade, ou de contemporaneidade, pela idéia de futuro que se lhe atribuía no seu tempo de fundação.

A obra do edifício é real, mas pode-se fazer uma leitura ficcional do prédio se o aproximarmos as idealizações futuristas da época. Os elementos de arquitetura e a ornamentação são compostos por linhas e estrias, assim como o são partes de automóveis, trens e objetos domésticos da época.

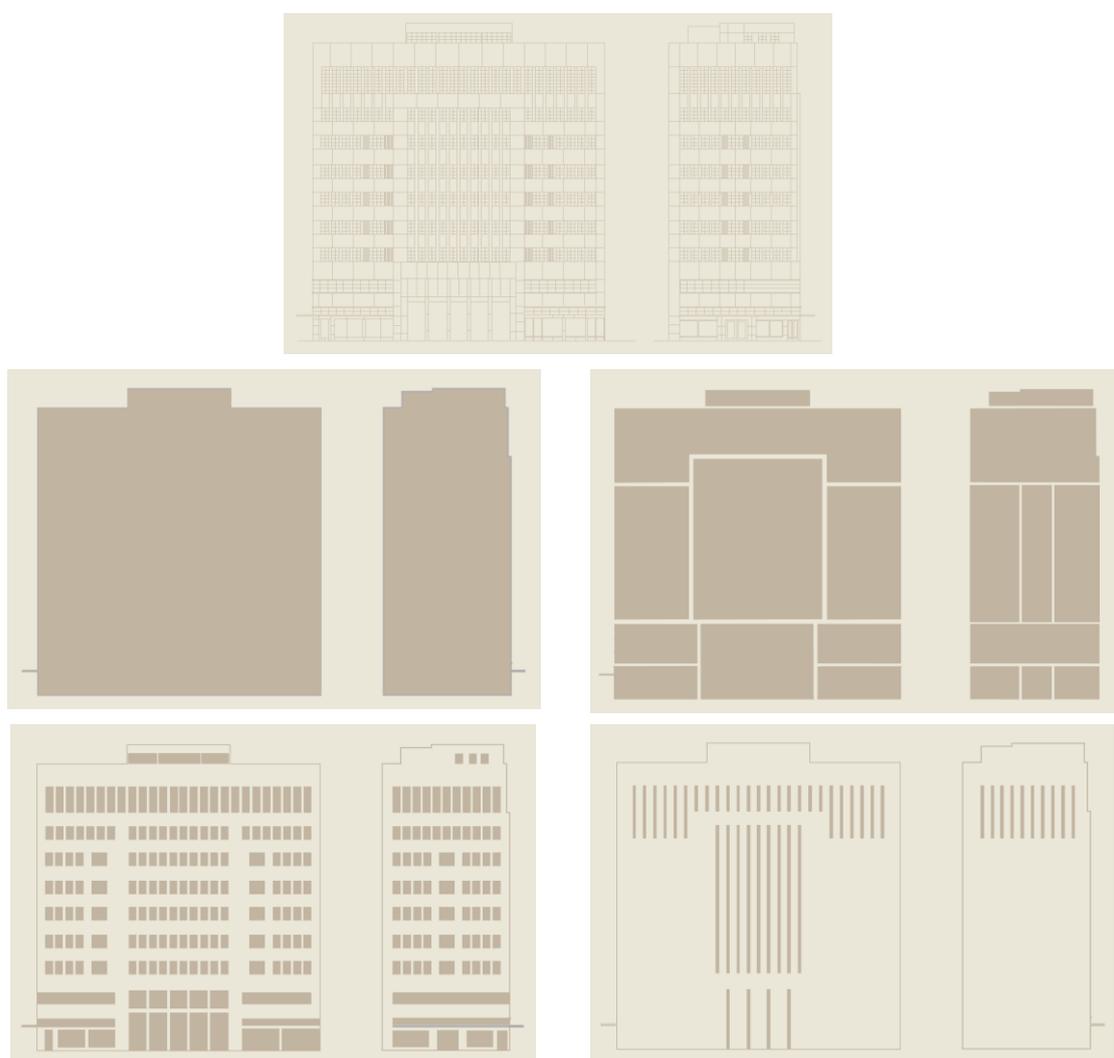
Pensa-se, também, que o seu valor de utilidade, ou valor prático, deva ser considerado, já que o edifício foi restaurado recentemente para a mesma atividade que da década de 1930, e que continua em funcionamento atualmente atendendo ao mesmo uso.

A Modernidade, das décadas de 1930 e 1940, foi estetizada pela linguagem protomodernista. A modernização teve uma agenda específica no Governo Vargas. Mesmo operando com um ideário nacionalista e totalitário, decidiu-se por esta linguagem *Déco* para transmitir a idéia de progresso, avanço, futuro e Modernidade. Um edifício monumental e ao mesmo tempo simples, acadêmico, tradicional e conservador, e ao mesmo tempo “moderno” e progressista como esse se adequava bem ao projeto de poder populista e nacionalista de Vargas em uma estratégia de progressismo conservador a partir de um Modernismo conciliador.

Palácio do Comércio

Análise formalista

As fachadas principais do edifício foram segregadas para que se pudessem evidenciar as unidades em escala, desde o todo do edifício, até as unidades elementares. Aqui, as fachadas analisadas serão denominadas fachada 01 a que se volta à Rua XV de Novembro, à esquerda nos desenhos; e fachada 02, a que se volta a Rua Sete de Setembro, à direita nos desenhos. Essas análises devem ser acompanhadas pela prancha em apêndice.



Figuras 269, 270, 271, 272 e 273

Desenho do edifício, todos, partes, elementos de arquitetura e detalhes, ornamentos e textura.

Fonte: Desenhos do autor.

Com a fragmentação das fachadas do Palácio do Comércio em elementos por níveis, podem ser percebidas as regras que estruturam sua composição. Do todo aos detalhes na fachada 01 percebe-se que a simetria bilateral, assim como a ordem e a hierarquia predominam. Um elemento central saliente na fachada se destaca e marca o corpo do edifício. Há também uma enfática marcação em base, corpo e coroamento. Essa marcação acompanha os diferentes usos do edifício: A base, marcada sobretudo pelo uso do granito escuro, pela ênfase no desenho monumental do acesso ao prédio e pela base horizontalizada no segundo pavimento com longas janelas basculantes e contínuas envidraçadas definem o espaço destinado às lojas e às salas de escritórios. O volume acima, minimamente recuado, com as janelas alinhadas e as varandas reentrantes, mostra ritmo e simetria e define os cinco pavimentos de uso residencial. E o coroamento do prédio, também minimamente recuado dos planos residenciais, com suas pilastras evidentes e janelas estreitas marcam os pavimentos destinados a Associação Comercial de Pelotas.

O edifício ocupa o todo do lote, sem recuos, acompanhando o entorno tradicional do centro da cidade onde está implantado. A movimentação das fachadas é feita principalmente por saliências de plano ou elementos e não há balanços ou muitos volumes reentrantes, com exceção das varandas nos apartamentos residenciais e nos recuos das esquadrias nos pilares do hall de acesso ao prédio.

A fachada 02 apresenta o mesmo regramento compositivo, mas com menos ênfase no acesso e na simetria bilateral, visualizada apenas nos planos da fachada que dão para os apartamentos residenciais do terceiro ao sétimo pavimento.

Percebe-se que os destaques dos elementos de composição, ainda enfatizados por “efeitos de escorço” ou “*foreshortenings*” ganham grande evidência nesse edifício, representando o escalonamento típico dos arranha-céus do *Art Déco* de um modo aparente no plano. Esse recurso causa um efeito óptico essencial para a legibilidade do edifício: os pavimentos mais baixos com o recobrimento em granito escuro e a marcação horizontal dominante conferem peso e uma sensação de estabilidade ao edifício. Já os planos acima parecem convergir para o alto a partir de uma estratégia de escalonamento vertical, como ocorria nos arranha-céus da época do *Art Déco*.

Mesmo com uma pequena movimentação de textura, os planos parecem mais a frente do que o restante do edifício.

A ênfase no acesso sugere um apelo ao usuário e confere um efeito de monumentalidade ao prédio. O uso de pilares altos de seção retangular confirma essa austeridade.

Pode-se verificar a conciliação entre um modo tradicional de dispor os elementos de arquitetura em trama simétrica e ritmada e a inserção de um novo código de elementos, característicos do *Art Déco* e de influências do Modernismo “corbusiano”. Há janelas corridas, de canto, basculantes, janelas estreitas, em faixas verticais e vitrines de vidro. As janelas dos pavimentos residenciais são feitas em elementos individuais e proporcionais aos da arquitetura tradicional, em guilhotina e com caixilhos de madeira. São, no entanto, protegidas por persianas, elemento que ganha amplitude se dissemina na arquitetura residencial *Art Déco*.

As estrias, frisos e pestanas em sequência, verticais e horizontais marcam planos e contornam esquadrias. Há mastros de bandeiras no acesso. Todo o pavimento térreo é protegido com uma marquise de laje de concreto, interrompida apenas no acesso principal ao edifício devido à dominância hierárquica do plano de destaque do prédio. O volume horizontal com a janela basculante de canto no segundo pavimento, a marquise de concreto e a porta em chanfro marcam e conferem importância pra esquina do prédio.

Há regularidade e simetria plenas, mais evidentes na fachada 01. A simetria, o ritmo e a regularidade já verificados nos desenhos do todo e partes do edifício são reafirmados pela disposição e desenhos dos elementos de arquitetura da fachada principal. Se na escala do todo até as partes e os elementos de arquitetura, o regramento compositivo do edifício se mantém o mesmo e se aproxima da arquitetura acadêmica pela simetria e regularidade, a altura do edifício é um elemento que o distancia dessa leitura pois supera a linearidade horizontal de um quarteirão tradicional da cidade.

As figuras predominantes são o retângulo, o quadrado e o prisma retangular, e com a sucessão de planos escalonados e projetados, mesmo que de modo superficial, há referência ao *Art Déco* de arranha-céus.

No nível dos detalhes e ornamentação podemos perceber que a textura das fachadas fica restrita a linhas e estrias verticais que se salientam para enfatizar a verticalidade do prédio. Essas poucas linhas verticais salientes contribuem no contraste aparente entre o plano horizontal da base do edifício com os planos mais altos de marcação vertical mais forte. Esse contraste reforça a hierarquia e contribui para a monumentalidade do prédio. Outro elemento de destaque nesse nível é a cor da base da edificação, conferida pelo uso de granito preto no térreo com destaque até o segundo pavimento no acesso principal.

Assim, podemos perceber que o edifício mantém, em suas fachadas principais, regras de composição já utilizadas na arquitetura tradicional da cidade, como a simetria e a regularidade. Regras mais próximas a estilística modernista, como o recuo sucessivo dos blocos superiores do edifício ficam apenas marcados na aparência. Mesmo assim apresenta simplicidade e equilíbrio, além de simetria bilateral e regularidade, tanto na composição do todo e das partes como na disposição dos seus elementos de arquitetura. A ornamentação é simples, linear e marcante, mas discreta e escassa.

A esse edifício podemos conferir um alto grau de pregnância. Dado que as fachadas principais mantêm relações formais próximas a regras de composição clássica, sua pregnância é maior, já que apresenta regularidade, ordenação simetria (bilateral) e certo grau de simplicidade por conta da disposição e do desenho de seus elementos de arquitetura e ornamentação, simplificados, quase a um nível de figuras geométricas elementares, o que permite que se lhe atribuam fácil apreensão e um alto grau de legibilidade a estas fachadas.

A organização espacial e os usos do edifício evidenciam-se, de certo modo, nas fachadas. Pode-se atribuir certo grau de comensurabilidade que permite comparar-se e medirem-se os elementos de composição e de arquitetura e suas relações com o olhar.

A legibilidade também é afetada por um repertório cultural. O edifício se apresenta mais codificado, com modificações no todo (elevação em relação à cota de altura tradicional), ornamentação e elementos característicos de um estilo novo. Mas isso se faz por um processo de simplificação e as regras de organização desses elementos no todo e nas partes do edifício são ainda próximas a uma composição clássica tradicional e contribuem para o aumento da legibilidade do prédio.

Categorias semânticas

As categorias semânticas mais evidentes nas fachadas do edifício são: harmonia e contraste. Podemos afirmar que o edifício como um todo é harmônico, já que a regularidade, a ordem e a simetria se mantêm nas duas fachadas e também entre as escalas do edifício.

É, contudo, contrastante. O peso e horizontalidade dos primeiros pavimentos são contrastados pelo “empilhamento” de blocos de ênfase vertical. Pode-se, também, observar contraste entre a forma de composição acadêmica dos todos e partes do edifício, observando a simetria e a regularidade em trama nas duas fachadas, e uma elevação do prédio acima da altura característica da arquitetura tradicional. Outro efeito de contraste é conferido pela ornamentação e textura do edifício. Pelas marcações e diferenças mínimas de textura nas fachadas, contrastam-se os planos horizontais da base e verticalizados do corpo e coroamento do edifício.

Outras categorias que podem ser atribuídas às fachadas são: hierarquia, clareza (na composição do edifício como um todo), ordem (observação a regras estruturantes gerais) simplicidade, coerência (de todas as entidades, todo, partes, elementos, detalhes), opacidade (predominância dos cheios sobre os vazios, no corpo e coroamento do edifício), transparência (predominância dos vazios em relação aos cheios, com as vitrines e janela contínua na base) redundância (de regras, de elementos geométricos); linearidade (na ornamentação); superficialidade; sequencialidade; sobreposição; sutileza (na ornamentação e detalhes).

A partir disso atribuem-se as três características semânticas mais evidentes no edifício do Palácio do comércio e pode-se afirmar que ele é pregnante, contrastante (mas equilibrado) e ordenado.

Composição

Relacionam-se as categorias anteriores ao conceito de composição, provenientes da ENBA. O edifício do Palácio do Comércio apresenta uma tipologia funcional multifamiliar com mais de quatro pavimentos. (MOURA, 2005). Manteve-se nesse esquema básico geral a distribuição das entidades de forma ordenada, tal qual ocorria na arquitetura tradicional anterior. Percebe-se que as soluções para as duas fachadas foram semelhantes:



Figura 274
Simetria, repouso, estabilidade.
Fonte: Desenho do autor

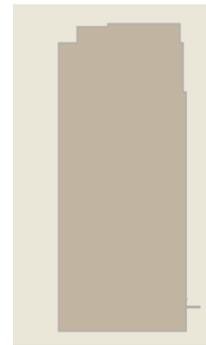


Figura 275
Verticalidade, elementarismo, estabilidade.
Fonte: Desenho do autor

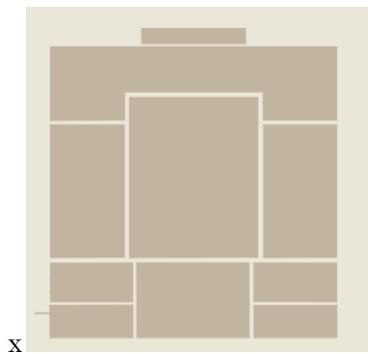


Figura 276
Harmonia (equilíbrio, ordem e regularidade),
simetria bilateral (espelhamento), hierarquia,
clareza, simplicidade, ordem, coerência,
tripartição horizontal e vertical.
Fonte: Desenho do autor

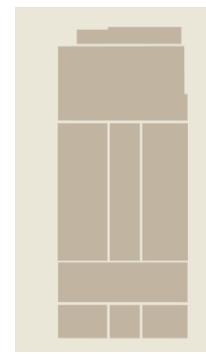


Figura 277
Harmonia (equilíbrio, ordem e regularidade),
simetria bilateral (espelhamento), clareza,
simplicidade, ordem, coerência, tripartição
horizontal e vertical.
Fonte: Desenho do autor



Figura 278

Simetria (bilateral e paralelismo); regularidade; ritmo; equilíbrio; hierarquia; proporção; profusão (variedade de elementos); tripartição vertical e horizontal;

Fonte: Desenhos do autor.

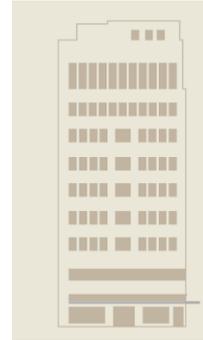


Figura 279

Simetria (bilateral e paralelismo); regularidade; ritmo; equilíbrio; hierarquia; proporção; profusão (variedade de elementos); tripartição vertical e horizontal;

Fonte: Desenhos do autor.

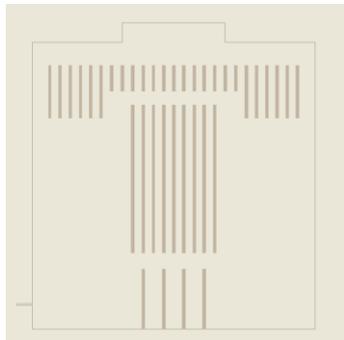


Figura 280

Equilíbrio; simetria; linearidade; minimidade; paralelismo; repetição, ritmo.

Fonte: Desenhos do autor.

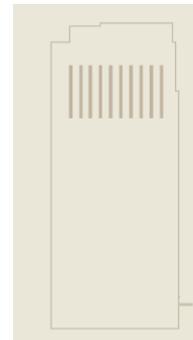


Figura 281

Linearidade; paralelismo; minimidade; repetição.

Fonte: Desenhos do autor.

Detalhamento da composição: relação da composição, granulometria com o caráter das fachadas.

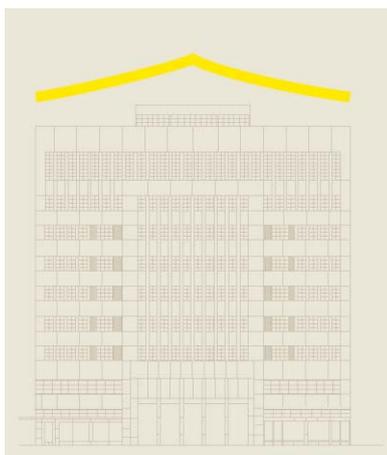


Figura 282

Linha de Força: Equilíbrio, harmonia, hierarquia, simetria e ênfase no elemento central.

Fonte: Desenho do autor.

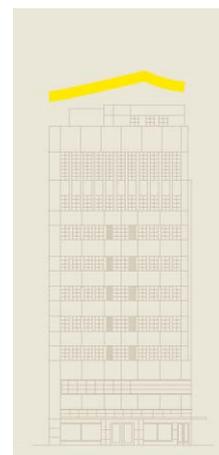


Figura 283

Atração, desequilíbrio leve.

Fonte: Desenho do autor.

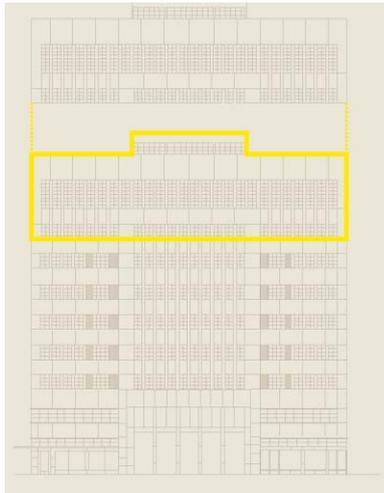


Figura 284
 Coroamento: Simetria, regularidade, alinhamento, continuidade, proporção, destaque.
 Fonte: Desenho do autor.

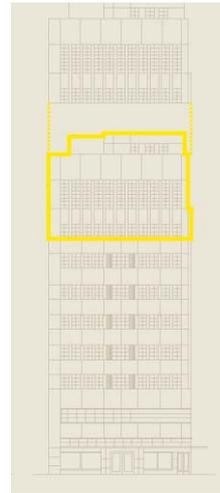


Figura 285
 Coroamento: Regularidade, continuidade, proporção, destaque.
 Fonte: Desenho do autor.

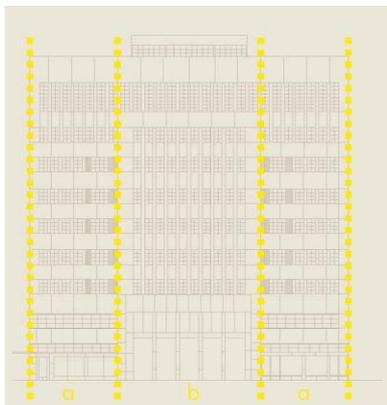


Figura 286
 Partição vertical: Simetria bilateral clássica (a-b-a).
 Fonte: Desenho do autor.

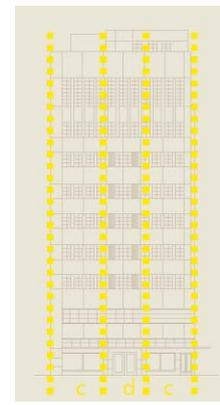


Figura 287
 Partição vertical: Simetria bilateral clássica (a-b-a).
 Fonte: Desenho do autor.

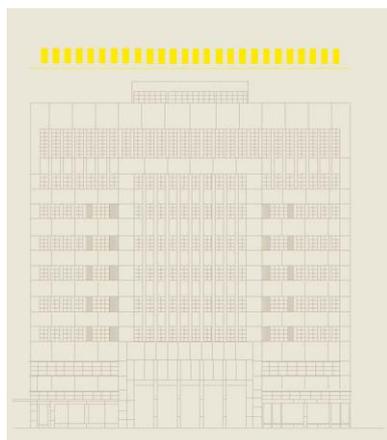


Figura 288
 Ritmo: Compasso regular.
 Fonte: Desenho do autor.

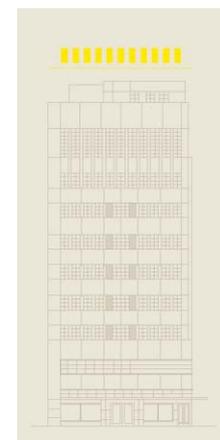


Figura 289
 Ritmo: Compasso regular.
 Fonte: Desenho do autor.

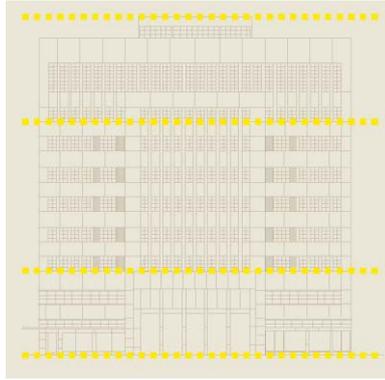


Figura 290

Partição horizontal: Base, corpo e coroamento.
Ênfase nos três elementos.
Fonte: Desenho do autor.

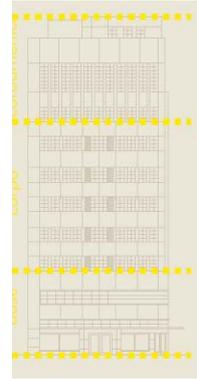


Figura 291

Partição horizontal: Base, corpo e coroamento. Ênfase nos três elementos.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 292

Peso (figuras): Predominância dos cheios sobre os vazios; contraste transparência-opacidade; ritmo, regularidade; dominância de figuras de quadrados ou retângulos; janelas de formato e proporção diferentes das tradicionais: de canto, corrida, em faixa e vitrines.

Fonte: Desenho do autor.

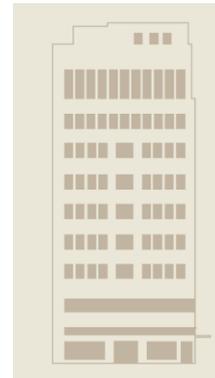


Figura 293

Peso (figuras): Predominância dos cheios sobre os vazios; contraste transparência-opacidade; ritmo, regularidade; dominância de figuras de quadrados ou retângulos; janelas de formato e proporção diferentes das tradicionais: de canto, corrida, em faixa e vitrines.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 294

Peso (fundo): Predominância dos cheios sobre os vazios; contraste transparência-opacidade; ritmo, regularidade; dominância de figuras de quadrados ou retângulos; janelas de formato e proporção diferentes das tradicionais: de canto, corrida, em faixa e vitrines.

Fonte: Desenho do autor.

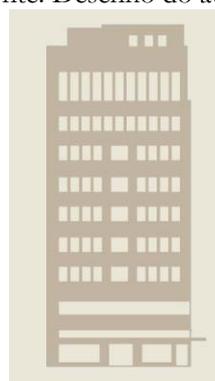


Figura 295

Peso (fundo): Predominância dos cheios sobre os vazios; contraste transparência-opacidade; ritmo, regularidade; dominância de figuras de quadrados ou retângulos; janelas de formato e proporção diferentes das tradicionais: de canto, corrida, em faixa e vitrines.

Fonte: Desenho do autor.

O edifício apresenta um caráter imponente, com uma composição marcante. Elevação em altura, com alto aproveitamento do lote, depuração formal, elementos de arquitetura e ornamentação linear são traços de uma arquitetura da Modernidade. Trimorfismo, ordem e regularidade, conduzindo a percepção de monumentalidade, a manutenção das transparências em elementos de arquitetura individuais e o respeito aos alinhamentos prediais conduz a um vínculo com o entorno tradicional. Há, contudo, a introdução de esquadrias com novos formatos e proporções, e novos arranjos desses elementos nas fachadas. Visualiza-se certo contraste entre transparência e opacidade. Há dominância de janelas de modelos tradicionais, mas há também vitrines e painéis de vidros contínuos ou com vãos maiores nos primeiros pavimentos.

Mesmo com vários pavimentos, pensa-se que, com exceção da granulometria do todo e das partes compositivas, grande parte dos elementos de arquitetura (janelas, portas, balcões, marquises) do prédio são proporcionais aos dos edifícios tradicionais. Ao mesmo tempo, a depuração e simplificação formal, a geometrização e introdução de novos elementos, a predominância de figuras geométricas elementares como quadrados, retângulos e linhas formando estrias e frisos denotam a modernização da arquitetura. Paradoxalmente, se os elementos de arquitetura e composição são proporcionais ao entorno tradicional, a forma do todo do edifício rompe parcialmente com essa leitura.

Coordenação (táxe), gêneros, simetrias e tropos figurativos

Identifica-se que as regras de composição das partes no todo são comuns nas duas fachadas. Se dão por trimorfismo, com ênfase no elemento central e por alinhamentos regulares.

O modo de dispor elementos agrupados de quatro em quatro é parcialmente utilizado em elementos de composição e arquitetura do edifício. Há comensurabilidade, principalmente na fachada principal, já que está organizada no sistema de trimorfismo. Há proporcionalidade, eixos e paralelismos dos elementos uns em relação aos outros e em relação às partes do edifício reforça a comensurabilidade. As estratégias mais utilizadas são de espelhamentos (simetria

bilateral) paralelismo, contraste (horizontal com vertical), aumentos e destaque de planos, escalonamentos de alto e baixo relevo, saliências e reentrâncias.

Como tropos figurativos podemos verificar a presença de metáforas, tematização, analogia e paradoxo. No edifício, como um todo há um vínculo referencial com a tendência de arranha-céus do *Art Déco*. As fachadas “sugerem” um escalonamento do edifício. Isso fica evidente, no entanto, na superfície do edifício e não volumetricamente. Não há recuos nem “degraus” de um plano compositivo para outro, mas marcações pela modificação dos elementos de arquitetura e da ornamentação do prédio que confere um efeito temático. O ícone do arranha-céu é, assim, tematizado e metaforizado pelo edifício do Palácio, adaptando-se essa imagem simbólica para o repertório local.

Pode-se pensar que há certo paradoxo no projeto, se considerar-se a coexistência de elementos tradicionais e “modernos”. Como uma das premissas do *Art Déco*, essa característica reforça a compreensão do conceito de transição do estilo. O edifício mostra nas suas fachadas painéis de vidro com basculantes mesclando janelas corridas e de canto junto a outras janelas convencionais. Não foi por falta de domínio tecnológico, ou por questões meramente econômicas que os elementos não foram utilizados em todo o edifício. As janelas tradicionais talvez tenham sido consideradas mais “adequadas” para os apartamentos residenciais do que panos de vidros maiores. Também podia funcionar como um elo à arquitetura residencial tradicional, principalmente por se adequarem a uma população que não estava acostumada a vida em apartamentos.

Plástica

Considerando as categorias de Wölfflin, pensa-se que o edifício do Palácio do comércio apresenta uma plástica geométrica, ainda pictórica e linear na ornamentação. Há intersecções “superficiais” dos planos e as movimentações na fachada “insinua” escalonamentos e sobreposições volumétricas. São os efeitos perspectivais de escorço, feitos com saliências por diferenciação de textura que conferem uma movimentação na fachada e contribuem para a percepção

volumétrica do edifício. Pensa-se que a plástica desse edifício ainda pode se qualificada como pictórica (arquitetura no plano).

As linhas usadas na ornamentação do edifício são predominantemente retilíneas. A textura dos planos é lisa na maior parte dos planos, mas também com relevo por conta das marcações verticais no centro da fachada 01 e na sequência de colunas nos pavimentos superiores das duas fachadas. O volume do todo do edifício sugere densidade e perenidade, tendo em vista o rigor simétrico da composição e a forma prismática do edifício sem movimentações volumétricas. Entretanto as linhas e estrias verticais e os escalonamentos marcados nas fachadas conduzem a uma idéia de ascensão e movimento. Nesse sentido pode-se associar a forma do edifício mais a idéia de progressismo do que conservadorismo.

Estilo

Pode-se verificar uma conjunção de elementos e de estratégias compositivas da arquitetura tradicional e moderna. Há, no entanto, algumas modificações que se inclinam para modificar essa relação. No acesso ao prédio pela fachada principal há um pequeno espaço aberto, mas coberto, um recuo como ante-sala ao hall. Os fechamentos do pavimento térreo são envidraçados e caracterizam um ponto social típico da cidade, o Café Aquários, que recebeu esse nome devido as vitrines que permitem integração visual entre o espaço externo e interno.

Categorias estéticas a partir de Jürgen Pahl

Bidimensionalidade versus tridimensionalidade:

Nesse prédio, a arquitetura de fachadas não é desafiada por movimentações volumétricas pontuais com “sugestões” ao escultórico, como ocorre em outros prédios da época, mas por modificações na relação do espaço interior e exterior.

Há, contudo um novo código compositivo, característico da estilística. Esquadrias em ferro (basculantes) e os motivos geométricos e navais nos elementos arquitetônicos e ornamentação também aproximam esse prédio do estilo *Art Déco*.

Superação do sistema carga-apoio: O uso da tecnologia de concreto armado ganha ênfase nesse edifício e permite, não só a construção em altura e a adoção de sistemas como elevadores por exemplo, como também ganha destaque em elementos de arquitetura individuais como , beirados ou marquises, e o uso de painéis como janelas também só pode ser proporcionado pelo uso de vigas e cintas de concreto.

Verdade dos materiais e abandono da decoração: Não há ornamentação aplicada abundantemente. Pode-se afirmar, contudo, que o edifício tem ornamentos típicos do estilo *Déco*. A depuração formal é um dos traços marcante da arquitetura protomodernista. Há redução ornamental e modificação para um código geométrico, simplificado e reduzido. Linhas e estrias em faixa (de textura ou colunas salientes, escalonamentos, reentrâncias e saliências e o revestimento em pedra ornamentam as fachadas. Elementos estruturais se fazem visíveis na fachada, como pilares no acesso principal, as vigas da janela corrida no bloco horizontal do segundo pavimento e a sequência de colunas no coroamento.

Superação do “dentro e fora”: Não se percebe essa categoria plenamente superada nessa obra da arquitetura protomodernista. Há, no entanto, uma percepção de maior interação entre os espaços internos e externos no térreo, proporcionados pelo uso de vitrines de vidro nas lojas do térreo.

Há uma desconexão entre espaço aberto e fechado, com os espaços públicos e privados, já que há também um pequeno recuo interno, mas aberto, no acesso principal.

Descrição pré-iconográfica ou análise pseudo-formal

Essa descrição, com uma análise preliminar do edifício também pode ser acompanhada pelo fichamento do prédio em apêndice (página 352). Essas fichas foram feitas a partir das características apreendidas preliminarmente. Trata-se de uma descrição primeira, com a finalidade de identificar a forma e os elementos de composição e arquitetura e se há alguns elementos que se destacam, com base na tabela de descrição pré-iconográfica (figura 339), em apêndice (página 337).



Figura 296 e 297

Palácio do Comércio, foto em 2010 (esq.) e foto anterior à última reforma (esq.). Esquina da Rua XV de Novembro e Rua Sete de Setembro. Fachadas sudoeste, pela rua Sete de Setembro (à direita nas imagens) e fachada noroeste pela rua XV de novembro (à esquerda nas imagens).

Fonte: Acervo do autor (296) e Moura (2005, p. 149) (297).

O edifício apresenta uma forma concebida por um único prisma retangular. É implantando em um lote de esquina, com a fachada sudoeste pela Rua Sete de Setembro e a fachada sudeste pela Rua XV de Novembro.

Apresenta janelas em seqüência rítmica e simétrica e a porta de acesso principal aos andares superiores do edifício está posicionada no centro da fachada de modo monumental pela Rua Sete de Setembro. No total são 175 janelas (40 janelas estreitas em faixa e 10 janelas com persianas nos dois últimos pavimentos do coroamento; 100 janelas de madeira em guilhotina com persiana nos apartamentos residenciais; duas janelas corridas, uma delas de canto, no bloco horizontal do segundo pavimento; duas janelas corridas basculantes estreitas, um de canto, no alto do térreo; cinco janelas quadradas sobre acesso principal do prédio no segundo pavimento; duas vitrines no acesso; duas vitrines na loja da esquerda e duas vitrines nas lojas da direita) e 16 portas (uma de vidro com duas folhas e detalhes geométricos em ferro no acesso principal; uma de acesso secundário ao café; uma de

acesso secundário ao edifício; uma de madeira e vidro no acesso ao café e duas de vidro no acesso às lojas da direita; 10 porta-janelas para as varandas).

Na fachada da Rua XV de Novembro há no total 66 janelas (11 janelas verticais em faixa e 11 janelas com caixilhos de madeira no coroamento do prédio; 40 janelas de madeira em guilhotina com persiana; uma janela de corrida e de canto no segundo pavimento; uma janela basculante corrida e de canto estreita e duas vitrines de vidro no térreo) e duas portas (uma centralizada na fachada, de madeira e vidro e com duas folhas e uma no chanfro da esquina, de madeira e vidro e com duas folhas).

Apresenta um coroamento que compreende dois pavimentos, com marcações a partir da sequência de colunas. A platibanda é reta e não há trabalhos ou movimentações. O bloco do coroamento é marcado pelo plano central da fachada principal que sobrepõe o coroamento em um pavimento. Essa plano é atualmente pintado de branco, o que aumenta o destaque desse plano e do plano horizontal do segundo pavimento em relação ao restante do corpo do edifício pintado na cor azul e com revestimento em granito preto no térreo e no acesso.

Possui expressão monumental, visto que se destaca sobretudo pela altura, e pela composição simétrica e escalonada que marca o acesso principal.

Expressa o futuro a partir da adoção de um código formal do *Art Déco*, representando os arranha-céus escalonados das metrópoles. Sua ornamentação também valoriza formas alongadas horizontais e verticais. É uma ornamentação mínima, simples e geométrica, de elementos lineares. Não há símbolos aplicados ou desenhos em baixo-relevo, com exceção dos letreiros com o nome do edifício e mastros de bandeiras. É de tipologia funcional multifamiliar mista, com lojas no térreo, escritórios no segundo pavimento e espaço dedicado a associação comercial com salas e auditório nos últimos pavimentos. A esquina é um ponto de encontro muito freqüentado pela localização do Café Aquários, o estabelecimento mais tradicional da cidade no ramo.



Figura 298

Construção do Palácio do Comércio. Contraste entre a máxima ocupação e o perfil de quarteirão tradicional. Ao fundo a escada helicoidal na fachada fundos.

Fonte: <http://www.flickr.com/photos/pelotasantiga/4813950092/in/photostream/> Acesso em 20 de novembro de 2011.

Análise Iconográfica

O Edifício do Palácio do Comércio apresenta modificações significativas para a arquitetura da cidade. Mesmo com uma composição acadêmica simétrica e hierárquica, pode-se dizer que introduz a tipologia de edifício em altura em concreto armado na cidade. Possui funções distintas de comércio, serviços e habitação em um mesmo prédio que marcam a aparência do edifício.

Na concepção é evidente a referência a edificações altas do *Art Déco* metropolitano com um contraste entre a horizontalidade da base e o escalonamento vertical nos volumes superiores. A depuração formal é outro traço que destaca a arquitetura do prédio em relação à arquitetura tradicional da cidade.

A distribuição dos elementos de composição conforme regras acadêmicas é um elemento de aproximação do edifício no entorno. Os elementos de arquitetura, como as esquadrias, mantiveram-se em unidades alinhadas, com granulometria, proporções e desenhos, semelhantes aos da arquitetura tradicional. No entanto, é inegável a inovação no desenho do edifício. Há uma série de elementos e representações icônicas, desde o todo do edifício até a ornamentação.

A forma prismática do edifício representa, nos seus elementos de composição, marcações na superfície que sugerem deslocamentos de volumes e motivos de escalonamentos, como ocorre nas formas piramidais dos arranha-céus *Déco*. Isso se dá de modo aparente, mas também evidente.

Na escala dos elementos de arquitetura, verifica-se a inserção de elementos inovadores como as janelas corrida, de canto ou em faixas, as basculantes, e as vitrines amplas. Verifica-se também o uso de marquises de concreto e a exibição dos pilares e vigas na forma aparente de partes do edifício. Como já mencionado, há, sobretudo na parcela residencial do edifício, esquadrias tradicionais, em madeira com sistema em guilhotina. Mas as persianas que protegem as janelas são elementos que ganharam destaque na arquitetura *Art Déco*.

As linhas horizontais e verticais reforçam os planos do edifício de modo a corresponder com os ideais da época de dinamismo, movimento e direcionamento. Com os motivos de escalonamentos comunicam, sobretudo, ascensão.

Essas linhas e desenhos, encontrados, também em outros objetos da época representavam de modo simbólico ou icônico a Modernidade.

Enquanto a base horizontal e densa reforça a horizontalidade do prédio e transmite a sensação de densidade, estabilidade, firmeza e austeridade, as estrias e colunas verticais enfatizam a verticalidade e a ascensão ao progresso, ao futuro, à Modernidade. Simboliza também simboliza a verticalização da cidade, agenda do Modernismo futuro. O Palácio inaugura essa fase na cidade, mesmo que a construção em altura ganhe maior amplitude e incremento a partir da década de 1950.

Há, nas formas do edifício uma expressão por motivos do *Art Déco*, visualizada sobretudo nos geometrismos, escalonamentos, sequência de linhas e estrias, reentrâncias e saliências escalonadas na superfície e acentuação de contornos.

O material de acabamento em pedra de granito no revestimento da fachada do acesso principal e do térreo foi de uso mais raro mais contido na arquitetura *Déco* ou protomodernista de Pelotas. Ganha, contudo, certo incremento nesse prédio, demonstrando a nobreza e a riqueza que o edifício representava.

Análise Iconológica

O edifício alto, escalonado demonstra uma forma moderna e monumental para um tipo de arquitetura comprometida com o progressismo da cidade, que se dava na época através da economia de comércio e serviços. Essas formas foram buscadas em uma das referências de futuro da época: o edifício em altura. A construção de edifícios para associações de grandes comerciantes das cidades como os Palácios de comércio se estenderam por várias cidades e representavam um marco da economia comercial das cidades. Muitas cidades que tiveram suas economias voltadas ao comércio e serviços tiveram construídos edifícios desse tipo nesse período, o que não raro, permite que se encontre edifícios de Palácios do comércio em estilo *Art Déco* ou protomodernista na região e no país.

O Palácio do Comércio de Porto Alegre, por exemplo, mais próximo da vertente zigzague e do *Art Déco* de influência pré-colombiana, possui ornamentação mais forte e ostensiva. Sua forma prismática monolítica, suas regras compositivas com tripartição horizontal em base corpo e coroamento e a marcação monumental no acesso, no entanto, o aproximam muito da edificação construída para Pelotas. Já a edificação da cidade do Rio Grande apresenta uma forma mais depurada, com menos ornamentação, mas a ênfase na verticalidade e na monumentalidade hierárquica simétrica é próxima ao dos edifícios de Pelotas e de Porto Alegre.

O Palácio do comércio de Pelotas representou a primeira grande investida em altura com um alto índice de aproveitamento e uma grande exploração do solo (SCHLEE, 1993) e anunciava uma nova forma de construir no centro da cidade. Mesmo com um programa ainda misto, como já havia em edificações do passado, o edifício inovou principalmente pela super-valorização do lote pela lógica do solo-criado.



Figura 299

Palácio do Comércio de Porto Alegre, RS.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Pal%C3%A1cio_do_Com%C3%A9rcio- Acesso em 10 de março de 2011.



Figura 300 e 301

Horizontalidade e pureza, linhas e curvas no edifício da Câmara de Comércio de Rio Grande, RS. (300) Repercussão do edifício na mídia gráfica dos Correios (301).

Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/38610371> - Acesso em 10 de março de 2011. (300) ; Coleção particular do autor (301).

Observa-se que essa modificação mais radical na estrutura da cidade e no modo de habitar deveria foi divulgada pela mídia que atentava também, para os aspectos formais dessa iniciativa com base em referências de outras cidades, especialmente dos grandes centros:

[...] o Palácio do Comércio, que foi ontem inaugurado em ato solene, construído em um dos pontos centrais da cidade, veio dar à fisionomia urbana o traço característico dos centros adiantados...” (JORNAL DIÁRIO POPULAR, 25 de janeiro de 1942)

Os motivos de escalonamentos e a imagem de arranha-céus como ícones da Modernidade também já vinham sendo publicados na mídia, mesmo descolados de notícias ou vinculados a outras propagandas. Mas a imagem fazia-se presente no imaginário.



Figuras 302, 303 e 304

Anúncios recorrentes na década de 1930, com imagens de arranha-céus. Helmitol (1934), Empresa Construtora Universal (1934), Metrôpole Companhia de seguro (1935).

Fonte: Jornal DIÁRIO POPULAR, 10 de junho de 1934 (302); 15 de agosto de 1934 (303) e 1º de agosto de 1935 (304).

A construção de uma torre sempre chama a idéia de Babel, idealmente um contato artificial entre o céu e a terra. O simbolismo é universal e a torre refere-se a um *Zigurate* babilônico. Reflete, nesse sentido, o orgulho humano em elevar-se sobre o restante da cidade, até as alturas da divindade. Nesse sentido toma pra si o sentido de vigilância e ascensão. É um mito ascensional. (CHEVALIER; GHEERBRANT et al., 1989, p. 888).

Os Zigurates, construções mesopotâmicas que serviram de inspiração para a torre de Babel na tradição cristã, significam a vontade desmedida dos homens em subir aos céus e igualaram-se aos deuses por meios essencialmente materiais, por isso têm o valor de escadas. Expressam, do mesmo modo, o esforço humano em aproximar-se de Deus. Uma vez pervertida, essa intenção transforma-se na divinização do próprio homem, tomado pelos meios a partir do qual seu poder tende a aumentar, antigamente pela magia, na época do Protomodernismo pela tecnologia. A busca do poder substitui a busca do divino e uma associação significativa moderna para o ícone pode ser a tentativa de atingir o auge do poder. (CHEVALIER; GHEERBRANT et al., 1989, p. 972).



Figura 305
Vista da Praça Coronel Pedro Osório em Pelotas. O Palácio do Comércio se destaca ao fundo.
Fonte: <http://www.flickr.com/photos/pelotasantiga/4015050776/in/set7215762246796>
3157/ - Acesso em 20 de novembro de 2011.

Se podem ser encontradas correspondências com as arquiteturas escalonadas do *Art Déco*, na forma do Palácio do comércio, é porque essas instituições representavam a ascensão da burguesia comercial em cidades como Pelotas, com um alto índice de população vivendo na zona urbana e que com o declínio da economia agrária, tinha na economia comercial a esperança de progresso econômico. Nesse sentido, a associação de poder econômico e de ascensão financeira estava ligada diretamente com a idéia de comércio. O novo “palácio” que se erguia na cidade não era mais uma obra da igreja, das oligarquias agrárias, ou do estado, mas do comércio.

Edifício do Instituto de Educação Assis Brasil

Análise formalista

As fachadas principais do edifício foram segregadas para que se pudesse evidenciar as unidades em escala, desde o todo do edifício, até as unidades elementares. Aqui, as fachadas analisadas serão denominadas fachada 01 a que se volta à Rua Antônio dos Anjos, à esquerda nos desenhos; e fachada 02, a que se volta a Rua Gonçalves Chaves, à direita nos desenhos. Essas análises devem ser acompanhadas pelas pranchas em apêndice.



Figura 306, 307, 308, 309 e 310

Todos, partes, elementos de arquitetura e detalhes, ornamentos e textura.

Fonte: Desenhos do autor.

Com a segregação dos elementos constituintes da forma do edifício em níveis, podem ser percebidas as regras que estruturam sua composição e se distanciam de uma arquitetura de fachadas com simetria bilateral perfeita e assumem movimentações volumétricas mais comprometidas com o equilíbrio das massas. Percebe-se, no entanto, que outras regras acadêmicas permanecem e são ainda visíveis.

No todo da fachada 01 percebe-se a predominância da horizontalidade e pouca movimentação. Na escala dos elementos de composição (partes) pode-se dividir a fachada em três partes, de forma simétrica equilibrada e proporcional, mesmo que não perfeita.

O volume horizontal é coberto com telhado tradicional em telha cerâmica com quatro águas e é cortado por volumes verticalizados, que o são adjacentes, à esquerda, com platibanda escondendo o telhado, e a direita com terraços e cobertura plana.

No nível dos elementos de arquitetura pode-se salientar que as janelas estão organizadas, predominantemente, seguindo a regra de agrupamentos de três em três, com ênfase no elemento do meio (janela maior). Mantêm alinhamentos horizontais e respeitam eixos e posicionamentos em relação às partes do edifício e umas em relação às outras. Os elementos novos, com as janelas em curva, aberturas circulares, janelas de canto e janelas de canto em faixa vertical estão em menor número e respeitam alinhamentos e a organização. As marquises em laje de concreto arrematam os volumes e os gradis em ferro tubular coroam os terraços. Há gateiras seguindo o alinhamento da fenestração, marcando a base do edifício. Pode-se verificar, assim, a composição em base, corpo e coroamento.

Na fachada 02 percebemos uma maior movimentação sugerindo mais um arranjo de volumes do que a predominância de um grande plano. No nível das partes compositivas, percebemos uma justaposição equilibrada do volume curvo a esquerda, que se projeta e arremata a torre dominante mais alta. Depois, o plano com as janelas em sequência é recuado alguns centímetros e o volume todo se equilibra novamente com o volume mais a direita se salientando para a frente e para cima.

Há certa continuidade na simetria, regularidade, paralelismo, enfim, a regra acadêmica *Beaux Arts* não é plenamente substituída. Há no entanto maior assimetria arranjo de volumes diferentes que se equilibram. Os elementos de arquitetura são distribuídos com uma regra compositiva evidente, se não de trimorfismo, paralelismo e simetria, de enquadramento nas partes do edifício na qual estão inseridos. Há regularidade, trama, concordância de eixos, respeito aos alinhamentos e comensurabilidade. Isso não se dá a partir de uma simetria de espelhamento mais rigorosa, mas com um processo compositivo mais livre, com reentrâncias e saliências no nível dos elementos de composição. Aí é que se encontra a diferença do edifício do Assis Brasil para outros à mesma época.

Se em outros edifícios a percepção era feita por efeitos de texturização e ornamentação de fachada ou por reentrâncias e saliências no nível dos elementos de arquitetura, aqui isso ocorre já no nível dos elementos de composição (partes). São os volumes espaciais do edifício que se salientam, recuam ou se destacam por altura.

Pode-se perceber, também, a adesão a elementos da arquitetura modernista de Le Corbusier como as janelas de canto, os terraços e as coberturas planas. Há ainda janelas circulares e janelas em curva (ainda com janelas individuais em vão dividido), recorrentes em edifícios protomodernistas.

As esquadrias são protegidas por linhas salientes, projeção de pequenas lajes de concreto, ou beirais que arrematam os volumes e salientam a horizontalidade nas fachadas ou arrematam as platibandas com contornos.

A porta de acesso não é mais um elemento de destaque monumental, mas um elemento lateral mais discretamente posicionado. Mesmo assim é precedido por uma pequena escadaria e protegido por uma marquise. É também trabalhada geometricamente com estilemas *Déco*.

Verifica-se nesse prédio uma conciliação entre elementos de arquitetura da arquitetura tradicional, elementos *Art Déco* ou protomodernistas, e elementos do código modernista. Há janelas de canto e janelas tradicionais com caixilhos divididos, em madeira e bandeira. Há ainda janelas com bandeira em arco pleno.

Há estrias e frisos em sequência, verticais e horizontais, mastro em estandarte e guarda-corpos em ferro tubular, muretas com trabalho simplificado. Há regularidade e simetria, algumas esquadrias são distribuídas de três em três. Verifica-se a geometrização dos elementos e o uso de janelas também em ferro, típicas do Protomodernismo, nos painéis mais altos e nas janelas de canto.

As janelas e portas são retangulares e encimadas, no último pavimento, por lajes finas que se projetam como pequenos beirais. Há peitoris que se salientam e que continuamente embasam três janelas em sequência. O ritmo e a regularidade se afirmam pela disposição e desenhos dos elementos de arquitetura das fachadas. Os elementos não se enquadram perfeitamente nessa trama, ou que não seguem o ritmo das esquadrias agrupadas estão posicionados em destaque no edifício. É o caso da janela de canto na torre ou nas janelas enquadradas no volume curvo.

Percebe-se que mesmo com regramentos compositivos e elementos de arquitetura tradicionais, há, em todos os níveis de escala inovações que demonstram a modernização arquitetônica do edifício: no todo do edifício percebe-se que já não há uma composição simétrica perfeita; nos elementos de composição (partes compositivas) isso fica mais evidente, mesmo que uma fachada possua uma aproximação à simetria, ela não é perfeita, e a outra fachada resulte muito mais do arranjo volumétrico equilibrado do que de composição simétrica em fachada; no nível dos elementos de arquitetura verificamos a inserção de elementos novos de código *Déco* (janelas circulares, painéis ou janelas em faixa, janelas em volume curvo, guarda-corpos) e modernistas (janelas de canto, terraços); e no nível dos detalhes verificamos a escassez de elementos decorativos, ficando a cargo de linhas e contornos a ornamentação das fachadas.

Às figuras predominante do retângulo e do quadrado somam-se a curva circular em volumes e em elementos como as janelas e isso reforça a referência náutica da vertente *streamline* do *Art Déco* ao prédio do Assis Brasil.

Assim, podemos perceber que o edifício alterna, em suas fachadas, entre regras e elementos de composição já utilizados na arquitetura tradicional do Ecletismo e regras novas, de referência das vanguardas ou da estilística modernista.

Assim, substituí a preponderância da simetria pelo equilíbrio das massas e pelo contraste.

A esse edifício podemos conferir um médio grau de pregnância. Dado que as fachadas mantêm, mesmo que parcialmente, relações formais com a arquitetura tradicional, principalmente na organização dos seus elementos, e pode-se verificar certo grau de regularidade, ordenação e até de simetria a apreensão do edifício é facilitada. Além disso as formas dos volumes do prédio, bem como seus elementos são de desenhos simples e isso também contribui com a apreensão da forma com sua legibilidade em um contexto de transição.

Podemos afirmar que a fachada 02 apresenta certa regularidade e ordem, mas não simetria e simplicidade, pelo menos não no mesmo nível que a fachada 01. O todo da fachada está alinhado com o outro bloco do prédio, seus elementos de arquitetura estão dispostos sobre uma trama, alinhados, mas não possuem uma correspondência simétrica bilateral e nem se organizam de forma ritmada ou agrupada. Evidencia-se uma organização, podemos até mesmo atribuir certo grau de comensurabilidade (mas não simetria especular), podendo-se verificar algumas regras compositivas, comparar e “medir” com o olhar alguns elementos e suas posições, mas não no mesmo nível de uma fachada simétrica. Alguns objetos, como a porta lateral e os balcões não apresentam um posicionamento auto-explicitado e isso afeta também o grau de simplicidade. Os elementos representados nessa fachada, apresentam o mesmo código da outra e são simplificados, do mesmo modo, mas organizados e distribuídos de maneira diferente. Considerando-se o edifício como um todo, com as suas duas fachadas principais em uma leitura total, pensa-se, por fim, que esse é um edifício de média legibilidade com um médio grau de pregnância.

O edifício é mais codificado, com ornamentação e elementos característicos de um estilo já conhecido juntos aos de um estilo novo. A organização desses elementos no todo e nas partes do edifício obedecem a novas regras para os edifícios da época, em Pelotas. Há, mesmo que de forma inicial, a modificação espacial. Além do mais o edifício é suficientemente recuado do alinhamentos e isso

permitiu que fosse visualizado de uma forma diferente. Afora a visualização das fachadas, a vista da perspectiva da esquina é que ganha destaque.

Categorias semânticas

As categorias semânticas mais evidentes nas fachadas do edifício são: equilíbrio e contraste. Não podemos afirmar que o edifício como um todo é harmônico, já que há irregularidades e assimetrias. Mas são compensadas pelo equilíbrio das massas.

Os elementos que são deslocados das tramas de organização são, de algum modo, “compensados” pelos alinhamentos e enquadramentos na fachada. Obviamente essas fachadas contrastam com as fachadas acadêmicas de outros prédios do Eclétismo e do próprio Protomodernismo na cidade, onde a organização é ordenada, simétrica, regular, portanto, equilibrada por perfeita simetria.

Outras categorias que podem ser atribuídas às fachadas são: hierarquia, complexidade, coerência (de todas as entidades, todo, partes, elementos, detalhes), opacidade (predominância dos cheios sobre os vazios), redundância (de regras, de elementos geométricos); linearidade (na ornamentação), profundidade (movimentação volumétrica das massas), sobreposição; arredondamento; fragmentação e dinamismo.

A partir disso atribuem-se as três características semânticas mais evidentes no edifício do Assis Brasil e pode-se afirmar que ele é medianamente pregnante, contrastante (mas equilibrado) e complexo (sobreposição de várias camadas de decisão na composição).

Composição

Relacionam-se as categorias anteriores ao conceito de composição, proveniente da ENBA. O edifício do Colégio Assis Brasil apresenta uma tipologia tradicional de edifício institucional de uso coletivo. Um esquema de composição que tem como regras gerais a linearidade e o arranjo de massas equilibrado, por vezes assimétrica e irregularmente. Nesse esquema básico geral as entidades se distribuem de forma ordenada, mas a ordenação varia de acordo com a movimentação

volumétrica do edifício, o que não ocorre em edifícios compostos plenamente em uma arquitetura de fachadas.



Figura 311
Equilíbrio, horizontalidade, estabilidade.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 312
Movimento, horizontalidade, equilíbrio.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 313
Simetria, equilíbrio, dominância, estabilidade.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 314
Movimento, contraste, equilíbrio, fragmentação.
Fonte: Desenho do autor.

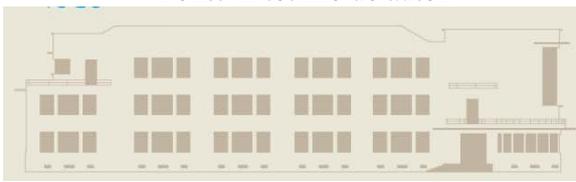


Figura 315
Simetria, equilíbrio, ritmo, regularidade, trimorfismo, tripartição (base, corpo, coroamento), proporção, escala.
Fonte: Desenho do autor.

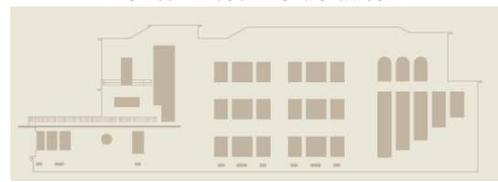


Figura 316
Movimento, contraste, equilíbrio, linearidade, escalonamento, complexidade, ritmo, tripartição (base, corpo, coroamento).
Fonte: Desenho do autor.



Figura 317
Linearidade, regularidade, ritmo, segmentação.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 318
Movimento, linearidade, ritmo, fragmentação, complexidade, ruído visual.
Fonte: Desenho do autor.

Detalhamento da composição: relação da composição, granulometria com o caráter das fachadas.

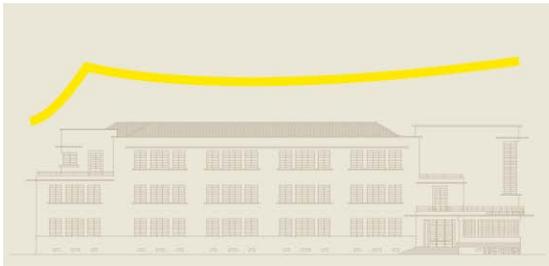


Figura 319
Linha de força: Estabilidade, suavidade, horizontalidade.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 320
Movimento, ênfase, acentuação.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 321
Coroamento: Linearidade, assimetria, simplicidade, horizontalidade. Platibanda reta esconde telhado tradicional em telha cerâmica.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 322
Movimento, complexidade, horizontalidade. Platibanda reta esconde telhado tradicional em telha cerâmica.
Fonte: Desenho do autor.

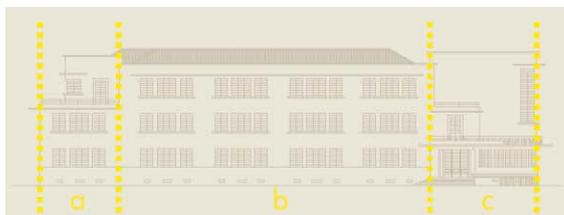


Figura 323
Partição vertical: Simetria aproximada; dominância (do elemento central).
Fonte: Desenho do autor.

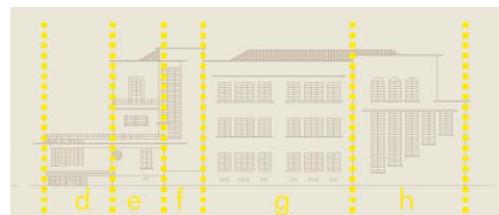


Figura 324
Partição vertical: Assimetrias; aproximações proporcionais; fragmentação.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 325
Ritmo: Regularidade (dominante), sobreposição.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 326
Partição vertical: Variação de compasso, alternância, regularidade, aceleração.
Fonte: Desenho do autor.

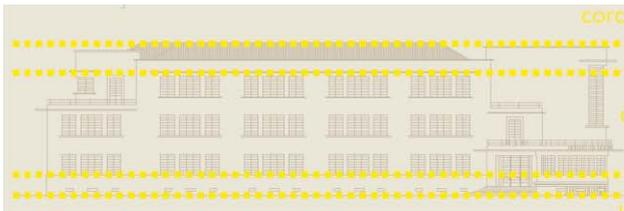


Figura 327

Partição horizontal: Tripartição em base, corpo e coroamento. Ênfase no corpo e coroamento do edifício.

Fonte: Desenho do autor.

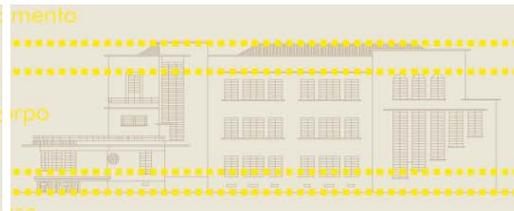


Figura 328

Partição horizontal: Tripartição em base, corpo e coroamento. Ênfase no corpo e coroamento do edifício.

Fonte: Desenho do autor.

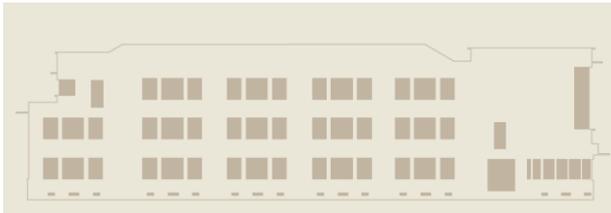


Figura 329

Peso(figuras): Predominância dos cheios sobre os vazios; ritmo, regularidade; dominância de figuras de quadrados ou retângulos; janelas de formato, proporção e disposição diferentes das tradicionais: de canto, em curva e em faixas.

Fonte: Desenho do autor.

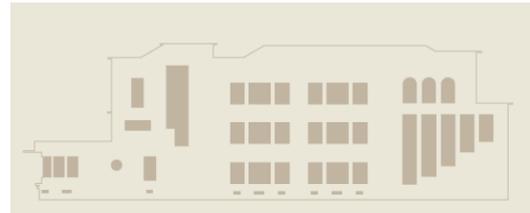


Figura 330

Peso(figuras): Predominância dos cheios sobre os vazios; ritmo, regularidade; contraste; equilíbrio, dominância de figuras de quadrados ou retângulos; janelas de formato, proporção e disposição diferentes das tradicionais: de canto, em curva e em faixas.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 331

Peso (fundo): Predominância dos cheios sobre os vazios; ritmo, regularidade; dominância de figuras de quadrados ou retângulos; janelas de formato, proporção e disposição diferentes das tradicionais: de canto, em curva e em faixas.

Fonte: Desenho do autor.



Figura 332

Peso (fundo): Predominância dos cheios sobre os vazios; ritmo; regularidade; escalonamentos; contraste; dominância de figuras de quadrados ou retângulos; janelas de formato, proporção e disposição diferentes das tradicionais: de canto, em curva e em faixas.

Fonte: Desenho do autor.

O prédio do colégio é típico de edifícios educacionais da época. Apresenta despojamento e movimento, sem deixar de ser austero e imponente. São menos monumentais, mais cotidianos, mas sua expressividade está ligada justamente a essa movimentação volumétrica.

Há certa ordem e regularidade, mas principalmente equilíbrio e dominância de massas, com contrastes de horizontalidade e verticalidade. O edifício, afastado

dos limites do alinhamento predial e sua composição em blocos permite que seja contemplado em perspectiva, conduzindo a percepção de monumentalidade diferente daquela da arquitetura de fachada clássica.

A manutenção das transparências em elementos de arquitetura individuais e ritmados é um elemento de aproximação com o entorno tradicional. Há, porém a introdução de esquadrias com novos formatos e proporções. Há também novos arranjos e novas disposições desses elementos nas fachadas.

Com três pavimentos, pensa-se que a granulometria do todo (altura e volume como um todo), das partes compositivas, dos elementos (janelas, portas, balcões, marquises) do edifício são proporcionais a dos edifícios tradicionais. Ao mesmo tempo, a composição em volumes, a depuração e simplificação formal, a geometrização e introdução de novos elementos de arquitetura (janelas, guarda-corpos, terraços) a predominância de figuras geométricas elementares como quadrados, retângulos, círculos e as linhas e frisos sinalizavam para a modernização da arquitetura.

Coordenação (táxe), gêneros, simetrias e tropos figurativos

Identifica-se que a regras de composição das partes no todo, nas duas fachadas, se dá por coordenação, com os elementos alinhados, em uma trama ou grade reguladora, sem simetria exata.

O modo de dispor elementos de três em três é parcialmente utilizada em elementos de composição e arquitetura do edifício, e predomina na distribuição das esquadrias na fachada 01. Percebe-se comensurabilidade já que se pode “medir” partes da fachada e dos elementos pela relação proporcional com outros. Há proporcionalidade, eixos e paralelismos dos elementos uns em relação aos outros e às partes do edifício que os contém e por conta disso também se reforça a comensurabilidade.

Mesmo na fachada 02, mais complexa e mais diversificada em termos de proporções de elementos, podem-se perceber relações de medidas, eixos, alinhamentos entre uns elementos e outros. As estratégias mais utilizadas são de

paralelismos, contraste (horizontal com vertical), dominância, aumentos de planos e volumes em destaque, escalonamentos de alto e baixo relevo, saliências e reentrâncias.

Como tropos figurativos verificam-se a presença de metáforas e tematizações. O edifício, como um todo, apresenta um vínculo com a tendência *streamline* do *Art Déco* com os elementos náuticos e com as referências do expressionismo, principalmente a partir do predomínio da horizontalidade, dos volumes em curva, dos terraços, e do contraste de volumes verticais com a horizontalidade sugerindo movimento.

No nível dos elementos de arquitetura e da ornamentação há guarda-corpos em ferro tubular no terraço, estandarte com mastro de bandeiras, janelas circulares (como escotilhas) além de estrias verticais e horizontais que enfatizam a horizontalidade do prédio. Essa metáfora do navio transatlântico é iconizada na composição do todo, nas partes do edifício, nos elementos arquitetônicos e na ornamentação e detalhes e isso permite uma leitura temática do edifício.

A alternância entre elementos tradicionais e “modernos” também pode ser considerado um paradoxo. Acredita-se que isso não era uma contradição, essa era uma das premissas do *Art Déco* e do Protomodernismo.

O edifício não se mostra contraditório por conter janelas de canto junto a outras convencionais, telhado cerâmico e terraço, composição ora simétrica ora por articulação volumétrica. Esse efeito pode sugerir um apelo à conciliação do projeto com a cidade e com o progresso da arquitetura, sem um rompimento radical. Talvez, não tenha sido por falta de tecnologia, ou por questões meramente econômicas, que os elementos que os edifícios tenham sido projetados e construídos com essa forma. Não há Modernismo incipiente ou rudimentar. Esse projeto, como outros, foi produzido dentro de uma gradiente de repertório que continha referências e elementos do passado acadêmico, do futuro modernista e ícones específicos de estilos do período protomodernista (como os ícones navais do *Art Déco* ou as formas do expressionismo), diferentes dos códigos utilizados pelo ecletismo e Modernismo. Esse processo pode ter servido mais para simbolizar a arquitetura da época que, a um só tempo, conciliava uma Modernidade arquitetônica

simbolizando o progresso e o futuro e um certo academicismo, simbolizando não o passado, mas a adequação outorgada à tradição.

Descrição pré-iconográfica ou análise pseudo-formal

Essa descrição, com uma análise preliminar do edifício também pode ser acompanhada pelo fichamento do prédio em apêndice (página 355). Essas fichas foram feitas a partir das características apreendidas preliminarmente. Trata-se de uma descrição preliminar, com a finalidade de identificar a forma e os elementos de composição e arquitetura e se há alguns elementos que se destacam, com base na tabela de descrição pré-iconográfica (figura 339), em apêndice (página 337).



Figura 333, 334 e 335

Vista da esquina, mostrando a fachada principal do acesso, à sudoeste, pela rua Antonio dos Anjos e a fachada lateral, à sudeste, pela rua Gonçalves Chaves (acima). Detalhe do volume mais alto da torre (esquerda abaixo). Detalhe da fachada sudeste.

Fonte: Imagem de Google Earth© Street View ©(Figura 333). Acesso em 22 de novembro de 2011; Acervo do autor (Figura 334 e 335).

O edifício apresenta uma forma composta por um jogo de prismas retangulares. É implantando com recuo frontal e lateral em um lote de esquina das ruas Antônio dos Anjos e Gonçalves Chaves. Detemo-nos aqui na análise da

edificação original. Posteriormente foram feitos anexos e outras estruturas emergenciais, que não serão analisados nesse trabalho.

Apresenta janelas organizadas segundo uma seqüência rítmica e outras seguindo um regramento diferente, mais livre, se adequando a uma parte específica do edifício.

No total são 50 janelas na fachada da Rua Antonio dos Anjos, sendo 42 janelas tradicionais agrupadas de três em três, duas janelas de canto (uma delas compondo um painel vertical em faixa), e seis janelas no volume em curva. Há também uma porta metálica no acesso com quatro folhas envidraçadas e desenhadas com motivos *Déco*, e duas portas para os terraços.

Na fachada da Rua Gonçalves Chaves no total há 34 janelas, sendo 18 janelas tradicionais em madeira, com bandeira, agrupadas de três em três e uma delas em outro volume, uma janela de canto em faixa, três janelas no volume curvo, cinco janelas em faixa escalonadas, três com bandeira em arco pleno e uma basculante que abre para o terraço.

Apresenta uma base que se destaca pela saliência na textura do prédio e pela marcação alinhada com as esquadrias de uma série de gateiras retangulares. O coroamento de platibanda cobre o telhado de quatro águas em telha cerâmica.

Expressa monumentalidade por seu arranjo formal articulado. Diferentemente de outros edifícios da época, não apresenta uma composição *Beaux-arts* rigidamente acadêmica, apesar de ainda ser evidente na sua forma os regramentos da arquitetura clássica tradicional. Mescla, assim, estratégias compositivas oriundas das vanguardas e da arquitetura tradicional.

A valorização da esquina se dá com o deslocamento de um volume curvo que contém a biblioteca da escola e direciona para o acesso lateral. Junto a esse bloco em curva, a torre da escada, vertical e mais alta, articula os dois blocos horizontais e confere uma visual para o edifício que expressa dinamismo e certa monumentalidade. Expressa o futuro a partir de sua composição articulada em formas depuradas, e da adoção de um código ornamental, de elementos geometrizados e de símbolos da época. Sua tipologia funcional característica é de

edifício de uso coletivo – edifício institucional e originalmente foi construído para abrigar mil alunos.

Seus elementos de arquitetura como as esquadrias mesclam entre modelos tradicionais, em madeira, com bandeiras e agrupadas de três em três ou em arco, e novos modelos como as janelas circulares, as janelas de canto e em faixa feitas de ferro.

Análise Iconográfica

O prédio da Assis Brasil apresenta certas modificações com relação a sua implantação na cidade. Diferentemente dos modelos de edifício em um bloco único junto aos alinhamentos prediais, este foi implantado seguindo eixos horizontais e foi afastado do limite por recuos laterais e frontais. Há, contudo, uma aproximação à arquitetura do passado com a valorização das esquinas e principalmente, pela manutenção da predominância dos cheios sobre os vazios, e os elementos de arquitetura seguindo alinhamentos e proporções da arquitetura tradicional. O edifício, também, não se verticaliza de modo a ponto de romper com a o grão das faixas de quarteirão da cidade. O elemento mais alto se destaca pouco mais que os blocos horizontais com três pavimentos.

Marca um desprendimento maior na composição formal das massas e ao mesmo tempo uma acordo entre arquitetura tradicional e “moderna” nos elementos de arquitetura e na ornamentação. Na composição ficam evidentes tanto a regra acadêmica regendo a distribuição dos elementos, quanto a sua relativização e ruptura.

Há na forma uma conciliação entre uma composição formal modernizante com referência expressionista e de vanguarda com elementos tradicionais sugerindo certa tensão entre Modernismo e conservadorismo.

Pode-se identificar, em todos os níveis, elementos que geram respostas a uma abordagem iconográfica e estilística nesse edifício. Na composição da totalidade identificamos o ícone náutico do navio. Essa analogia foi estendida desde o expressionismo até o *Art Déco* e faz-se aqui evidenciada pelo uso de volumes em curva, de terraços em vários níveis, de formas alongadas e horizontalizadas contrastadas por volumes verticais dominantes, por linhas horizontais contínuas,

por mastro com bandeira e por janelas circulares do tipo escotilha. A partir dessa abordagem verificamos uma série de ícones que reafirmam a temática náutica da arquitetura *Art Déco* contribuindo para uma caracterização estilística do edifício.

Há, no entanto outros ícones que podem ser salientados aqui e sugerir leituras diferentes. Já foram mencionados ícones que correspondem também à arquitetura tradicional: janelas com bandeira agrupadas de três em três, fabricadas de modo artesanal em madeira, janelas com bandeira em arco, telhado de quatro águas com telhas cerâmicas, além da composição acadêmica.

Podemos verificar também, alguns ícones que marcam uma arquitetura institucional com caráter progressista e nacionalista. Os terraços e os espaços recuados a frente do prédio poderiam servir para exaltação à nação em eventos conhecidos comumente como “horas cívicas”. Cantavam-se os hinos nacionais e se hasteava a bandeira do país no prédio em estandarte e mastro, devidamente posicionados no volume de destaque do edifício.

Esses ícones de bandeira, mastro, estandarte e até mesmo relógios (aqui mostrados apenas no projeto do edifício) são comuns em edifícios institucionais do período e até mesmo podem ser vistos em edificações residenciais, reafirmando a adesão a cultura patriótica e nacionalista na época. Podem ser encontrados em edifícios da região, do país e de outros locais.

Análise iconológica

O edifício do Instituto de Educação Assis Brasil marca um período em que a cidade de Pelotas, através da intervenção estatal era estruturada com novas instituições de uso público. No caso do Assis Brasil, o investimento era do Governo do Estado e compunha um processo denominado “projetos-pacote” com tipologias padrão de “escolas para mil alunos”. Foi desenvolvido pela Secretaria de Obras do Estado. O engenheiro João Batista Pianca foi responsável pelo projeto dessa escola e teve atuação em outros projetos nessa mesma repartição. (MOURA, 2005).

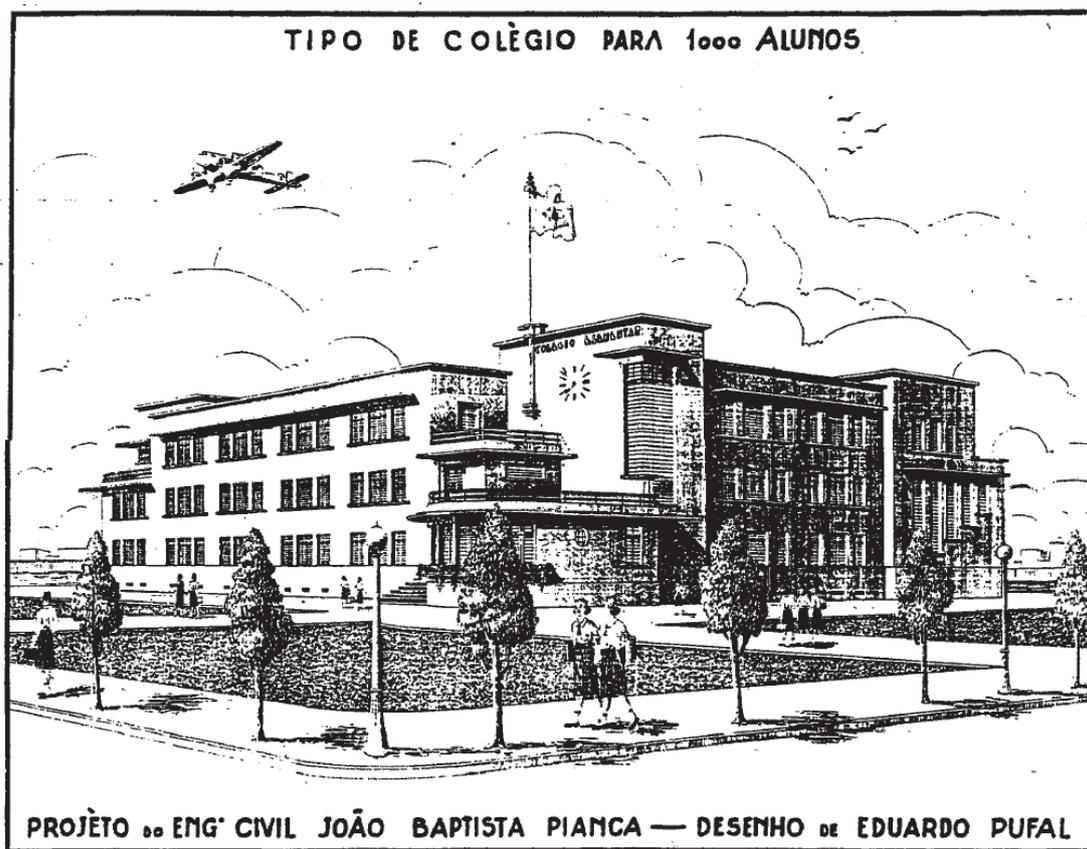


Figura 336

Perspectiva do Colégio Assis Brasil (1939). Símbolos *Déco* em arquitetura conciliadora.
 Fonte: Schlee (1993, p. 186).

Houve uma forte campanha de nacionalização de imigrantes (principalmente de origem alemã) no estado, conduzida pelo governo do Estado. Esse processo contou com a construção de uma série de escolas padronizadas para quinhentos e mil alunos. Muitas delas foram construídas com tipologias semelhantes a do Colégio Assis Brasil na região sul do estado, como a Escola Joaquim Caetano em Jaguarão, por exemplo. (SCHLEE, 1993, p. 140).



Figura 337

Colégio Joaquim Caetano da Silva. Jaguarão, RS, década de 1940.

Fonte: Nilton Suenaga - <http://www.flickr.com/photos/niltونسuenaga/4206772415/in/photostream/>. Acesso em 21 de outubro de 2010.



Figura 338

Instituto de Educação Assis Brasil. Pelotas, RS, 1939.

Fonte: Acervo do autor. Foto em 2009.

Nesse sentido cabe destacar a importância de uma escola laica e com esse porte na cidade, ao mesmo tempo em que se construíam ainda escolas religiosas, como o Colégio Santa Margarida. A intervenção estatal devia, pois, dar cabo a uma educação que reafirmasse os valores nacionais em detrimento dos internacionais, principalmente germânicos, depois que o governo brasileiro apoiou os Aliados e aderiu à guerra contra o Eixo. Há relatos de hostilidade contra famílias de origem alemã em Pelotas, inclusive com ondas de violência, que incluíam invasões e incêndios a residências, estabelecimentos comerciais e igrejas. (SCHLEE, 1993, p. 140).

O investimento do estado, não desvinculado do governo federal, também devia estar comprometido com o progresso e com o advento de um futuro moderno, ao mesmo tempo aliado a uma postura conservadora e nacionalista. Isso se manifestou nos ícones presentes no edifício da escola.

A analogia formal a um navio correspondia a tendência *streamline* da estilística *Art Déco*, que adotava formas e motivos de temática náutica em seus projetos em função da admiração pelos novos transatlânticos e pelo que significava a internacionalização que eles proporcionavam. Essa tecnologia adquiriu uma forma que era imitada ou tematizada pela arquitetura. Mas o que podia significar isso? A idéia de uma nave pode evocar força e segurança em uma travessia difícil e penosa (CHEVALIER; GHEERBRANT et al., 1989, p. 632). No caso do Brasil, a travessia de um país em processo de afirmação nacional, de conversão da economia rural para a economia industrial ou comercial, do êxodo rural para as cidades. Enfim, a viagem do passado para a Modernidade.

Outros ícones, frequentemente visíveis em edifícios institucionais como esses, são as bandeiras e estandartes. Os estandartes podem ser entendidos como um índice de guerra um signo de convocação, de reunião e ao mesmo tempo é o emblema do chefe, do exército o qual se representa. (CHEVALIER; GHEERBRANT et al., 1989, p. 402). Aqui pode ser entendido como uma exaltação a um caráter cívico e patriótico. A bandeira é um símbolo de proteção. De certo modo corresponde a um apelo. Implora-se por proteção a algo ou alguém “acima”. Cria-se um elo entre o que está acima (o Estado, nesse caso), e o que está abaixo, na

realidade, a sociedade como um todo. Ao mesmo tempo, serve como signo de distinção, de diferenciação e ao mesmo tempo protege a quem ela mesma representa. (CHEVALIER; GHEERBRANT et al., 1989, p. 118). É o papel da arquitetura como suporte de uma insígnia.

FIGURA 339. TABELA DE DESCRIÇÃO PRÉ-ICONOGRÁFICA

OBJETO DA INTERPRETAÇÃO	ATO DA INTEPRETAÇÃO	EQUIPAMENTO PARA A INTEPRETAÇÃO	PRINCÍPIOS CORRETIVOS DE INTERPRETAÇÃO
I — <i>Tema primário ou natural</i> — (A) fatural, (B) expressional — constituindo o mundo dos motivos artísticos.	Descrição <i>pré-iconográfica</i> (e análise pseudoformal)	<i>Experiência prática</i> (familiaridade com objetos e eventos)	História do <i>estilo</i> (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>objetos e eventos</i> foram expressos pelas <i>formas</i>).
(A) Selecionar as imagens e descrever o que representam. (B) Classificar sua expressão em, por exemplo: Monumental ou cotidiana; edificação simples ou complexa; tipo funcional característico; expressões do presente, passado ou futuro, historicistas	Quais os elementos que mostram, ou confirmam as conclusões a que se chegou em (A) e (B) ? São os elementos de composição, de arquitetura, ou ambos ? Há elementos de ornamentação (na escala do detalhe ou textura) que também reforcem o que foi classificado em (A) e (B)?	As imagens selecionadas podem ser incluídas em tipos (tradicionais ou outros) ? Quais?	Lugar: de que período histórico e de que lugar são as imagens selecionadas ? Há elementos de composição, de arquitetura e de ornamentação que confirmem isso? Como o edifício se relaciona com o entorno? Como isso pode ser mostrado através dos elementos? Qual é e como foi identificado o estilo do edifício?

FIGURA 340. TABELA DE ANÁLISE ICONOGRÁFICA

OBJETO DA INTERPRETAÇÃO	ATO DA INTEPRETAÇÃO	EQUIPAMENTO PARA A INTEPRETAÇÃO	PRINCÍPIOS CORRETIVOS DE INTERPRETAÇÃO
<p>II — TEMA SECUNDÁRIO OU CONVENCIONAL constituindo o mundo das imagens, estórias e alegorias.</p>	<p>Análise ICONOGRÁFICA</p>	<p>EXPERIÊNCIA PRÁTICA (familiaridade com objetos e eventos)</p>	<p>História do ESTILO (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, OBJETOS E EVENTOS foram expressos pelas FORMAS).</p>
<p>(C) Os edifícios selecionados “contam alguma história”? Pode ser evidenciada uma narrativa de cidade, de cultura regional ou nacional?</p> <p>(D) Servem de “monumento” de alguma época ou para algum evento importante na história?</p> <p>(E) Testemunham algum acontecimento?</p> <p>(F) Há alguma lenda, mito ou estória relacionada ao aspecto do edifício?</p> <p>(G) Há aspectos da história material de uma época ou região que estejam retratados nos edifícios selecionados?</p>	<p>Através de que FORMAS é possível confirmar o que está manifesto nos itens ?</p> <p>Que significados a obra pode comunicar?</p> <p>Há símbolos de algo? Do quê?</p> <p>Que motivações e possíveis explicações podem ser feitas para essas associações de idéias ?</p>	<p>A partir de que fontes podem ser confirmadas as respostas para os itens (C), (D), (E), (F) e (G) ?</p>	<p>De que período histórico e de que lugar são as imagens selecionadas ?</p> <p>Há elementos de composição, de arquitetura e ornamentos que mostrem isso? Quais?</p> <p>Como é a inserção na cidade ou no entorno? Isso pode ser mostrado ou indicado através de quais elementos?</p> <p>Quais são as técnicas e materiais utilizados na construção? Indicam algo de regional ou histórico?</p>

FIGURA 341. TABELA DE ANÁLISE ICONOLÓGICA

OBJETO DA INTERPRETAÇÃO	ATO DA INTEPRETAÇÃO	EQUIPAMENTO PARA A INTEPRETAÇÃO	PRINCÍPIOS CORRETIVOS DE INTERPRETAÇÃO
III — SIGNIFICADO INTRÍNSECO ou CONTEÚDO, constituindo o mundo dos valores “SIMBÓLICOS”;	INTERPRETAÇÃO ICONOLÓGICA;	INTUIÇÃO SINTÉTICA (familiaridade com as tendências essenciais da mente humana), condicionada pela psicologia pessoal e <i>Weltanschauung</i> (visão de mundo).	História do SINTOMAS CULTURAIS ou “símbolos” (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, tendências essenciais da mente humana foram expressas por temas e conceitos específicos).
(H) Qual o valor das edificações selecionadas para a cultura em que se inserem? (I) Referem-se a um mundo existente ou a uma utopia ? (J) São de caráter fantástico? Ficcional? (K) Procuram reafirmar algum gosto de classe, de algum grupo de poder? (L) Questionam algum valor? (M) Qual seu papel com relação ao ambiente natural? (N) Simbolizam outras coisas ?	Quais as formas, os elementos de composição, os elementos de arquitetura, e outros elementos como as estruturas, os materiais, (H), (I), (J), (K), (L), (M), (N).	Quais são os SIGNOS que permitem associar as edificações selecionadas às questões de (H) à (N)?	POR QUE as imagens selecionadas são as que representam O QUE representam, e não outras? Como é a cultura, a sociedade, a concepção de homem, de mulher, de mundo, daquelas pessoas que desejam edifícios como os que foram selecionados e interpretados nessa análise?

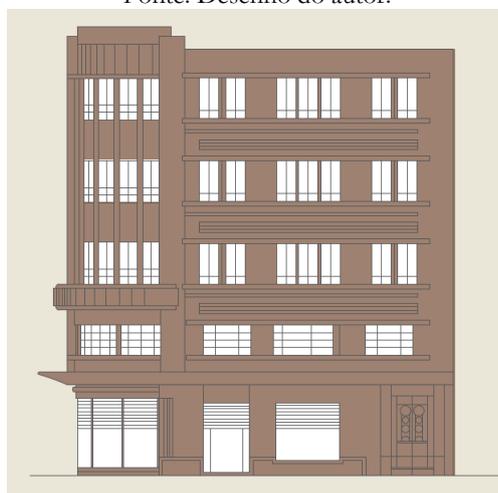
Tabela com base no método iconográfico e iconológico de Erwin Panofsky (1955), e em uma metodologia de análise proposta por Sylvio Jantzen (2011).

Figura 342. Ficha de identificação



Fachada da rua Antonio dos Anjos.

Fonte: Desenho do autor.



Fachada da Rua Gonçalves Chaves.

Fonte: Desenho do autor.

Edifício Glória

Localização	Rua Andrade Neves, 1679 – Centro – Pelotas – RS	
Denominação	Original	Edifício Glória
	Atual	Edifício Glória
	Outros	—
Uso	Original	Privado – Comercial e residencial
	Atual	Público – Comercial e residencial
	Outros	—
Propriedade	Privada	
Tipologia de uso	Edifício multifamiliar de uso misto	
Data do projeto	1934	
Data/período da construção	1934	
Data/período da inauguração	1934 (com quatro pavimentos) 1946 (conclusão do quinto pavimento)	
Autoria de projeto	Empresa Dahne, Conceição & Cia.	
Autoria de construção	Empresa Dahne, Conceição & Cia.	

Figura 343. Ficha de identificação

Fachada da rua Marechal Floriano						
Número de pavimentos		5 pavimentos				
Largura do terreno		28,95 metros				
Elementos de composição		Presença /	Nº/ Tipo	Qtd	Descrição	Obs.
	Base	Sim/Sim				
	Corpo	Sim/Sim				
	Coroamento	Sim/Sim			Telhado escondido por platibanda reta	
	Marcação no acesso					
	Estrutura				Estrutura mista / concreto e alvenaria	
	Fechamentos				Figura sobre fundo	
	Ritmo	Sim			Horizontal	Fenestração
	Proporções entre elementos	Sim				
	Simetrias	Sim			Paralelismo e contraste	Trimorfismo (parcial)
Efeitos	Sim			Arredondamentos; Profundidade;		
Elementos de Arquitetura	Portas	Sim	3	8	Em ferro, envidraçada com geometrismos <i>Déco</i> no acesso (01); Em vidro no térreo (01); Em madeira com postigo no volume curvo da esquina (06).	
	Janelas	Sim	3	67	54 janelas de madeira; 8 basculantes de ferro; 5 vitrines de vidro.	
	Portão	Não				
	Gradil	Não				
	Pilotis	Não				
	Pilastra	Não				
	Platibanda	Sim			Reta.	Com saliências;
	Marquise	Sim	1	1	Sobre todo o térreo.	Coberto pela publicidade.
	Balcão	Sim	1	1	No terceiro pavim.	
	Cornija	Não				
	Cobertura				Telhado com telha cerâmica e terraço	Com platibanda.
Outros	Não					
Detalhes e textura	Figurações aplicadas	Sim	1	1	Letreiro <i>Déco</i>	
	Acabamentos/Arremate	Sim			Estrias e linhas	De laje ou tijolo.
	Letreiros	Sim			Letreiro <i>Déco</i>	Nome do prédio
	Outros	Sim	2		Mastros e guarda corpos em ferro	

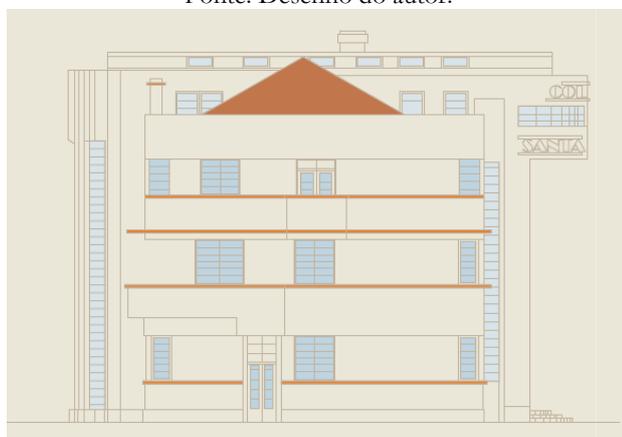
Figura 344. Ficha de identificação

Fachada da rua Gonçalves Chaves						
Número de pavimentos		5 pavimentos				
Largura do terreno		16,39 metros				
Elementos de composição		Presença /	Nº/ Tipo	Qtd	Descrição	Obs.
	Base	Sim/Sim				
	Corpo	Sim/Sim				
	Coroamento	Sim/Sim			Telhado escondido por platibanda	Movimentado
	Marcação no acesso	Não				
	Estrutura				Estrutura mista / concreto e alvenaria	
	Fechamentos				Figura sobre fundo	
	Ritmo	Sim			Horizontal	Fenestração
	Proporções entre elementos	Sim				
	Simetrias	Sim	2		Paralelismo e contraste	
	Efeitos	Sim			Arredondamentos; Reentrâncias e saliências.	
	Elementos de Arquitetura	Portas	Sim	1	1	Porta de ferro com geometrismos <i>Déco.</i>
Janelas		Sim	3	26	Em madeira com bandeira reta, de três em três (21); Basculantes em ferro (3); vitrines (2)	No volume da esquina há 6 porta-janelas de madeira com postigo; 12 janelas de madeira; 3 basculantes; 2 vitrines e 1 porta no térreo.
Portão		Não				
Gradil		Não				
Pilotis		Não				
Pilastra		Não				
Platibanda		Sim			Reta	Marcada por linhas.
Marquise		Sim				Em todo o térreo
Balcão		Não				
Cornija		Não				
Detalhes e textura	Cobertura				Telhado tradicional	Telha cerâmica
	Outros	Sim	1	2	Terraços	
	Figurações aplicadas	Sim	1	1	Nome do prédio	
	Acabamentos/Arremate	Sim			Linhas e reentrâncias	
Letreiros	Não					
Outros						

Figura 345. Ficha de identificação



Fachada da rua Pe. Anchieta
Fonte: Desenho do autor.



Fachada da Rua Félix da Cunha.
Fonte: Desenho do autor.

Colégio Santa Margarida	
Localização	Rua Pe. Anchieta, 1274 – Centro – Pelotas – RS
Denominação	Original Colégio Santa Margarida
	Atual Centro de Ciências Jurídicas - UCPEL
	Outros —
Uso	Original Privado – Colégio Santa Margarida
	Atual Privado – Universidade Católica de Pelotas – Curso de Direito
	Outros —
Propriedade	Privada – Universidade Católica de Pelotas
Tipologia de uso	Edifício institucional - tipologia de uso coletivo
Data do projeto	1935
Data/período da construção	1935
Data/período da inauguração	26 de junho de 1936.
Autoria de projeto	Arquiteto Arthur Beach Ward Junior
Autoria de construção	Engenheiro Affonso Goetze Junior.

Figura 346. Ficha de análise elementar

Fachada da rua Pe. Anchieta						
Número de pavimentos		4 pavimentos				
Largura do terreno		43 metros				
Elementos de composição		Presença /	Nº/ Tipo	Qtd	Descrição	Obs.
	Base	Sim				
	Corpo	Sim/Sim				
	Coroamento	Sim/Sim				
	Marcação no acesso	Sim/Sim			Intersecção de volumes; contrate (horiz.-vert.)	Reentrâncias e saliências; escalonamento; diferenciação de altura;
	Estrutura				Estrutura mista / concreto e alvenaria	
	Fechamentos				Figura sobre fundo	
	Ritmo	Sim			Horizontal	Fenestração
	Proporções entre elementos	Sim				
	Simetrias	Sim/Sim			Bilateral e Paralelismo	Trimorfismo
Efeitos	Sim			Escorço; Arredondamentos; Profundidade;		
Elementos de Arquitetura	Portas	Sim	1	1	Em ferro, com painéis fixos e móveis envidraçados	
	Janelas	Sim	7	29	Basculante tipo A, B e C; Basculante de canto tipo A e B; Em faixa, fixa, de canto; Basculante em curva	
	Portão	Não				
	Gradil	Sim/Sim	1	1	Motivos florais	Sobre o muro
	Pilotis	Não				
	Pilastra	Não				
	Platibanda	Sim				
	Marquise	Não				
	Balcão	Não				
	Cornija	Não				
Cobertura					Telhado tradicional e terraço	Com platibanda
Outros						
Detalhes e textura	Figurações aplicadas	Sim	1	1	Letreiro <i>Déco</i>	
	Acabamentos/Arremate	Sim			Escalonamentos, estrias e linhas	
	Letreiros	Sim			Letreiro <i>Déco</i>	Nome da escola
	Outros	Sim	2		Mastros e guarda corpos em ferro	

Figura 347. Ficha de análise elementar

Fachada da rua Tiradentes						
Número de pavimentos		3 pavimentos				
Largura do terreno		50,6 metros (20 metros largura do edifício)				
Elementos de composição		Presença /	Nº/ Tipo	Qtd	Descrição	Obs.
	Base	Sim				
	Corpo	Sim/Sim				
	Coroamento	Sim				
	Marcação no acesso	Não				
	Estrutura				Estrutura mista / concreto e alvenaria	
	Fechamentos				Figura sobre fundo	
	Ritmo	Não				
	Proporções entre elementos	Sim				
	Simetrias	Sim	1		Eixo e Paralelismo	
	Efeitos	Sim			Alinhamento em eixo	Alinhamento equilibrado dos volumes do edifício
Elementos de Arquitetura	Portas	Sim	3	3	Porta Porta-janela tipo A; Porta-janela tipo B	Porta com bandeira; Portas-janela no balcão e varanda
	Janelas	Sim	2	8	Basculante A Basculante de canto	
	Portão	Não				
	Gradil	Não				Grades atuais nas janelas inferiores
	Pilotis	Não				
	Pilastra	Não				
	Platibanda	Sim				
	Marquise	Sim				No acesso
	Balcão	Sim	2	2	Balcão e varanda	
	Cornija	Sim				
	Cobertura				Telhado tradicional	Telha cerâmica
Outros						
Detalhes e textura	Figurações aplicadas	Não				
	Acabamentos/Arremate	Sim			Linhas e reentrâncias por diferença de textura;	
	Letreiros	Não				
	Outros					

Figura 348. Ficha de identificação



Fachada da Praça Domingos Rodrigues
Fonte: Desenho do autor.



Fachada da Rua Félix da Cunha.
Fonte: Desenho do autor.

Edifício da Alfândega	
Localização	Praça Domingos Rodrigues, 2 – Porto – Pelotas – RS
Denominação	Original Alfândega – Mesa de Rendas
	Atual Curso de Engenharia de Petróleo - UFPel
	Outros Receita Federal – Justiça Federal
Uso	Original Público – Edifício da Alfândega
	Atual Público – Universidade Federal de Pelotas
	Outros Público – Receita Federal - Justiça Federal
Propriedade	Pública – Universidade Federal de Pelotas – Governo Federal
Tipologia de uso	Edifício institucional - tipologia de uso coletivo
Data do projeto	1935
Data/período da construção	1935-1938
Data/período da inauguração	1938
Autoria de projeto	Governo Federal
Autoria de construção	Danhe, Conceição e Cia.

Figura 349. Ficha de análise elementar

Fachada da Praça Domingos Rodrigues						
Número de pavimentos		2 pavimentos				
Largura do terreno		22.85 metros				
Elementos de composição		Presença /	Nº/ Tipo	Qtd	Descrição	Obs.
	Base	Sim/Sim				Destaque do material (granito) em bruto.
	Corpo	Sim/Sim				
	Coroamento	Sim/Sim			Platibanda	
	Marcação no acesso	Sim/Sim			Reentrâncias e saliências; escalonamento; diferenciação de altura;	
	Estrutura				Estrutura em alvenaria portante;	Uso parcial de concreto;
	Fechamentos				Figura sobre fundo;	
	Ritmo	Sim			Horizontal	Fenestração
	Proporções entre elementos	Sim				
	Simetrias	Sim/Sim			Bilateral e Paralelismo	Trimorfismo
	Efeitos	Sim			Escorço; Profundidade;	
Elementos de Arquitetura	Portas	Sim	1	1	Em ferro, com 2 folhas fixas e 2 envidraçados	Com motivos em baixo-relevo;
	Janelas	Sim	5	34	De abrir com postigo e gradil; De abrir com persiana; Maxiaria em madeira; Basculante em ferro; Basculante e painel fixo em ferro;	
	Portão	Não				
	Gradil	Sim/Sim	1	1	Motivos geométricos	Na estrutura da porta e nas janelas
	Pilotis	Não				
	Pilastra	Não				
	Platibanda	Sim				
	Marquise	Sim	1	1	Sobre o acesso	Em concreto.
	Balcão	Não				
	Cornija	Não				
	Cobertura				Telha de baixa inclinação	Em fibrocimento Com platibanda
Detalhes e textura	Outros					
	Figurações aplicadas	Sim	2	2	Baixo-relevo	Brasão na textura da parede e desenhos em ferro fundido na porta.
	Acabamentos/Arremate	Sim			Escalonamentos, estrias e linhas	
	Letreiros	-				
	Outros	Sim	1		Mastro de bandeira	

Figura 350. Ficha de análise elementar

Fachada da voltada ao Porto						
Número de pavimentos		2 pavimentos				
Largura do terreno		20,30 metros				
Elementos de composição		Presença/ ênfase	Nº/ Tipo	Qtd.	Descrição	Obs.
	Base	Sim/Sim				Destaque do material (granito) em bruto
	Corpo	Sim/Sim				
	Coroamento	Sim/Sim			Platibanda	
	Marcação no acesso	Sim/Sim			Reentrâncias e saliências; escalonamento; diferenciação de altura;	
	Estrutura				Estrutura em alvenaria portante;	Uso parcial de concreto;
	Fechamentos				Figura sobre fundo	
	Ritmo	Sim			Horizontal	Fenestração
	Proporções entre elementos	Sim				
	Simetrias	Sim	2		Bilateral e Paralelismo	Trimorfismo
	Efeitos	Sim			Escorço; Profundidade	
Elementos de Arquitetura	Portas	Não				
	Janelas	Sim	34	6	De abrir com postigo e gradil; De abrir com persiana; Maxiar em madeira; Basculante em madeira com gradil; Circular fixa; Ventilação por venezianas em concreto.	
	Portão	Sim	1	1		
	Gradil	Sim/Sim	1	1	Motivos geométricos	Na estrutura da porta e nas janelas
	Pilotis	Não				
	Pilastra	Não				
	Platibanda	Sim				
	Marquise	Não				
	Balcão	Não				
	Cornija					
	Cobertura				Telha de baixa inclinação	Em fibrocimento Com platibanda
Outros						
Detalhes e textura	Figurações aplicadas	Não				
	Acabamentos/Arremate	Sim			Escalonamentos, estrias e linhas	
	Letreiros	Não				
	Outros					

Figura 351. Ficha de identificação



Fachada da rua Tiradentes
Fonte: Desenho do autor.



Fachada da Rua Félix da Cunha.
Fonte: Desenho do autor.

Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos	
Localização	Rua Tiradentes, 2515 – Centro – Pelotas – RS
Denominação	Original Edifício dos Correios e Telégrafos
	Atual EBCT – Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos
	Outros
Uso	Original Público - Edifício dos Correios
	Atual Público - Edifício dos Correios
	Outros
Propriedade	Pública – Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos – Gov. Federal
Tipologia de uso	Edifício institucional - tipologia de uso coletivo
Data do projeto	Década de 1930
Data/período da construção	1938
Data/período da inauguração	1938
Autoria de projeto	Engenheiro Renato Barroso – Departamento de Correios e Telégrafos- Governo Federal
Autoria de construção	Construtor não identificado

Figura 352. Ficha de análise elementar

Fachada da rua Félix da Cunha						
Número de pavimentos		2 pavimentos				
Largura do terreno		32 metros				
Elementos de composição		Presença /	Nº/ Tipo	Qtd .	Descrição	Obs.
	Base	Sim				
	Corpo	Sim/Sim				
	Coroamento	Sim/Sim				
	Marcação no acesso	Sim/Sim				
	Estrutura				Parede Portante	
	Fechamentos				Figura s/ fundo	
	Ritmo	Sim	2		Elementos Horizontais e verticais	Corpo do edifício e fenestração
	Proporções entre elementos	Sim				
	Simetrias	Sim/Sim				
	Efeitos	Sim			Escorço	
Elementos de Arquitetura	Portas	Sim	1	2		
	Janelas	Sim	4	26	Basculante A Basculante B Basculante C Abrir	
	Portão	Não				
	Gradil	Não				Grades atuais nas janelas inferiores
	Pilotis	Não				
	Pilastra	Não				
	Platibanda	Sim				
	Marquise	Sim				Nos acessos
	Balcão	Sim	1	2		
	Cornija	Sim				
	Cobertura				Telhado tradicional	
Outros						
Detalhes e textura	Figurações aplicadas	Não				
	Acabamentos/Arremate	Sim				
	Letreiros	Não				
	Outros					

Figura 353. Ficha de análise elementar

Fachada da rua Tiradentes						
Número de pavimentos		2 pavimentos				
Largura do terreno		41,60 metros				
Elementos de composição		Presença /	Nº/ Tipo	Qtd	Descrição	Obs.
	Base	Sim				
	Corpo	Sim/Sim				
	Coroamento	Sim/Sim				
	Marcação no acesso	Sim/Sim				
	Estrutura				Parede Portante	
	Fechamentos				Figura s/ fundo	
	Ritmo	Sim	2		Frisos e Esquadrias	El. de arquitetura e Fenestração
	Proporções entre elementos	Sim				
	Simetrias	Sim/Sim	2		Bilateral/ paralelismo	
	Efeitos	Sim			Escorço	Sobreposição de planos
	Elementos de Arquitetura	Portas	Sim	1	3	
Janelas		Sim	3	47	Basculante A Basculante B	
Portão		Não				
Gradil		Não				Grades atuais nas janelas inferiores
Pilotis		Não				
Pilastra		Não				Saliências no canto do edifício sugerem elemento vertical (pilastra).
Platibanda		Sim				
Marquise		Sim				Nos acessos
Balcão		Sim	1	2		
Cornija		Sim				
Cobertura					Telhado de baixa inclinação	Telha metálica
Outros						
Detalhes e textura	Figurações aplicadas	Não				
	Acabamentos/Arremate	Sim				
	Letreiros	Sim			Letreiro sobre o acesso.	Atual, na mesma posição do
	Outros					

Figura 354. Ficha de identificação

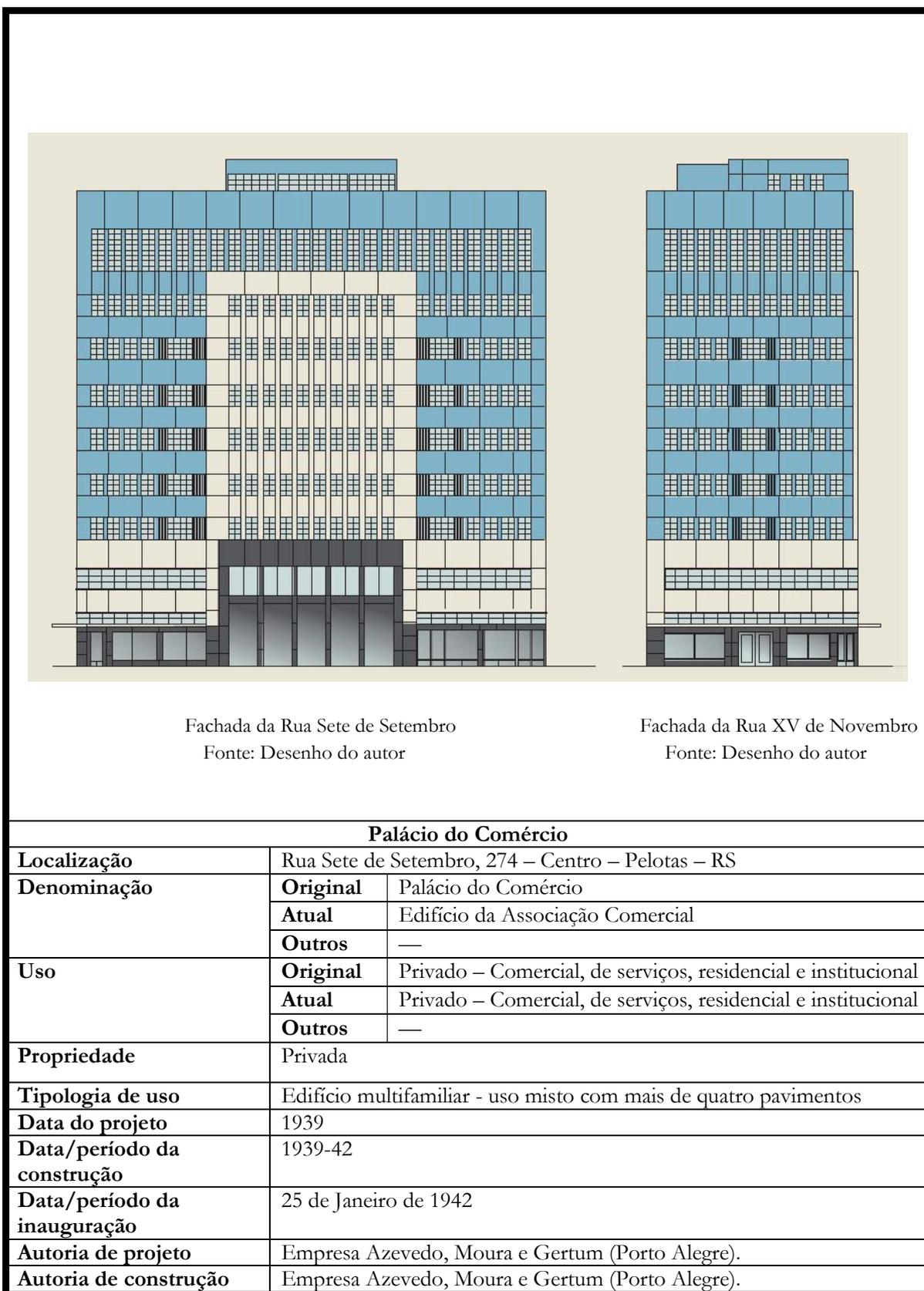


Figura 355. Ficha de análise elementar

Fachada da Rua Sete de Setembro						
Número de pavimentos		9 pavimentos				
Largura do terreno		32,2 metros				
Elementos de composição		Presença /	Nº/ Tipo	Qtd	Descrição	Obs.
	Base	Sim/Sim			Dois primeiros pavimentos	Materiais/horizontaldade
	Corpo	Sim/Sim				
	Coroamento	Sim/Sim			Dois últimos pavimentos	Colunas e estrias verticais/recuos.
	Marcação no acesso	Sim/Sim				
	Estrutura				Estrutura de concreto armado	
	Fechamentos				Figura sobre fundo	Predominante. Vitrines no térreo.
	Ritmo	Sim			Horizontal	Fenestração
	Proporções entre elementos	Sim				
	Simetrias	Sim			Bilateral	Trimorfismo
	Efeitos	Sim			Sobreposição; escorço;	
Elementos de Arquitetura	Portas	Sim	5	16	De vidro duas folhas no acesso (01); de vidro acessos serviços das lojas (02); De madeira e vidro duas folhas no acesso ao café (01); de vidro uma folha acesso às lojas (02); porta-janela nas varandas (10);	
	Janelas	Sim	3	175	Verticais estreitas no coroamento (40); em guilhotina de madeira com persiana (110); Janela corrida de canto (01); Janela corrida (01); Corridas estreitas no térreo (02); Janelas amplas em painel quadrado sobre o acesso (05); vitrines (06);	
	Portão	Não				
	Gradil	Não				
	Pilotis	Não				
	Pilastra	Não				
	Platibanda	Sim			Reta.	
	Marquise	Sim	1	1	Sobre o térreo.	Coberto pela publicidade.
	Balcão	Sim	1	1	No terceiro pavim.	
	Cornija	Não				
	Cobertura				Telhado com telha de baixa inclinação	Em fibrocimento Com platibanda.
Outros	Não					
Detalhes e textura	Figurações aplicadas	Não				
	Acabamentos/Arremate	Sim			Estrias e linhas	
	Letreiros	Não				
	Outros	Sim	1		Mastros de bandeira	

Figura 356. Ficha de análise elementar

Fachada da Rua XV de Novembro						
Número de pavimentos		9 pavimentos				
Largura do terreno		13,70 metros				
Elementos de composição		Presença /	Nº/ Tipo	Qtd	Descrição	Obs.
	Base	Sim/Sim				
	Corpo	Sim/Sim				
	Coroamento	Sim/Sim			Dois últimos pavimentos	Movimentado
	Marcação no acesso	Não				
	Estrutura				Estrutura em concreto armado	
	Fechamentos				Figura sobre fundo	
	Ritmo	Sim			Horizontal	Fenestração
	Proporções entre elementos	Sim				
	Simetrias	Sim	2		Bilateral	Trimorfismo
	Efeitos	Sim			Sobreposição; escorço;	
	Elementos de Arquitetura	Portas	Sim	2	2	Porta de madeira com vidro de duas folhas no acesso ao café (1); Porta de madeira com vidro de duas folhas no chanfro do café (1).
Janelas		Sim	6	66	Verticais estreitas no coroamento em faixa (11); De madeira e vidro no coroamento (11); De madeira em guilhotina com persiana (40); Janela corrida de canto (1); Janela basculante corrida de canto e estreita no térreo (1); Vitrines (2)	
Portão		Não				
Gradil		Não				
Pilotis		Não				
Pilastra		Não				
Platibanda		Sim			Reta	
Marquise		Sim				Em todo o térreo
Balcão		Não				
Cornija		Não				
Cobertura					Telha de baixa inclinação em fibrocimento.	Com platibanda.
Detalhes e textura	Outros	Não				
	Figurações aplicadas	Não				
	Acabamentos/Arremate	Sim			Estrias e linhas	
	Letreiros	Não				
Outros						

Figura 357. Ficha de identificação



Fachada da rua Antonio dos Anjos.
Fonte: Desenho do autor.



Fachada da Rua Gonçalves Chaves.
Fonte: Desenho do autor.

Instituto de Educação Assis Brasil	
Localização	Rua Antonio dos Anjos, 296 – Centro – Pelotas – RS
Denominação	Original Instituto de Educação Assis Brasil
	Atual Instituto de Educação Assis Brasil
	Outros —
Uso	Original Público – Instituto de Educação Assis Brasil
	Atual Público – Instituto de Educação Assis Brasil
	Outros —
Propriedade	Pública – Governo Estadual
Tipologia de uso	Edifício institucional - tipologia de uso coletivo
Data do projeto	1939
Data/período da construção	1940
Data/período da inauguração	Década de 1940
Autoria de projeto	Arquiteto João Batista Pianca – Secretaria de Obras do Estado do RS
Autoria de construção	Haessler & Woebcke.

Figura 358. Ficha de análise elementar

Fachada da rua Pe. Anchieta						
Número de pavimentos		3 pavimentos				
Largura do terreno		59 metros				
Elementos de composição		Presença /	Nº/ Tipo	Qtd	Descrição	Obs.
	Base	Sim/Sim				
	Corpo	Sim/Sim				
	Coroamento	Sim/Sim			Telhado escondido por platibanda	Movimentado
	Marcação no acesso	Sim/Sim			Volume em curva avançado.	Direcionamento pela curva
	Estrutura				Estrutura mista / concreto e alvenaria	
	Fechamentos				Figura sobre fundo	
	Ritmo	Sim			Horizontal	Fenestração
	Proporções entre elementos	Sim				
	Simetrias	Sim/Sim			Paralelismo e contraste	
	Efeitos	Sim			Arredondamentos; Profundidade;	
Elementos de Arquitetura	Portas	Sim	2	3	Em ferro, envidraçada com geometrismos Déco no acesso; Em madeira, com vidro, nos terraços	
	Janelas	Sim	3	50	Em madeira, com bandeira reta, em grupos de três; De canto; De madeira, com bandeira, no volume curvo.	
	Portão	Não				
	Gradil	Não				
	Pilotis	Não				
	Pilastra	Não				
	Platibanda	Sim			Reta.	Marcada por linha
	Marquise	Sim	1	1	Sobre o acesso	Laje de concreto
	Balcão	Não				
	Cornija	Não				
	Cobertura				Telhado com telha cerâmica e terraço	Com platibanda.
Detalhes e textura	Outros	Sim	2		Terraço e beirais	
	Figurações aplicadas	Sim	1	1	Letreiro Déco	
	Acabamentos/Arremate	Sim			Estrias e linhas	De laje ou tijolo.
	Letreiros	Sim			Letreiro Déco	Nome da escola
	Outros	Sim	2		Mastros e guarda corpos em ferro	

Figura 359. Ficha de análise elementar

Fachada da rua Gonçalves Chaves						
Número de pavimentos		3 pavimentos				
Largura do terreno		52,6 metros				
Elementos de composição		Presença /	Nº/ Tipo	Qtd	Descrição	Obs.
	Base	Sim/Sim				
	Corpo	Sim/Sim				
	Coroamento	Sim/Sim			Telhado escondido por platibanda	Movimentado
	Marcação no acesso	Sim			Volume mais baixo e curvo.	Por direcionamento.
	Estrutura				Estrutura mista / concreto e alvenaria	
	Fechamentos				Figura sobre fundo	
	Ritmo	Sim			Horizontal	Fenestração
	Proporções entre elementos	Sim				
	Simetrias	Sim	2		Paralelismo e contraste	
	Efeitos	Sim			Arredondamentos; Profundidade; Reentrâncias e saliências.	
Elementos de Arquitetura	Portas	Sim	1	1	Porta de madeira com vidro e bandeira reta	Abre para o terraço.
	Janelas	Sim	6	34	Em madeira com bandeira reta, de três em três; janela de canto; de madeira com bandeira reta no volume curvo; painéis de ferro escalonadas; de ferro com bandeira em arco; basculante	
	Portão	Não				
	Gradil	Não				
	Pilotis	Não				
	Pilastra	Não				
	Platibanda	Sim			Reta	Marcada por
	Marquise	Sim				No acesso
	Balcão	Não				
	Cornija	Não				
Cobertura				Telhado tradicional	Telha cerâmica	
Outros	Sim	1	2	Terraços		
Detalhes e textura	Figurações aplicadas	Não				
	Acabamentos/Arremate	Sim			Linhas e reentrâncias	
	Letreiros	Não				
	Outros					

Figura 360 – Quadro Contexto – Década de 1920.

	1920	1921	1922	1923	1924	1925	1926	1927	1928	1929
CONTEXTO Fatos – Traços culturais - Acontecimentos	Período “entre guerras”. “Início” do Século XX com o fim da I Guerra em e a proclamação da República de Weimar em 1919. 1919 – Fundação da Bauhaus. Ascensão do Nazismo com a crise europeia pós I Guerra. Consolidação dos USA como potência mundial.	Inauguração da Torre Einstein de Erich Mendelsohn, em Potsdam.	Constituição da URSS. Concurso para o edifício do Chicago Tribune, vence a proposta de um arranha-céu neo-gótico de John Mead Howells e Raymond Hood (1923-25). Semana de Arte Moderna, em São Paulo.	Le Corbusier publica <i>Vers une Architecture</i> . Plano para Moscou, El Lissitzky (1923-26). Chegada de Gregori Warchavchik ao Brasil.	Coco Chanel lança o perfume Chanel N° 5. Casa Schröder, de Gerrit Rietveld, em Utrecht. Pelotas: Projeto do Grande Hotel, inaugurado em 1928, Teóphilo de Barros.	<i>Art Déco</i> ganha evidência internacional na <i>Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes</i> , Paris. Mudança da Bauhaus de Weimar para Dessau. Le Corbusier publica o <i>Plan Voisin</i> para Paris e a obra <i>Urbanisme</i> . Hufeisensiedlung Britz, em Berlin, de Bruno Taut.	Primeira emissão de TV em Londres. Le Corbusier publica <i>Le Esprit Nouveau</i> e os cinco pontos da arquitetura moderna. Pelotas: Projeto do Banco do Brasil (Secretaria de finanças), projeto do Eng. Paulo Gertum (1926-28). Inauguração do Banco da Província, de Azevedo Moura e Gertum.	Inauguração da VARIG, idealizada por Otto Ernstmeier. Estréia <i>The Jazz Singer</i> , o primeiro filme falado. Estréia de Metropolis de Fritz Lang. Weißenhof-Siedlung, em Stuttgart, com projetos de Mies van der Rohe, Hans Scharoun. Casa Lovell, em Los Angeles, projeto de Richard Neutra.	Reunificação da China. Primeiro vôo do dirigível <i>Graf Zeppelin</i> . Primeiro CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, em La Sarraz, Suíça. Projeto da <i>Villa Savoye</i> , Le Corbusier. Walt Disney apresenta Mickey Mouse. Manifesto Antropofágico, de Oswald de Andrade.	Quebra da bolsa de Nova Iorque. Empresa aérea francesa <i>Compagnie Aérienne Générale</i> , que atendia Argentina, Chile e Uruguai, passou a anunciar em Pelotas. Mies Van der Rohe projeta o pavilhão alemão para a Exposição de Barcelona. Pelotas: Faculdade de Direito, projeto de José Severgnini.
	ICONOGRAFIA Artefatos – Arquitetura – Arte Mídia	Primeiras transmissões de rádio no Brasil. Fundação da escola de arte Vkhutemas, em Moscou. Início do Construtivismo Russo, em 1919. Emigração de nomes importantes da arquitetura europeia para os Estados Unidos e outros países. Le Corbusier, projeto para <i>Maison Citrohan</i> . Pelotas: Teatro Guarany, projeto de Stanislaw Szarfarki, construção por Rodrigues e Cia. Inaugurado em 1923.					Projeto de “Nuvens de Ferro”, de El Lissitzky. Publicação do texto sobre arquitetura moderna de Gregori Warchavchik no Jornal <i>Diário da Manhã</i> . Pelotas: Projeto do Moinho Pelotense, por Hanssler & Woebke.	Inauguração do Banco da Província, de Azevedo Moura e Gertum.	I início da construção da casa modernista a rua Santa Cruz, de Gregori Warchavchik.	S anatório Paimio, na Finlândia, de Alvar Aalto (concluído em 1933).

Figura 361 – Quadro Contexto – Década de 1930.

	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939
CONTEXTO Fatos – Traços culturais - Acontecimentos	Totalitarismo na Europa: Hitler na Alemanha, Mussolini na Itália, Salazar em Portugal, Francisco Franco na Espanha e Stálin na União Soviética. Revolução de 30: Getúlio Vargas tomou o poder do Brasil, começou o período da República Nova. Fim da política do café com leite. Crise econômica global. Pelotas: Estagnação da economia. Construção do <i>Rockefeller Center</i> até 1939, projeto de Raymond Hood.	República Soviética da China é proclamada por Mao Tse-tung. Inauguração do <i>Empire State Building</i> , projeto de Gregory Johnson. Debut do personagem de quadrinhos Dick Tracy, de Chester Gould. Exposição da obra A persistência da memória, de Salvador Dalí. Pelotas: Quebra do Banco Pelotense.	Voo do dirigível <i>Graf Zeppelin</i> da Alemanha ao Brasil. Exposição Internacional de arquitetura Européia, no Moma, organizadas por Phillip Johnson e Henrr-Russel Hitchcock. As vanguardas artísticas na URSS dão lugar ao revivalismo histórico. Terragni projeta a <i>Casa Del Fascio</i> , em Como. Howe & Lescaze, Savings Fund Building, na Philadelphia.	Assembléia Constituinte no Brasil. II CIAM. Votada a Carta de Atenas, documento com os princípios éticos para a arquitetura moderna. Fechamento da Bauhaus, já funcionando em Berlim. Pelotas: Inauguração do aeródromo Bartolomeu Gusmão.	René Lalique projeta os interiores em vidro da igreja St. Matthew's Church, no Reino Unido. Nova constituição brasileira. Frank Lloyd Wright, Broadacre City. Pelotas: Inauguração do Edifício Glória, primeiro edifício de quatro pavimentos (quinto pavimento em 1946) de Pelotas. Construção de Dahne, Conceição e Cia. <i>Graf Zeppelin</i> sobrevoa a cidade de Pelotas.	Entra em serviço o o maior e mais rápido navio de passageiros, o transatlântico SS Normandie, da linha francesa <i>Compagnie Générale Transatlantique</i> com interiores em vidro de René Lalique. Exposição do Centenário Farrroupilha em Porto Alegre. Promulgada lei sobre pureza racial na Alemanha. Cândido Portinari inicia seus murais no Edifício do Ministério da Educação.	Estréia de Tempos Modernos, de Charles Chaplin. Início da construção da Casa Kaufmann (Falling Water), de Frank Lloyd Wright, até 1939. Edifícios administrativos da Johnson Wax, Frank Lloyd Wright, até 1939.	Implantação do Estado Novo. Pintura de <i>Guernica</i> , de Pablo Picasso. Fundada a New Bauhaus, escola de arte dirigida por László Moholy-Nagy e formada por professores emigrantes da Bauhaus.	Emigração de Mies Van der Rohe para os Estados Unidos. Pelotas: Inauguração do edifício da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos. Inauguração do prédio da Alfândega do Porto, construção de Dahne, conceição e Cia. Inauguração do Rex Hotel, projeto de Haessle & Woebcke Ltda.	Fim da guerra civil espanhola. Invasão da Polônia pelos nazistas marca o início da II Guerra Mundial. Exposição do pavilhão do Brasil na Exposição de Nova Iorque, projeto de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Pelotas: Projeto do Palácio do Comércio, atual sede da Associação Comercial de Pelotas, inaugurado em 1942. De Azevedo Moura e Gertum. Inauguração do Colégio Estadual Assis Brasil. Projeto de Arq. João Batista Pianca.
	ICONOGRAFIA Artefatos – Arquitetura – Arte Mídia	Inauguração do <i>Chrysler Building</i> , projeto de William Van Alen. A personagem <i>Betty Boop</i> aparece pela primeira vez no cartum <i>Dizzy Dishes</i> . Composição aritmética, obra de Theo Van Doesburg, artista do Neoplasticismo holandês (De Stijl). Pelotas: A crise econômica reduziu o número de projetos de construções novas ultrapassado pelo número de reformas. Inauguração do Jockey Club de Pelotas.				Inauguração do Colégio Anglicano Santa Margarida, projeto de Arthur Beard Jr, construção de Affonso Goetze Jr.				

CRÉDITO DAS IMAGENS TRABALHADAS NO ENSAIO GRÁFICO

Ensaio gráfico 1:

Fotografia do edifício dos correios. Acervo do autor.

Mídia gráfica do Jornal Diário Popular: Rádios **General Electric** em 26 de agosto de 1934, p. 10.

Fotografia do Edifício do Banco El hogar (Santander Río) em Buenos Aires, Alejandro Virasoro, 1929 In. Gutiérrez (2002, p. 571).

Desenhos dos edifícios dos Correios e Banco El Hogar do acervo do autor.

Ensaio gráfico 2:

Fotogramas do filme Metropolis (1927), de Fritz Lang.

Joseph Binder, capa de revista Fortune, 1937, coleção privada, In. Kery (1986, p. 129).

Fotografia do edifício da General Electric, Rockefeller Center em <http://en.wikipedia.org/wiki/File:GE_Building_by_David_Shankbone.JPG>, acesso em 01 de junho de 2011.

Ensaio gráfico 3:

Fotografias dos letreiros da capela do Colégio São José. Acervo do autor.

Mídias gráficas do Jornal Diário Popular: **Helmitol Bayer** em 31 de janeiro de 1930, p.2; **Mundlos** em 14 de março de 1930, p. 6; **Germania** em 14 de abril de 1935; **Nash 1930** em 25 de maio de 1930, p. 7; **Biscoitos Aymoré** em 12 de agosto de 1934, p. 5; **Charutos Dannemann** em 9 de maio de 1931, p. 3; **Kolynos** 26 de março de 1931, p.6; **Centro Esportivo Bolão** em 20 de janeiro de 1931, p. 4.

Mídias em Kery, 1986: John Storrs, **Exhibition John Storrs**, capa de catálogo, (USA) Miami, coleção de arte decorativa e de propaganda de Mitchell C. Wolfson Jr, In. Kery (1986, p. 178);

E. McKnight-Kauffer, **Energia centro nevrálgico da metrópole de Londres**, manifesto, 1930, Grã-Bretanha, coleção privada In. Kery (1986, p. 79);

L.A. Mauzan, **Sensacional Liquidación**, manifesto, 1930 (Perú), coleção Susan J. Pack, In. Kery (1986, p. 80);

Francis Delamare, **Union Match**, manifesto, 1927, coleção Roger Coisman In. (Kery, 1986, p. 95);

Anônimo, **Arlequim**, desenho para artigos de chancelaria para a Gaut-Blancan et Cie, 1924-30 (França), Paris, Biblioteca Forney, In. Kery (1986, p. 193);

José Morell, **Banys de Salou**, manifesto, 1933 (Espanha), Nova Iorque, Nicholas Bailly, In. Kery (1986, p. 79);

Jean Dupas, **15ième Salon des Artistes**, manifesto, 1927 (França), Nova Iorque, Pat Kery Fine Arts, In. Kery (1986, p. 112);

Pierre Mourgue, **Vogue**, capa, 16 de março 1929 (USA), coleção privada In. Kery (1986, p. 306);

Jean Carlu, **Grandes Fêtes de Paris**, manifesto, 1934 (França), Paris, Musée In. Kery (1986, p. 112);

Marc-Luc, **Exposition de Robes et Manteaux**, manifesto, 1928 (França), Paris, Musée de L’Affiche, In. Kery (1986, p. 292);

Eric De Coulon, **Grand Semaine de Tissus**, manifesto, 1930 (França), Nova Iorque, Galeria Reinhold/Brown, In. Kery (1986, p. 90).

Ensaio gráfico 04:

Mídias gráficas do Jornal Diário Popular: **Creolina Parson** em 24 de janeiro de 1931, p. 3; **Scott emulsão** em 13 de setembro de 1930, p 2; **Camas de aço Cafir** em 26 de agosto de 1934, p. 8; **Helmitol Bayer** em 31 de janeiro de 1930, p.2; **Nash 1930** em 25 de maio de 1930, p. 7; **Kolynos** em 17 de janeiro de 1930, p. 5.

Mídia em Kery, 1986: Walter Kampmann, **Das Plakat**, ilustração, 1921 (Alemanha), Coleção Jacques Mallet In. Kery (1986, p. 154);

Desenhos de fachadas do acervo do autor.

Ensaio gráfico 05:

Baixo relevo no hall do Empire State Building, Nova Iorque, 1931. em <http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_d%C3%A9co>;

Mídias em Kery, 1986:

Ferdinand Andri, **XXVI Mostra**, manifesto, Áustria, 1906, In. Kery (1986, p. 16);

Joseph Binder, **Capa da Revista Fortune**, EUA, 1936, In. Kery (1986, p. 129).

Mídia gráfica do Jornal Diário Popular: Metrópole Companhia de Seguros. Pelotas, 1º de agosto de 1935, p.1.

Fotografia da capela do Colégio São José, em Pelotas. Acervo do autor.

Ensaio gráfico 06:

Fotografia do Instituto de Educação Assis Brasil, em Pelotas. Fonte: Moura; Schlee (2002, p. 151);

Fotografia da Fábrica Fagus, de Walter Gropius em <<http://en.wikipedia.org/wiki/File:Fagus-Werke-01.jpg>> Acesso em 20 de julho de 2011;

Fotografia da École Rémi, na China. Fonte: Denison; Yuren, (2008, p. 169);

Mídia gráfica do Jornal Diário Popular: Empreza Constructora Universal. Pelotas, 3 de maio de 1935, p. 5;

Fotografia de Relógio *Art Déco* em <<http://artdecoCLOCKS.net/best-of-art-decoCLOCKS/art-deco-clock-w-cigarette-box-lighter.php>>. Acesso em 20 de julho de 2011.

Desenhos dos edifícios. Acervo do autor.

Ensaio gráfico 07:

Maria-Androide, Fritz Lang, Metropolis, 1927. Fotograma do filme;

Cômoda, Paul Iribe, 1912, In. Coignard (2006, p. 141);

Fotografia do muro do Colégio Santa Margarida, Pelotas, 1934. Acervo do autor.

Ensaio gráfico 08:

Mídias gráficas do Jornal Diário Popular: Propagandas para **Ford V8**, 19 de fevereiro de 1935, p. 3; **Standard Motor Oil**, 24 de janeiro de 1930, p. 7; **Varig**, 8 de janeiro de 1930, p. 8;

Mídias gráficas em Kery, 1986: Greiwirth, **The Flying Scotsman Again Runs Non-Stop**, manifesto, 1929, (Grã-Bretanha), coleção Roger Coisman, In. Kery (1986, p. 57); Gilles De Bas, **Renault**, manifesto, 1925 (França), Nova Iorque, Pat Kery/Jacques Mallet Fine Arts, In. Kery (1986, p. 58); Kees van der Laan, Leert Vliegen, **manifesto**, 1931 (Holanda), Boston, Bernice Jackson, In. Kery (1986, p. 86); Ruprecht, **Grand Prix d'Europe Autos**, manifesto, 1948 (Suíça), Nova Iorque, Pat Kery/Jacques Mallet Fine Arts, In. Kery (1986, p. 114);

Fotografia do Edifício Glória *in* MOURA, 2002, p. 141.

Colagem do acervo do autor.

Ensaio gráfico 09:

Mídias gráficas do Jornal Diário Popular: Propagandas para: **Rádios Pilot** em 7 de agosto de 1934, p. 8; **Rádios na Casa Philatelica** em 30 de março de 1930, p. 4; **Rádios General Electric** em 26 de agosto de 1934, p. 10; **Refrigeradores General Electric** em 26 de agosto de 1934, p. 10; **Varig** em 8 de janeiro de 1930, p. 8; **Varig** em 14 de abril de 1935, p. 3;

Mídias gráficas em Kery, 1986: W. F. Tem Broek, **Holland-Amerikalijn**, manifesto, 1937 (Holanda), Paris, Gilles Didier, In. Kery (1986, p. 73);

Studio Alexey Brodovitch, **Cunard Line**, manifesto, 1928 (França), Coleção Roger Coisman, In. Kery (1986, p. 74);

Louis Lozowick, **Através da ponte do Brooklyn**, litografia, 1938, Nova Iorque, pela gentil concessão da Galeria Hirschl & Adler, In. Kery (1986, p. 36).

Desenhos do acervo do autor;

Ensaio gráfico 10:

Mídias gráficas em Kery, 1986: Studio Alexey Brodovitch, **Cunard Line**, manifesto, 1928 (França), Coleção Roger Coisman, In. Kery (1986, p. 74);

Erté, **Harper's Bazaar**, capa, julho de 1934 (USA), coleção privada, In. Kery (1986, p. 127); Anônimo, **Italie Voyages**, capa, julho de 1933 (Itália), Paris, Museu de Artes Decorativas. In. Kery (1986, p. 132);

Fotografia do Instituto de Educação Assis Brasil, em Pelotas. Fonte: Moura; Schlee (2002, p. 151).

Transatlântico SS Normandie, 1935. Desenho do autor sobre imagem em <http://en.wikipedia.org/wiki/SS_Normandie> Acesso em 20 de julho de 2011.

Desenhos do edifício do Instituto de Educação Assis Brasil do acervo do autor.

Ensaio gráfico 11:

Mídias gráficas do Jornal Diário Popular: **Varig** em 8 de janeiro de 1930, p. 8; **Ford V8** em 28 de abril de 1935, p. 3.

Fotografias do autor de detalhes em baixo relevo metálico do edifício da Alfândega, Pelotas, 1935.

Fotografia de **Nash Ambassador Slipstream**, em <http://en.wikipedia.org/wiki/Art_Deco> Acesso em 20 de julho de 2011.

Fotografia de **Chrysler Airflow** (1934), em <http://en.wikipedia.org/wiki/Art_Deco> Acesso em 20 de julho de 2011.

Fotografia de Baixo relevo em edifício do jornal **Press-Citizen**, Iowa, Estados Unidos em <http://en.wikipedia.org/wiki/Art_Deco> Acesso em 20 de julho de 2011.

Ensaio gráfico 12:

Fotografias de edificações protomodernistas de Pelotas e Lisboa. Acervo do autor.

Ensaio gráfico 13:

Mídia gráfica do Jornal Diário Popular: Camas de aço Cafir em 26 de agosto, 1934, p. 8.

Fotografias de detalhes de edificações protomodernistas de Pelotas. Acervo do autor.

Ensaio gráfico 14:

Fotografias de edificações protomodernistas de Pelotas e Lisboa. Acervo do autor.

Ensaio gráfico 15:

Mídias gráficas em Kery, 1986: Herbert Bayer, **Der neue Adler** (automóvel), prospecto, 1929 (Alemanha) In. Kery (1986, p. 174);

Anônimo, **Senza titolo**, cartolina, 1935 (Japão), Tokyo, Cosméticos Shiseido In. Kery (1986, p. 200).

Mídias gráficas do Jornal Diário Popular: Rádios **General Electric** em 26 de agosto de 1934, p. 10; **Ford V8** em 19 de fevereiro de 1935, p. 3.

Fotografia de aparelho de rádio *Art Déco* no acervo da Biblioteca Pública Pelotense.

Fotografias de edifícios protomodernistas de Pelotas do acervo do autor.

Ensaio 16:

Mídias gráficas em Kery, 1986: Paul Colin, **Tabarin**, manifesto, 1928 (França), Nova Iorque, Par Kery Fine Arts, In. Kery (1986, p. 101); George Lepape, **capa da Vogue** (hábito “optical” de Sonia Delaunay, 1925 (Estados Unidos), coleção privada (1986, p. 287); René Magritte, **Alfa Romeo**, publicidade, 1925 (Bélgica), coleção Brigitte Homburg, In. Kery (1986, p. 176); Anônimo, **Senza titolo**,

cartolina, 1935 (Japão), Tokyo, Cosméticos Shiseido In. (Kery, 1986, p. 200); Reyaldo Luza, **ilustração para o portfólio Révillon Frères**, 1927-28 (França), Nova Iorque, Leonardo Fox Rare Books In. Kery (1986, p. 297); Vladimir Bobritsky, **Vanity Fair**, capa, outubro de 1926 (Estados Unidos), coleção privada, In. Kery (1986, p. 303); **Esboço para a publicidade do modelo 508 Balilla**, 1934 In. ECO, 2004, p. 395; **Caffaro Rorè**, publicidade para a Ardita, 1933, In. ECO, 2004, p. 372.

Mídias gráficas do Jornal Diário Popular: Publicidade para **El gran circo mejicano** em 10 de março de 1935, p. 8; **Centro Esportivo Bolão** em 20 de janeiro de 1931, p. 4; **Kolynos**, 26 de março de 1931, pág. 6; **Refrigeradores General Electric** em 3 de março de 1934, p 2; **Quaker oats** em 22 de fevereiro de 1930, p. 7; **Linhas Ancora** em 30 de janeiro de 1934, p. 3; **Tapetes congoleum** em 24 de julho de 1930, p. 7.

Ensaio 17:

Fotogramas do filme Metropolis (1927), de Fritz Lang.

Mídias gráficas em Kery, 1986: A.M. Cassandre, Dr. Charpy, manifesto, 1930 (França), Nova Iorque, Posters Please, In. Kery (1986, p. 59);

Mídias gráficas do Jornal Diário Popular: **Helmitol Bayer** em 31 de janeiro de 1930, p. 2.

Ensaio 18:

Fotografia da capela do Colégio São José, Pelotas. Acervo do autor.

Fotograma do filme Metropolis (1927), de Fritz Lang.

Ensaio 19:

Desenhos de Eric Mendelsohn In. GYMPEL, 1996, p. 87;

Desenhos dos edifícios do Instituto de Educação Assis Brasil (1939) e edifício Glória (1934). Acervo do autor.

Ensaio 20:

Cemitério de Azul. Francisco Salamone, Província de Buenos Aires, década. de 1930 em <http://es.wikipedia.org/wiki/Art_dec%C3%B3>. Acesso em 20 de julho de 2011.

Fotografia da capela do Colégio São José, Pelotas. Acervo do autor.

Ensaio 21:

Mídias gráficas chinesas, **Capas da revista The Builder**. In. DENISON; YU REN (2008, p. 59;96).

Mídias gráficas do Jornal Diário Popular: **Metrópole Companhia de seguros**, em 1º de agosto de 1935, p. 1.

Fotografias e desenhos das fachadas de edifícios protomodernistas de Pelotas do Acervo do autor.

Ensaio 22:

Fotogramas do filme **Metropolis** (1927), de Fritz Lang.

Mídias gráficas do Jornal Diário Popular: Propaganda para a Light – **Renovaluz**, em 15 de junho de 1934, p. 2; Propaganda para **Casa Patzer**, 22 de dezembro de 1934, p. 6.

Mídias gráficas em Kery, 1986: Anônimo, **House Beautiful**, capa, outubro de 1935 (Estados Unidos), coleção privada, In. Kery (1986, p. 146); Clement Rousseau, **Cadeira**, Paris, 1921; p. 159; Jacques-Émile Ruhlman, **Armário**, Paris, 1922-1923, p. 155; Gustave Miklos, **projeto de tapete**, Paris, 1921, p. 153 In. Coignard (2006).

Fotografias de poltronas *Art Déco* em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Art_Déco> Acesso em 20 de julho de 2011.

Fotografia de mobiliário de bar *Art Déco*, Hamburgo, Alemanha, 2010. Acervo do autor.

Ensaio 23:

Mídias gráficas do Jornal Diário Popular: Propagandas para: Light – **Renovaluz**, em 15 de junho de 1934, p. 2; **Rádios Pilot**, em 7 de agosto de 1934, p. 8; **Mundlos** máquinas de costura, em 25 de março de 1930, p. 7; Rádios **General Electric** em 26 de agosto de 1934, p. 10; **Casa Philatelica** – Rádios, em 30 de março de 1930, p. 4.

Fotografia de vitrine de antiquário, à Rue de Birague, Paris, 2010. Acervo do autor.

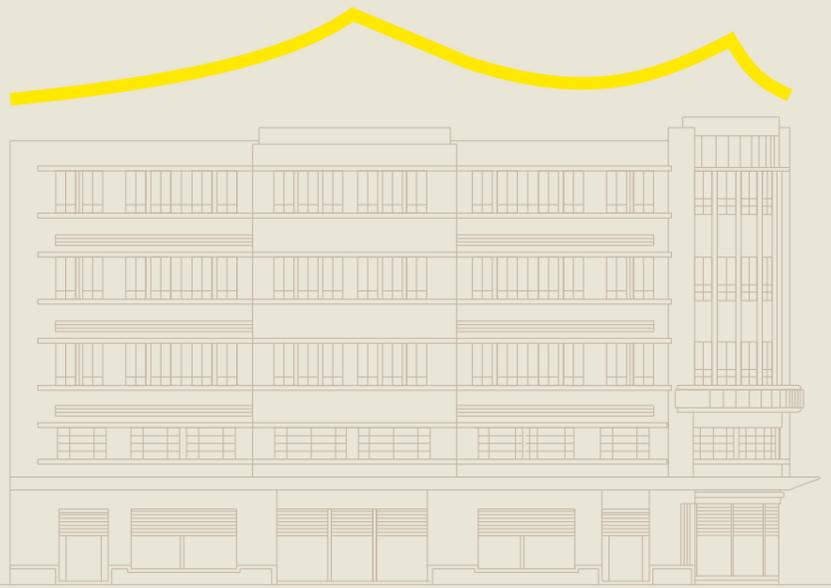
Ensaio 24:

Fotografia do edifício dos Correios e Telégrafos de Pelotas (1938), em 2009. Acervo do autor.

ensaio gráfico referência, mídia e projeto:

Compreendendo a estética da arquitetura protomodernista em Pelotas - RS

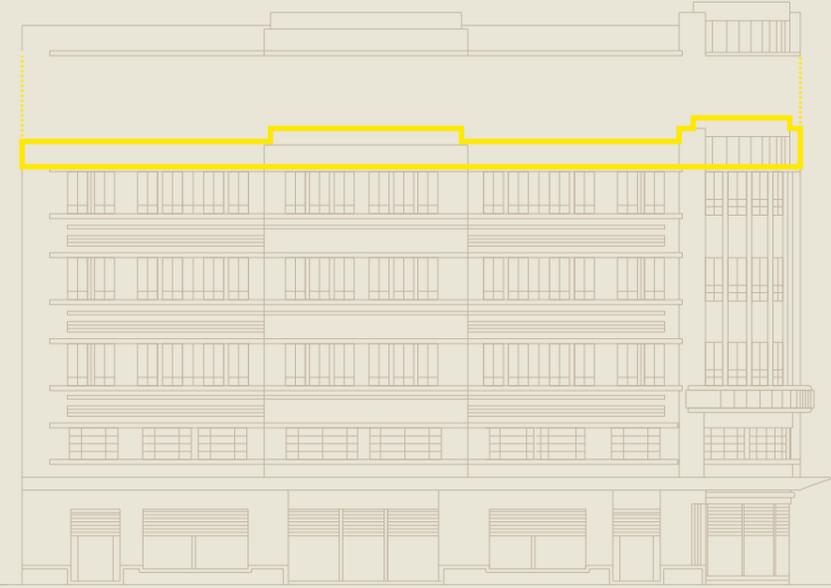
Antonio Carlos Silveira Junior Orientador Sylvio Arnaldo Dick Jantzen



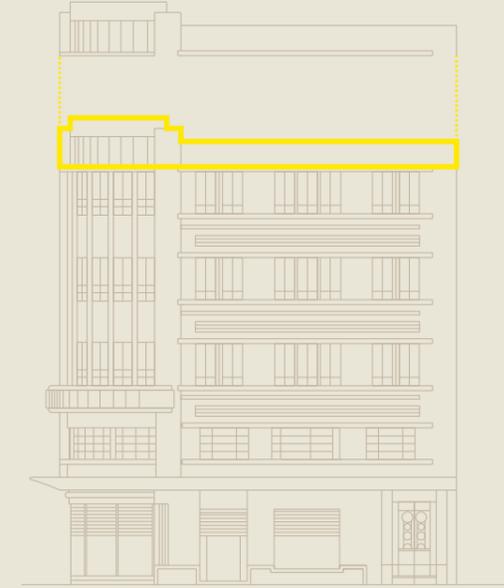
Linha de força



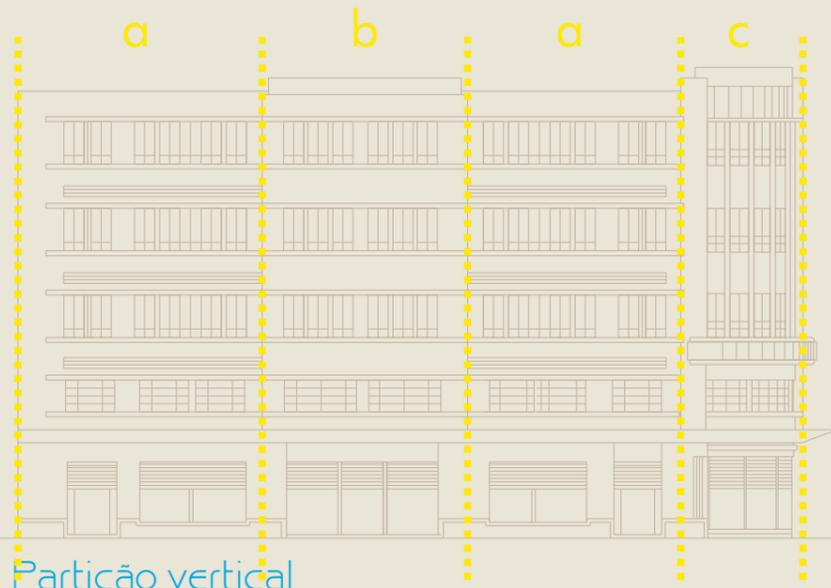
Coroamento



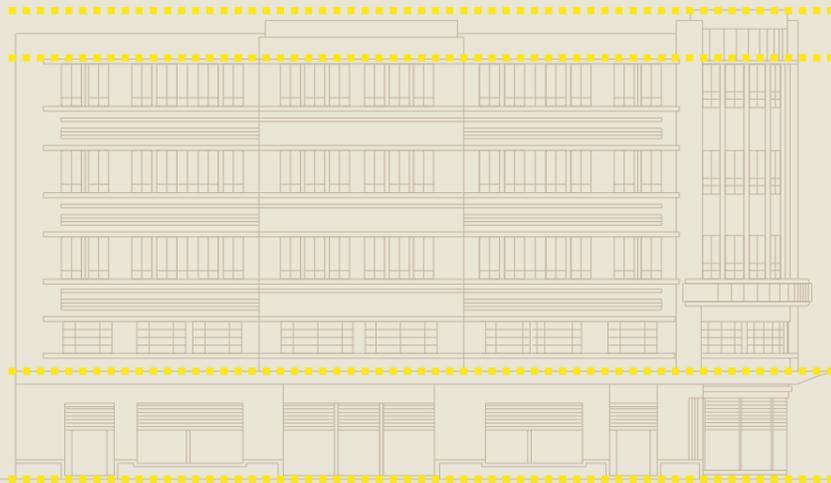
Ritmo



Peso (cheios x vazios)



Partição vertical



Tripartição horizontal af OI

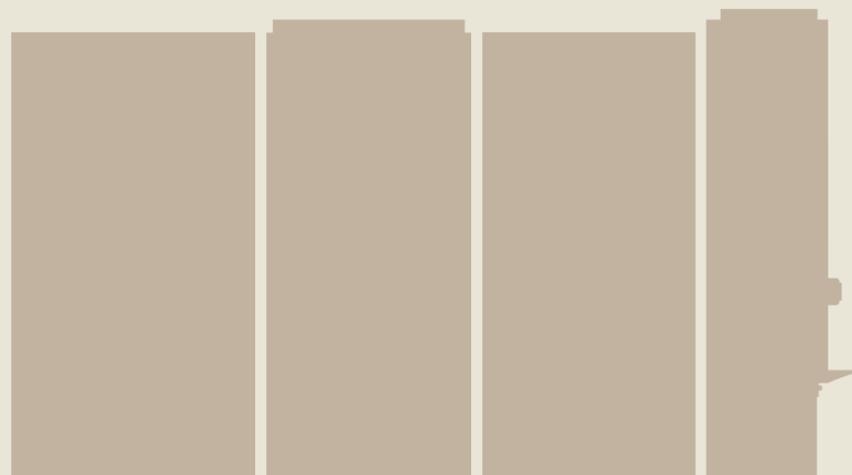




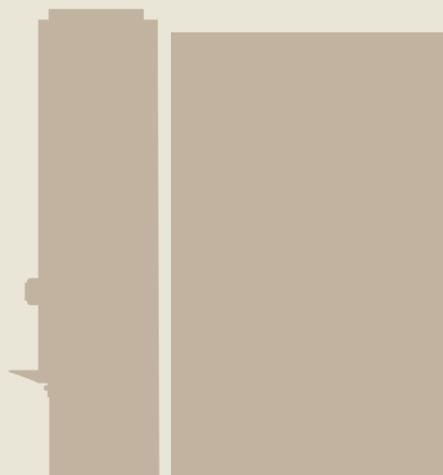
Peso (cheios x vazios)



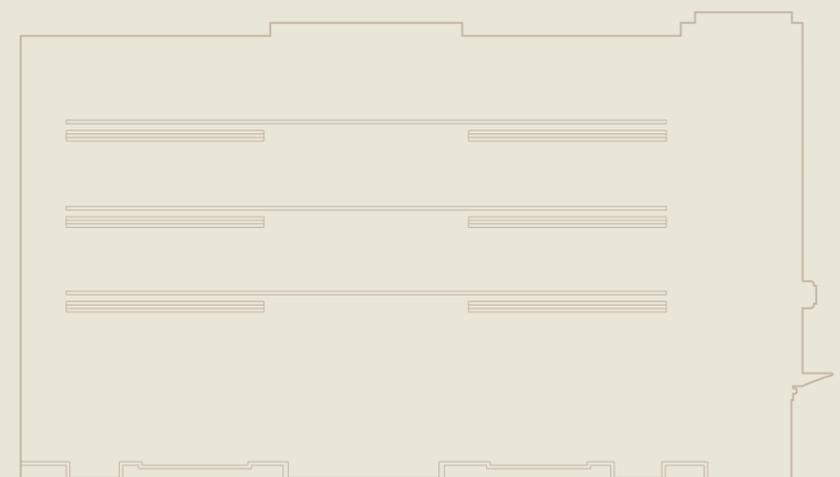
Todo



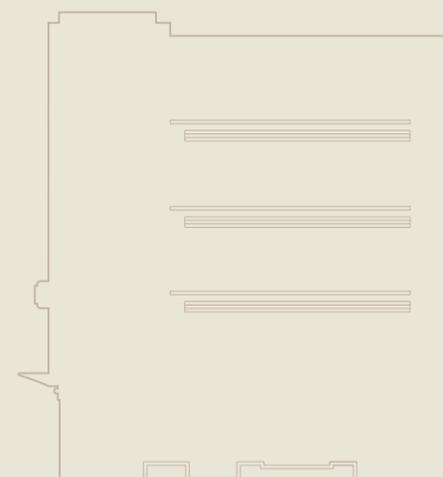
Partes



Elementos de Arquitetura

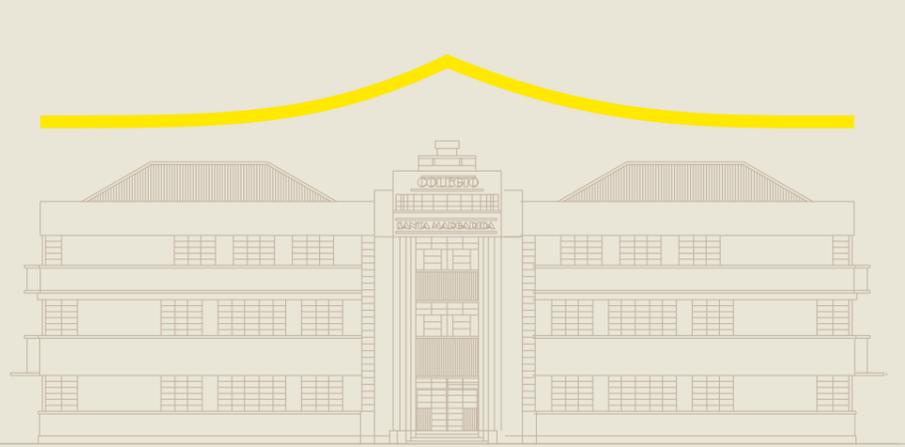


Texturas e detalhes
af Ol



Cores

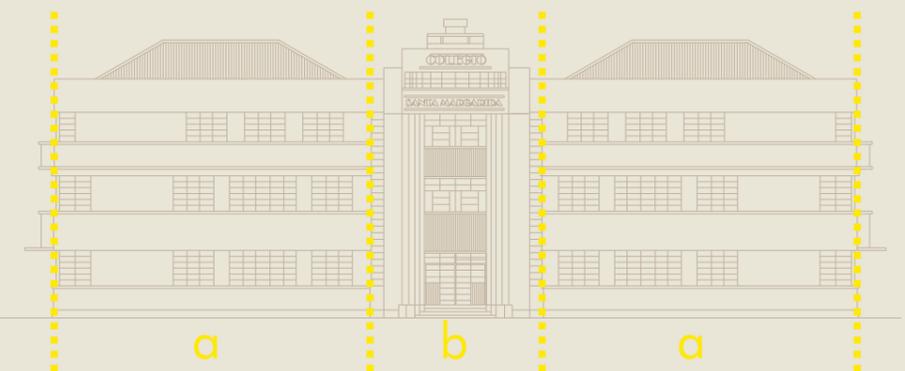
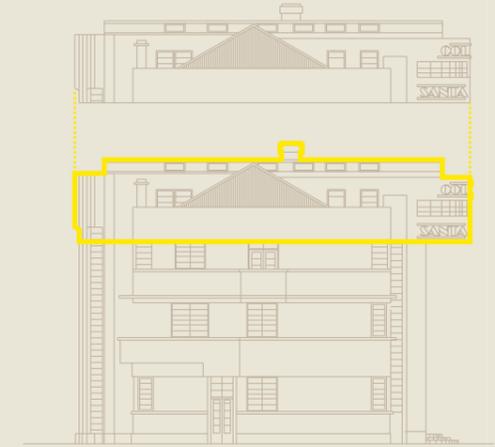




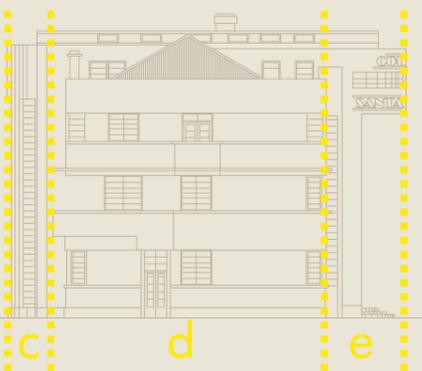
Linha de força



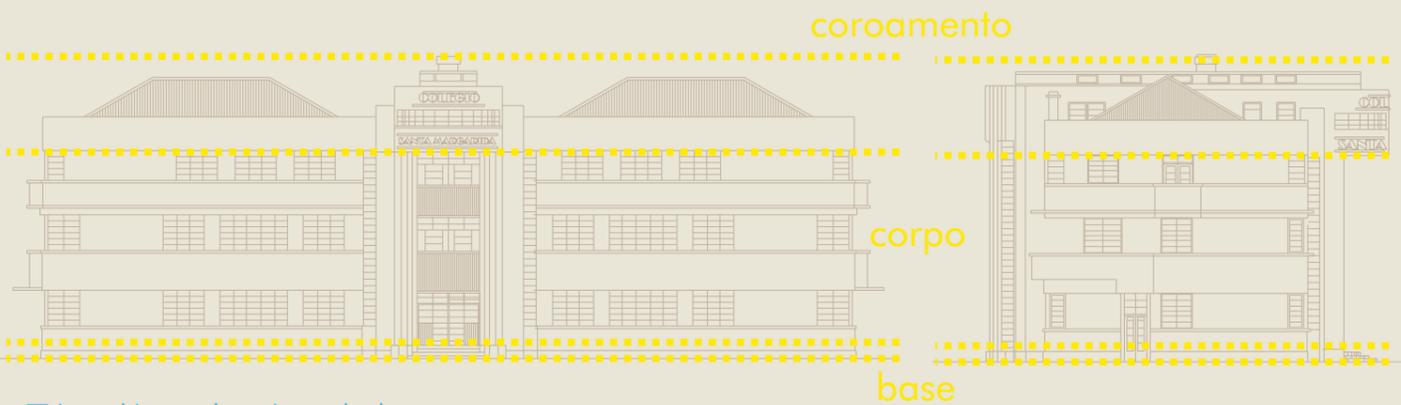
Coroamento



Partição vertical



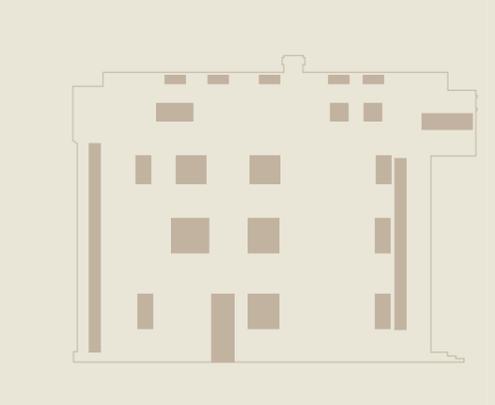
Ritmo



Tripartição horizontal



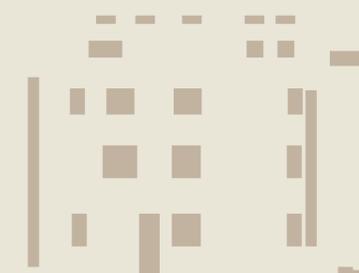
Peso (cheios x vazios)





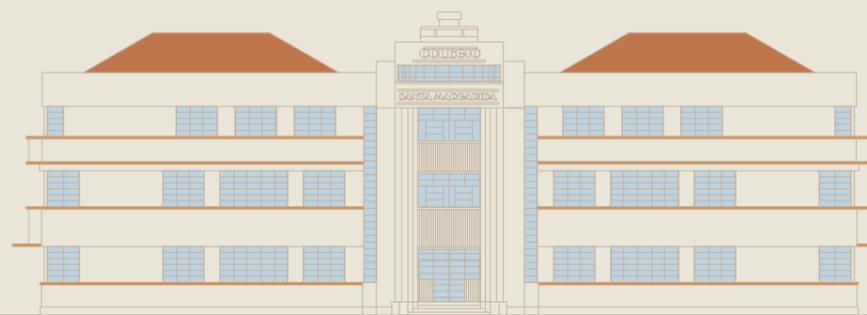
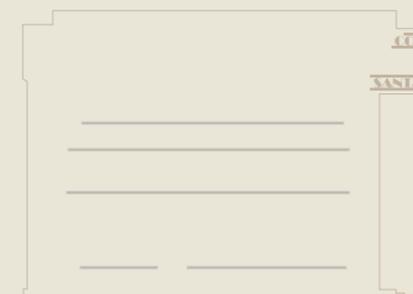
Peso (cheios x vazios)

Todo



Partes

Elementos de Arquitetura



Texturas e detalhes

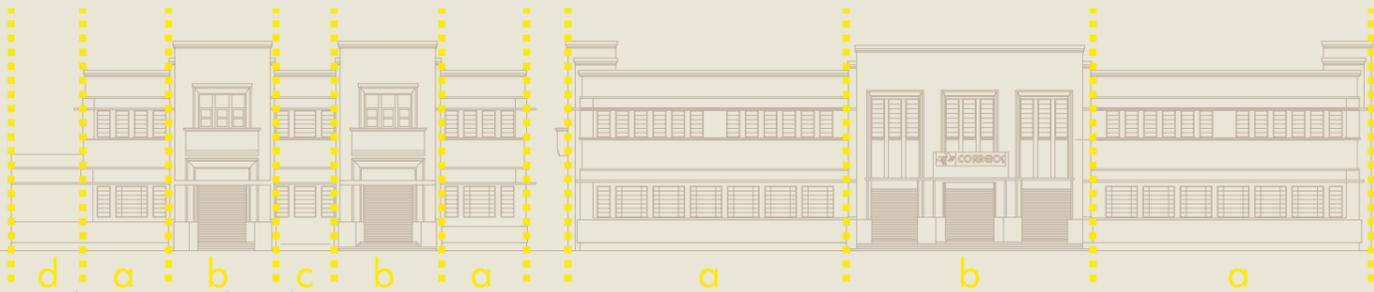
Cores



Linha de força



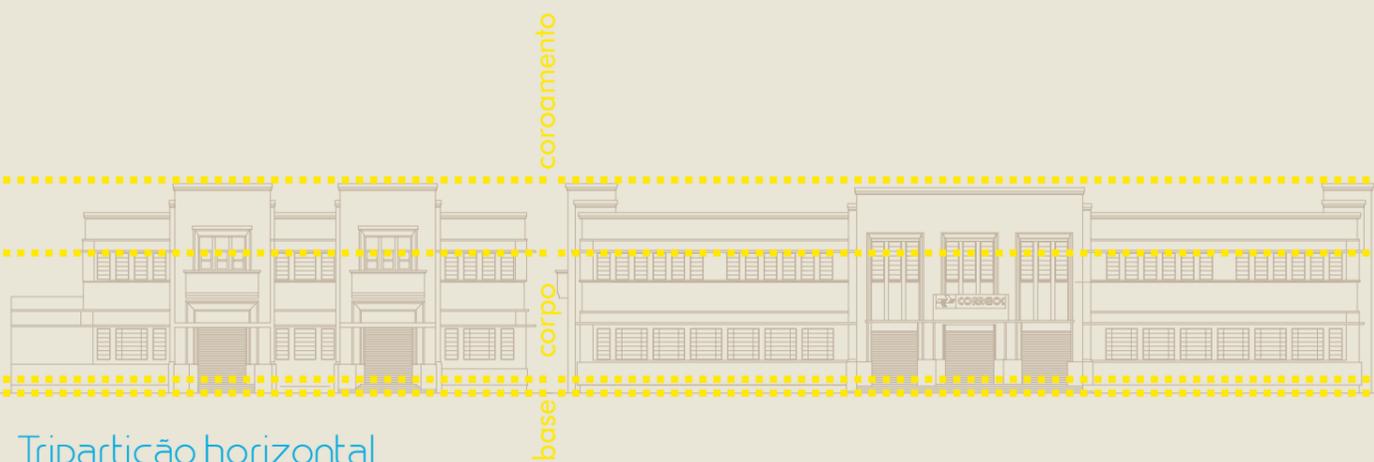
Coroamento



Partição vertical

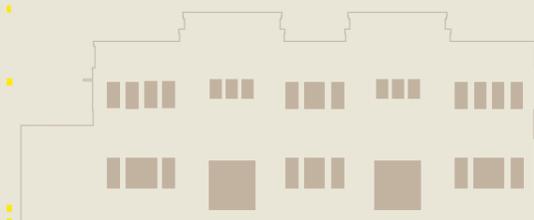


Ritmo

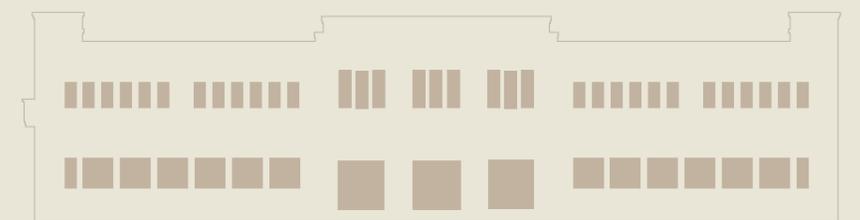


Tripartição horizontal

af 03



Peso (cheios x vazios)





Peso (cheios x vazios)

Todo



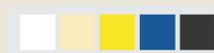
Partes

Elementos de Arquitetura



Texturas e detalhes

Cores

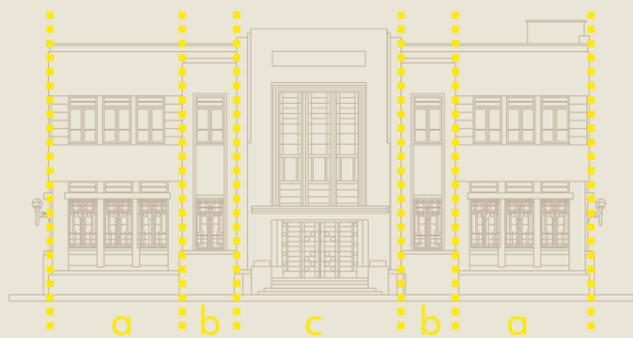




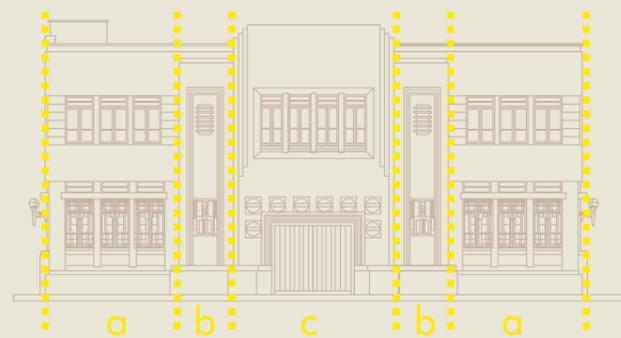
Linha de força



Coroamento



Partição vertical



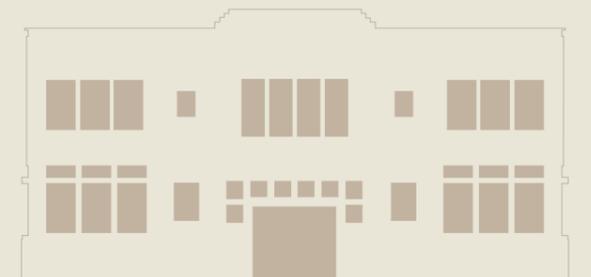
Ritmo



Tripartição horizontal
af O1



Peso (cheios x vazios)





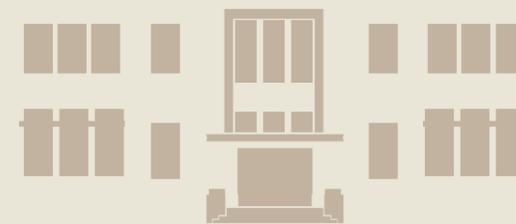
Peso (cheios x vazios)



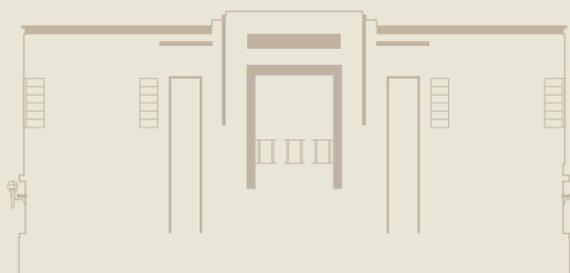
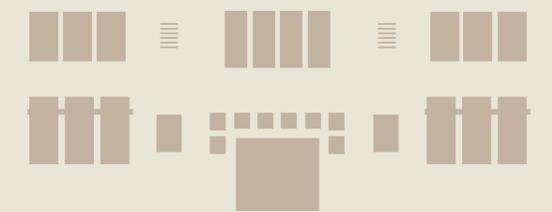
Todo



Partes



Elementos de Arquitetura



Texturas e detalhes
af 01

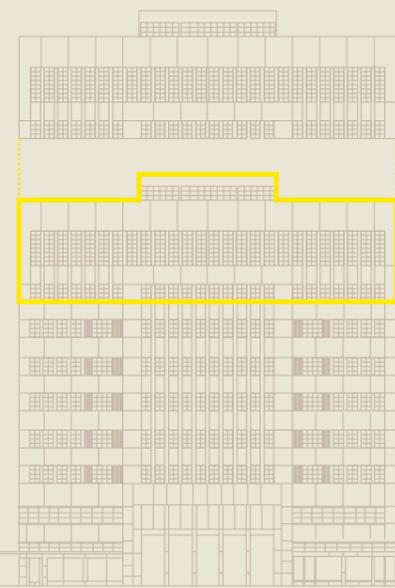
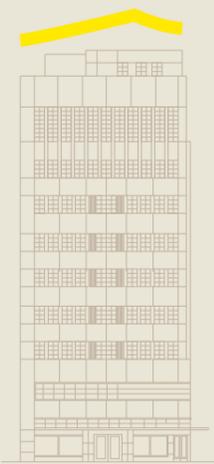


Cores

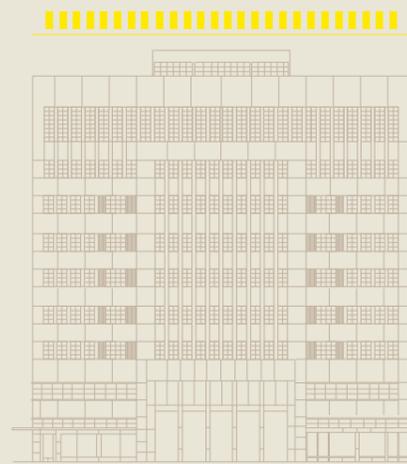
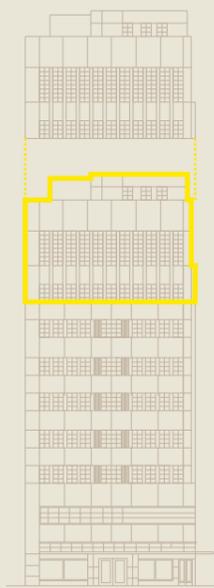




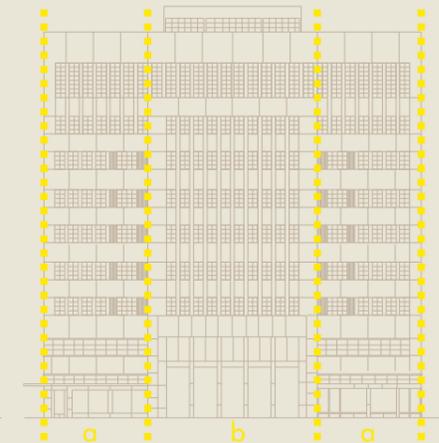
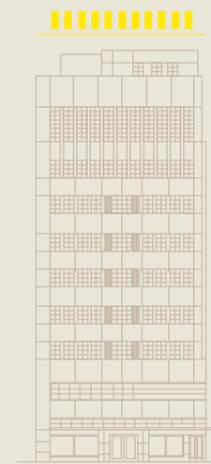
Linha de força



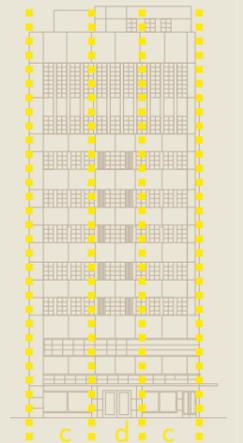
Coroamento



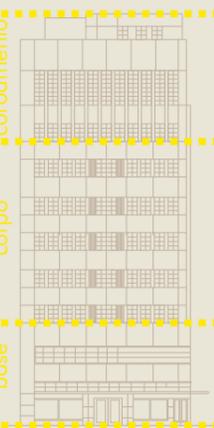
Ritmo



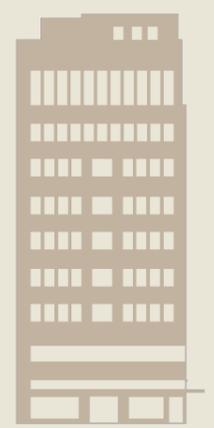
Partição vertical



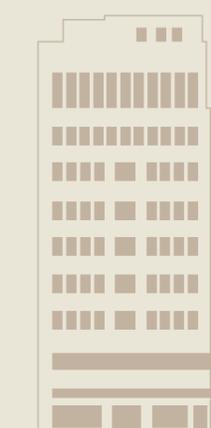
Tripartição horizontal



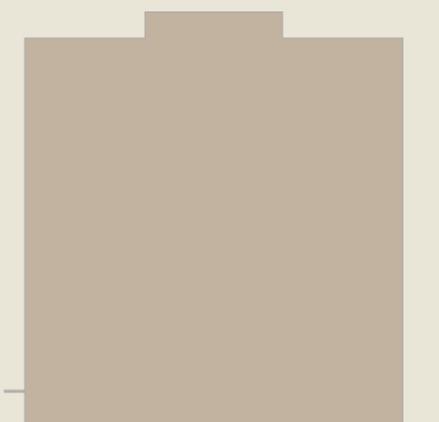
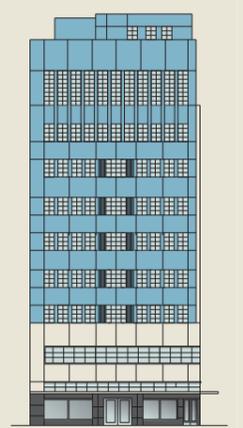
Peso (cheios x vazios)



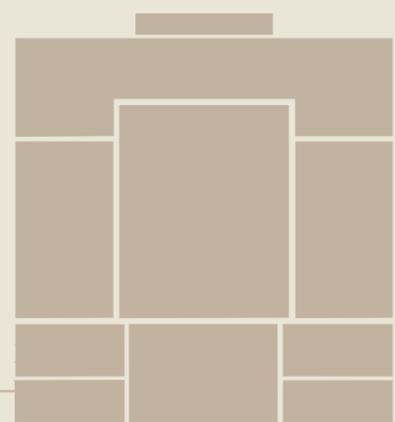
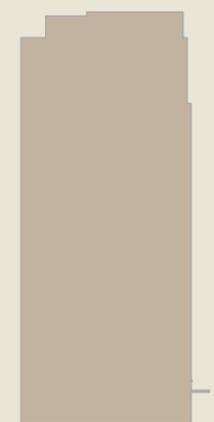
Peso (cheios x vazios)



Cores



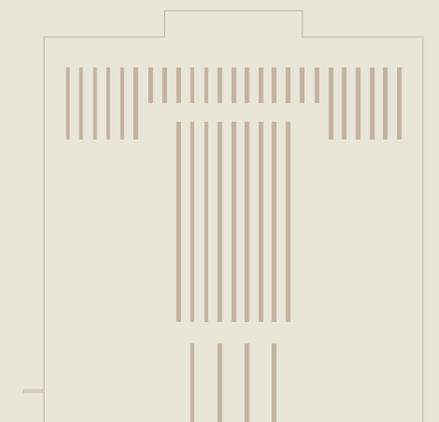
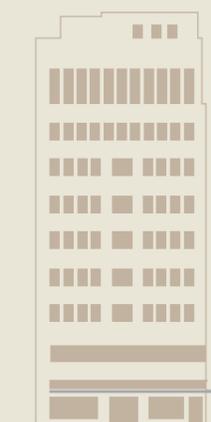
Todo



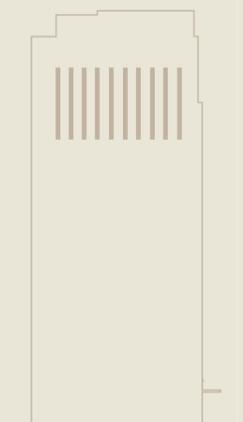
Partes



Elementos de Arquitetura

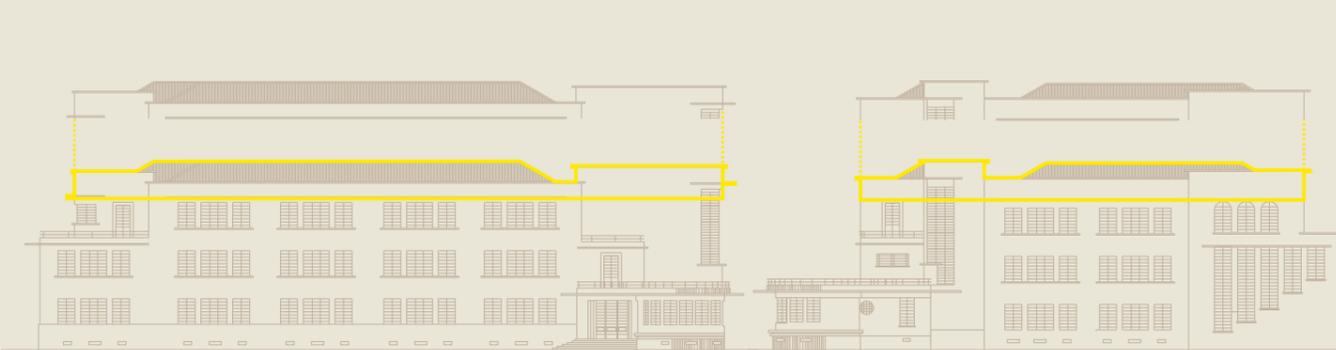


Texturas e detalhes

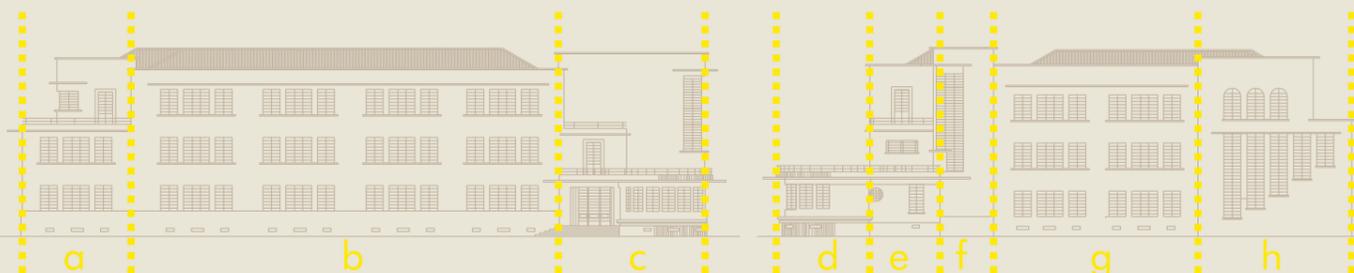




Linha de força



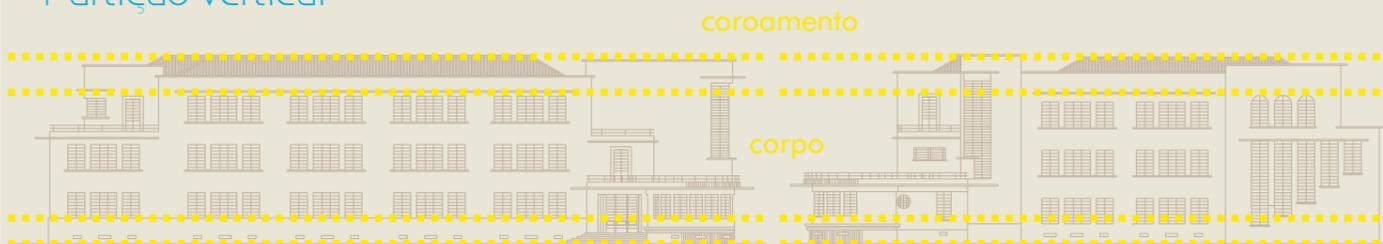
Coroamento



Partição vertical



Ritmo



Tripartição horizontal



Peso (cheios x vazios)



Peso (cheios x vazios)



Todo



Partes



Elementos de Arquitetura

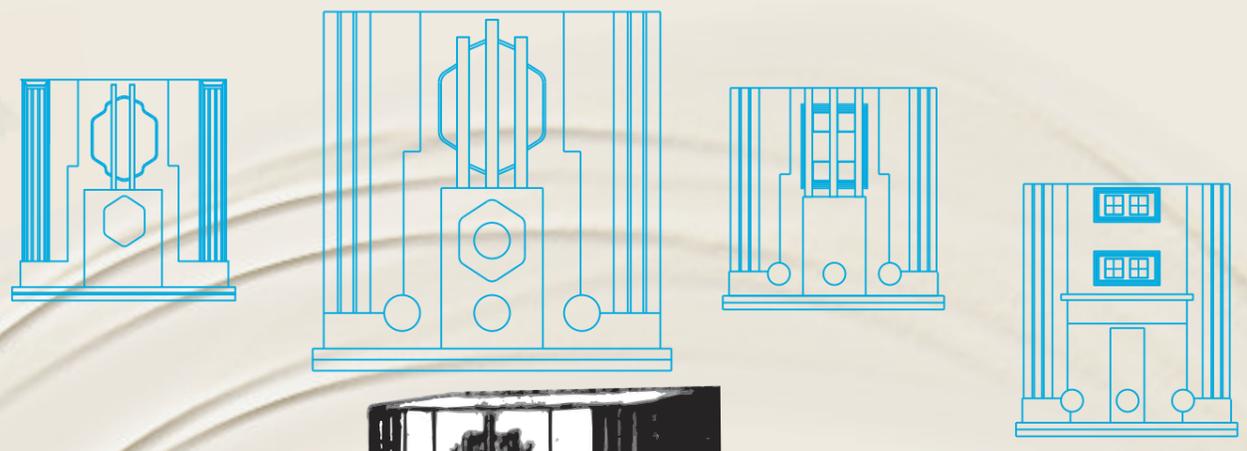
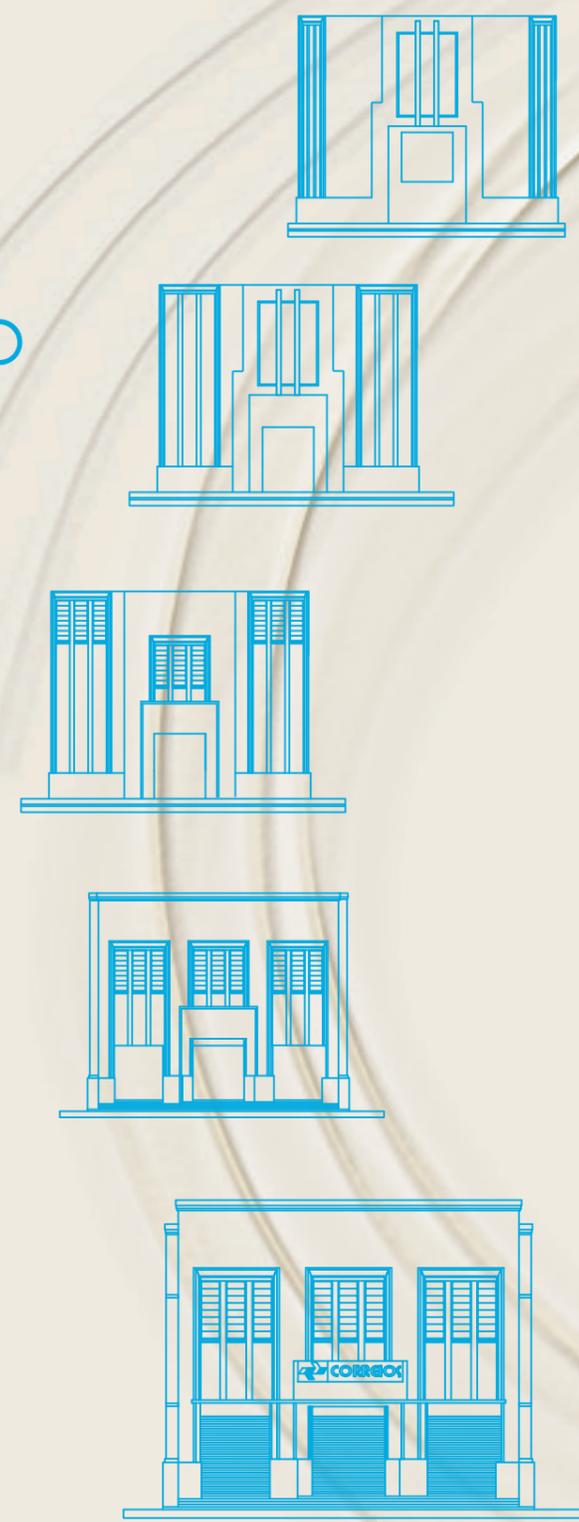


Texturas e detalhes



Cores

Projeto



Projeto

mídia



Um destes
rá a sua escolha



referência



referência

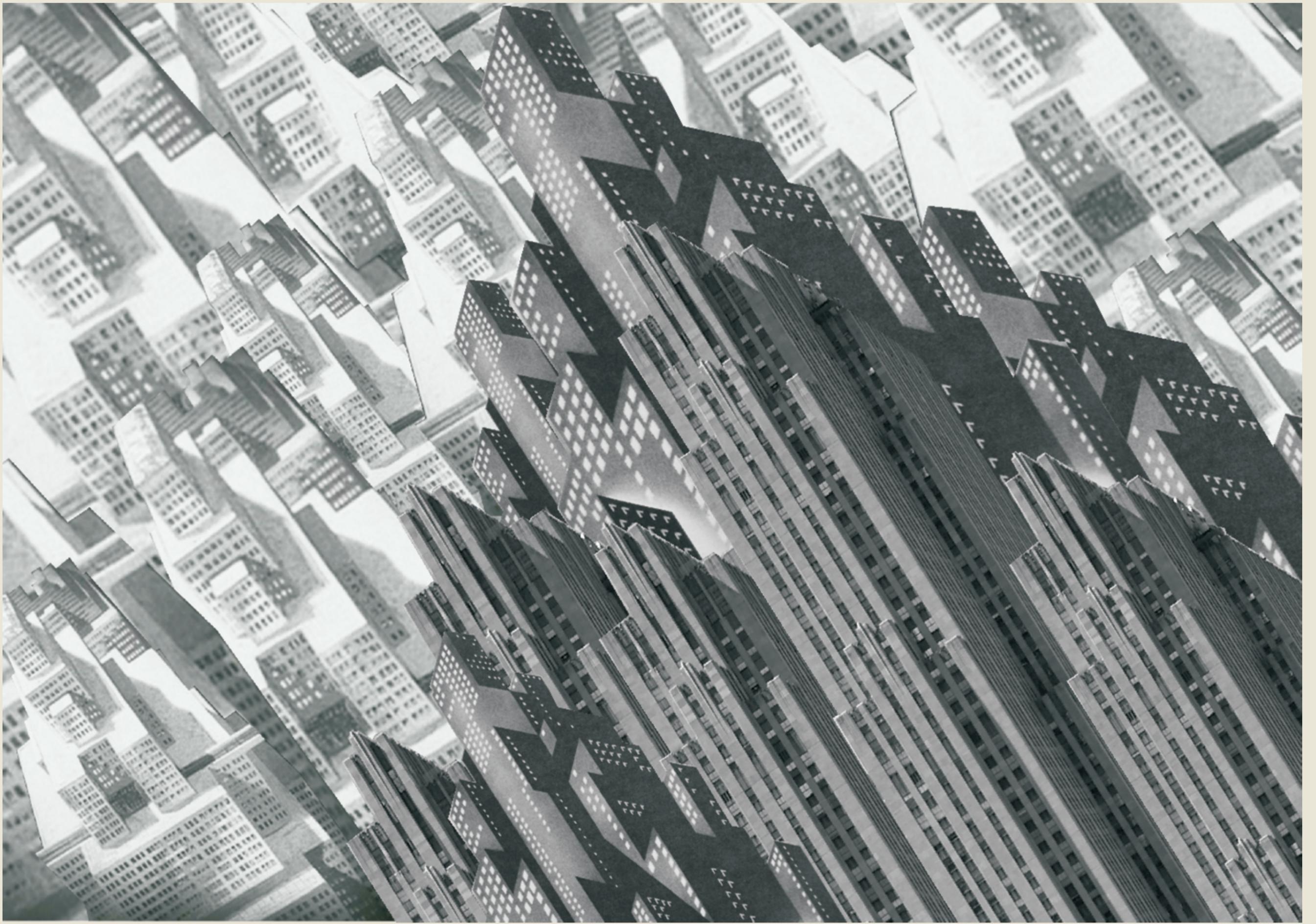




Figura 01
Fotograma do filme Metropolis
Fonte: Filme Metropolis, Fritz Lang, 1927.

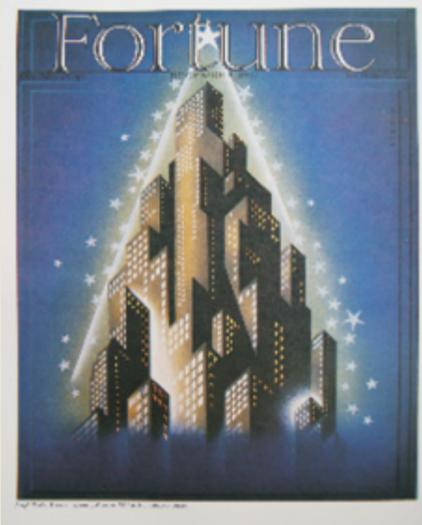


Figura 02
Capa da revista Fortune (1937) - Joseph Binder
Fonte: KERY, Patricia Frantz. Grafica Art Déco. Milão: Fabbri Editori, 1986.



Figura 03
Rockafeller Center - GE Building (1939)
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Rockefeller_Center

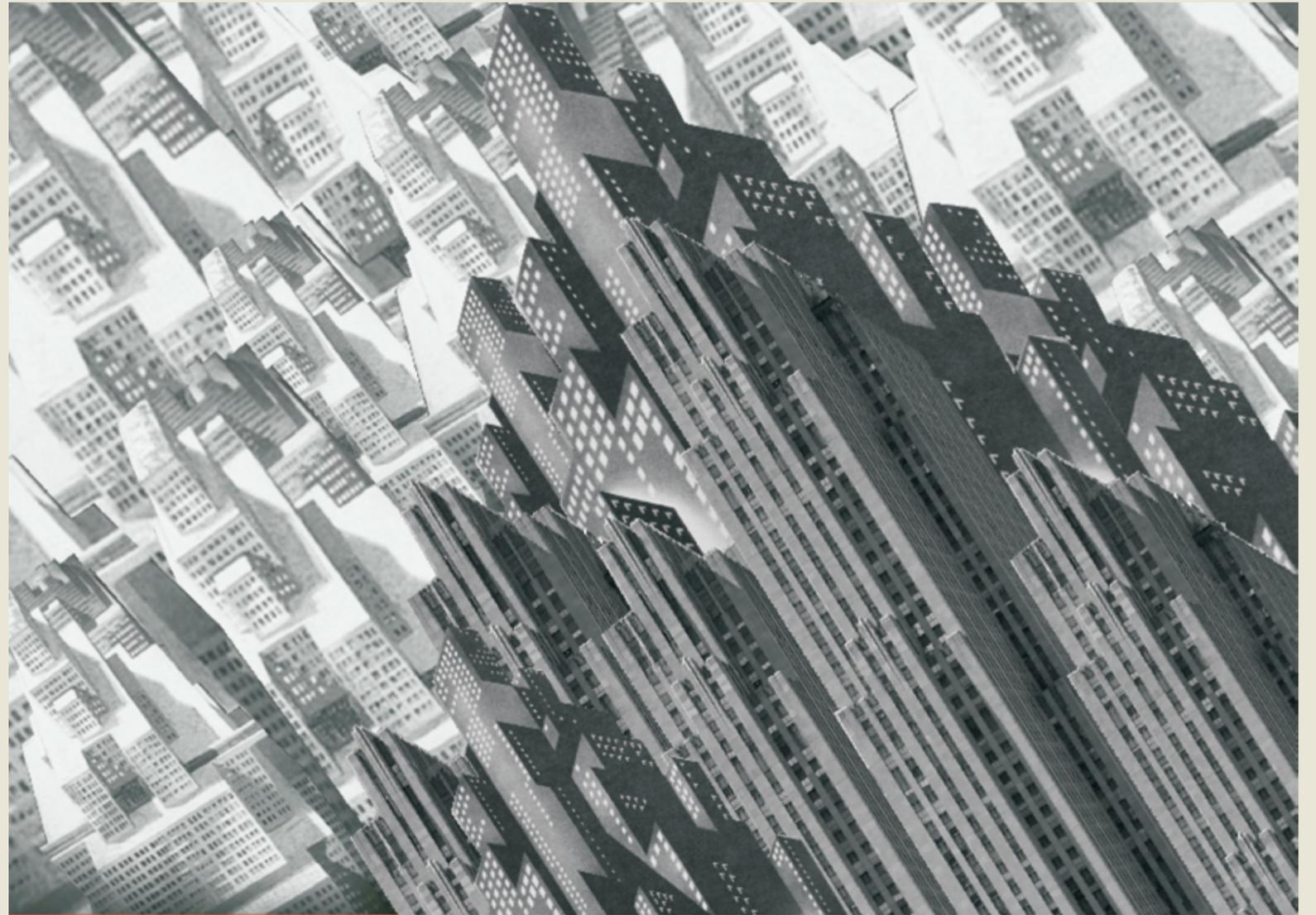
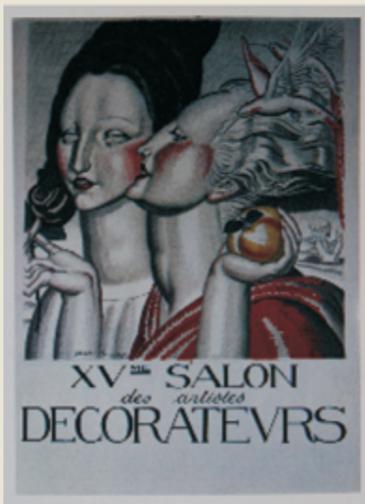
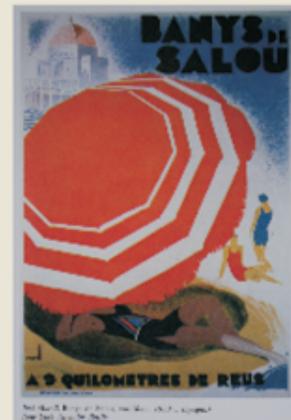
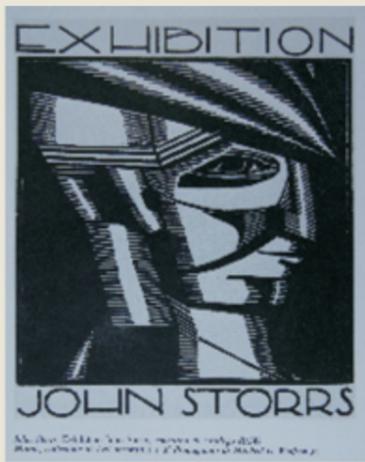
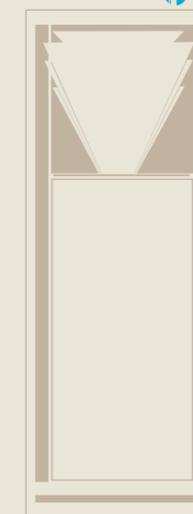
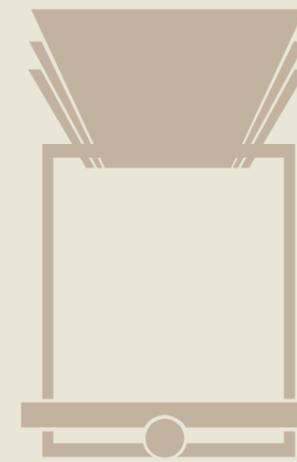
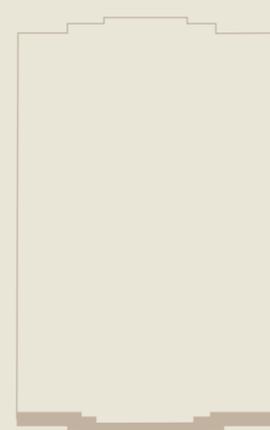
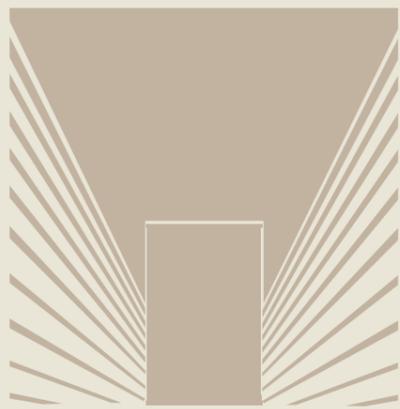


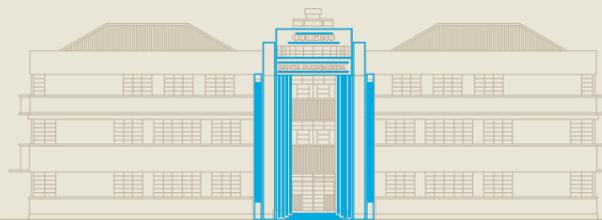
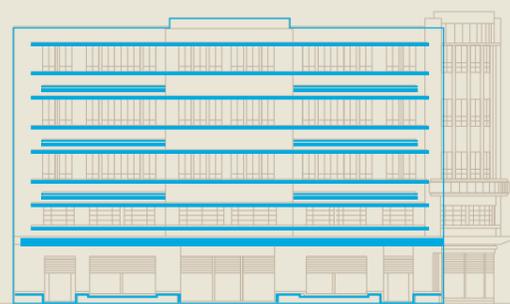
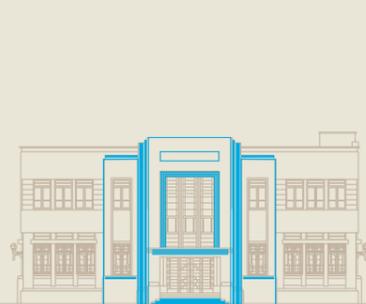
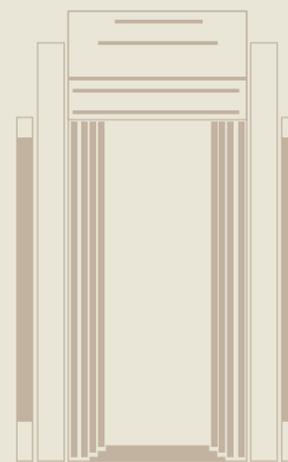
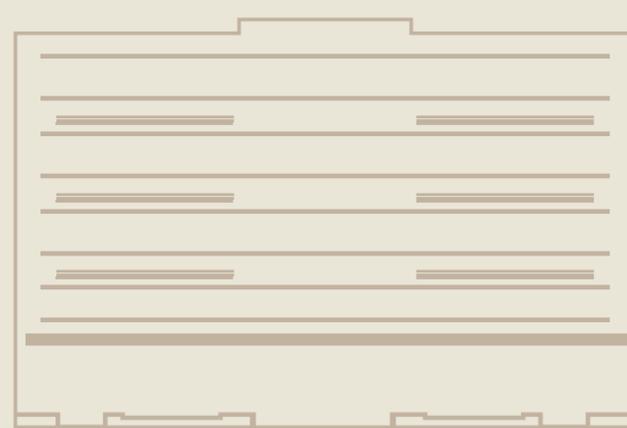
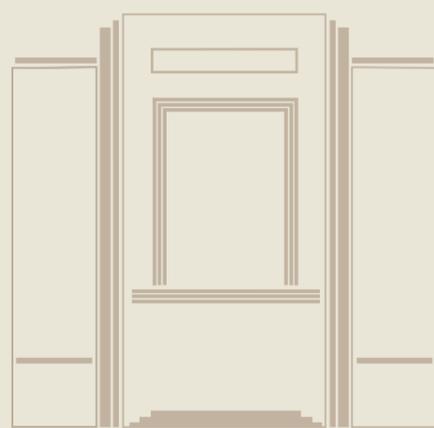
Figura 04
Colagem

Foram mesclados, por uma técnica de colagem, fragmentos do filme Metrópolis (Fritz Lang, 1927), de uma capa da revista Fortune (Joseph Binder, 1936) e de uma fotografia do edifício do Rockafeller Center (Raymond Hood, 1939). O objetivo foi mostrar a adesão ao ícone do arranha-céu, do edifício alto de escalonamento volumétrico. Essa imagem de cidade foi veiculada por diferentes mídias que traziam os edifícios ou skylines (silhuetas urbanas) que remetem a Nova York ou outras metrópoles e configura um dos paradigmas que marcaram a linguagem Art Déco. Em Pelotas, mesmo que encontremos poucos edifícios altos na década de 1930, o Art Déco está associado a anseios de verticalização da cidade. Os primeiros edifícios altos na cidade datam dessa época, são divulgadores não só do estilo Déco, mas da tipologia de edifício em altura.

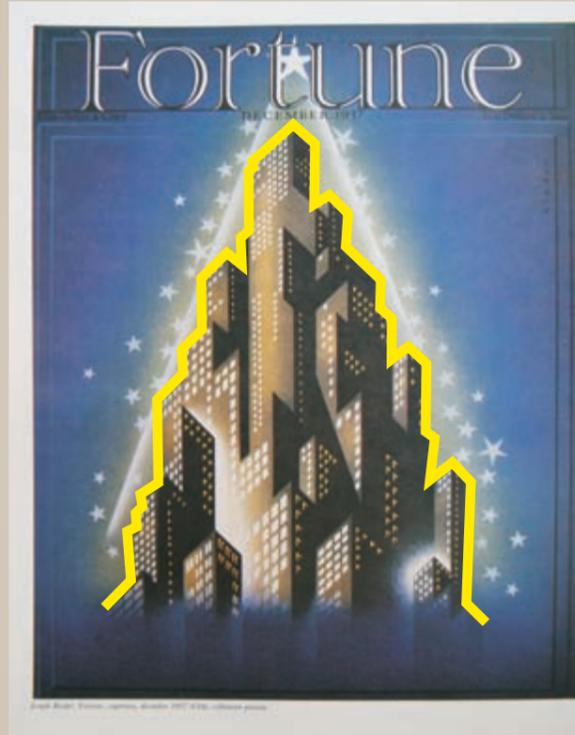
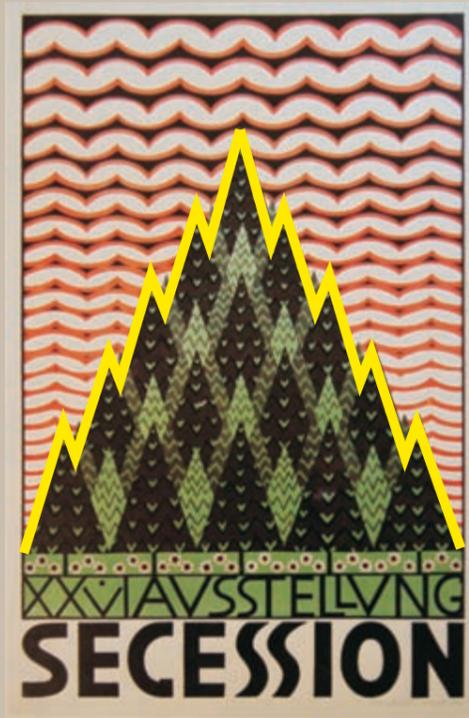




Molduras de mídias gráficas de Pelotas (e) e de outros lugares
 Fonte: Diário Popular década de 1930 e KERY, Patricia Frantz. Grafica Art Déco. Milão: Fabbri Editori, 1986.



Edifícios protomodernistas de Pelotas
 Fonte: Desenhos do autor.



METROPOLE
COMPANHIA NACIONAL DE SEGUROS GERAIS

CAPITAL 5.500.000.000

Hoje, depois do advento da "METROPOLE" ninguém mais pôde dizer que o seguro de vida no Brasil é apenas para ricos.

Metropole é uma companhia de seguros brasileira, formada com capitais brasileiros e dirigida por brasileiros.

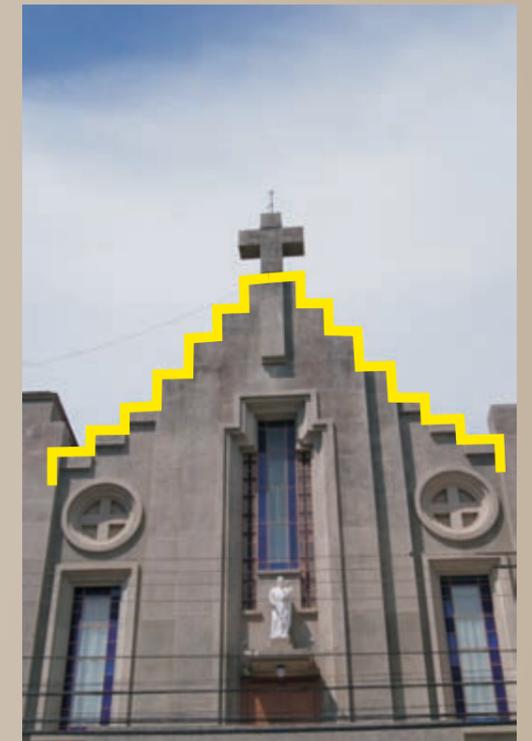
E não é só: as suas taxas de seguros são eguais às melhores, taxas das melhores companhias americanas e europeias.

E é por isso que a Metropole, com três meses de funcionamento, em quatro Estados, apenas já fez mais de 25.000.000.000 (vinte e cinco mil milhões de réis) de seguros de vida.

Rio: RUA ALVARO ALVIM 33 — Caixa Postal 1090
Telephone 22-7700 (rede particular) Endereço Tel. MITROSEG

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL

Director regional: Dr. Frederico Dalmeida — Agente geral: Ernesto Bilac & Cia.
RUA DR. FLORES N.º 145—2.º ANDAR—EDIFÍCIO RENNER—FONE 44-77 e 7903
C. POSTAL 404 — END. TELEGR.: -BULHAB- — PORTO ALEGRE



O escalonamento como um recurso frequentemente aplicado no design do Art Déco é muitas vezes associado a sua conexão com Zígrates egípcios e a arquitetura ancestral pré-colombiana, na América. Isso talvez tenha acontecido vinculado ao frenesi em torno das descobertas arqueológicas do início do século XX e da própria consolidação da Arqueologia como ciência no período do Art Déco. Ao mesmo tempo em que tudo o que envolvia o futuro era simbolizado e iconizado pela estética da época, despertava-se o interesse pela Antiguidade. Com outro olhar, podem-se considerar os escalonamentos como um indicador de verticalidade, de direcionamento a algo etéreo, elevado. Representou-se o ápice de poder econômico e financeiro, social e cultural entre nações com disputas por edifícios e cidades mais cada vez mais altos. Na imagem da igreja, em Pelotas, a platibanda escalonada não deixa de ter uma relação com a ascensão ou o direcionamento para o alto. Os escalonamentos são traduzidos de um plano total de edifícios em altura ou de skylines de cidades como Nova York ou ainda da arquitetura ancestral e se manifestam em elementos arquitetônicos específicos como a platibanda de um edifício, por exemplo.

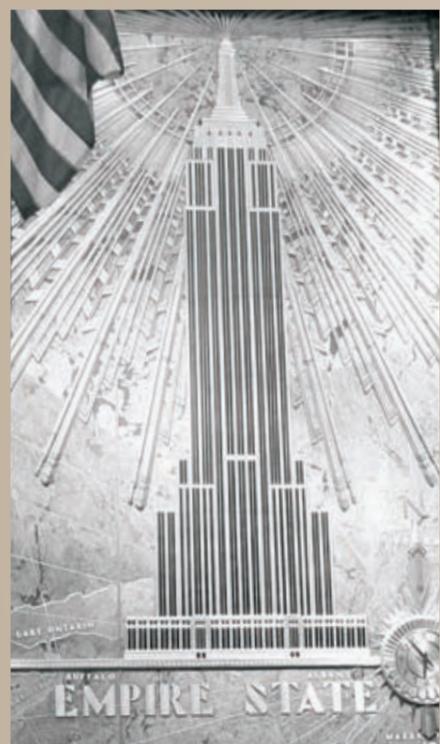


Figura 01

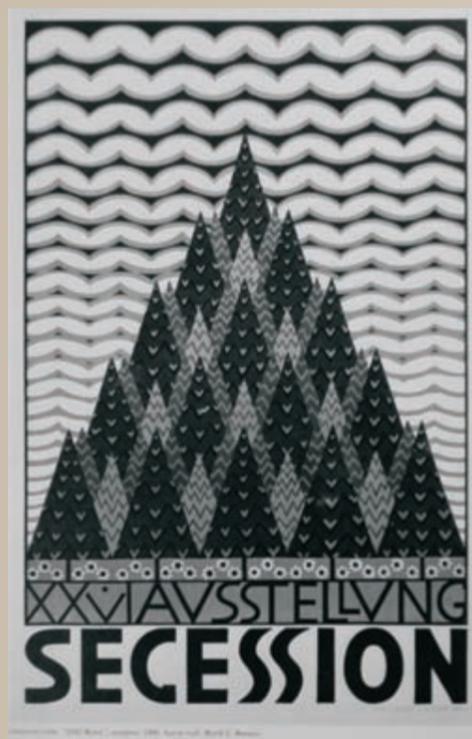


Figura 02

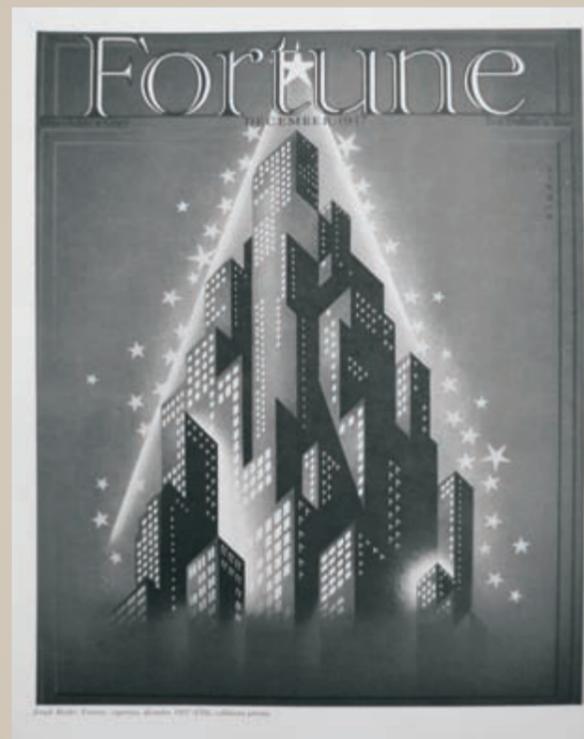


Figura 03



Figura 04



Figura 05

- Figura 01 Baixo-relevo no hall do Empire State Building, Nova Iorque, 1931.
Fonte: http://fr.wikipedia.org/wiki/Art_d%C3%A9co.
- Figura 02 Ferdinand Andri. XXVI Mostra, Manifesto, Áustria, 1906.
Fonte: KERY, Patricia Frantz. Grafica Art Déco. Milão: Fabbri Editori, 1986.
- Figura 03 Joseph Binder. Capa da Revista Fortune, EUA, 1936.
Fonte: KERY, Patricia Frantz. Grafica Art Déco. Milão: Fabbri Editori, 1986.
- Figura 04 Midia gráfica para Metrópole Companhia de Seguros. Pelotas, 1935.
Fonte: Jornal Diário Popular, Pelotas, 1935.
- Figura 05 Fachada da Capela do Colégio São José, Pelotas.
Fonte: Fotografia do autor em 2010.

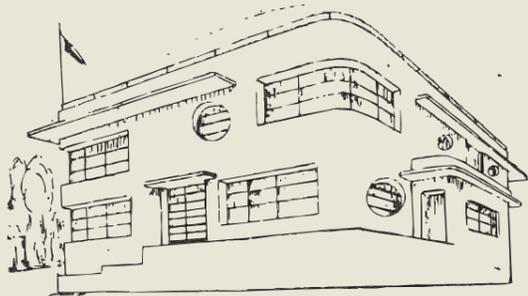
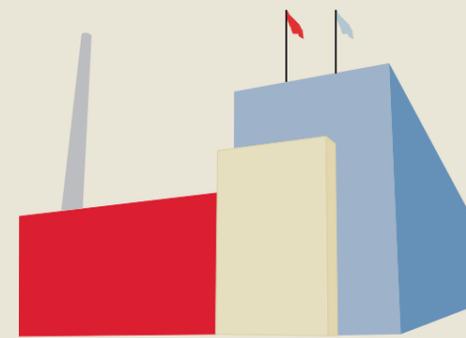
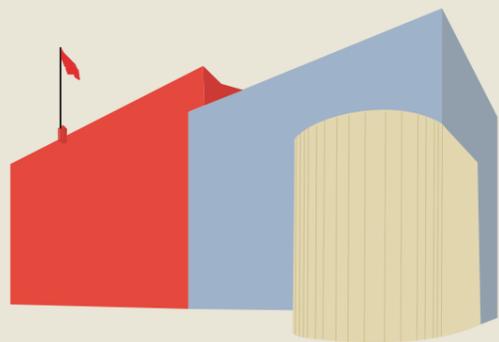
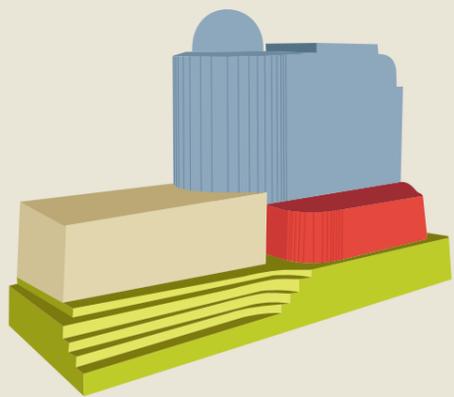
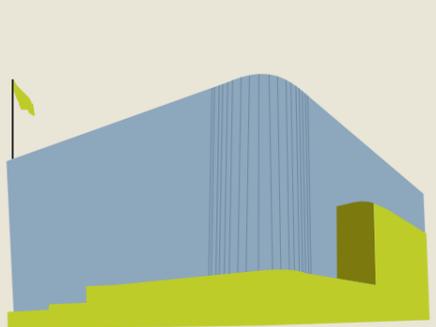




Figura 01

Edifício do Instituto de Educação Assis Brasil

Fonte: Moura, Schlee (2002, p. 151)



Figura 02

Fabrica Fagus - Walter Gropius.

Fonte: <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Fagus-Werke-01.jpg>
Acesso em 20 de julho de 2011



Figura 03

École Rémi

Denison, Yuren, (2008, p. 169)



Figura 04

Jornal Diário Popular, Década de 1930.

Fonte: Acervo da Biblioteca Pública Pelotense



Figura 05

Relógio Art Déco

<http://artdecoCLOCKS.net/best-of-art-deco-clocks/art-deco-clock-w-cigarette-box-lighter.php>

Acesso em 20 de julho de 2011

Os cinco objetos apresentados nessa imagem mantêm uma relação formal que pode demonstrar a transferência ou redundância de elementos de composição e de ícones da estética Déco em contextos diferentes. Os conceitos de referência e projeto ficam evidentes quando colocamos lado a lado edifícios com forma, composição e iconografia próximas. Apresenta-se o edifício da Escola Assis Brasil (Pelotas, década de 1940); o desenho de uma residência em uma mídia gráfica publicada no Jornal Diário Popular (Pelotas década de 1930), um relógio Art Déco vendido em um antiquário especializado na internet; o edifício da Fábrica Fagus, de Walter Gropius (Alfeld an der Leine, Alemanha, 1911) como uma referência fundamental para a arquitetura moderna como um todo e uma escola francesa na China chamada École Rémi (Shanghai 1933). A partir de desenhos de simplificação formal para uma comparação entre os seus elementos de composição desses objetos, percebeu-se que a estratégia projetual adotada é a de articulação volumétrica entre prismas. Podem ser percebidos o equilíbrio entre as massas, a valorização dos cantos, ou esquinas por um elemento formal mais alto, curvo ou dominante, a ênfase na perspectiva, a depuração da forma. O uso de elementos de arquitetura iconizados pela arquitetura protomodernista e moderna como a janela contínua, de canto, em óculo, ou dispostas em volumes curvos, as hastes de bandeiras e as coberturas planas, por exemplo, são presentes nos edifícios na sua forma original ou assimiladas de acordo com a tecnologia e o contexto de cada local. Os objetos decorativos também trocam ícones com a arquitetura e pode-se fazer a associação do relógio da imagem a um edifício não somente na sua forma total mas de desenhose em elementos em texturas no corpo do objeto com elementos de arquitetura.

Através dessa imagem que contém uma captura de cena do filme Metrópolis, um móvel Déco (Paul Iribe, 1912) e um gradil de muro do Colégio Santa Margarida busca-se mostrar o livre trânsito de motivos florais geometrizados e estilizados, desenho típico da estilística na época das vanguardas, do Art Nouveau e Art Déco.



Figura 01

Maria-Andróide. Metropolis, Fritz Lang, 1927.

Fonte: Fotograma do filme Metropolis.



Figura 02

Cômoda, Paul Iribe, 1912.

Fonte: COIGNARD, Jérôme. Guide Du musée des arts décoratifs. Paris: Les Arts Décoratifs, 2006.



Figura 03

Muro do. Colégio Santa Margarida, Pelotas, 1931.

Fonte: KERY, Patricia Frantz. Grafica Art Déco. Milão: Fabbri Editori, 1986.



Mídias gráficas com veículos

Representação de velocidade, movimento e modernidade

Fonte: Jornal Diário Popular, década de 1930 e KERY, Patricia Frantz. Grafica Art Déco. Milão: Fabbri Editori, 1986.

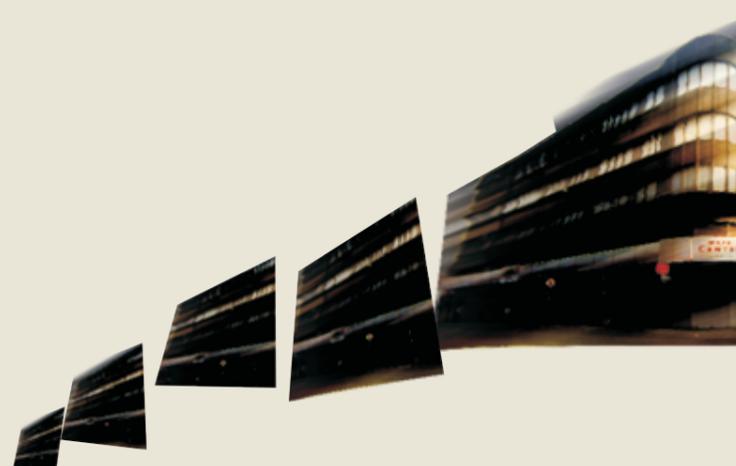


Edifício Glória

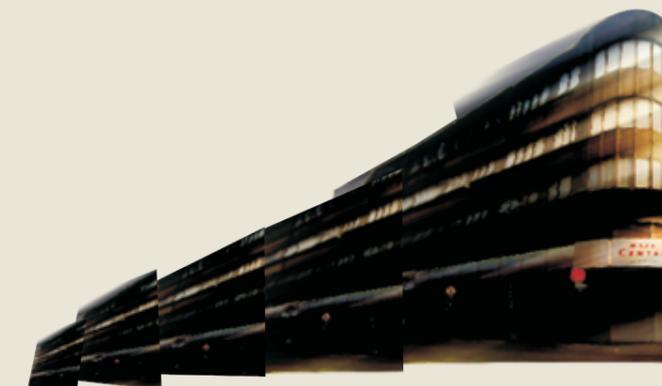
Fonte: MOURA, Rosa Rolim de e SCHLEE, Andrey. 100 Imagens da arquitetura Pelotense. Pelotas: Palotti, 2002.



Blur



Replicação

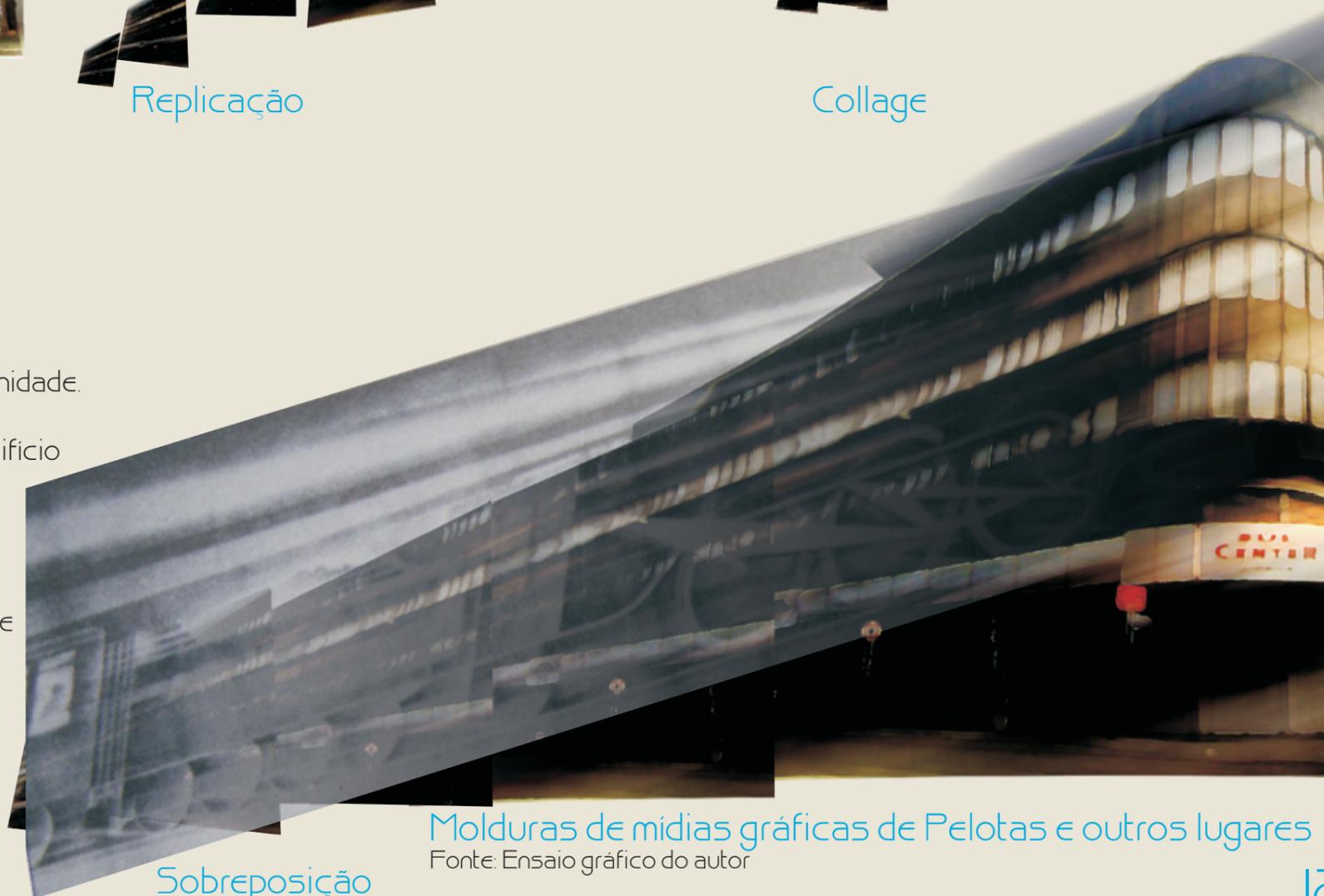


Collage

O conceito de velocidade foi propagado pela estética Déco aliado a ideia de modernidade. A estética da máquina encontra território na mídia que divulga as imagens de meios de transporte da época como os trens e metrô, automóveis, aviões, navios e transatlânticos como indicadores dessa modernidade.

Assim, por um exercício de colagem procurou-se relacionar uma imagem do edifício Glória (1935) com sua forma horizontal intensificada por linhas e estrias e esquina arredondada, figuras e motivos que conferem certo aerodinamismo ao edifício, à estética das máquinas da época.

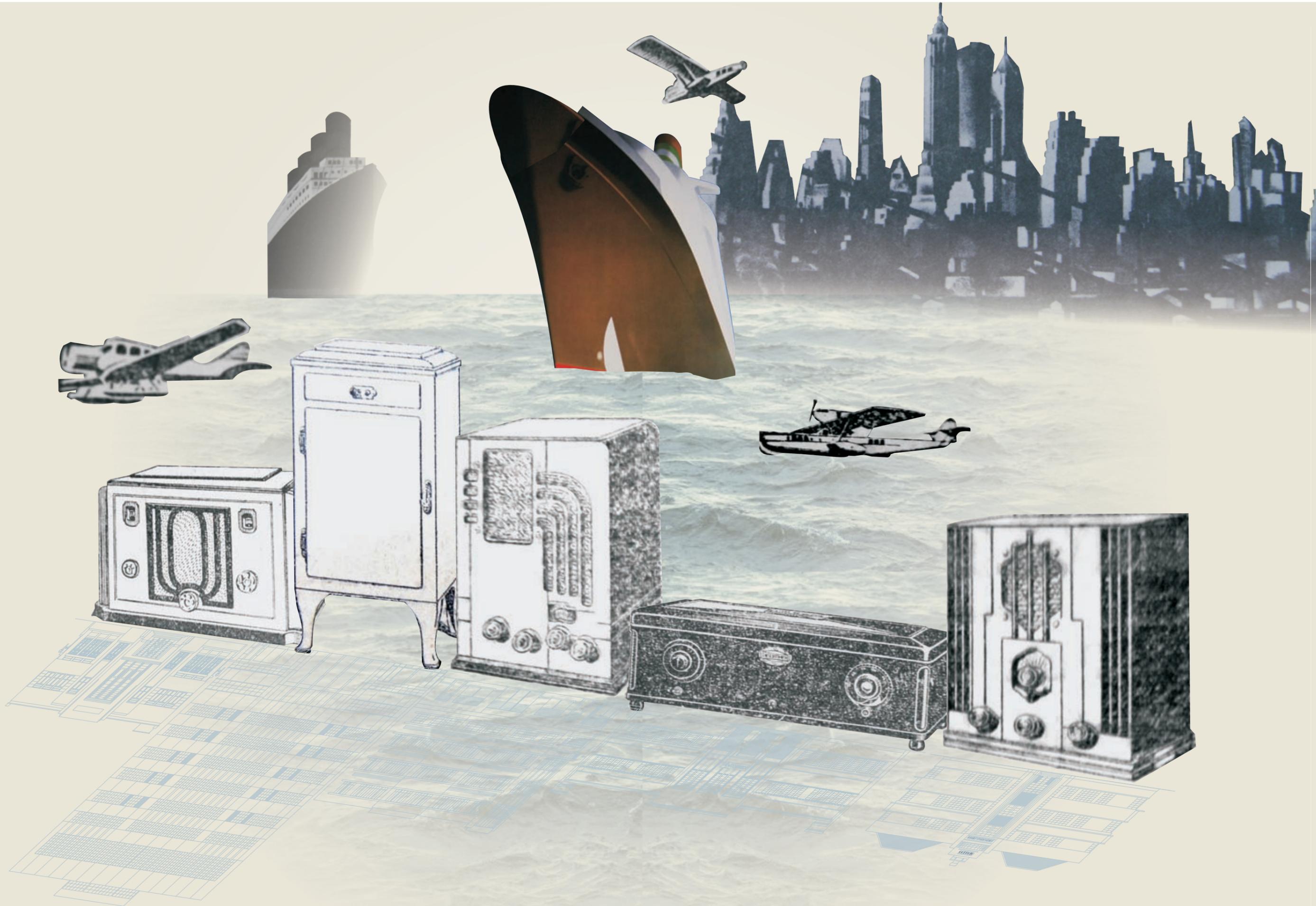
Através de operações de desfocagem, colagem, replicação e sobreposição de imagens, objetivou-se evidenciar os conceitos de velocidade, aerodinamismo presentes no edifício, nas máquinas, nos objetos e nas mídias.



Sobreposição

Molduras de mídias gráficas de Pelotas e outros lugares

Fonte: Ensaio gráfico do autor





Mídias Gráficas em Pelotas

Anúncios para rádios Pilot, Atervater Kent, GE e viação Varig.

Fonte: Jornal Diário Popular, Pelotas, década de 1930.



Mídias gráficas internacionais

W.F. Ten Broek, Manifesto, 1937.

Studio Alexei Brodovitch, Cunard Line, Manifesto, 1928.

Louis Lozowick, Através da Ponte do Brooklyn, Litografia, 1938.

Fonte: KERY, Patricia Frantz. Grafica Art Déco. Milão: Fabbri Editori, 1986.

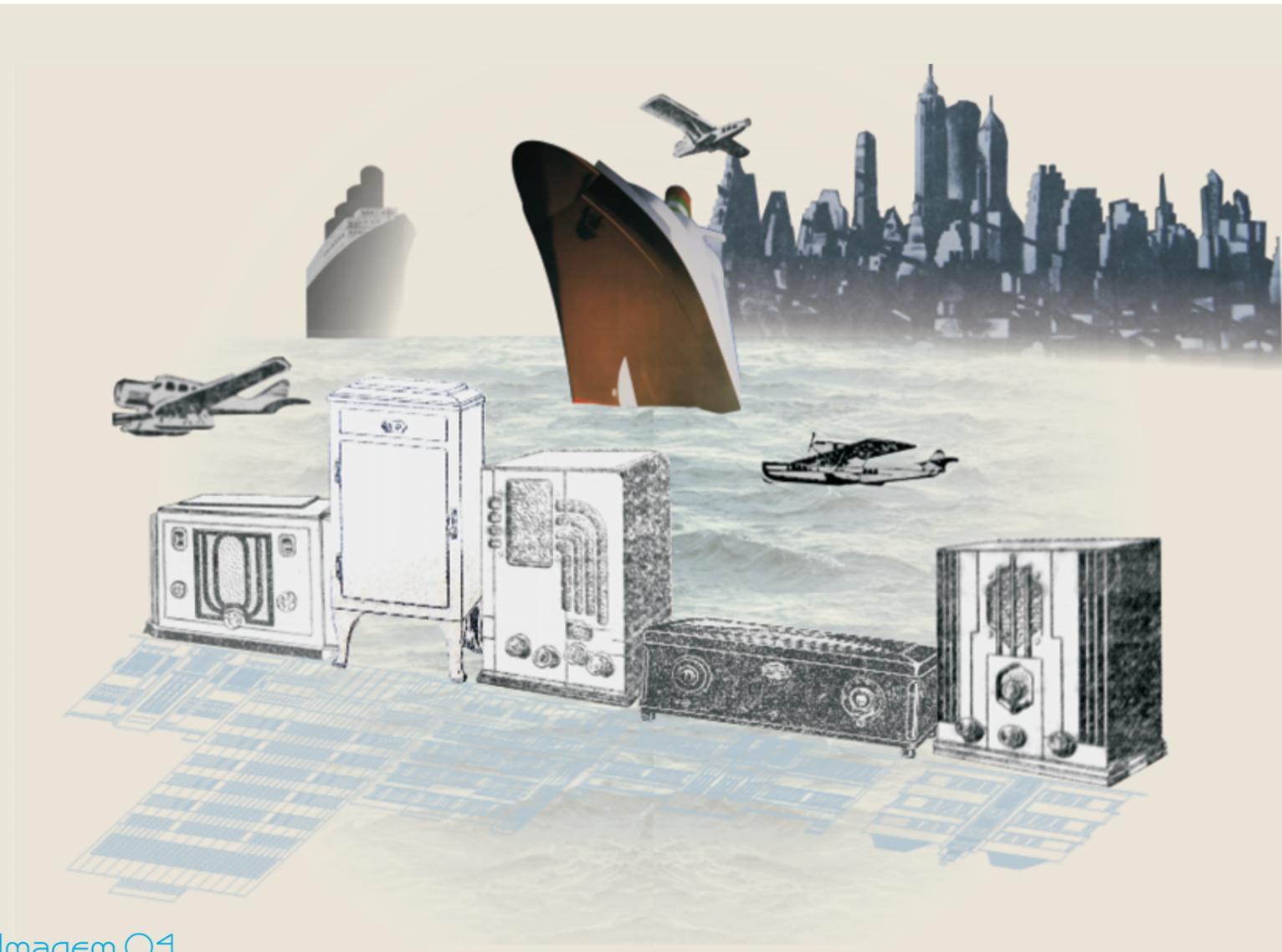


Imagem 04

Ensaio gráfico

A importação da imagem Art Déco teve as metrópoles dos países desenvolvidos como novos modelos de cidade. Os novos meios de transporte também transportavam a mensagem de modernização junto aos objetos de consumo que tinham suas imagens refletidas também na arquitetura. Foi realizada uma colagem de mídias gráficas de pelotas e de outros locais contendo ícones do Art Déco (como os navios, aviões e skyline de metrópoles), aparelhos domésticos da época (rádios e refrigeradores, na imagem) e edifícios da época em Pelotas (Edifício da Associação Comercial, Colégio Santa Margarida, Edifício dos Correios, e Alfândega).



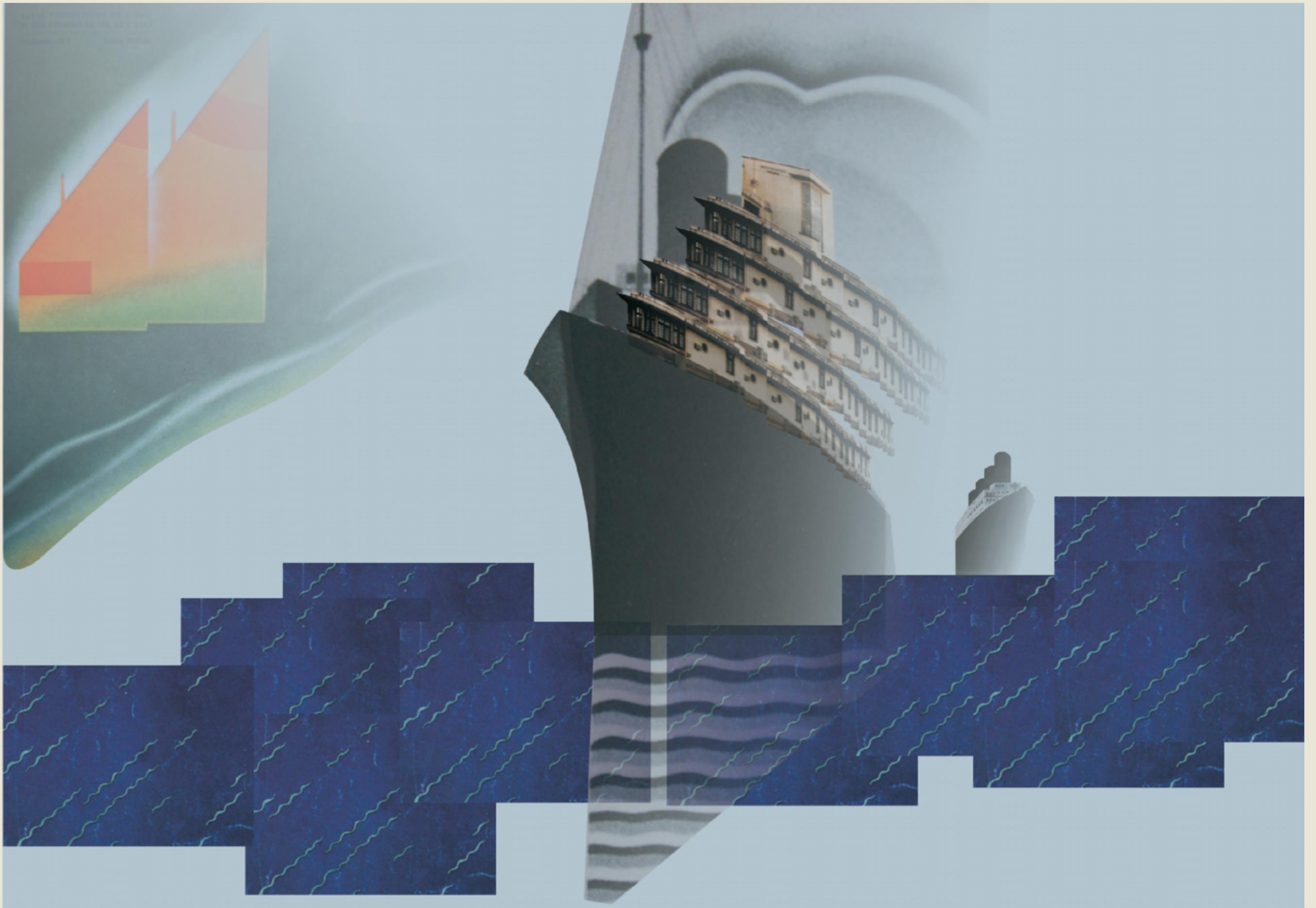




Figura 01
 Instituto de Educação Assis Brasil, década de 1940.
 MOURA, Rosa Rolim de e SCHLEE, Andrey. 100 Imagens da arquitetura Pelotense. Pelotas: Palotti, 2002..



Figura 02
 Studio Alexey Brodovitch. Cunard Line, Manifesto, 1928.
 Fonte: KERY, Patricia Frantz. Grafica Art Déco. Milão: Fabbri Editori, 1986.



Figura 03

Instituto de Educação Assis Brasil, década de 1940.

Fonte: desenho do autor.

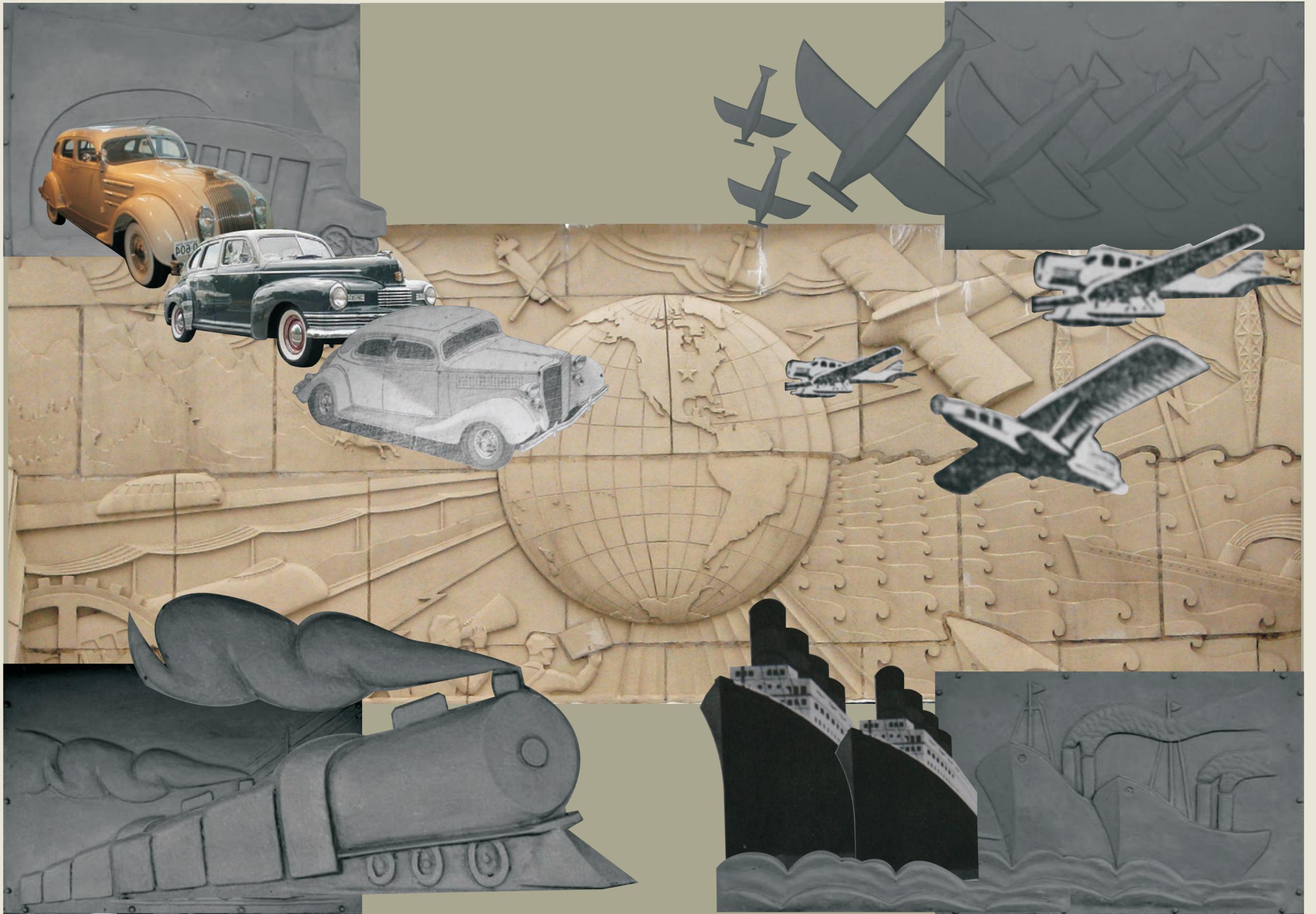
- escalonamentos de volumes
- horizontalidade
- janelas em óculo
- paralelismo
- terraços
- volumes verticais como elemento marcante
- volumes em curva
- mastros e bandeiras

Figura 04

Transatlântico SS Normandie, 1935.

Fonte: Desenho do autor sobre imagem em http://en.wikipedia.org/wiki/SS_Normandie...

Buscou-se fazer uma associação entre a imagem de um transatlântico e do colégio Assis Brasil, em Pelotas. O edifício possui uma composição próxima da tendência streamline do Art Déco, propagada pelos transatlânticos Normandie, Queen Mary 2, dentre outros cuja composição volumétrica e objetos de motivos náuticos integravam um vocabulário formal absorvido pela arquitetura de edifícios. No caso do edifícios da escola, o volume com janela curva, terraço com guarda corpo, as janelas em óculo e o prisma da escada dominante mais alto contribuem para essa associação, pois são signos que integram aquele repertório de figuras já descrito. Foi, então, realizado uma colagem com fragmentação e replicação da imagem para acentuar essa analogia.



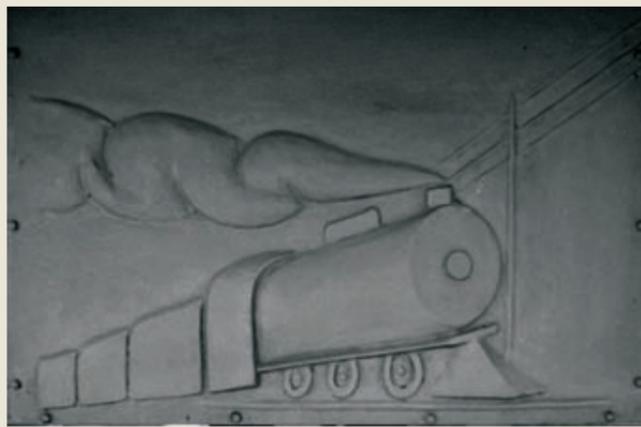


Figura 01

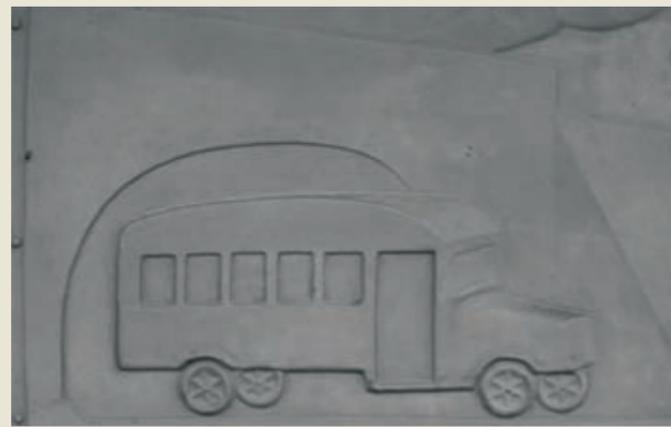


Figura 02



Figura 07



Figura 08



Figura 03



Figura 04



Figura 09



Figura 05



Figura 06

Figura 01, 02, 03, e 04 Baixo Relevo metálico - Alfândega, Pelotas, 1935.
Fonte: Acervo do autor

Figura 05 Mídia gráfica - publicidade para VARIG no Diário Popular, 1930.
Fonte: Jornal Diário Popular. Acervo da Biblioteca Pública Pelotense.

Figura 06 Mídia gráfica - publicidade para Ford no Diário Popular, 1935.
Fonte: Jornal Diário popular. Acervo da Biblioteca Pública Pelotense.

Figura 07 Chrysler Airflow (1934)
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Art_Deco

Figura 08 Nash Ambassador Slipstream
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Art_Deco

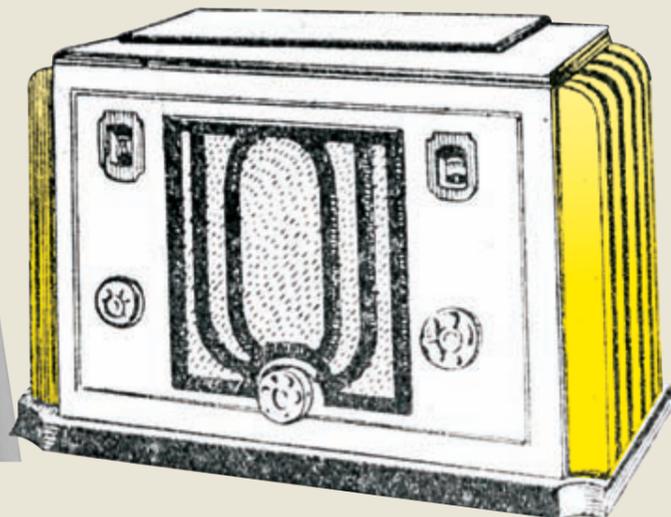
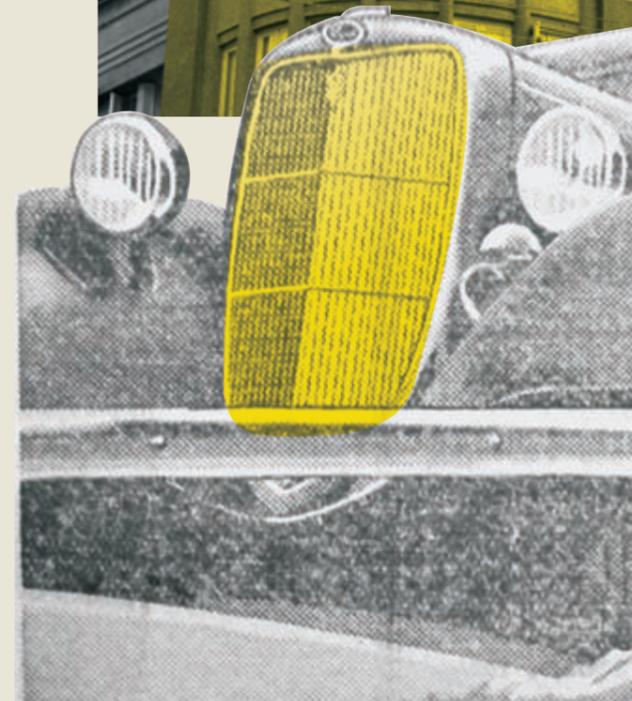
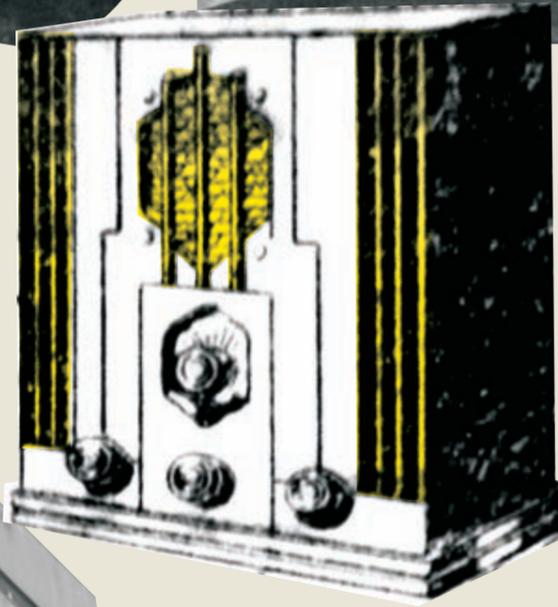
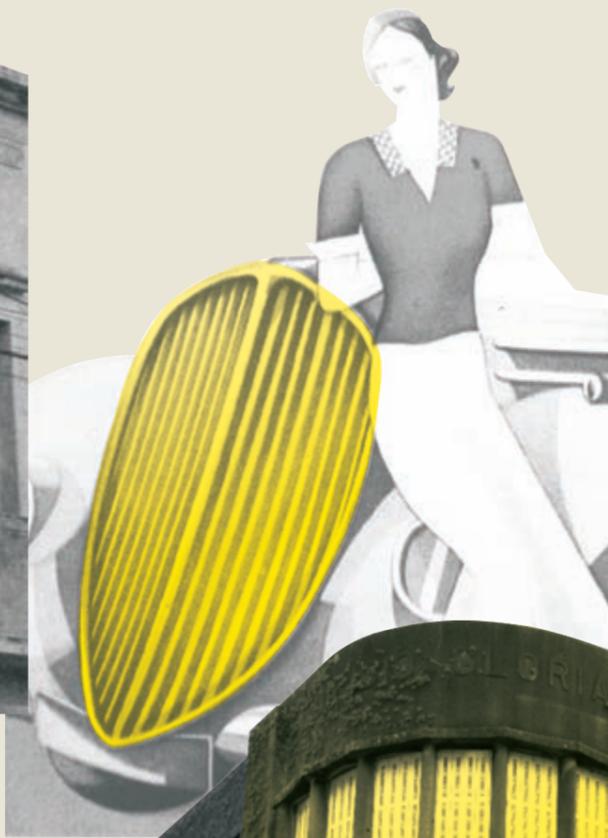
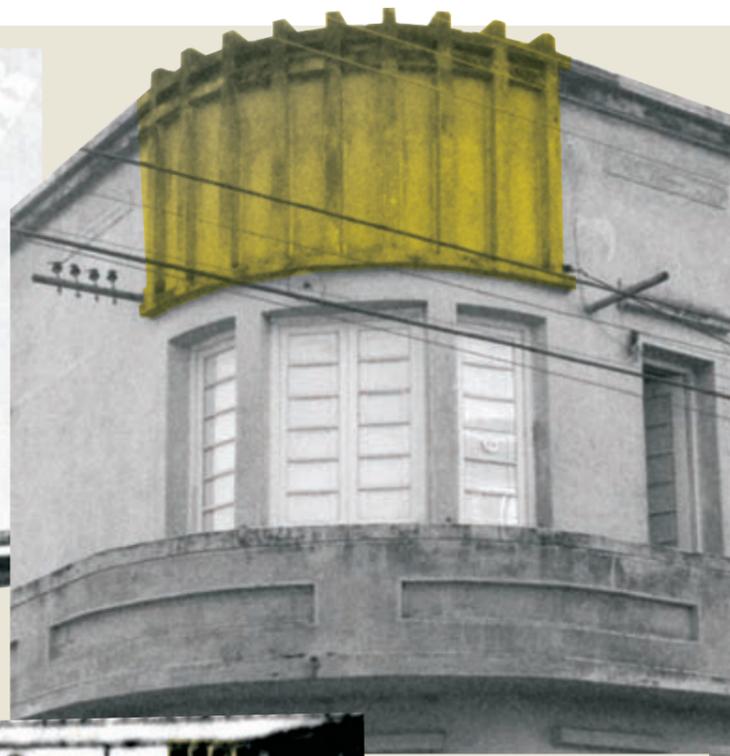
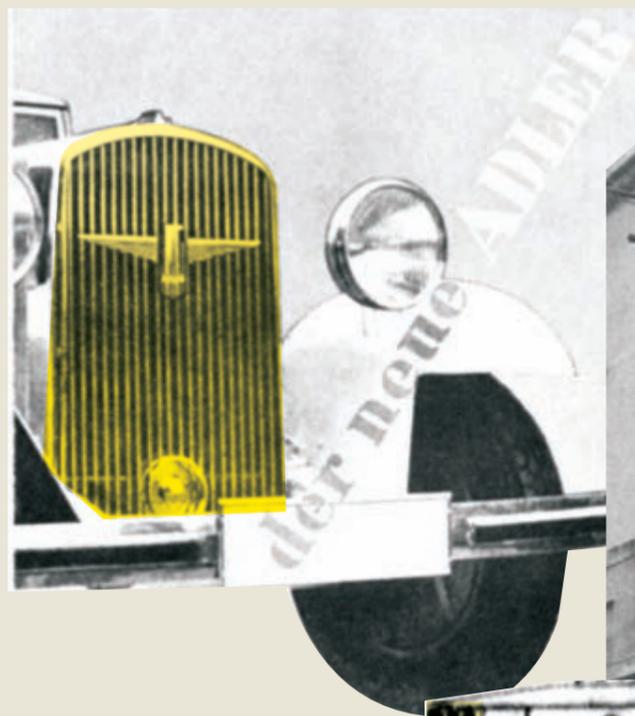
Figura 09 Baixo relevo, edifício jornal Press-Citizen, Iowa, Estados Unidos.
Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Art_Deco

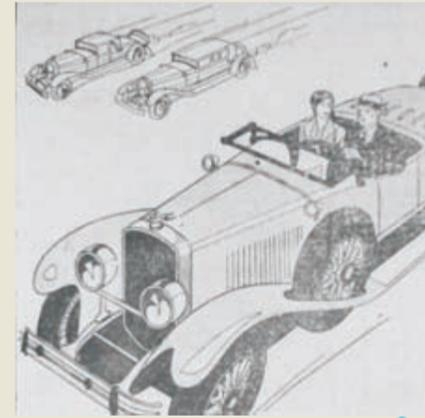
Ícones do período pré-moderno são frequentemente encontrados em mídias gráficas, objetos da indústria, e também em edifícios. Na figura 09 pode-se perceber um grande painel em baixo relevo no edifício de um jornal em Iowa, nos Estados Unidos. Esse painel apresenta ícones como aviões, zepelins, trens, navios e engrenagens, relacionados à indústria e aos meios de transporte da época. Um símbolo do globo terrestre recebe destaque ao centro, correspondendo a ideia de internacionalização e globalização pelo rompimento das fronteiras nacionais e encurtamento das distâncias entre os países através dos novos meios de transporte. Outros objetos também foram registrados contendo ícones semelhantes nos edifícios Stella Haus, em Hamburgo, no edifício da Alfândega, em Pelotas e em propagandas gráficas do jornal diário popular contendo objetos como automóveis da época, aviões e navios. Assim como no edifício de Iowa, em Pelotas, no edifício da alfândega há um trabalho em alto-relevo que apresenta ícones já mencionados como navios e caravelas, além de simbologia náutica como âncoras, correntes, leme, linha paralelas representando o horizonte marítimo, e a inscrição com a data de construção do edifício em 1934. Esses signos tem vínculo com a função exercida originalmente pelo edifício, mas também pertencem a um vocabulário universal do período.











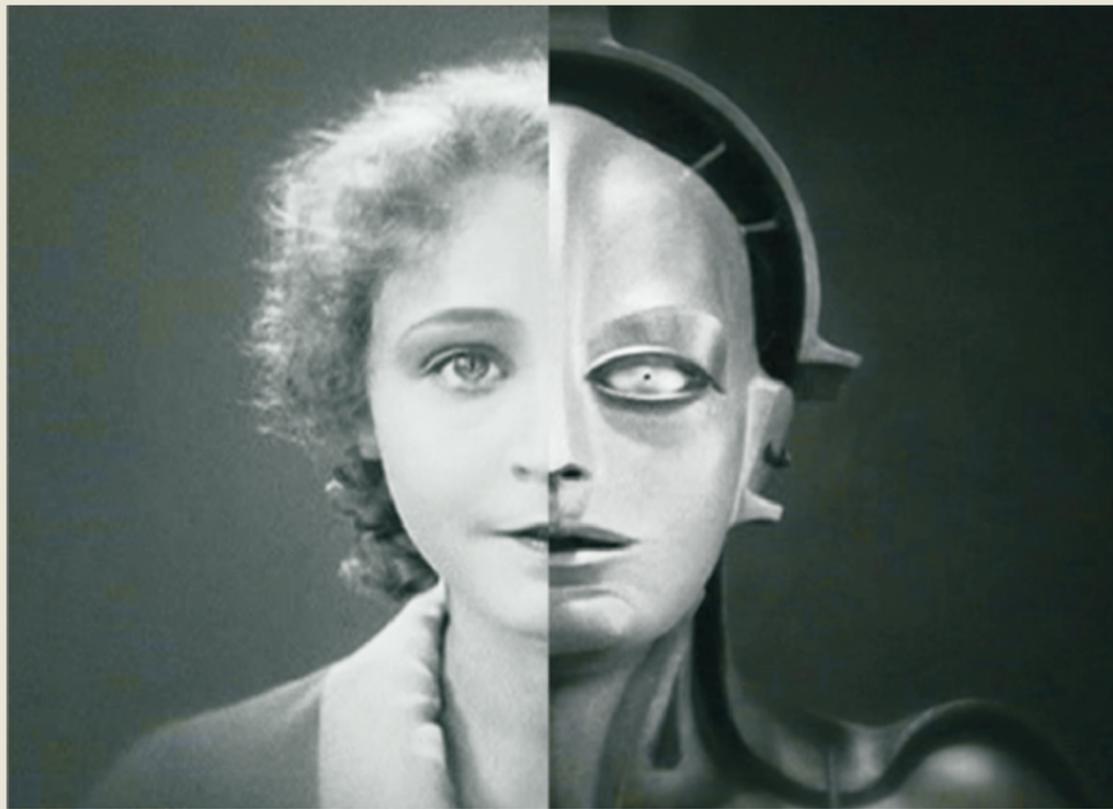


Figura 01
Maria e a Máquina - Metropolis.
Fonte: Montagem a partir de fotograma do filme Metropolis de Fritz Lang, 1927..

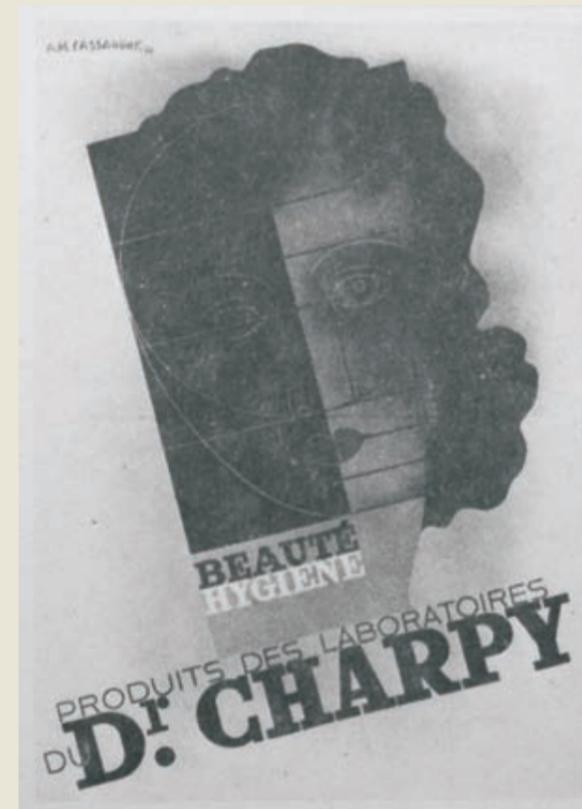


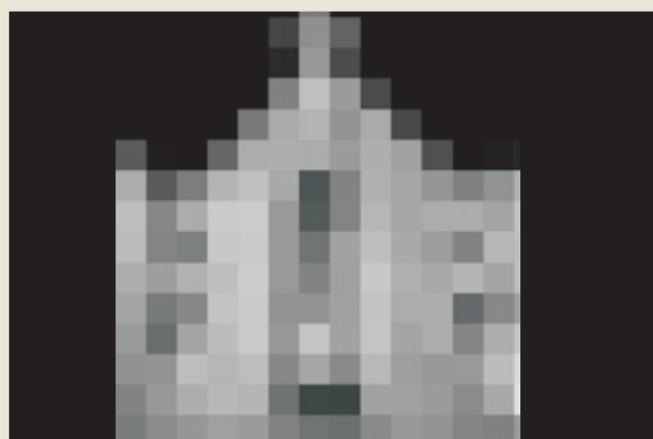
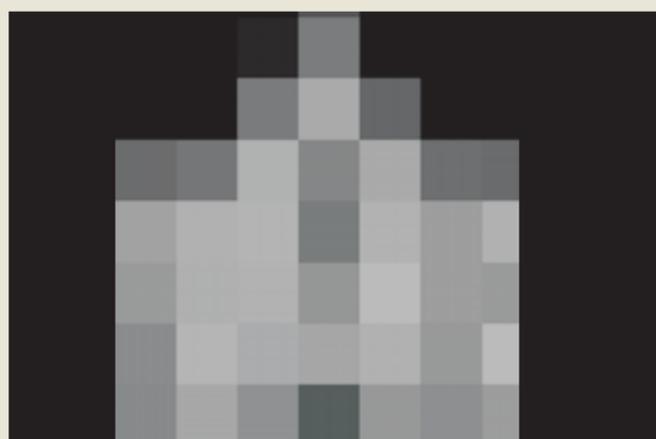
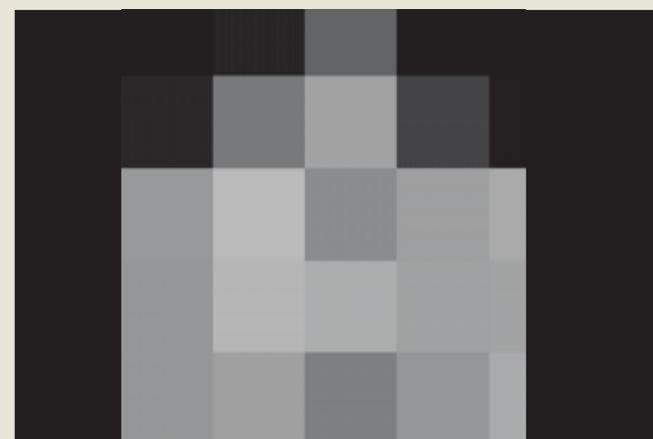
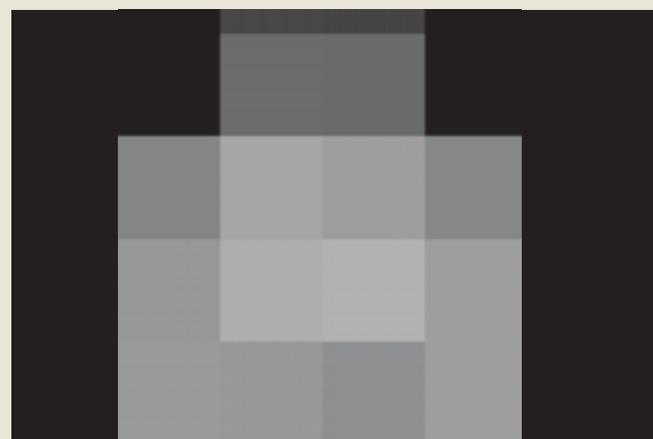
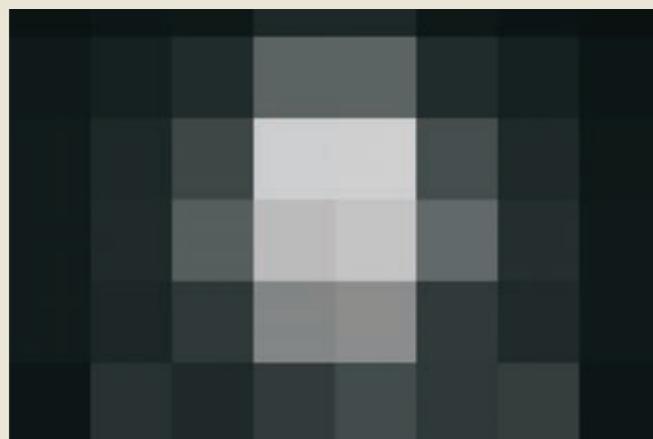
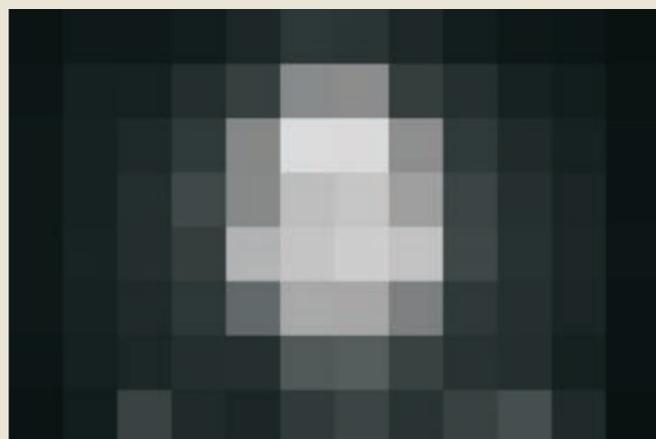
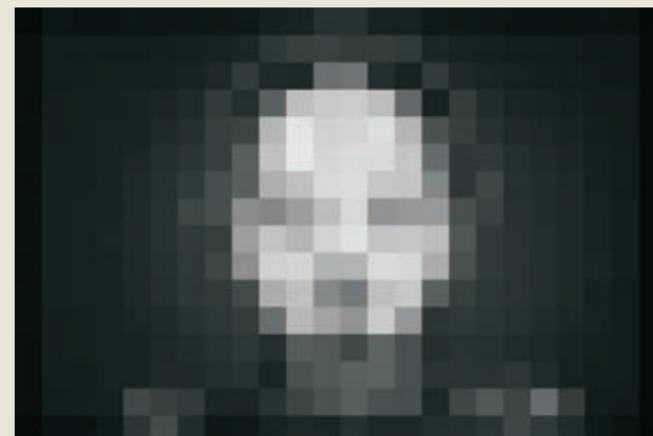
Figura 02
Citações na mídia gráfica. A. M. Cassandre, Manifesto, França, 1930.
Fonte: KERY, Patricia Frantz. Grafica Art Déco. Milão: Fabbri Editori, 1986.



Figura 03
A Máquina, personagem do filme Metropolis.
Fonte: Fotograma do filme Metropolis de Fritz Lang, 1927.



Figura 04
Citações na mídia gráfica. Anúncio para Helmitol Bayer.
Fonte: Jornal Diário Popular, 1930.



Figuras 01 - 12

Pixelizações de frames da máquina do filme Metrópolis (Fritz Lang, 1927) e de figura de um edifício protomodernista de Pelotas (Capela do Colégio São José).

Fonte: Ensaio sobre fotograma do filme Metropolis e fotografia do acervo do autor.

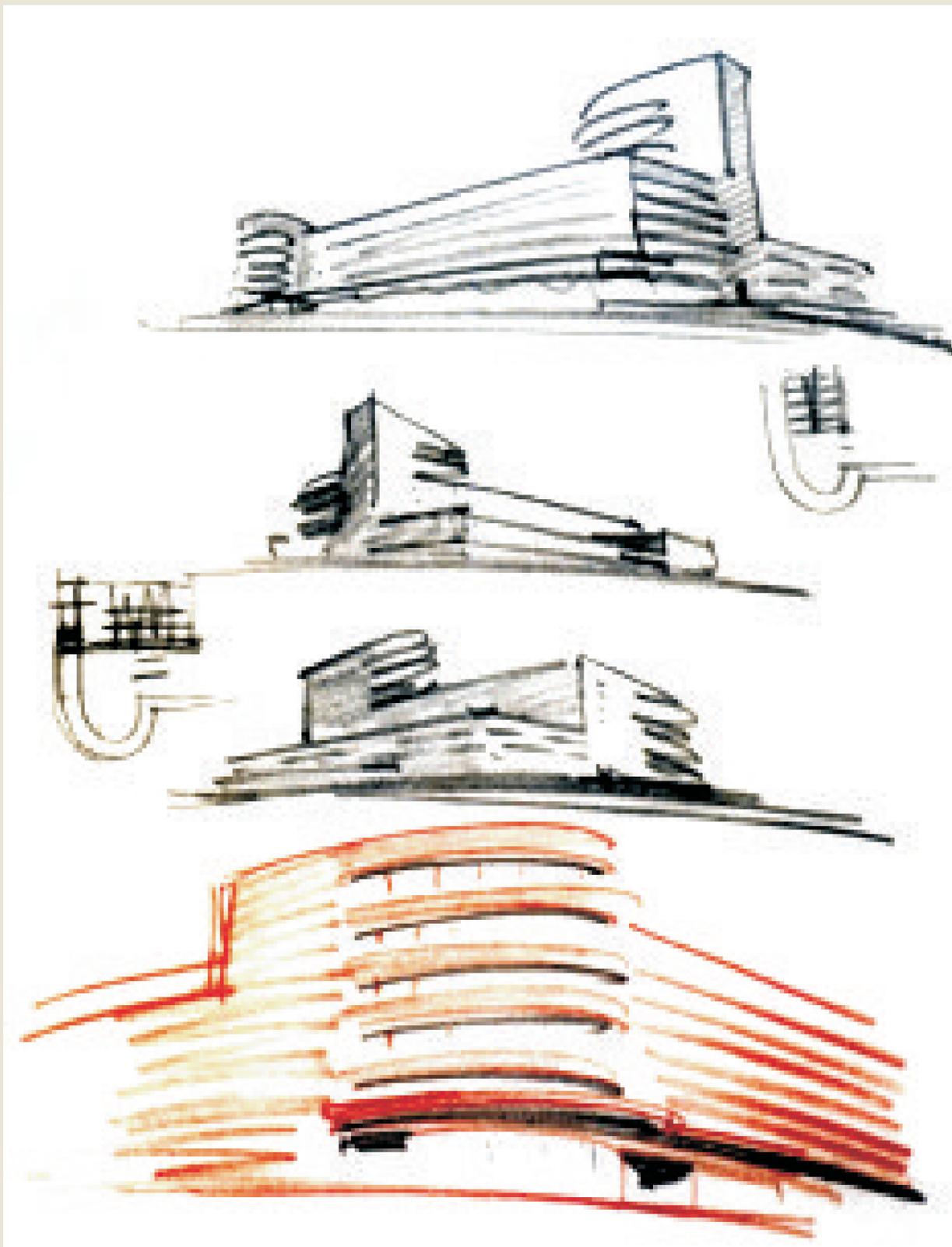


Figura 01
Croquis de Erich Mendelsohn
Fonte: GYMPEL, Jan. História da arquitetura - da antiguidade aos nossos dias. Colônia: Köneman, 1996

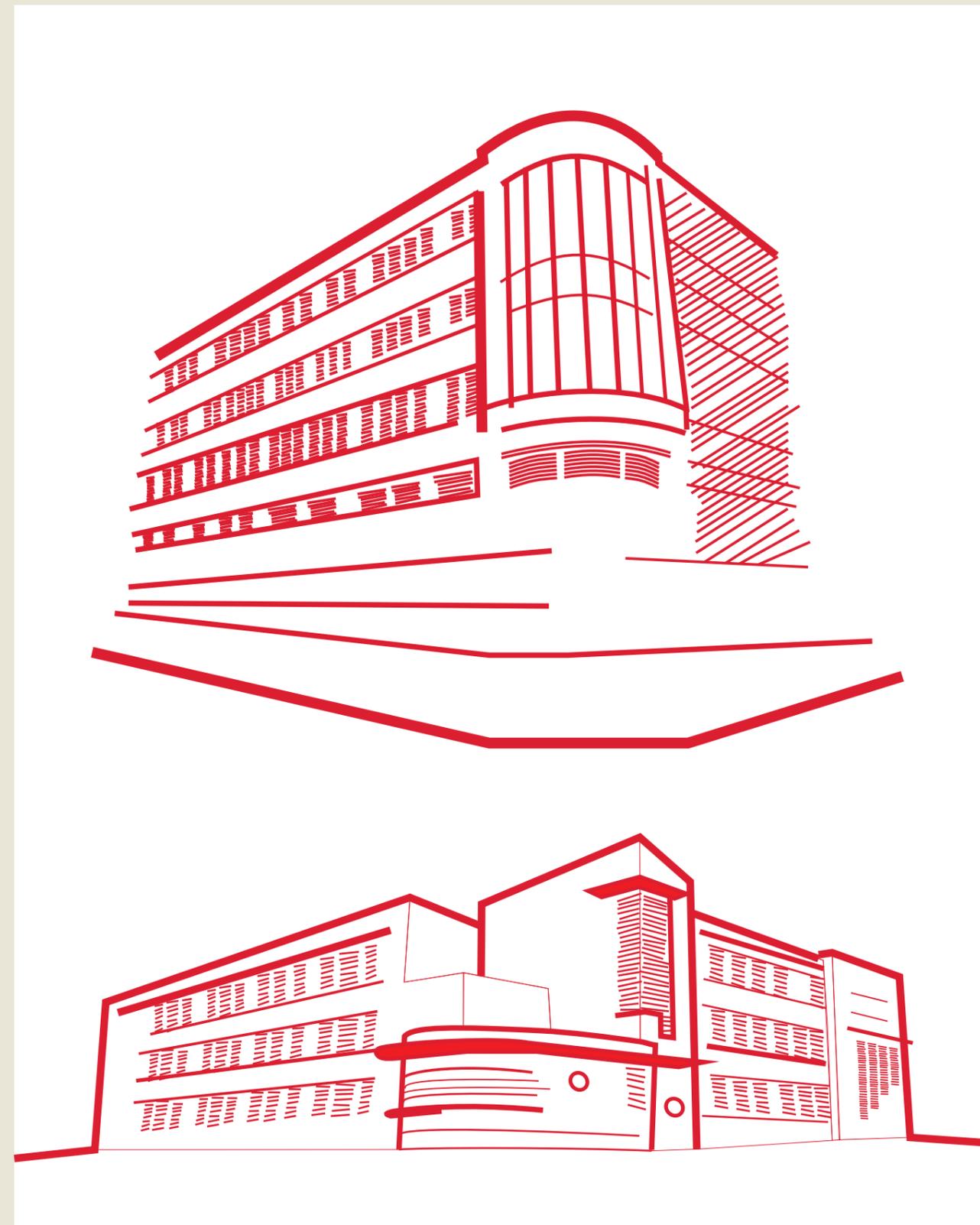


Figura 02
Edifício Glória, 1934 e Instituto Assis Brasil, 1939.
Fonte: Desenho do autor.



Figura 01
 Cemitério de Azul. Francisco Salamone, Provincia de Buenos Aires, déc. de 1930.
 Fonte: http://es.wikipedia.org/wiki/Art_dec%C3%B3.



Figura 02
 Capela do Colégio São José, Pelotas.
 Fonte: Acervo do autor.



Detalhes Iconográficos

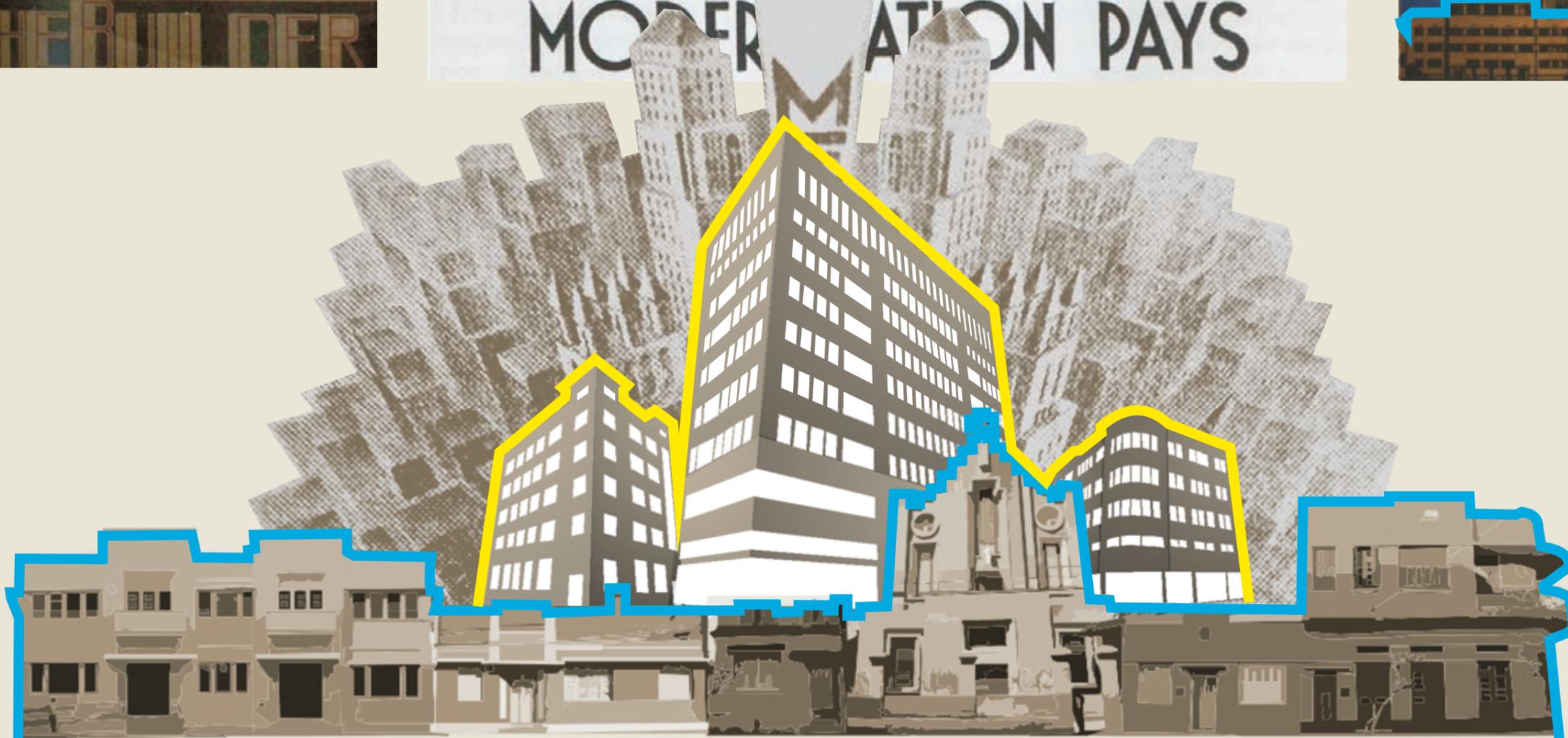
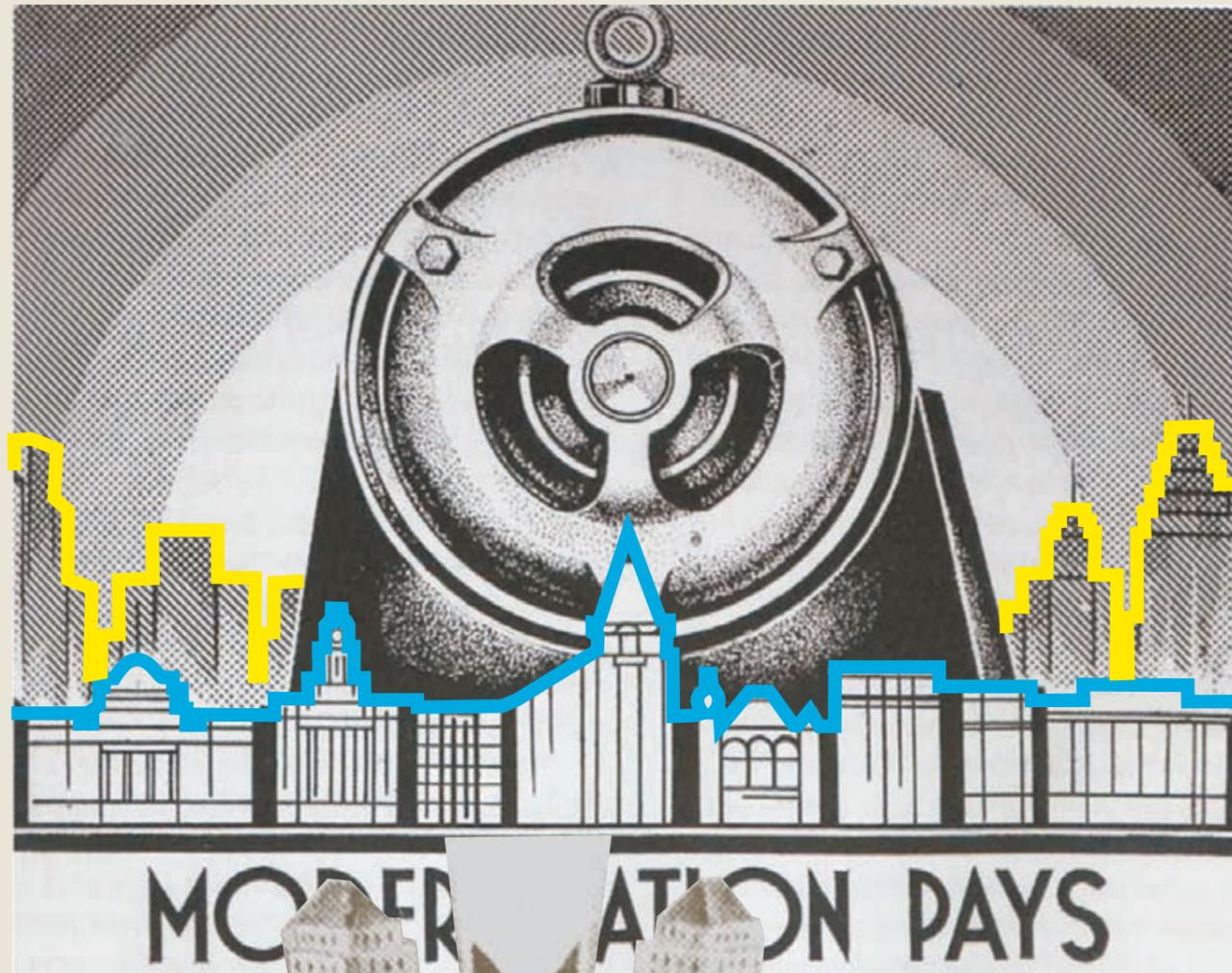
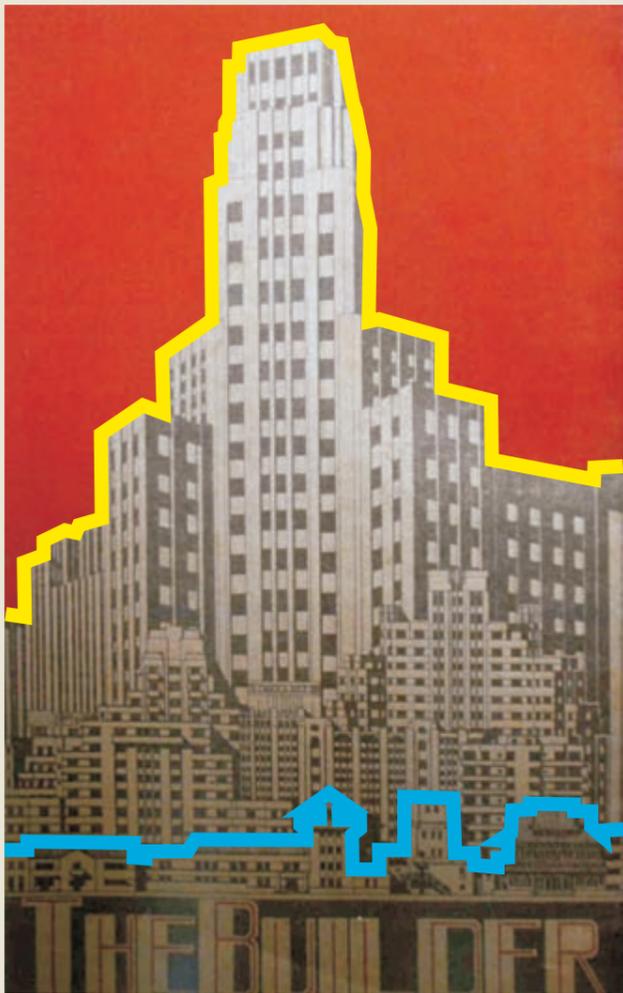




Figura 01 Mobiliário Déco em um Restaurante. Hamburgo, Alemanha.
Fonte: Acervo do autor



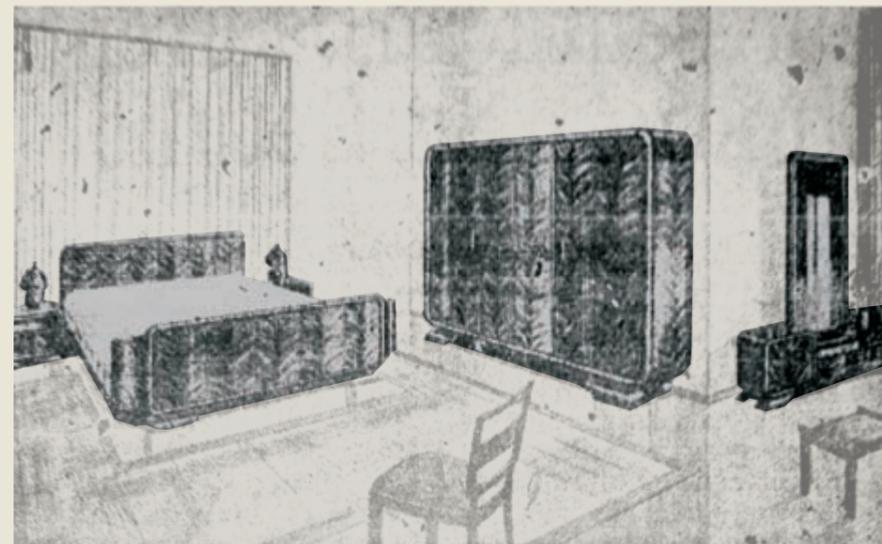
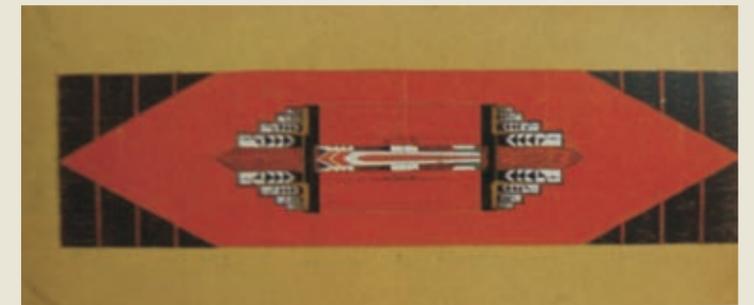
Figuras 02 e 03 Interiores e mobiliário Déco no cinema.
Fonte: Fotogramas do filme Metropolis, Fritz Lang, 1927.



Figuras 04 e 05 Poltronas Déco de clube.
Fonte: http://de.wikipedia.org/wiki/Art_D%C3%A9co



Figuras 06, 07 e 08. Cadeira de Clement Rousseau. Paris, 1921; Armário de Jacques-Émile Ruhlman. Paris, 1922, 1923; Projeto de tapete, Gustave Miklos. Paris, 1921.
Fonte: COIGNARD, Jérôme. Guide Du musée des arts décoratifs. Paris: Les Arts Décoratifs, 2006.



Figuras 10 e 11. Mídia gráfica - anúncio para Casa Patzer, 1934; Anúncio para Light, 1934.
Fonte: Jornal Diário popular. Acervo da Biblioteca Pública Pelotense.

eg 22



Figura 12 Capa da revista House Beautiful, EUA, 1935.
Fonte: KERY, Patricia Frantz. Grafica Art Déco. Milão: Fabbri Editori, 1986.

EXPERIMENTE
o novo Conjunto **RENOVALUZ**

COM o Conjunto Renovaluz logem as sombras do seu lar. Os filhos não se fatigam pela leitura ou pelo estudo. Há um ambiente alegre e repouante.

Aproveite ainda hoje as vantagens do Conjunto Renovaluz, aparelho pratico e de facil applicação. Basta adaptá-lo ao soquete common.

Para informações ou uma demonstração a qualquer das nossas lojas ou telephono para o departamento de LIGHT — Tel. 1.800 — Departamento Comercial

SEMPRE
MUNDLOS

Triumpha onde surge

Grande exposição no fim deste mez

Bromberg & Cia.

A SURPRESA DE 1934
Um radio para Pelotas

PILOT

CORRENTE CONTINUA OU ALTERNADA
ondas curtas de 10 a 50 m
ondas longas 200 a 500 m

GARANTIA ABSOLUTA DE FUNCIONAMENTO

elegante - barato - portátil

J.P. LEITÃO & CIA. LDA

PORTO ALEGRE - R. DO SUL - BRASIL
R. VIG. JOSÉ - INACIO 200

Agente para os radios PILOT e ATWATER-KENT a mais completa linha de radios no Estado Procura-se quem tenha capital para a venda por conta propria Informações á Rua 15 de Novembro n. 560 A

Um destes será a sua escolha!

Estas tres modelos são diferentes na apparencia, servindo a varios gustos e casando-se a varios ambientes. São diferentes na fidelidade, interessando aos que desejam ouvir apenas estacoes de ondas longas ou aos que gostam de ouvir ondas curtas e longas. São diferentes no preço, convindo a gosto de todas as posses.

Diferentes, todos estes radios têm uma coisa em common: são General Electric, a marca que lhe confide a voce para ouvir. É por isso, um destes será a sua escolha!

Para informações ou uma demonstração, a qualquer das nossas lojas ou telephono para o departamento de

V. S. conhece a ultima novidade em Radio? Eis o «Atwater Kent» modelo «Screen Greed» com alto fallante, dymnâmica

Pureza de som, selelevidade e grande alcance. Para ligar directamente a corrente da luz alternada.

Este è o aparelho mais moderno nos Estados unidos.

Casa Philatelica

Rua 15 de Novembro 672 - PELotas



Figuras 01, 02, 03, 04 e 05 Mídias gráficas de objetos decorativos.
Fonte: Jornal Diário Popular, década de 1930.

Figura 06 Vitrine de antiquário à Rue de Birague, Paris.
Fonte: Acervo do autor.

