



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONALIZANTE
EM PATRIMÔNIO CULTURAL**

**FORMAS NOVAS, TEMAS ANTIGOS:
CONECTANDO HISTÓRIA E PATRIMÔNIO NA
CRIAÇÃO DE PADRÕES GRÁFICOS PARA
DIVULGAR SANTA MARIA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Pedro Ceccim Morales

**Santa Maria, RS, Brasil
2012**

**FORMAS NOVAS, TEMAS ANTIGOS: CONECTANDO
HISTÓRIA E PATRIMÔNIO NA CRIAÇÃO DE PADRÕES
GRÁFICOS PARA DIVULGAR SANTA MARIA**

por

Pedro Ceccim Morales

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural, Área de Concentração em História e Patrimônio Cultural, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Patrimônio Cultural**.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Medianeira Padoin

**Santa Maria, RS, Brasil
2012**

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Ciências Sociais e Humanas
Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio
Cultural**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**FORMAS NOVAS, TEMAS ANTIGOS:
CONECTANDO HISTÓRIA E PATRIMÔNIO NA CRIAÇÃO DE
PADRÕES GRÁFICOS PARA DIVULGAR SANTA MARIA**

elaborada por
Pedro Ceccim Morales

como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Patrimônio Cultural

COMISSÃO EXAMINADORA:

Maria Medianeira Padoin, Dr^a.
(Presidente/Orientadora)

Saul Eduardo Seiguer Milder, Prof. Dr. (UFSM)

Caryl Eduardo Jovanovich Lopes, Prof. Dr. (UFSM)

Denise de Souza Saad, Prof. Dr^a. (UFSM)

Santa Maria, 28 de fevereiro de 2012.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural
Universidade Federal de Santa Maria

FORMAS NOVAS, TEMAS ANTIGOS: CONECTANDO HISTÓRIA E PATRIMÔNIO NA CRIAÇÃO DE PADRÕES GRÁFICOS PARA DIVULGAR SANTA MARIA

AUTOR: PEDRO CECCIM MORALES

ORIENTADORA: MARIA MEDIANEIRA PADOIN

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 28 de fevereiro de 2012.

A preservação do Patrimônio Arquitetônico Tombado, pertencente às cidades brasileiras - assunto tão debatido na atualidade -, pressupõe questionamentos que nem sempre são abordados pelos profissionais envolvidos na área de preservação. Um deles é a obtenção de verba para a manutenção dos bens tombados, bem como a aproximação entre essas construções e suas respectivas comunidades, já que é possível averiguar no cotidiano das urbes, as falhas existentes no cumprimento das leis de tombamento que não conseguem assegurar, por si só, a garantia de preservação desses elementos responsáveis por materializar as memórias e vivências obtidas no decorrer da história. Não obstante, a falta de uma consciência preservacionista, amplamente disseminada na sociedade, também demonstra a falta de conhecimento das populações acerca da história e da importância desses elementos urbanos que ilustram não só o passado das cidades, mas também definem a identidade dos indivíduos que nelas habitam. Essas definições culturais sobre os sujeitos podem ser reforçadas, refeitas ou até mesmo fabricadas pelas diferentes linguagens midiáticas que surgem e ou se reinventam ao sabor dos progressos obtidos através de pesquisas, avanços tecnológicos, novas possibilidades de interação, entre outros. Nesse sentido, o presente trabalho surge com o intuito de divulgar o conjunto de prédios históricos tombados de Santa Maria, através da técnica de estamperia, inspirada nas características formais da arquitetura desses prédios, buscando, assim, reforçar os laços identitários entre a população da cidade de Santa Maria e seus prédios históricos, bem como propor uma fonte de renda para a manutenção e preservação desses bens, pois, como é de conhecimento popular, só valorizamos aquilo que conhecemos.

Palavras-chave: Patrimônio Arquitetônico. Estamperia. Identidade. Santa Maria.

ABSTRACT

Master's Degree Dissertation
Post Graduate Program in Cultural Heritage
Universidad Federal de Santa Maria

NEW WAYS, OLD THEMES: CONNECTING HISTORY AND HERITAGE TO CREATE GRAPHIC PATTERNS TO PROMOTE SANTA MARIA

AUTHOR: PEDRO CECCIM MORALES

ADVISOR: MARIA MEDIANEIRA PADOIN

Date and Place: Santa Maria, Feb. 28, 2012.

Preservation of Architectural Heritage listed on the Brazilian Register of Historic Sites – an issue widely discussed nowadays – presupposes questions which are not always addressed by professionals involved in the preservation field. One of these questions is raising funds for maintenance of such historic sites as well as approaching these constructions and their respective communities, since it is possible to see in the cities' routine the existing failures in the compliance with preservation regulations which cannot, by themselves, ensure preservation of these elements responsible for materializing memories and experience obtained throughout History. Nevertheless, the lack of preservation awareness, widely spread in our society, also shows the population lack of knowledge about History and the importance of these urban elements which not only illustrate the past of cities, but also define the identity of citizens living in these towns. These cultural definitions of the subjects may be reinforced, redefined or even produced by the different media languages that appear and/ or are reinvented according to progress coming from research, technology advances, and new possibilities of interaction, among others. Accordingly, this paper aims at promoting the set of historic buildings under preservation laws in Santa Maria through the stamping technique, inspired by the formal features of these buildings architecture. Thus, identity bonds between the city's population and its historic buildings are strengthened. In addition, an income source is proposed for maintenance and preservation of these sites. As it is common knowledge, we only value what we know.

Key words: Architectural Heritage. Stamping. Identity. Santa Maria.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria	40
Figura 2 – Catedral Metropolitana de Santa Maria	43
Figura 3 – Sinagoga Isaac Rabin - Santa Maria (RS)	47
Figura 4 – Prédio do ex Banco Nacional do Comércio	49
Figura 5 – Prédio da SUCV - Sociedade União dos Caixeiros Viajantes	53
Figura 6 – Coreto da Praça Saldanha Marinho	57
Figura 7 – Chafariz da Praça Saldanha Marinho.....	57
Figura 8 – Escola Estadual Manoel Ribas.....	60
Figura 9 - Vila Belga (2010).....	63
Figura 10 - Estação Férrea de Santa Maria (2010)	64
Figura 11 - Janelas da Vila Belga.....	102
Figura 12 - Portas da Vila Belga.....	102
Figura 13 - Padrões gráficos das janelas da Vila Belga	103
Figura 14 - Padrões gráficos das portas da Vila Belga	104
Figura 15 - Padrões gráficos das janelas da Vila Belga – Aplicação em camiseta .	105
Figura 16 - Padrões gráficos das janelas da Vila Belga – Aplicação em sacola retornável	106
Figura 17 - Padrões gráficos das janelas da Vila Belga – Aplicação em caneca	106
Figura 18 - Padrões gráficos das janelas da Vila Belga – Aplicação em xícara	107
Figura 19 - Padrões gráficos das portas da Vila Belga – Aplicação em sacola retornável	107
Figura 20 - Padrões gráficos das portas da Vila Belga – Aplicação em camiseta...	108
Figura 21 - Padrões gráficos das portas da Vila Belga – Aplicação em xícara	108
Figura 22 - Padrões gráficos das portas da Vila Belga – Aplicação em caneca	109
Figura 23 – Frontão e janelas da Estação Férrea de Santa Maria	109
Figura 24 – Porta da Estação Férrea de Santa Maria	110
Figura 25 – Padrões gráficos do frontão da Estação Férrea de Santa Maria.....	110
Figura 26 – Padrões gráficos das janelas da Estação Férrea de Santa Maria.....	111
Figura 27 – Padrões gráficos da porta da Estação Férrea de Santa Maria.....	111
Figura 28 – Padrões gráficos do frontão da Estação Férrea de Santa Maria – Aplicação em camiseta	112
Figura 29 – Padrões gráficos do frontão da Estação Férrea de Santa Maria – Aplicação em caneca	113
Figura 30 – Padrões gráficos das janelas da Estação Férrea de Santa Maria – Aplicação em sacola retornável.....	113
Figura 31 – Padrões gráficos das janelas da Estação Férrea de Santa Maria – Aplicação em xícara	114
Figura 32 – Padrões gráficos da porta da Estação Férrea de Santa Maria – Aplicação em camiseta	114
Figura 33 – Padrões gráficos da porta da Estação Férrea de Santa Maria – Aplicação em caneca	115
Figura 34 – Janelas, pórtico e porta principal do Colégio Estadual Manoel Ribas ..	115
Figura 35 – Portão lateral do Colégio Estadual Manoel Ribas	116
Figura 36 – Padrões gráficos das janelas do Colégio Estadual Manoel Ribas	116
Figura 37 – Padrões gráficos do pórtico do Colégio Estadual Manoel Ribas	116
Figura 38 – Padrões gráficos da porta principal do Colégio Estadual Manoel Ribas	117

Figura 39 – Padrões gráficos do portão lateral do Colégio Estadual Manoel Ribas	117
Figura 40 – Padrões gráficos das janelas do Colégio Estadual Manoel Ribas – Aplicação em camiseta	119
Figura 41 – Padrões gráficos das janelas do Colégio Estadual Manoel Ribas – Aplicação em caneca	119
Figura 42 – Padrões gráficos do pórtico do Colégio Estadual Manoel Ribas – Aplicação em xícara	120
Figura 43 – Padrões gráficos do pórtico do Colégio Estadual Manoel Ribas – Aplicação em sacola retornável	120
Figura 44 – Padrões gráficos da porta principal do Colégio Estadual Manoel Ribas – Aplicação em camiseta	121
Figura 45 – Padrões gráficos da porta principal do Colégio Estadual Manoel Ribas – Aplicação em caneca	121
Figura 46 – Padrões gráficos do portão lateral do Colégio Estadual Manoel Ribas – Aplicação em xícara	122
Figura 47 – Padrões gráficos do portão lateral do Colégio Estadual Manoel Ribas – sacola retornável	122
Figura 48 – Brasão da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)	123
Figura 49 – Grade de ferro da porta principal da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)	123
Figura 50 – Sacada da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)	124
Figura 51 – Janelas da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)	124
Figura 52 – Padrões gráficos do brasão da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)	124
Figura 53 – Padrões gráficos da grade de ferro da porta principal da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)	125
Figura 54 – Padrões gráficos da sacada da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)	125
Figura 55 – Padrões gráficos das janelas da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)	125
Figura 56 – Padrões gráficos do brasão da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV) - Aplicação em camiseta	127
Figura 57 – Padrões gráficos do brasão da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV) Aplicação em Caneca	128
Figura 58 – Padrões gráficos da grade de ferro da porta principal da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV).- Aplicação em sacola retornável	128
Figura 59 – Padrões gráficos da grade de ferro da porta principal da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV) - Aplicação em xícara	129
Figura 60 – Padrões gráficos da sacada da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV) - Aplicação em camiseta	129
Figura 61 – Padrões gráficos da sacada da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV) - Aplicação em caneca	130
Figura 62 – Padrões gráficos das janelas da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV) - Aplicação em sacola retornável	130
Figura 63 – Padrões gráficos da sacada da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV.- Aplicação em xícara	131
Figura 64 – Fachada da Sinagoga Itzack Rabin	131
Figura 65 – Aberturas triangulares da Sinagoga Itzack Rabin	132
Fonte: Pedro Morales	132
Figura 66 – Abertura Circular da Sinagoga Itzack Rabin	132

Figura 67 - Padrões gráficos das aberturas triangulares da Sinagoga Itzack Rabin	132
Figura 68 - Padrões gráficos da fachada da Sinagoga Itzack Rabin.....	133
Figura 69 - Padrões gráficos das aberturas triangulares da Sinagoga Itzack Rabin – Aplicação em camiseta	134
Figura 70 - Padrões gráficos da fachada da Sinagoga Itzack Rabin – Aplicação em caneca.....	134
Figura 71 - Padrões gráficos das aberturas triangulares da Sinagoga Itzack Rabin – Aplicação em sacola retornável.....	135
Figura 72 - Padrões gráficos da fachada da Sinagoga Itzack Rabin – Aplicação em xícara	135
Figura 73 – Fachada da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria.....	136
Figura 74 – Torre da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria.....	136
Figura 75 – Porta, Janelas e símbolo da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria	136
Figura 76 - Padrões gráficos da torre da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria	137
Figura 77 - Padrões gráficos da porta principal da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria.....	137
Figura 78 - Padrões gráficos do símbolo da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria	137
Figura 79 - Padrões gráficos da torre da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria – Aplicação em camiseta	139
Figura 80 - Padrões gráficos da torre da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria – Aplicação em caneca	140
Figura 81 - Padrões gráficos da porta principal da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria – Aplicação em sacola retornável	140
Figura 82 - Padrões gráficos do símbolo da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria – Aplicação em xícara	141
Figura 83 – Vista da Catedral Metropolitana de Santa Maria.....	141
Figura 84 – Porta principal da Catedral Metropolitana de Santa Maria.....	142
Figura 85 – Porta lateral da Catedral Metropolitana de Santa Maria.....	142
Figura 86 - Padrões gráficos do frontão da Catedral Metropolitana de Santa Maria	143
Figura 87 - Padrões gráficos das portas laterais da Catedral Metropolitana de Santa Maria	143
Figura 88 - Padrões gráficos da cúpula da Catedral Metropolitana de Santa Maria.....	143
Figura 89 - Padrões gráficos das aberturas das torres da Catedral Metropolitana de Santa Maria.....	144
Figura 90 - Padrões gráficos da porta principal da Catedral Metropolitana de Santa Maria	144
Figura 91 - Padrões gráficos das portas laterais da Catedral Metropolitana de Santa Maria	144
Figura 92 – Padrões gráficos do frontão da Catedral Metropolitana de Santa Maria - Aplicação em camiseta	146
Figura 93 - Padrões gráficos das portas laterais da Catedral Metropolitana de Santa Maria Aplicação em caneca	147
Figura 94 - Padrões gráficos da cúpula da Catedral Metropolitana de Santa Maria - Aplicação em sacola retornável.....	147

Figura 95 - Padrões gráficos da cúpula da Catedral Metropolitana de Santa Maria - Aplicação em xícara	148
Figura 96 - Padrões gráficos das aberturas das torres da Catedral Metropolitana de Santa Maria - Aplicação em camiseta	148
Figura 97 - Padrões gráficos das aberturas das torres da Catedral Metropolitana de Santa Maria - Aplicação em caneca	149
Figura 98 - Padrões gráficos da porta principal da Catedral Metropolitana de Santa Maria - Aplicação em sacola retornável	149
Figura 99 - Padrões gráficos da porta principal da Catedral Metropolitana de Santa Maria - Aplicação em xícara	150
Figura 100 - Padrões gráficos das portas laterais da Catedral Metropolitana de Santa Maria - Aplicação em camiseta	150
Figura 101 – Frontão da atual sede da Caixa Econômica Federal.....	151
Figura 102 – Detalhe decorativo da fachada da Caixa Econômica Federal.....	151
Figura 103 – Grade de Ferro da Porta Principal da atual sede da Caixa Econômica Federal.....	151
Figura 104 – Sacadas da atual sede da Caixa Econômica Federal.....	152
Figura 105 – Estátua do Atlas localizada no alto da atual sede da Caixa Econômica Federal.....	152
Figura 106 – Padrões gráficos do frontão da atual sede da Caixa Econômica Federal	152
Figura 107 – Padrões gráficos do detalhe decorativo da Fachada da atual sede da Caixa Econômica Federal	153
Figura 108 – Padrões gráficos da grade de ferro da porta principal da atual sede da Caixa Econômica Federal	153
Figura 109 – Padrões gráficos das sacadas da atual sede da Caixa Econômica Federal.....	153
Figura 110 – Padrões gráficos da estátua do atlas localizada ao alto da atual sede da Caixa Econômica Federal	154
Figura 111 – Padrões gráficos do frontão da atual sede da Caixa Econômica Federal – Aplicação em camiseta	156
Figura 112 – Padrões gráficos do frontão da atual sede da Caixa Econômica Federal – Aplicação em caneca	156
Figura 113 – Padrões gráficos do detalhe decorativo da fachada da atual sede da Caixa Econômica Federal – Aplicação em sacola retornável.....	157
Figura 114 – Padrões gráficos do detalhe decorativo da fachada da atual sede da Caixa Econômica Federal – Aplicação em xícara	157
Figura 115 – Padrões gráficos da grade de ferro da porta principal da atual sede da Caixa Econômica Federal – Aplicação em caneca	158
Figura 116 – Padrões gráficos das sacadas da atual sede da Caixa Econômica Federal – Aplicação em sacola retornável	158
Figura 117 – Padrões gráficos das sacadas da atual sede da Caixa Econômica Federal – Aplicação em xícara	159
Figura 118 – Padrões gráficos da estátua do atlas localizada ao alto da atual sede da Caixa Econômica Federal – Aplicação em Camiseta.....	159
Figura 119 – Padrões gráficos da estátua do atlas localizada ao alto da atual sede da Caixa Econômica Federal – Aplicação em caneca	160
Figura 120 – Coreto da Praça Saldanha Marinho	160
Figura 121 – Escultura do chafariz da Praça Saldanha Marinho.....	161
Figura 122 – Luminária do chafariz da Praça Saldanha Marinho.....	161

Figura 123 – Taça do chafariz da Praça Saldanha Marinho	162
Figura 124 – Padrões do coreto da Praça Saldanha Marinho.....	162
Figura 125 – Padrões da escultura do chafariz da Praça Saldanha Marinho.....	163
Figura 126 – Padrões da Luminária do Chafariz da Praça Saldanha Marinho.....	163
Figura 127 – Padrões da taça do chafariz da Praça Saldanha Marinho	163
Figura 128 – Padrões do coreto da Praça Saldanha Marinho – Aplicação em camiseta.....	165
Figura 129 – Padrões do coreto da Praça Saldanha Marinho – Aplicação em caneca	166
Figura 130 – Padrões da escultura do chafariz da Praça Saldanha Marinho – Aplicação em sacola retornável.....	166
Figura 131 – Padrões da escultura do chafariz da Praça Saldanha Marinho – Aplicação em xícara	167
Figura 132 – Padrões da luminária do chafariz da Praça Saldanha Marinho – Aplicação em camiseta	167
Figura 133 – Padrões da luminária do chafariz da Praça Saldanha Marinho – Aplicação em caneca	168
Figura 134 – Padrões da taça do chafariz da Praça Saldanha Marinho – Aplicação em sacola retornável	168
Figura 135 – Padrões da taça do chafariz da Praça Saldanha Marinho – Aplicação em xícara.....	169

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - MEMÓRIA EDIFICADA: O PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO SANTA-MARIENSE	29
1.1 A relação entre o imaginário e a memória da cidade.....	29
1.2 Santa Maria e seus locais de memória.....	35
CAPÍTULO 2 - REFORÇANDO OS LAÇOS ENTRE POPULAÇÃO E PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO: AS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES GRÁFICAS NA COMUNICAÇÃO VISUAL	72
2.1 Histórico da representação imagética.....	72
2.2 A estamparia: origem e função.....	79
2.3 Artes gráficas no século XIX: uma retrospectiva.....	83
2.4 Década de 70: a desestandardização da arte e a proliferação de novas linguagens enquanto instrumento de aproximação entre a população santamariense e seu patrimônio tombado.....	94
CAPÍTULO 3 - A ESTAMPARIA DO INUSITADO: NOVAS LINGUAGENS GRÁFICAS NA DIVULGAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO DE SANTA MARIA	100
3.1 A resignificação do patrimônio urbano de Santa Maria por meio da padronagem gráfica.....	102
3.1.1 Vila Belga.....	102
3.1.1.1 Possíveis aplicações.....	105
3.1.2 Estação Férrea de Santa Maria.....	109
3.1.2.1 Possíveis aplicações.....	112
3.1.3 Colégio Estadual Manoel Ribas.....	115
3.1.3.1 Possíveis aplicações.....	119
3.1.4 Prédio da antiga Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV).....	123
3.1.4.1 Possíveis aplicações.....	127
3.1.5 Sinagoga Yitzahk Rabin.....	131
3.1.5.1 Possíveis aplicações.....	134
3.1.6 Igreja Evangélica Luterana.....	136
3.1.6.1 Possíveis aplicações.....	139
3.1.7 Catedral Metropolitana da Santa Maria.....	141
3.1.7.1 Possíveis aplicações.....	146
3.1.8 Caixa Econômica Federal (Ex-Banco Nacional do Comércio).....	151
3.1.8.1 Possíveis aplicações.....	156
3.1.9 Coreto e Chafariz da praça Saldanha Marinho.....	160
3.1.9.1 Possíveis aplicações.....	165
CONCLUSÃO	170
REFERÊNCIAS	175

INTRODUÇÃO

As representações simbólicas de uma cidade trazem consigo as vivências de um determinado local, traduzidas e filtradas pelas memórias daqueles que nela habitam. A produção desses sentidos convencionalizados não se pauta em um processo estático, mas sim em uma dinâmica pela qual valores e significados são constantemente negociados por aqueles que participam desse jogo metafórico.

Sob essa perspectiva, elementos comuns da materialidade e da imaterialidade de um determinado reduto urbano, como praças, ruas, avenidas, edificações, assim como as práticas e hábitos sociais vinculadas àquele meio, ganham potencialidade simbólica na construção dos significados responsáveis por representar e perpetuar a cidade no imaginário coletivo.

O que seria de Paris sem a sua vinculação à moda, às artes, ao Louvre e ao Champs Elyseè? Ou então Nova York, sem os vínculos que associam a metrópole aos musicais da Broadway ou ao Central Park?

Todos esses derivados do “existir humano” se tornam elementos responsáveis por dar suporte à narrativa que relata a história dos lugares. É interessante observar como se dá a construção dos processos simbólicos e dos elementos que vão potencializar os vínculos entre os conceitos que sintetizam as cidades e as próprias cidades.

Segundo o que relata Barrès (apud PORTO ALEGRE, 1940, p. 160), isso só é possível porque “o cultivo da história particular de cada região é de uma importância verdadeiramente grande para as nações que, como a nossa, não tem ainda completa a sua história”. A ideia de história não findada vai ao encontro da narrativa simbólica das urbes, em que esse jogo de construção e desconstrução de significados objetiva reconstituir a sociedade de hoje, buscando o passado de um lugar que já não mais existe, a fim de projetar um futuro e instaurar um sentimento de pertença.

O pertencer a algum lugar está diretamente ligado ao contexto histórico referente ao surgimento da urbanização, mais especificamente ao mito fundador, que se baseia em uma sacralização das origens, nas quais, a representação dos fatos que dão início a história de um local, encontram-se articulados sob a

glamourização da narrativa de agentes pósteros que deixaram documentadas suas impressões e seus sentimentos acerca de um determinado local ou acontecimento.

Um dos elementos responsáveis por viabilizar a difusão do mito fundador, a fim de torná-lo cimento social capaz de aglutinar a coletividade através de uma noção uníssona de origem, foi a literatura, pois foi através de histórias criadas acerca das localidades que escritores obtiveram a inspiração e o elemento onírico, para criar as primeiras representações do urbano. No cenário nacional, esse vínculo estabelecido entre o mito e as letras teve representatividade na figura de José de Alencar seu expoente máximo como agente que inicia o processo de representação da origem.

Escritor do século XIX, pertencente à primeira fase do Romantismo brasileiro, dedicou-se a explorar temas que procuravam resgatar, através de histórias fictícias, os processos de origem e formação de algumas identidades regionais do Brasil. No livro intitulado Iracema, Alencar narra o mito referente ao surgimento do povo e da cultura do estado do Ceará, onde Iracema, indígena pertencente à tribo dos Tabajaras, apaixonou-se por Martin, guerreiro branco, que mantém relação de amizade com os índios Potiguaras, tribo inimiga dos Tabajaras. Iracema e Martin apaixonam-se, dando origem àquele que é registrado como o primeiro ato de miscigenação racial ocorrido entre índios e brancos na ficção.

O indianismo - temática também salientada pela pintura e pela música lírica brasileira da época citada - portava em si a ideia de convívio harmônico e sem embates entre brancos, índios e negros, sobre a qual se idealizará a brasilidade. Tal ideário dissemina-se por todo o país, numa espécie de vivência do Romantismo à brasileira.

No Rio Grande do Sul, o Romantismo foi responsável por inspirar e fomentar o surgimento, em 1858, do Parthenon Literário, grupo seletivo de escritores rio-grandenses que procuravam através do cultivo da inteligência e das boas letras, resgatar o estoicismo dos habitantes, bem como o bucolismo da vida rural sulina que se perdia frente ao desenvolvimento urbano na cidade de Porto Alegre (PÓVOAS, 2011).

Nesse contexto em que há o início de uma articulação que objetiva a origem de um núcleo simbólico de formação identitária não só para a cidade de Porto Alegre, mas para o Rio Grande, o campo se opõe à cidade ao mesmo tempo em que se intensifica o processo de urbanização da capital, estabelecendo assim um

paradoxo, no qual, em pleno desenvolvimento da urbe, a identidade desejada não é a da cidade, mas sim a do pampa. Explanando sobre o vínculo estabelecido entre o Parthenon Literário de Porto Alegre e as simbologias oriundas do historicismo rural gaúcho, Pesavento (1999, p.261) explica:

Ora, estamos diante da articulação de um núcleo simbólico de formulação identitária para o Rio Grande que passa antes pelo campo, opondo-se à cidade. Nessa disputa ou enfrentamento entre natureza/campo e cidade/cultura, a partida já está ganha: é do pampa, da guerra, das lutas de fronteira, das atividades da estância que advêm os valores da positividade. Na articulação de um modelo de referência identitária, honra, bravura e liberdade têm mais a ver com vivência do pampa do que com a acanhada vida da cidade. Mesmo durante o decênio heróico, não há que esquecer que o título de “leal e valorosa a Porto Alegre deu-se em face da sua resistência contra os farroupilhas [...]”.

A rejeição do modo de vida urbana frente ao saudosismo parnasiano e romântico da vida campeira, ilustrada nos textos produzidos pelos membros do Parthenon Literário, encontra uma razão de ser quando se analisa as condições de vida na capital. As problemáticas ocasionadas pelas dinâmicas sociais da metrópole em desenvolvimento, não afetavam somente a cotidianidade do lugar, mas também a articulação de um padrão de referenciais simbólicos para a cidade em pleno processo de surgimento.

Logo, como solução para o impasse relativo às problemáticas decorrentes do processo de urbanização, fez-se presente a força do apelo ao passado histórico, pois esse tem muito mais a oferecer, enquanto referencial, e propicia uma bagagem relevante de significados, do que possíveis articulações de valores baseadas em um lugar que se encontra em processo de surgimento.

Esse apego às referências que o passado fornece para as negociações de um conjunto de elementos que, se relacionando entre si, potencializa a força de uma identidade carregada de significados, que é explicado por Martins (2007, p.40), quando esse escreve:

Processo semelhante ocorre com relação à cultura histórica, na medida em que a projeção do enraizamento temporal, no passado, procura tecer uma identidade que se aproprie dos elementos do espaço, do meio e do tempo respectivos a cada indivíduo ou grupo. Por certo, esse processo pode ser traumático e doloroso. No entanto, é provável que a assimilação se dê com menos dificuldade do que nos demais casos de construção identitária, que se fazem por confronto, conflito e eventualmente, aniquilação moral e física.

No Município de Santa Maria não é diferente: o pilar que rege o início das representações acerca da cidade também está ligado ao mito e à literatura decorrente. Quando volta-se à produção literária de Belém (2000, p.15), é possível perceber a presença de uma primeira fase da história ligada ao indianismo e o consequente surgimento das lendas que povoam o imaginário da localidade desde então, na década de 30, do século XX.

Nesse tempo – diz a tradição – viviam em plena paz e completa felicidade, no lugar em que, hoje, assenta a cidade de Santa Maria, duas pequenas tribos que se haviam unido por instinto de conservação e defesa de seus bens. Uma tribo pertencia à nação dos Tapes e era chefiada por Ibytyruçu, e a outra, a dos Minuanos, sendo seu “cacique” Yapacani. Ibotiquintá, que quer dizer flor em botão era a esposa amada de Yapacani. Uma tarde estival em que a bela Ibotiquintá se banhava deliciosamente, nas águas cristalinas do “Taimbé” que ainda hoje oferece à gurizada desse local da cidade de Santa Maria, um magnífico banho, numa tarde estival, ali Ibotiquintá deu à luz a uma linda menina, que tomou o nome de Ymembuí que significa “Filha da água”. Primogênita do grande chefe Yapacani, Ymembui como rainha das selvas, cresceu rodeada das maiores atenções. Atingindo a puberdade, seu prestígio subiu em razão de sua formosura impressionante e da bondade que seu coração irradiava, criando em torno de si uma atmosfera suave de carícias.

O mito relatado por João Belém, em seu livro de 1937, traz à tona a relação que se estabelece entre a esfera ficcional de uma lenda e a realidade cotidiana do lugar onde ela ocorre. Em Santa Maria, o simbolismo do mito referente à índia Imembuí se funde à história oficial e ganha força nos próprios espaços públicos da cidade. Ruas, locais de lazer, como o parque Itaimbé - que além de constar no imaginário popular como o referido espaço que outrora corria o riacho que Imembuí costumava se banhar, faz referência ao mito fundador - ou até mesmo empresas prestadoras de serviço e veículos de comunicação como o Hotel Morotin e a Rádio Imembuí, respectivamente, reforçam o poder simbólico dessa história no contexto local, fortalecendo essa alegoria do passado como o começo de tudo.

Ainda sobre o papel do elemento ficcional, que na maioria dos casos, possui relação direta com o mito fundador, Lacerda (1998, p.30) ressalta:

Essa perspectiva, ao extremar a importância do elemento ficcional-literário na composição historiográfica, longe de dissipar as suspeitas quanto ao funcionamento ideológico que a escrita da história deve a suas estruturas narrativas, reforça-as.

Além da escassez simbólica frente ao desenvolvimento da cidade, fato esse que fez com que os membros do Parthenon Literário se voltassem para os tempos mitificados do passado estóico da revolução e do bucolismo da vida no campo, a cidade de Porto Alegre começava a apresentar problemas ligados ao crescimento desordenado do meio urbano.

O alastramento dos subúrbios, bem como a falta de planejamento referente ao traçado das ruas no centro da capital, começava a se configurar como problema de relevância, requerendo dessa forma, ações administrativas que fossem capazes de solucionar os problemas. As primeiras medidas legitimadoras que visaram a reconfiguração do espaço urbano porto alegreense constituíram-se na troca dos nomes pitorescos das ruas, por nomes que faziam alusão a figuras de expressão da República, através do Ato nº. 21 de 2 de março de 1892 (PESAVENTO, 1999).

É interessante constatar no processo de substituição dos referenciais urbanos, nesse caso a troca dos nomes das ruas, o prevaletimento daquilo que é produto das vivências populares sobre as mudanças instituídas através de ação normativa, pois mesmo após a redefinição das vias, a população continuava a perpetuar os nomes originais conferidos aos espaços de Porto Alegre. Logo, a Rua “Fernando Machado” continuava a ser chamada de Rua do Arvoredo, a “General Câmara” de Rua da Ladeira, a dos Andradas de Rua da Praia e assim outros tantos exemplos (PESAVENTO, 1999).

Essa resistência do imaginário popular acabava dotando a urbe de um paradoxalismo peculiar, pois já que, no plano das representações oficiais daquilo que se concebia como a “cidade ideal dos gaúchos”, eram trabalhadas referências de elementos urbanos, como edifícios, passeios, ruas, avenidas e “boulevares” inspirados em grandes metrópoles, seguindo, para isso, duas vertentes distintas: o modelo parisiense, reforçado pela matriz positivista e o modelo americano.

A conduta dúbia da cidade, em processo de desenvolvimento, trouxe novamente à tona a questão da memória rural, fazendo dela o objeto que gera a dualidade na construção dos simbolismos urbanos, já que essas lembranças persistentes do passado campeiro, ora desempenhavam o papel de elemento de atraso frente às inovações dos tempos modernos da cidade, ora serviam como possibilidade de fuga e negação do inevitável caos trazido pela urbanização e que tinha na sensibilidade de um olhar parnasiano sobre a urbe, o seu ponto de atração.

Refletindo sobre os efeitos desse jogo de atribuição simbólica entre o homem e a urbe que habita, Pesavento (1999, p.29-30) fala:

Paris tem sido a cidade mais representada, em texto e imagem, o que estimula todo um imaginário social. Rogger Callois chega a referir-se ao “mito de Paris”, quando analisa a obra de Balzac. Callois confere ao escritor a responsabilidade de ser um dos primeiros a admitir a existência dos mitos modernos e o seu poder: eles não são sentidos como imaginários e aparecem como uma realidade de força indiscutível. Tais mitos contemporâneos, constituídos pelo imaginário como uma representação convincente e sedutora do real, têm a força da sugestão e a credibilidade na aceitação. As pessoas são levadas a aceitá-los mesmo sem pensar, como uma representação que adquire força de real. Isso em parte se dá não só pelas estratégias de convencimento ou os artifícios da ilusão postos em prática pelo imaginário social, mas principalmente por corresponderem a uma sensibilidade coletiva, historicamente vivenciada e transmitida que encontra repercussão diante da cotidianidade daqueles que habitam uma grande cidade ou desejariam vivenciá-la.

A referência feita por Callois à obra do escritor francês Balzac, em que salienta a existência do mito na formação do imaginário da cidade e o poder que esse tipo de representação possui no cotidiano das comunidades, pode ser aplicada, em outros tantos centros urbanos ao redor do mundo, já que o mito fundador que confere o marco inicial da formação das identidades sócio-culturais também está diretamente ligado à produção literária dessas localidades, fazendo-se presente, portanto, no dia-a-dia da população (CALLOIS, 1993).

No que diz respeito à relação com o resto do mundo, Porto Alegre se posicionava dentro da cadeia de inspirações e influências a serem seguidas, num patamar que a fazia associar em seu espaço urbano, as tendências francesas seguidas por grandes cidades como o Rio de Janeiro e Buenos Aires.

Assim, seguindo uma lógica onde as representações não têm a obrigação de refletir o real, buscou-se fazer da capital do Rio Grande do Sul, através de elementos urbanísticos e arquitetônicos, um pequeno mosaico no qual era possível, por alguns instantes, ter-se a impressão de estar caminhando em uma grande metrópole europeia ou americana. Acerca dessas negociações que giram em torno do estabelecimento dos tipos de representações e identidades, Hall (2003, p.11) escreve:

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras

“pessoas importantes para ele”, que mediavam os valores, sentidos e símbolos - a cultura - dos mundos que ele/ela habitava. C.H Mead, C. H. Cooley e os interacionistas simbólicos são as figuras chave na sociologia que elaboraram esta concepção “interativa” da identidade e do eu. De acordo com essa visão, a identidade é formada na “interação” entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” - entre o mundo pessoal e o mundo público.

A necessidade de interação proferida por Hall (2003) entre o núcleo do sujeito, aquilo que ele é e os elementos externos que o cercam no intuito de gerar valores, sentidos e até mesmo potencialidade simbólica ao meio em que se vive, fornece subsídios para a compreensão do processo de busca de referenciais urbanos de outras cidades a fim de dotar Porto Alegre de características atribuídas à cotidianidade dos grandes centros nacionais e internacionais, intenção demonstrada pelas iniciativas ocorridas no final do século XIX.

Essa tentativa de desenvolver os locais ligados ao convívio social, à cultura e às artes, num sentido amplo, não se restringiu apenas à capital do Rio Grande do Sul. No interior do estado, mais especificamente na cidade de Santa Maria, é possível averiguar, apesar da situação incipiente, a vontade de administradores públicos e determinados grupos de artistas locais em promover, por exemplo, o desenvolvimento das artes dramáticas no Município. No contexto de uma cidade do interior, localizada a quase 300 km da capital e, em pleno século XIX, Santa Maria, segundo Corrêa (2005, p.21), conseguia dar fomento as suas atividades culturais:

As limitações do desenvolvimento teatral, em Santa Maria, provavelmente, explicam-se pela ausência de uma classe dominante próspera como ocorrera em Pelotas, ou seja, uma classe capaz de investir em uma casa de espetáculos e em sua manutenção. Segundo Lothar Hessel, a arte teatral pelotense prosperou por “força de suas charqueadas” (1999, p. 52), especialmente no período do Segundo Reinado. Em Santa Maria, faltou essa opulência no século XIX e também no século XX. Mesmo assim, foram feitos vários esforços. Segundo Getúlio Schilling, em texto datilografado em 1943, “um teatro fazia parte do projeto urbanístico” de Santa Maria, desde o surgimento da cidade. Schilling entende que “nem sempre um edifício construído segundo as exigências da técnica marca a vida teatral numa determinada sociedade, uma vez que o desenvolvimento da vida teatral santa-mariense deu sem uma casa apropriada”.

Mesmo com a ausência de uma infraestrutura apropriada para promover eventos culturais tal qual acontecia nas grandes cidades, ao redor do mundo, ou do

incentivo financeiro de uma atividade que, assim como a comercialização do charque em Pelotas, impulsionasse a vida cultural da cidade, é possível perceber na história da cidade de Santa Maria, a vontade de vivenciar a cultura e através dela, dar fomento à construção simbólica da identidade cultural da população, assim como do lado urbano e desenvolvido do município.

Tal realidade evidenciava que as tendências mundiais de valorização das identidades regionais e de transformação dos espaços urbanos com vistas à modernização e à ampliação dos lugares de convívio social se refletiram também em Santa Maria.

A importância da presença, bem como da manutenção desses locais que instituem as vivências da cultura e as práticas de sociabilidade, ficam evidenciadas por De La Riva (2000, p.33), em seu relato sobre a preservação dos locais de cultura da sua cidade:

Este año procederemos a contratar las obras que a la par, servirán para condicionar la zona conludante como un Parque Arqueológico integrado por los restos encontrados, que enlazan con el origen mismo de la ciudad, dando cumplimiento con ello a otro de los aspectos ordenados por el Plan Especial Del Casco Histórico respecto del Patrimonio Arqueológico. En cambio otros edificios han recuperado su esplendor para seguir sirviendo a su uso originario. La principal muestra que ofrece nuestra ciudad es la reciente rehabilitación del Teatro Calderón que el Ayuntamiento adquirió a La propiedad privada para garantizar su continuidad y recuperación. Tras su reapertura por Su Majestad La Reina Sofia, hace apenas un año se há transformado en el primer referente cultural de las artes escénicas y cinematográficas en nuestra ciudad, y en toda la Comunidad Autonoma de Castilla y Leon.¹

O intuito dessa ação preservacionista, que perpetua os referenciais da materialidade histórica e arquitetônica da cidade espanhola de Guadalajara de Castilla-La Mancha adquire a função de instrumento capaz de manter vivas as manifestações advindas do passado dessa localidade, potencializando seu simbolismo, através daquilo que hoje se denomina como ação cultural.

¹ Esse ano, procederemos a contratação de obras, que juntas, servirão para condicionar a área adjacente como um parque arqueológico, composta pelos restos encontrados, que se ligam a origem da cidade, dando conformidade com isso a outro dos aspectos ordenados pelo Plano especial do Centro Histórico sobre o Patrimônio Arqueológico. Por outro lado, outros edifícios recuperaram o seu esplendor para continuar a servir a seu uso original. O principal exemplo que oferece a nossa cidade é a reabilitação recente do Teatro Calderón de que a Prefeitura adquiriu a propriedade privada para garantir a continuidade e recuperação. Depois de reaberto por Sua Majestade a Rainha Sofia, em apenas um ano, tornou-se o primeiro marco cultural das artes cênicas e cinematográficas em nossa cidade, e em toda a Comunidade Autônoma de Castela e Leão (De LA RIVA, 2000, p. 33, tradução nossa).

Essa categoria de prática social que operacionalizam as atividades relativas à educação através da cultura, não estabelecendo para isso a necessidade de um vínculo hierarquizado e estático entre as duas variáveis em questão, também oportuniza a produção simbólica inerente a um determinado grupo sendo inclusive responsáveis por dar coesão às construções referentes às identidades locais que vão se desenvolvendo no decorrer do processo. Coelho (1989, p.34), quando teoriza sobre a coesão ocasionada pela ação cultural, na construção de uma identidade, explana que:

É esse tipo de pensamento e essa modalidade de prática, em parte privilegiada também pela ciência mais criativa, que permite o “movimento” de mentes e corpos tão privilegiados pela ação cultural. É esse na verdade o tipo de pensamento que altera os estados, transforma o estado em processo, questiona o que existe e o coloca em movimento na direção do não conhecido. A proposta, portanto, é usar o modo operativo da arte - livre, libertário, questionador, que carrega em si o espírito da utopia - para revitalizar laços comunitários corroídos e interiores individuais dilacerados por um cotidiano fragmentante.

A fragmentalidade do cotidiano das urbes, ressaltada por Coelho (1989), é facilmente compreendida quando se constata que o próprio campo teórico referente ao urbanismo ainda não se enquadra em nenhuma área específica de produção do saber científico e acadêmico, o que acaba ocasionando, segundo Argan (2005, p.226), uma preocupante ambiguidade relativa aos seus processos metodológicos:

Se fosse arte, deveria dar lugar a obras unitárias, avaliáveis como entidades estéticas consumadas e autônomas, como as cidades concebidas como uma única e grande arquitetura pelos teóricos da Renascença. Se fosse ciência, deveria depender de um conjunto de leis objetivas e constantes. Se fosse o momento prático da sociologia, da economia ou da política, seria avaliável apenas sob o aspecto tecnológico e não teria caráter de disciplina autônoma.

Os efeitos de uma indefinição metodológica adotada pela abordagem do urbanismo enquanto ciência, não geram apenas conflitos de cunho teórico, mas também dificuldades na gestão administrativa das cidades. Foi o que ocorreu em Porto Alegre durante o final do século XIX, quando José Montauray, adepto do positivismo e do partido republicano, tornou-se o primeiro intendente (prefeito) da capital gaúcha.

Ao longo de sua gestão política de 27 anos, frente à administração de Porto Alegre, Montaury fez inúmeras menções à falta de recursos financeiros para dar continuidade às intervenções urbanas planejadas para os espaços da capital rio-grandense. Uma das alternativas óbvias encontradas por Montaury foi o “aumento das cargas tributárias pagas pela população” (BARCELOS, 1995, p. 102).

Frente a essa possibilidade, o intendente invocava os exemplos de grandes capitais sul americanas, como Buenos Aires e Montevideú, onde se pagavam muito mais impostos em comparação a Porto Alegre, numa prerrogativa de que, quanto mais os cidadãos contribuíssem, mais cresceria a fonte que proporcionaria o desenvolvimento e as melhorias na cidade. Esse impasse, segundo o olhar compartilhado por Pesavento (1999, p.273), desenrolava-se de um modo complexo e um tanto contraditório:

Paris era, sem sombra de dúvida, o maior horizonte de referência. Se por vezes, Montaury criticava a tendência de, “erroneamente” comparar Porto Alegre com cidades dotadas de maior população e recursos, por outro lado retornava à capital francesa para dizer que, segundo o relatório do prefeito André Lefèvre, mesmo lá os recursos financeiros eram escassos. Entre os mesquinhos dados de concretude regional - a acabrunhada falta de recursos - e os paradigmas externos da modernização urbana, o intendente apelava para o reforço dogmático do positivismo aplicado à cidade: era preciso acompanhar o movimento do progresso, mas dentro de um orçamento equilibrado. E, na expectativa de realizar grandes obras, tal como nas cidades maiores, enquanto os recursos não possibilitassem tais investimentos, a saída era “conservar” o que havia, “melhorando” a cidade. A diferença de escala, em termos urbanos, se revelava dramática para a capital gaúcha, se comparada com outras cidades.

A retórica de Montaury, referente à aplicação em Porto Alegre dos modelos de desenvolvimento urbano realizados em grandes cidades da Europa, como Paris, mostra-se um tanto ambígua, visto que o intendente torna o discurso adequado a suas estratégias para arrecadação de fundos, ora visando o tão sonhado progresso da capital do Rio Grande, com a prerrogativa de que a assimilação de tais políticas seria o passo certo rumo ao desenvolvimento, ora mostrando-se reticente, visto a diferença de tamanho entre as duas capitais bem como o número de habitantes/contribuintes.

Surge, então, a alternativa influenciada pelo positivismo de promover uma espécie de releitura das tendências urbanas ocorridas nas grandes metrópoles, adequando-as à realidade econômica local, aproveitando e conservando a infraestrutura já existente.

No ato de conservação desses edifícios que já faziam parte do cenário urbano da capital gaúcha, estavam sendo eleitos também os lugares que viriam a compor, décadas mais tarde, os chamados locais de memória, responsáveis por representar, criar e recriar materialmente os simbolismos que tomaram parte na construção da identidade da metrópole, fazendo com que cada um desses lugares edificados fosse associado a uma lembrança ou a um sentimento.

Levando-se em consideração de que talvez a preservação dos prédios históricos da cidade de Porto Alegre tenha ocorrido muito mais pelo fato de não haver recursos financeiros para a construção de novos edifícios, sendo a manutenção e o melhoramento daquilo já existente, a única saída viável, ainda sim é possível compreender a iniciativa preservacionista ocorrida na época, através da perspectiva que coloca esses bens materiais como elementos que evocam, de alguma maneira, as origens de um povo, bem como sua gênese cultural.

Fazendo apreciações sobre a ocorrência desse processo de solidificação da cultura e identidade, em outros períodos e lugares ao redor do mundo, Chuva (2006, p. 297) fala:

A preocupação com a conservação de objetos materiais pertencentes a toda a nação, contida na intenção de resgatar um passado nacional, ou de criação de uma “herança nacional”, se dá no momento em que a idéia de ruptura toma corpo e se faz presente. No curto espaço de tempo, entre 1789 e 1815, os franceses fundaram e refundaram suas origens. Nos últimos dez anos do século XVIII, os franceses tornaram-se herdeiros legítimos da Grécia Antiga: todas as marcas do despotismo do Antigo Regime deveriam ser apagadas, para serem substituídas pelas marcas das origens de uma nação nova as antiguidades nacionais (POULOT, 1997). Mas essa história nacional francesa seria aos poucos recontada, a partir de uma nova perspectiva com relação ao passado, com a valorização da Idade Média, firmando-se paulatinamente o período medieval como a origem “autêntica” da nação. Essa transformação, deu-se ao longo da primeira metade do século XIX, tendo sido, a partir de então, de tal forma, reproduzida e multiplicada que se tornou inquestionável, a ponto de criar a crença em sua existência desde sempre.

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos - a cultura - dos mundos que ele/ela habitava. G.H Mead, G.H Cooley e os interacionistas simbólicos são as figuras-chave na sociologia que elaboraram esta concepção “interativa” da identidade e do eu. De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na interação entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem (p. 11).

Mesmo frente às tendências de dissolução das identidades em função das transformações efêmeras, postuladas por aquilo que compreende-se como pós-modernismo, ainda assim os referenciais se fazem presentes e necessários, pois serão eles que conduzirão as trocas representativas e simbólicas que acumuladas, reavaliadas, negociadas e descartadas, em um processo ininterrupto, constituirão a essência do indivíduo enquanto sujeito híbrido.

Partindo da premissa de que os diferentes simbolismos que emanam das cidades nada mais são do que o reflexo das constantes mudanças de percepção por aqueles que nelas habitam, percebe-se também a presença de uma relação dúbia, na qual o sujeito ressignifica a cidade, mas a cidade também ressignifica o sujeito.

Se no princípio, a força da representação simbólica estava ligada às lendas indígenas, em outros períodos da história, percebem-se diferentes tipos de identidade preservados e reativados hoje, através do resgate de elementos urbanos que ainda constam na paisagem da cidade e que são reforçados pelo artifício das múltiplas possibilidades de narrativa.

A malha ferroviária, por exemplo, não só demonstra um passado de grande desenvolvimento econômico na região, mas também a formação de uma identidade cultural que teve o seu apogeu graças à força gerada pelos trens, cujos caminhos se encontravam na cidade mais central do mapa rio-grandense.

Conseqüentemente, o teatro e a música foram alguns dos tipos de expressão artística fomentados na cidade ainda durante o século XIX, incentivados pela implantação dos trilhos de ferro, que fez com que o Município se tornasse o ponto central do entrecruzamento de vias férreas vindas de várias partes do Estado, além de extrapolar os limites interestaduais e as fronteiras nacionais.

Esses caminhos faziam com que as companhias de teatro que saíam do Rio de Janeiro e São Paulo com destino a cidades como Buenos Aires e Montevideu fizessem suas paradas obrigatórias em Santa Maria, já que a estação férrea dessa localidade era, também, ponto de baldeação.

Em termos arquitetônicos, o estilo empregado na construção da Estação Férrea, bem como nos demais prédios que hoje se denominam mancha ferroviária, seguia parâmetros estéticos europeus que uniram alvenaria e ferro. Já na esfera cultural, sobre a influência da viação férrea na vida da cidade, Morales (2008, p.84) destaca que:

O percurso direto e regular de trem entre Santa Maria e Porto Alegre, só foi possível em 1910, isto é, 25 anos após a chegada dos trilhos ao centro do Rio Grande do Sul. Na década de 1950, em pleno apogeu do transporte ferroviário gaúcho, circulava no Estado, diariamente, uma média de 60 composições de passageiros, entre automotrizes, carros motores, trem diurnos, noturnos e o trem chamado Paulista que fazia o trajeto Porto Alegre - São Paulo em setenta horas. Existia também, um trem internacional com destino à Montevideú. Desde 20 de nov. 1894 a cidade também estava ligada a São Paulo através da ferrovia Santa Maria – Itararé.

Do mesmo modo, Corrêa (2005, p.19) ratifica essa influência ressaltando que:

A população santa-mariense se sentiu marcada pelas atividades da estrada de ferro que aqui chegou em 1885. Isso deu origem a uma estação ferroviária, que foi espaço privilegiado na vida da cidade. Ao seu redor moviam-se condutores de carros, hoteleiros, donos de restaurantes comerciantes e donos de cabarés. A cidade abrigou, além dos escritórios centrais da companhia estrangeira que explorava a estrada de ferro no início do sec. XX, uma população de trabalhadores de alto nível como gerentes, administradores, engenheiros e técnicos em locomotiva.

Outra faceta de representatividade simbólica vivenciada pelo Município está ligada à presença das universidades, mais especificamente à implantação da Universidade Federal de Santa Maria na década de 60, do século XX. Com características modernistas que remetem as linhas utilizadas por Oscar Niemayer na projeção de Brasília, as edificações reforçam na cidade o sentimento de inovação, complementado pela presença dos estudantes, bem como pelo fato de ser a primeira cidade do interior do Brasil a sediar uma instituição pública de ensino superior. Logo, Santa Maria adquire o título de cidade universitária o que faz com que tal sentimento seja inevitavelmente associado à ideia de progresso e modernização.

Hoje, além de estar vinculada ao conceito de pólo educacional, Santa Maria estabelece conexão com outros sentimentos oriundos de atividades culturais realizadas no Município que extrapolam a ligação com a esfera educacional: “cidade sede do festival de curtas metragens”, “cidade da tertúlia nativista”, “cidade da Romaria da Medianeira”, entre outros.

Os locais que sediam essas atividades, como o Theatro Treze de Maio, o largo da Gare na antiga Estação Ferroviária, a Catedral Metropolitana, entre outros, sejam elas ligadas à educação, à cultura, à religiosidade, também povoam o imaginário coletivo, fazendo parte da memória da população e tornando-se a

representação materializada de toda essa gama de memórias e sentimentos que brotam dos fatos vivenciados.

Assim, essas edificações fazem parte da narrativa histórica, político, religiosa e cultural desse núcleo urbano a partir do momento em que transmitem, através das características formais de suas construções, significados e simbologias que ativam nos indivíduos que com elas convivem, o sentimento do que se compreende como “ser santa-mariense”.

No universo de pesquisa do referido trabalho, essa potencialidade simbólica foi extraída de nove² dos doze bens arquitetônicos tombados até o ano de 2002, são eles:

- a) O atual prédio do ex-Banco Nacional do Comércio (Lei Municipal n°. 1952, de 15 de fevereiro de 1978);
- b) A Vila Belga (Lei Municipal n°. 2983/88, de junho de 1988);
- c) O prédio da ex-SUCV (Lei Municipal n°. 3661/93, de 25 de junho de 1993);
- d) O prédio do Colégio Estadual Manoel Ribas - Maneco (Lei Municipal n°. 3929/95, de 19 de dezembro de 1995);
- e) A Mancha Ferroviária de Santa Maria - Representada nesse trabalho pelo prédio da Estação Férrea. (Lei Municipal n°. 4009/96, de 21 de outubro de 1996);
- f) O coreto e o chafariz da Praça Saldanha Marinho (Lei Municipal n° 4583/02, de 19 de agosto de 2002);
- g) O prédio do templo da comunidade evangélica, Igreja Luterana, localizada na Rua Barão do Triunfo n° 1080, esquina com a Rua Coronel Niederauer (Lei Municipal n° 4614/02, de 29 de outubro de 2002);
- h) O prédio do templo da Sinagoga localizada na Rua Otávio Binato, n°. 49 (Lei Municipal n°. 4615/02, de 29 de outubro de 2002); e
- i) O prédio do templo da Catedral Metropolitana, localizada na Avenida Rio Branco, n°. 823 (Lei Municipal n°. 4616/02, de 29 de outubro de 2002).

Os referenciais simbólicos que emanam desse conjunto de edificações históricas possuem o poder de ocasionar o surgimento de uma identidade local baseada no sentimento de pertença. O fomento a esse tipo de relação se torna importante face às questões que permeiam o deslocamento das vivências oriundas

² Lembrando que o Coreto e o Chafariz da Praça Saldanha Marinho foram tombados através da mesma lei. Mas, nesse trabalho, suas respectivas formas estéticas serão tratadas em separado, daí explicando o surgimento de criações gráficas de 10 bens materiais.

das pluralidades locais para uma realidade fragmentada que muitas vezes é anulada em prol de uma globalização que isola e ao mesmo tempo generaliza.

Com o intuito de evitar essa massificação que iguala e, ao mesmo tempo, exclui, é que surgem os objetivos do presente trabalho. Visando, em um aspecto geral, divulgar o patrimônio arquitetônico tombado do município de Santa Maria, objetivou-se também o necessário estreitamento de laços entre a população da cidade e os seus bens patrimoniais, por meio da criação de estampas gráficas inspiradas nas características formais das fachadas desses prédios, a fim de reforçar os vários fatores que, sendo de ordem subjetiva ou não, consolidam o caráter identitário da cidade.

Outro objetivo do referido estudo é propiciar, através da realização e aplicabilidade das padronagens pretendidas, uma fonte de renda para a manutenção desse conjunto de bens tombados, levando-se em consideração o fato de que só a lei de tombamento não garante os custos necessários para a preservação do patrimônio cultural.

Assim, o percurso traçado para a presente explanação, que traz à luz da discussão acadêmica, o patrimônio e sua relação com as novas possibilidades midiáticas, divide-se em três diferentes etapas que, juntas, configuram o panorama teórico do referido estudo.

Para tanto, foi utilizado o método qualitativo: onde a coleta de dados ocorreu através de consulta bibliográfica, documental e iconográfica. A apresentação dos resultados utilizou-se da elaboração textual, da linguagem gráfica e da criação material. Como se pode ler, “a abordagem qualitativa aprofunda-se no mundo dos significados das ações e relações humanas, um lado não perceptível e não captável em equações, médias e estatísticas” (MINAYO, 1993, p, 22). Ou seja, nesse método é importante salientar que tal categoria de pesquisa se adequa às situações que não podem ser quantificadoras. Portanto, os dados foram apresentados em imagens e não em números. São recursos que trazem intrínsecas simbologias, processos históricos, dinamismos sociais, conceitos estéticos e tantas outras nuances culturais. Nessa pesquisa, buscou-se também uma compreensão integral da realidade, já que as relações sociais são priorizadas e o ambiente onde elas ocorrem, também.

Em termos práticos o trabalho foi dividido em quatro diferentes etapas:

a) Aprimoramento teórico: aprofundamento e ampliação da bibliografia utilizada a fim de conferir sustentação teórica aos campos de saber delimitados pela proposta de trabalho;

b) Tratamento textual: elaboração de texto com base nas verificações feitas na etapa anterior, com pesquisa bibliográfica, documental e iconográfica acerca do patrimônio arquitetônico de Santa Maria; atualização da listagem dos bens materiais do patrimônio histórico e cultural santa-mariense;

c) Criação gráfica: elaboração de padrões gráficos divulgadores dos bens construídos do patrimônio histórico e cultural de Santa Maria; planejamento de uma linha de produtos divulgadores dos padrões gráficos concebidos; e

d) Aplicabilidade: escolha e viabilização dos produtos que portarão os padrões gráficos criados com a finalidade de divulgar o patrimônio histórico e cultural e, ainda, gerar renda aos encarregados de sua comercialização.

Na terceira etapa, o procedimento para elaboração dos padrões gráficos obedeceu aos seguintes passos:

a) Registro fotográfico dos prédios a serem trabalhados;

b) Decupagem manual das características formais da arquitetura das fachadas;

c) Extração dos elementos arquitetônicos, que considera-se com maior potencial estético, gráfico, devido à riqueza de ornamentos e também maior relevância histórica na memória da população; e

d) Trabalho de elaboração das formas através das técnicas de rotação, translação, alternância de tamanho, variação de cor, entre outras.

Os produtos nos quais se objetivou as aplicações das padronagens gráficas inspiradas no patrimônio arquitetônico de Santa Maria, seguiram dois critérios:

a) Aqueles com natureza de grande circulação, ou seja, que possui maior grau de portabilidade; e

b) Aqueles que ocasionassem o agregamento de outros valores sociais à questão que permeia a preservação patrimonial, como por exemplo, questões relacionadas ao desenvolvimento eco sustentável.

Para tanto, foram elencados cinco categorias de produtos para compor a linha:

a) Cartões postais;

b) Camisetas;

- c) Sacolas retornáveis;
- d) Xícaras; e
- e) Adesivos decorativos.

A escolha dos bens históricos, protegidos por lei de tombamento, seguiu um critério relativo às potencialidades estéticas frente às possibilidades de desenvolvimento de estampas gráficas, unidas à relevância histórica que possuem dentro do contexto urbano e paisagístico da cidade de Santa Maria.

Para viabilizar a produção das estampas gráficas e suas respectivas aplicabilidades, buscou-se a parceria com a Secretaria de Turismo de Santa Maria, a fim de tornar os objetos estampados em produtos comercializáveis, com o intuito de concretizar a divulgação diferenciada, objetivo desse trabalho.

Levando-se em consideração a necessidade de uma triagem do material gráfico criado, além de uma amostra de sua aplicabilidade, será produzido um catálogo com todo o material confeccionado.

Posteriormente, com tal catálogo e visando proteger a autoria do trabalho, bem como o direito de uso das imagens, será registrado no NIT - Núcleo de Inovação e Tecnologia da Universidade Federal de Santa Maria - todo material produzido.

Embora existam outros prédios associados ao patrimônio santa-mariense, tais como o Theatro Treze de Maio, o Clube Caixeiral, o palacete do Dr. Astrogildo de Azevedo, o Santuário da Medianeira, o Santuário de Schöenstatt, o Instituto de Educação “Olavo Bilac”, entre outros, apenas os integrantes da listagem explicitada foram os bens indicados e registrados na forma de lei específica.

No que se refere à estruturação dos capítulos aqui apresentados, o primeiro abordou as relações existentes entre o imaginário da cidade de Santa Maria e os seus locais de memória, complementado pelos passos subsequentes desse trabalho que trouxe no segundo capítulo, o histórico da representação imagética. Assim, foram abordadas importantes questões que permeiam o surgimento e a função da estamperia, enquanto representação simbólica de uma ideia ou conceito, a gênese das artes gráficas e seu apogeu no século XIX e o ressurgimento dos grafismos, como tendência em estamperia, na Pop Art da década de setenta.

O terceiro capítulo configurou-se como verificação da aplicabilidade projetada para uso das estampas criadas em produtos previamente escolhidos, mostrando que a partir de fotos feitas pelo autor do trabalho em foco, ocorreu o trabalho de

elaboração de novas formas privilegiando detalhes arquitetônicos bastante peculiares dos prédios estudados.

Com essa metodologia, buscou-se popularizar o patrimônio arquitetônico tombado do município de Santa Maria, por meio de divulgação diferenciada, objetivando estreitar os laços entre a comunidade e esse conjunto de bens, que narra a história da localidade e se caracteriza como um dos elementos responsáveis por solidificar e materializar a identidade local.

CAPÍTULO 1 - MEMÓRIA EDIFICADA: O PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO SANTA-MARIENSE

1.1 A relação entre o imaginário e a memória da cidade

A necessidade de estabelecer parâmetros para o resgate e materialização da memória local referente ao município de Santa Maria constitui-se de um processo dinâmico e rico, posto que pressupõe o uso de saberes e ferramentas diversificadas a fim de contextualizar um passado distante, porém não menos valioso, um passado capaz de suscitar vivências através de elementos urbanos presentes no cotidiano da cidade, disseminando, a importância da manutenção desses prédios que contam, por si só, a história desse lugar.

Esse estudo da memória que, quase sempre, ocorre no âmbito da coletividade, necessita de um agente ativador que incite a necessidade de recordar algo, tal constatação evidencia a carência e o anseio de uma identidade que seja estabelecida e, ao mesmo tempo, reconhecida e legitimada pelos agentes que dela usufruem.

Um objeto, um lugar ou até mesmo um determinado hábito, não só possui a capacidade de narrar o passado de uma localidade, como também influencia a maneira como os indivíduos a ela pertencentes se relacionam entre si e com o seu lugar de origem, ocasionando a formação de uma identidade que funciona como agente unificador.

É possível observar os efeitos que causam esse atrelamento entre memória, passado e identidade quando remete-se à história das cidades. Em Santa Maria, por exemplo, os prédios construídos no período compreendido entre 1980 e 2007 narram a expansão do ensino superior santa-mariense. Segundo Foletto (2008, p. 27), “isso ocorre porque a arquitetura de Santa Maria (RS) está relacionada com a própria história da cidade, desde o surgimento e formação do núcleo urbano (entre os séculos XVIII e XIX) até o período compreendido entre 1980 e 2007”.

Se analisar-se outros períodos da história desse Município, percebe-se diferentes tipos de identidade preservados e reativados hoje, através da valorização

de elementos urbanos que ainda constam na paisagem da cidade, como o chafariz e o coreto da Praça Saldanha Marinho, a fachada do prédio que sediou o ex Banco Nacional do Comércio, entre outros. Esses dados, aspectos físicos presentes na cotidianidade do lugar, são vivenciados e assimilados pelas percepções existentes no âmbito coletivo da urbe, que passa a significá-los a partir dos recortes feitos pelas memórias de experiências vividas nesses locais.

Logo, a relação estabelecida entre memória e imaginário implica em uma dinâmica de interdependência entre esses dois elementos, posto que só haverá a manifestação daquilo que é imaginado se, posteriormente, for compartilhado por todos, tendo como agente desencadeador, as memórias guardadas de um passado já vivido e como produto final, um conjunto de valores simbólicos atrelados às consequentes significações originadas da fusão entre aquilo que se imaginou e aquilo que realmente foi vivido.

Manzini (1989, p.128, tradução nossa) pontua esse jogo de representações, expondo:

Nós sabemos hoje ser nossa invenção tudo o que, a partir das estimulações sensoriais, se transforma em modelos mentais e produz a idéia de realidade e aquilo que se apresenta a nós como realidade é, tem sido sempre, uma "realidade simulada". Quer dizer, uma realidade construída em nosso espírito, a partir de uma interação entre as estimulações exteriores e uma sedimentação cultural anterior.

Parte do desenvolvimento dessas realidades construídas está relacionada ao sentimento de pertença que instiga a formação das identidades, servindo como amálgama para que o imaginário simbólico seja legitimado, trazendo à tona toda a potencialidade significadora das memórias oriundas dos locais vivenciados no decorrer da cotidianidade da urbe.

Ao relacionar memória, tempo e identidade, Diehl (2002, p.145) constrói uma perspectiva acerca dessa dinâmica, dizendo:

O tempo age sobre o espaço da experiência como força destituidora, a qual pode ser de diferenciação, bem como de integração, que por sua vez, resulta em movimentos culturais identitários. O espaço da experiência produz, sob a ação do tempo, as possibilidades de sistematizar os fragmentos do passado (as lembranças) em memória. Esse processo somente é possível na medida em que existe consciência da experiência presente (do estar - aí). Entretanto, o processo de conscientização da experiência presente, por meio da rememoração, configura-se como ponto-chave da contemporaneidade daquilo que podemos chamar de

“identidade”. O ato de rememorar produz sentido e significação pela ressubjetivação do sujeito e pela repoetização do passado, produzindo uma nova estética do passado. A nova estética é, nesse caso, a forma compensadora daqueles elementos culturais do passado impossíveis de reconstrução pela memorização, pois a ação do tempo é forte demais. Isso explica que identidade e os processos de identificação e identitários, conseguem apenas ressubjetivar e repoetizar elementos e sentidos culturais para grupos sociais e, jamais a sociedade como tal. Em caso contrário, identidade passa a ser ideologia, facilmente vinculada à concepção de cultura nacional.

O papel social desempenhado pelas edificações, que foram sendo resguardadas por meio de processo de tombamento ao redor do mundo, exemplifica a função exercida por tais bens no ato de revalorizar e ressignificar a subjetividade e o valor simbólico das identidades culturais, ativadas e reativadas pelas memórias decorrentes dos lugares onde foram vividas e experimentadas.

Nesse sentido, a memória confere respaldo e sustentação para que as simbologias do imaginário urbano ganhem força na representação das cidades, sendo materializadas nos seus lugares edificados. Igrejas, museus, escolas, ganham outras conotações no cenário da cidade quando se mesclam às experiências vividas pela população que desses prédios usufruem (DIEHL, 2002).

A cultura da urbe, enquanto hábito, prática e vivência, passa a ser guiada por elementos subjetivos que ressignificam e reposicionam os simbolismos que emanam dos lugares que constituem a própria cidade, já que, de acordo com Seruton (1986, p. 156, tradução nossa), a relação entre o sujeito e o meio ocorre da seguinte forma:

A condição de homem (sic) exige que o indivíduo, embora exista e aja como um ser autônomo, faça isso somente porque ele pode principalmente identificar a si mesmo como algo mais amplo - como um membro de uma sociedade, grupo, classe, estado ou nação, de algum arranjo, ao qual ele pode até não dar um nome, mas que ele reconhece instintivamente como seu lar.

Fica explícita, na fala de Seruton (1986), a necessidade da experiência no âmbito da coletividade para validar as novas atribuições de valor e significado conferidos aos locais que, por motivos dos mais diversos, sejam eles históricos, políticos ou culturais, fazem parte da memória das cidades.

A partir disso, surgem as condições para que sentimentos e vivências, antes guardadas no âmbito da subjetividade individual, aflorem-se nas vontades imaginadas de uma comunidade que deseja viver, reviver, e experimentar emoções

ligadas ao passado, materializadas nas paredes dos locais que narram a sua história.

O “querer recordar” torna-se, nesse caso, fator imprescindível para se referenciar no mundo, se identificar e se diferenciar nele. Acerca do papel do passado nessa dinâmica conflituosa e de mudanças efêmeras, Bosi (1994, p. 81) afirma:

É o momento de desempenhar a alta função da lembrança. Não porque as sensações se enfraquecem, mas porque o interesse se desloca, as reflexões seguem outra linha e se dobram sobre a quintessência do vivido. Cresce a nitidez e o número de imagens de outrora, e esta faculdade de lembrar exige um espírito desperto, a capacidade de não confundir a vida atual com a que passou, de reconhecer as lembranças e opô-las às imagens de agora. Não há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que ele é e se não for capaz de sair das determinações atuais. Aturada reflexão pode preceder e acompanhar a evocação. Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reparação.

As reflexões da autora trazem à tona questões que se refletidas sob uma perspectiva que une memória, imaginário, identidade e patrimônio em uma relação de interdependência, postula como primordial o cuidado na ressignificação do passado e da sua abordagem no presente.

No que se refere ao patrimônio arquitetônico de uma cidade, por sua vez, deve ser abordado como uma referência do passado no presente e não como um recorte isolado de um tempo que já foi, não se relacionando com o contexto ao qual se insere, tornando-se, por consequência, uma parte engessada da história.

O produto da relação entre o imaginário e as memórias, ou seja, o simbolismo da urbe deve ser potencializado e reinterpretado pelas novas linguagens imagéticas, já que essas possuem um grande poder de alcance dentre a população, além de possibilitar novas abordagens de caráter estético, tornando o conteúdo disseminado mais atraente para aqueles que o consomem. Segundo Pesavento (2008, p. 100), as representações imagéticas de tempos passados possuem múltiplas funções e significados:

Se evocarmos os primeiros registros de imagens, dados, por exemplo, pelas figuras rupestres do Paleolítico - imagens de bisontes e de outros animais pré-históricos, assim como de mãos, pintadas nas paredes das cavernas, teremos, já, nessas figurações, o exemplo claro de tal propriedade

apontada: a imagem é fruto de uma ação dotada de significado, participando dessa condição tão humana que é de refazer o mundo através de um conjunto de sinais. Imagens do passado são como que pegadas de homens de outro tempo, que expressamente quiseram atestar sua presença, manifestar uma intenção, obter um resultado ou uma reação de suposto interlocutor. São rastros, para utilizar a feliz expressão empregada por Paul Ricoeur (1994-1997) quando explicitava a natureza da fonte como indício ou marca de algo acontecido e que chegando até nós, assinala-nos a presença de algo que se passou.

No âmbito da representação simbólica de um determinado conjunto de bens arquitetônicos, por exemplo, o ato de refazer e representar as imagens que emanam, de maneira intrínseca, desses prédios, consiste justamente em determinar as memórias, os fatos históricos e o imaginário - produto das vivências ocorridas com o passar do tempo, nesses locais - como matérias primas que permitem a reinvenção do mundo, mencionada pela autora.

O ato de reinterpretar o universo que cerca as pessoas faz-se importante porque modifica as relações formadas entre o sujeito e aquilo que lhe pertence, pontuando a dinâmica de posse através de uma alternância do papel de narrador da história: se o sujeito possui o poder de narrar a história do objeto, o objeto, por sua vez, também narra a história do sujeito.

Para Ramos (2006, p.39), a compreensão dessa dinâmica do pertencimento se faz estritamente necessária:

O importante, nesse sentido, é também perceber o domínio do objeto sobre o sujeito, não no intuito de simplesmente inverter uma relação de poder historicamente constituída na modernidade, mas para buscar outras formas de ser e estar no mundo e com o mundo. O pensamento moderno sustentou-se na dominação do sujeito sobre o objeto. Em contra posição à igreja Católica, a filosofia saiu do teocentrismo para o antropocentrismo, colocando o homem no centro de todas as coisas, Ora, sobretudo depois de Nietzsche, a filosofia vem questionando essa centralidade do sujeito e para o ensino de história com objetos, isso é de fundamental importância. É preciso romper com a “consciência tecnológica” da modernidade, que reduziu o conhecimento a uma racionalidade instrumental.

Se aplicar-se o pensamento do autor em questões práticas relacionadas à preservação patrimonial, ao resgate da memória e a resignificação da simbologia que emana do imaginário, será possível perceber também que a problemática relativa à falta de consciência preservacionista ocorre devido à ausência de percepção das comunidades frente à riqueza de significados que o patrimônio tombado possui.

Utilizando-se das ideias expostas na fala de Ramos (2006), é possível constatar que as sociedades, de forma generalizada, não preservam ou são indiferentes ao seu acervo patrimonial, porque não se sentem pertencidas por esses bens e tão logo, são incapazes de associá-los à história das cidades e até mesmo a própria formação das identidades locais.

Na prática e na teoria, a diluição da memória e o enfraquecimento do imaginário são as principais consequências sofridas pela não preservação daquilo que pertence ao passado, mas narra o presente e o futuro. Beneduzi (2008, p. 39), acerca das consequências causadas pela não preservação da memória, diz:

A fragmentação do vivido, que se constitui em elemento-base na modernidade, pela aceleração da sensação do tempo, produz dinâmicas de memória e de esquecimento, como em um constante conflito entre a perda e a preservação, ainda que por meio de vestígios. Esse processo, que pode ser observado tanto em âmbito individual (na esfera da vida e das relações privadas) quanto em âmbito coletivo (na esfera do Estado-Nação), contribuiu para a mudança na concepção de nostalgia - a qual começou a fazer parte do mundo dos sentimentos e separou-se do saber médico, eliminando-se assim, a noção de cura - e para a agudização dessa relação nostálgica para com a realidade, porque o tempo é cada vez mais fluido. O mesmo tempo presente que é marcado pela nostalgia, porque esvaziado pela perda - constituindo-se em um tempo de nostalgia -, cria uma relação nostálgica para com o tempo que passa, e produz a necessidade da relíquia, da alegoria e do resto, convertendo-se em uma nostalgia do tempo.

Na prática, o ato de esquecimento, em um âmbito de gestão dos bens históricos, acaba se tornando fator decisivo para o que deve ou não ser preservado ou exibido. Tal processo pode ser mais bem exemplificado na escolha das peças e artefatos que serão expostas nos acervos dos mais variados museus, também ditos, entre outros, como locais de memória.

Já no que se refere aos bens materiais de grande porte, como é o caso dos bens arquitetônicos, a questão se torna potencialmente delicada já que essa categoria de bem patrimonial encontra-se estreitamente ligada à história das cidades e das pessoas que nela vivem.

A demolição de um prédio pode implicar no esfacelamento da materialização de sentimentos, simbologias e significados, que serviram de referência cultural, política e social para a formação da identidade de diferentes gerações. Nesse caso, a nostalgia, mencionada por Beneduzi (2008), torna-se um potente instrumento na preservação de toda a materialidade que narra a história das sociedades e dos

sujeitos que nela vivem, quando mescladas às ações que visam o resgate e a preservação da história e das memórias que dela recorrem.

Essas ações, que objetivam sempre o fomento e a manutenção de atividades culturais, mantendo vivos os aspectos que constituem e consolidam a cultura, devem ater-se às novas possibilidades de abordagem e difusão desses elementos que juntos, povoam o imaginário das cidades, reativando suas memórias e (re) construindo suas identidades. Memória e imaginário tornam-se instrumentos que viabilizam o surgimento de novos conceitos acerca da cultura e do patrimônio, aproximando os cidadãos dos lugares que configuram suas cidades e que, por consequência, narram suas histórias.

1.2 Santa Maria e seus locais de memória

A história de um lugar, materializado pelo concreto, e o papel que ele exerce no cotidiano da sociedade do qual faz parte torna-o responsável por referenciar os processos que consolidam a identidade dos cidadãos que naquela cidade habitam.

Seja pela familiaridade vivida de quem sempre habitou ou pela simples convivência diária de quem veio morar, os fatos históricos e as simbologias dos prédios que configuram a parte antiga das cidades, acabam sempre impregnando a vida dos indivíduos que nelas habitam, ultrapassando o limite das paredes e tomando parte na história dos próprios cidadãos.

Dessa forma, esses lugares passam a desempenhar o papel de locais de memória, onde, através do novo significado atribuído, tornam-se símbolos da sociedade que os construiu, transformando-se em referência viva, materializada, das experiências cotidianas que nesses locais ocorreram.

Sobre as questões que permeiam as simbologias emanadas pela arquitetura dos locais que configuram a zonas históricas dos municípios, Foletto (2008, p. 21) afirma que:

A arquitetura pode ser entendida também como um elemento simbólico, pois representa, enquanto significante, o homem que a fez ou que a elaborou e, assim, passa a ser a representação desse homem, tornando-se expressão humana, manifestação artística e cultural. Sua elaboração original e significativa alcança singularidade, originalidade, proporciona

reflexão sobre a existência humana e transforma-se numa linguagem artística que carrega elementos estéticos. Como obra de arte, independentemente de sua finalidade, configuração, materiais ou processos utilizados em sua construção, é plena de significados estéticos. Entretanto, além de obras arquitetônicas com qualidades artísticas evidentes, devem ser igualmente consideradas aquelas que se tornaram expressão cultural e material de uma comunidade e são importantes por estarem ligadas à sua memória afetiva. A arquitetura, por se constituir em expressão cultural, está imbuída de elementos políticos, econômicos, religiosos, artísticos e simbólicos.

Observa-se, na fala da autora, a expansão do conceito de patrimônio histórico e cultural, responsável por referenciar e identificar a cidade e as pessoas que nela vivem, através da separação entre o julgamento relativo aos atributos que fazem de uma edificação, referência patrimonial, dos preceitos relativos apenas à relevância estética que tal construção possui.

Tal postura privilegia a multiplicidade das características formais nas construções decorrentes em diferentes períodos históricos, além de valorizar as memórias e sentimentos de todos que com essas edificações conviveram. Sob esse prisma, a valorização das vivências sem uma hierarquia de relevância, se faz importante e necessária, já que Tedesco (2002, p.55), discorrendo sobre o conceito de memória, diz:

Já memória significa aqui experiências consistentes, ancoradas no tempo passado facilmente localizável. A memória possui contextualidade e é possível de ser atualizada historicamente; possui maior consistência do que lembrança, uma vez que é uma representação produzida pela e através da experiência. Constitui-se de um saber, formando tradições, caminhos - como canais de comunicação entre dimensões temporais - ao invés de rastros e restos como no caso da lembrança. A memória pode constituir-se de elementos individuais e coletivos, fazendo parte de perspectivas de futuro, de utopias, de consciências do passado e dos sofrimentos. Ela possui a capacidade de instrumentalizar canais de comunicação para a consciência histórica e cultural, uma vez que pode abranger a totalidade do passado num determinado corte temporal. Pelo senso comum, nesse sentido, antes de teorizar e metodizar a memória, dando-lhe dessa forma, funções e significações históricas, caracterizemo-la genericamente.

Para a revalorização do patrimônio arquitetônico de uma cidade, é necessário ater-se às significações simbólicas atribuídas pela memória que perpassa o âmbito da coletividade, já que as percepções individuais e as atribuições de valor que se originam do julgamento de um sujeito uno - aqui compreendido como a esfera da individualidade - acaba se pulverizando na força expressiva da maioria, no chamado senso comum.

Depois de assimilada por todos, ou quase todos, as memórias, suas simbologias e as construções míticas que vão se originando delas - aqui compreendidas como o então chamado imaginário urbano - vão dotando os bens patrimoniais de um poder que lhes permite significar o universo que os cerca. Foletto (2008, p. 22), quando aborda a relação existente entre a formação da identidade, o pertencimento e a memória, destaca que:

Ao conhecermos um objeto que possui forma e que foi elaborado por certos modos e processos, estamos conhecendo a sociedade e o mundo ao qual o objeto pertence; além disso, nos ocupamos de homens, pois os objetos foram feitos por e para os homens. Nas realidades físicas dos objetos, tomamos consciência dos valores que norteiam as suas confecções, isto é, o que eles significavam para os homens que os confeccionaram. Tratando-se de monumentos arquitetônicos erguidos antes de nós, tomamos consciência de um passado que permanece presente como uma celebração, portanto são símbolos plenos de significados. O presente passa a se apropriar do passado e nos coloca como ponto de encontro entre três épocas: o passado, o presente e o futuro. [...] A arquitetura é uma produção feita com materiais duros, pesados, aparentemente não maleáveis, porém, atrás dela existe um homem que a produziu e que a usou no decorrer do tempo.

Na cidade de Santa Maria, por exemplo, a arquitetura é potencializada pela memória quando narra a história do Município e passa a se tornar registro materializado das transformações sócio-político e culturais ocorridas na localidade.

No período da demarcação de fronteiras entre Espanha e Portugal (1777-1801), a arquitetura de Santa Maria resumia-se a casas feitas de madeira e barro (seguindo as influências de técnicas oriundas da arquitetura lusitana)³. Acerca desse período marcado pela busca que ocorria na região central do que hoje compreende como Estado do Rio Grande do Sul, Coelho (2009, p.23) ressalta:

A região onde surgiu Santa Maria ficaria exatamente no limite entre as duas possessões, mas a cidade não teve fundação oficial assinalada em documentos ou marco de pedra. Seus antecedentes históricos estão marcados pela presença de tribos indígenas nômades na região, principalmente os Tapes e os Minuanos, dos jesuítas e finalmente, dos integrantes das Comissões Demarcadoras de limites estabelecidos pelo tratado de Santo Ildefonso de 1777.

³ As técnicas de construção empregadas na arquitetura lusitana, citadas no texto, mesmo possuindo vínculo com os moldes de construção empregados na arquitetura colonial portuguesa, resultaram em estética diferenciada pelo uso de materiais alternativos disponibilizados.

Os resquícios desse período de conquistas e disputas, que mesclavam em um mesmo espaço ibéricos e indígenas, na localidade onde hoje se situa Santa Maria, marcariam anos mais tarde os próprios espaços urbanos da cidade, como ruas e parques. Já no século XIX, outras etnias marcariam presença no então Município, auxiliando o desenvolvimento econômico da região. A presença dos imigrantes alemães é um desses exemplos, que em tempos passados, destinaram-se a fornecer produtos de gênero à população que se encontrava em meio à Revolução Farroupilha, o que acabou ocasionando mudanças na configuração física do espaço citadino, já que as moradias passaram a se adaptar às novas perspectivas da vida urbana (BELÉM, 2000).

Em um contexto abrangente, a presença dos imigrantes alemães também está associada ao progresso econômico da zona rural, Froehlich (2007, p.3) remonta essa época, dizendo:

A vinda de imigrantes alemães, por motivos múltiplos, trouxe inovações à paisagem agrária da região central do Rio Grande do Sul, onde, anteriormente, predominavam as criações animais em larga escala. O estabelecimento dos colonos germânicos propiciou, de um lado, a implantação de novas culturas agrícolas, técnicas diferenciadas de manejo de solo e planta, e o nascimento de um formato de organização comunitária e de agricultura de base familiar até então pouco conhecidos e praticados nesta região. De outro lado, os imigrantes alemães, ao contrário do que almejavam as autoridades da época, não se constituíam somente de agricultores. Existiam dentre os imigrantes várias profissões, desde carpinteiros, marceneiros e ferreiros, até comerciantes, professores e artistas. Estes diferentes profissionais vinham para América para melhorarem de vida e apesar de terem sido obrigados a dedicarem-se inicialmente a atividades agrícolas, muitos logo passaram a desenvolver outras atividades nas colônias ou nas cidades próximas. Com o desenvolvimento da produção agrícola das colônias, novas oportunidades se abriam para comerciantes, artistas, professores, entre outros profissionais, transformando as colônias e as cidades fundadas pelos alemães em pólos dinâmicos de desenvolvimento.

Além da efervescência econômica gerada pela presença germânica daqueles que se fixaram em Santa Maria, ocorreu também a influência dos traços culturais dessa etnia em vários outros âmbitos, entre eles, na manifestação da arquitetura religiosa.

A cidade mostrava um movimento comercial vivaz e em 1893, segundo outro alemão, Henry Lange, possuía construções belas e vistosas, bons passeios públicos e ruas bem niveladas. Na ocasião, possuía entre quatro ou cinco mil habitantes, dos quais se destacavam os de origem alemã. O autor cita que deveria haver de vinte e cinco a trinta casas comerciais e

inúmeras profissionais existentes na época. Salienta também, a existência de uma igreja católica e outra protestante e três escolas (LANGE, In: MARCHIORI; NOAL FILHO, 1997, p. 70). A igreja protestante era a Igreja Evangélica de Confissão Luterana. No início da segunda metade do século XIX, a atividade comercial era desenvolvida predominantemente pelos alemães e constituía-se de lojas de tecidos, miudezas, armazéns de secos e molhados, ferragens, tamancaria, oficinas de alfaiataria, ourivesaria, ferraria, marcenaria, lombilharia e boticária (FOLETTTO, 2008, p. 36).

As simbologias que emanam do templo religioso citado pela autora, ultrapassam o vínculo existente entre o seu significado e a prática da fé, pois também representam a luta pela liberdade de expressão religiosa e a consequente coesão de um determinado grupo étnico, tentando manter sólidos os laços comuns, oriundos do seu país de origem.

Para tanto, um prédio simples foi erguido em 1873, com a contribuição da comunidade germânica de Santa Maria, apresentando aspectos, semelhantes à de uma residência comum. Anos mais tarde foram encomendados para uma casa de fundição de ferro na Alemanha, cinco sinos, sendo que dois deles foram destinados a outra igreja, ficando os demais a espera da torre que os abrigaria (FOLETTTO, 2008).

Os sinos, porém, foram obrigados ao silêncio, quando em maio de 1887, através de uma carta do Delegado de Polícia Américo Furtado Camboim, ficava proibido que o Pastor Pechmann praticasse tal rito durante a realização das cerimônias religiosas.

Esse feito ocorreu devido ao descumprimento do artigo 5º da Constituição Imperial que previa ser livre o culto dos não católicos, desde que realizados em locais não caracterizados como templos religiosos, o que acabou não ocorrendo, com a construção da torre e a inserção dos sinos na igreja.

A proibição só foi findada depois que 7.893 santa-marienses de diferentes credos, em apoio à comunidade luterana, assinaram uma petição que foi encaminhada ao então político gaúcho Gaspar Silveira Martins. Esse, por sua vez, interveio junto à Câmara Federal do Senado, com o intuito de propor modificações na Constituição que impunha limites aos não católicos, a fim de garantir a liberdade de manifestação das demais crenças.

No dia 30 de outubro de 1888, os sinos voltaram a badalar na torre da igreja, fazendo com que esse soar ganhasse um novo significado. A liberdade conquistada através da coesão dos imigrantes que em Santa Maria moravam, teve repercussão

nacional e acabou valorizando o prédio como um marco da conquista de liberdade religiosa no país.

Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria



Figura 1 – Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria
Fonte: <http://www.santamaria.rs.gov.br/turismo>

Durante o período da Segunda Guerra Mundial, iniciou-se uma perseguição aos imigrantes alemães em detrimento dos feitos do partido nazista em solo europeu, fazendo com que o templo de Santa Maria fosse invadido por populares revoltosos e tivesse parte dos seus arquivos destruídos por um incêndio provocado, o que acarretou a perda de documentos importantes, como as plantas arquitetônicas originais da Igreja Luterana, bem como grande parte dos bens materiais.

Presença importante no atual cenário urbano da cidade de Santa Maria, a igreja apresenta fachada simétrica, dividida em duas partes, a primeira

correspondendo à porta central, acompanhada de duas janelas laterais, todas em formato ogival. A segunda parte, com características marcadas pela verticalidade, correspondendo à torre do templo que possui arcos ogivais, estabelecendo harmonia com a totalidade da edificação.

Após a destruição ocorrida em 1942, o templo foi reconstruído, basculantes foram colocadas no lugar das janelas de madeira, o assoalho que fora danificado, recebeu outro, colocado sobre o original, os bancos foram refeitos e a escotilha da torre reformada, devido ao seu péssimo estado de conservação (FOLETTTO, 2008).

No ano de 1960, a igreja foi ampliada, graças ao projeto executado por Hugo Schveiner, natural da cidade de Cachoeira do Sul. Aplicando-se as transformações físicas ocorridas na edificação religiosa, em uma perspectiva que une memória e sociologia, pode-se ver como a necessidade de reconstruir o passado, e seu simbolismo que, outrora esteve materializado nas paredes de um local, também se constitui como uma ferramenta eficiente na preservação e na disseminação das vivências e memórias, posto que evoca um passado não mais existente em um presente sedento de referenciais.

Ao evocar a reconstituição da memória, através dos locais que a materializam, Tedesco (2002, p. 55) reafirma a importância do seu papel na preservação da própria identidade dos sujeitos, dizendo que:

A história (sobre)vivida das pessoas também se temporaliza. Como diz Bosi, a verdadeira socialização se dá no concreto, no cotidiano. A narração é uma forma artesanal de comunicação. O triunfo da informação, da prensa, das técnicas e da burocracia presentificou o tempo. A lembrança ao atualizar a memória, faz a representação da vida dos sujeitos.

As memórias advindas da edificação da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria foram preservadas através da lei de tombamento nº. 4614, no ano de 2002.

Ainda no âmbito das memórias edificadas no patrimônio santa-mariense, ressaltam-se, na paisagem simbólica da cidade, a presença das edificações religiosas da Sinagoga e da Catedral Diocesana de Santa Maria, sedes tombadas por legislação específica, de duas das várias religiões presentes na cidade.

A edificação responsável por sediar a presença católica no município antes da construção da Catedral Diocesana foi a capela do Império Divino Espírito Santo, que de acordo com Morales (2008), foi edificada entre 1882 e 1888 e serviu de matriz da

cidade até 1909, quando foi inaugurada a então Catedral Diocesana, e que a partir do dia 29 de junho ano de 2011, de acordo com matéria publicada no jornal A Razão, passará a se chamar Catedral Metropolitana, segundo a nova estrutura da Região Sul 3 da CNBB - Confederação Nacional dos Bispos do Brasil (A RAZÃO, 2011, p. 6)⁴.

A construção dessa edificação religiosa se deu graças aos anseios da população da época, que almejava um templo com melhores condições físicas, visto que a primeira capela do município, oratório antecessor à capela do Divino Espírito Santo, encontrava-se em mau estado de conservação há várias décadas.

Essa mobilização, que envolveu autoridades dos mais diversos âmbitos do Município, é ressaltada no Livro Tombo correspondente ao período entre os anos de 1889-1914 e explicitado por Benini (2009, p.15), quando o pároco da época, Padre Caetano Pagluica, relata:

Vendo que “o império” (pequena igreja que servia de matriz) não satisfazia às necessidades religiosas de Santa Maria, aos 22 de abril de 1902, convoquei em minha residência diversas pessoas distintas a fim de organizarmos uma Comissão que se encarregasse da construção da nova Matriz. A comissão ficou assim constituída: Cel. Antero Correia de Barros, presidente; Pe. Caetano Pagluica - vice-presidente; Anibal de Primio - tesoureiro; Amadeu Weiman - secretário; Dr. Gustavo Wauthier - consultor técnico; Dr. Augusto Alvares da Cunha, Augusto José Seixas e Daniel Fernandes - diretores. Mais tarde, tendo se retirado desta cidade, o Sr. Amadeu Weimann, foi substituído pelo pai, Major Pedro Weimann e, com a morte do Sr. Augusto Alvares da Cunha, o maior benfeitor da Igreja, foi escolhido o Sr. Antonio Alves Ramos.

Com as ameaças de desmoronamento, foram tomadas medidas provisórias, para que, durante a demolição do primeiro reduto católico de Santa Maria, as imagens sacras fossem guardadas em outro local, Belém (2000) conta que mesmo desgastando pelo tempo, o madeirame utilizado no antigo oratório, pode ser reaproveitado para dar início à construção do Theatro Treze de Maio.

Sobre o início das obras da catedral de Santa Maria, Coelho (2011, p. 86-7) ressalta:

Pode-se considerar a construção da nova Igreja Matriz de Santa Maria, iniciada em dezembro de 1902, concluída e sagrada em 08 de dezembro de

⁴ Segundo publicação do Jornal A Razão (14 de abril de 2011), a Catedral de Santa Maria passa a se denominar Catedral Metropolitana a partir do dia 29 de junho, de acordo com reformas feitas na estrutura da CNBB - Conferência Nacional dos Bispos do Brasil.

1909, como uma das importantes obras do incansável Palotino Padre Caetano Pagliuca, de origem italiana, ordenado em Porto Alegre, que assumira a paróquia de Santa Maria em 1900. Do projeto inicial, de autoria do arquiteto João Grunewald (1902), apenas os alicerces foram aproveitados, tendo sido elaborada uma nova planta por Francisco Dupras (FOLETTTO et al., 2008, p. 102), que passou a ser executada por vários construtores, enquanto as torres foram projetadas por Oscar Ewald. Finalmente, a 05 de dezembro de 1909, ocorreu a sagração e inauguração da nova matriz, pelo Bispo Cláudio José Ponce de Leon.

As obras que deram origem ao prédio da Catedral Metropolitana de Santa Maria, na Avenida Rio Branco, também demonstram através de sua história, a presença de uma gama de arquitetos, engenheiros e artistas que viam na cidade um campo fértil para executar suas ideias e disseminar suas técnicas.

Catedral Metropolitana de Santa Maria



Figura 2 – Catedral Metropolitana de Santa Maria
Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/2321111>

Foi o que ocorreu com Theodor Alexander Josef Wiederspan, que após o fechamento da firma de arquitetura Ahrons - empresa de Porto Alegre, onde trabalhava - passou a desenvolver, por conta própria, projetos para a capital gaúcha e também para várias cidades do interior do Estado, inclusive Santa Maria. Sobre a listagem de trabalhos executados por Wiederspan, Weimer (2004, p. 1991) contabiliza:

Nesse período, que se encerra com sua falência em 1930, realizou 255 projetos, que resultaram em uma diversidade muito grande de obras, dentre as quais pode ser citado o Planejamento do Turnerbund (SOGIPA) no bairro São João; a fábrica Hugli Gerdau, as filiais do Banco do Comércio em Santa Maria, Osório, São Francisco e Cruz Alta; o Hotel Schmidt; a fábrica Brenner Fonseca de Santa Maria; modificações e ampliações do Clube dos Caçadores; diversos armazéns na Rua Voluntários da Pátria, entre eles a Serraria Garibaldi, de Rudolf Ahrons; o Clube Caixeiral de Santa Maria; a Filial do Banco da Província em Cruz Alta, as fábricas Wallig, Gerdau, Neugebauer, F.G Bier, Abramo Eberle, de Caxias do Sul, a Escola Normal e Pré-Teológica, em São Leopoldo, o Hospital Santa Terezinha, de Estrela; a Usina Santa Marta, em Osório; a Cervejaria Continental, em Santa Cruz; o Moinho Rio-Grandense; os asilos Pela e Betânia, em Taquari; o Hotel Majestic, em Porto Alegre (segunda e terceira etapas); o Banco Nacional do Comércio de Porto Alegre; além de continuar atendendo um bom número de clientes que herdou da firma Ahrons.

Outras presenças que endossam a disponibilidade de arquitetos para executar projetos na cidade são as dos irmãos Grassi, que foram responsáveis pela finalização do primeiro módulo da construção da catedral.

As torres com cúpulas foram construídas por Oscar Ewald, ficando responsável pelo piso o construtor Vitório Cortese e pelas pinturas do forro, Cesare Pittoni e Martin Liz. A fachada que, nessa época, seguia as referências do estilo barroco passou por transformações no ano de 1939, quando se encontrava sob os cuidados do Monsenhor Valentin Ferrari. Essas modificações que alteraram o volume e as formas da frente do prédio são narradas por Foletto (2008, p.102):

Nessa nova fachada, observam-se elementos arquitetônicos como pilastras, torres, vitrais, com cenas da Bíblia, nichos, domo, capitéis com volutas, conchas decorativas no frontão triangular e cúpulas. A edificação passou a ter seu revestimento de granitina e a pureza estilística deu lugar a um sentido decorativo eclético. Uma nova reforma na Igreja aconteceu em 1953, sob o paróquiato de Monsenhor Frederico Didonet, que a dirigiu até 1960. A reforma concluída em 1954 teve a pintura do teto executada por Aldo Locatelli, artista italiano radicado no Rio Grande do Sul, que também decorou o teto da Igreja de São Pelegrino, em Caxias do Sul e de outras igrejas. Locatelli pintou quatro painéis, tendo como tema central Nossa

Senhora. Outro pintor italiano, Emílio Sessa, executou a pintura decorativa do interior.

A planta arquitetônica da catedral de Santa Maria apresenta uma mescla de estilos aplicados, indo do barroco, com sua técnica *trompe l'oeil*, para criar sensações óticas de profundidade e monumentalidade nas pinturas, até influências clássicas nos pilares e em seus detalhes decorativos.

Sob a perspectiva da renovação urbana e religiosa que a Catedral simbolizou na cidade de Santa Maria, Almeida (2009, p.48) pontua:

Outro aspecto digno de observação se reflete à localização urbana nada convencional do novo templo. A tradição indicaria em frente ao amplo espaço aberto, especialmente a praça central, como era o caso da velha matriz. O fato de a nova sede localizar-se na segunda quadra da então Avenida do Progresso, atual Rio Branco (importante ligação da Praça Saldanha Marinho com a estação Ferroviária), apesar da importância de sua função, nos intriga em parte. Uma hipótese razoável seria a de não disponibilidade de terrenos negociáveis, à época defronte à praça. Por outro lado, não seria perfeitamente concebível o novo templo ser erigido no local anterior, desde que se procedesse a devida adequação do projeto paisagístico para o canteiro central da Avenida do Progresso? Na verdade, a tentativa foi feita. Uma Comissão especial solicitou em 07.09.1895, à Câmara Municipal: ou a doação do terreno da antiga matriz, situado defronte à atual Praça Saldanha Marinho, ou um auxílio de dois contos de réis para a compra de outro lote. Prevaleceu a última alternativa.

Se observar-se essa renovação urbana como algo responsável por ressignificar a cidade, afirma-se que a importância da preservação desse bem arquitetônico aqui referenciado, bem como as restaurações e reformas das quais foi alvo frequente e que, posteriormente, uma valorização turística como aspecto que impulsiona a preservação e a divulgação, sejam esses locais de cunho religioso, cultural, ou científico, fica mais evidente, quando observados pela perspectiva da necessidade de manutenção dos simbolismos que se criam em torno dessas edificações. Nesse sentido, Fonseca (2005, p.47) ressalta que:

Ao se considerar um bem como bem cultural, ao lado de seu valor utilitário e econômico (valor de uso enquanto habitação, local de culto, ornamento etc.; e valor de troca, determinado pelo mercado), enfatiza-se seu valor simbólico enquanto referencia e significações da ordem da cultura. Na seleção e no uso dos materiais, no seu agenciamento, nas técnicas de construção e de elaboração, nos motivos, são apreendidas referencias ao modo e as condições de produção desses bens, a um tempo, a um espaço, a uma organização social, a sistemas simbólicos. No caso dos bens patrimoniais selecionados por uma instituição estatal, considera-se que esse valor

simbólico refere-se fundamentalmente a uma identidade coletiva, cuja definição tem em vista unidades políticas (a nação, o estado, o município).

Isso fica evidenciado quando recorrendo à historicidade do município, constata-se que o modo de produção dos significados que emanam dos locais de memórias está ligado às mudanças ocasionadas com o passar do tempo, quando se constata depois de cem anos, o templo clamaria por outros reparos, graças à mobilização da comunidade que no período entre os anos de 1998-2004, fez com que houvesse um processo de restauração nas pinturas de Aldo Locatelli,⁵ a fim de preservar o seu valor histórico, bem como no telhado, no teto, nas portas, nos bancos e no mobiliário, vitrais e instalação elétrica (BORIN, 2009).

A magnitude da construção segue presente graças as suas características que permanecem preservadas até os dias de hoje, não sofrendo influência dos prédios modernos situados ao redor, provando que é possível alcançar um equilíbrio harmônico na paisagem urbana, mantendo o que ao passado pertence e deixando espaço para que novas possibilidades se manifestem.

Outro prédio histórico, que não narra somente a presença de uma religião no município, mas também a história de uma etnia, é a Sinagoga Yitzahk Rabin. Fruto da união entre os imigrantes judeus vindos da Bessarábia - atual Romênia -, o templo foi erguido graças às arrecadações promovidas no ano de 1919, pela Sociedade Beneficente Israelita de Santa Maria, com objetivo de construir um local destinado à religião dos imigrantes que chegavam à cidade, vindos dos lotes de terra que constituíam a colônia de Philipson, localizada no atual município de Itaara.

O valor de representação que esse local edificado possui para os membros da comunidade, enquanto lugar onde a cultura judaica se manifesta, e se difunde com o auxílio do imaginário e sua dinâmica simbólica, pode ser melhor compreendido quando Pesavento (1999, p.13) comenta:

Ação humana de *re-apresentar* o mundo – pela linguagem, pelo discurso, pelo som, pelas imagens e, ainda, pela encenação dos gestos e pelas performances -, a representação dá a ver – e remete a – uma ausência. Ela é a síntese, um “estar no lugar de”. Com isso, a representação é um conceito que se caracteriza por sua ambiguidade, de ser e não ser a coisa representada, compondo um enigma ou desafio que encontrou sua correta tradução imagética na blague pictórica feita pelo pintor surrealista René Magritte em suas telas, nas quais se lêem as seguintes inscrições: “Isto não é um cachimbo” e “Isto não é uma maçã”.

⁵ Pintor italiano responsável pelos afrescos que adornam o teto da Catedral de Santa Maria.

De fato, a edificação, inaugurada em 1928, não se destinava apenas a promover as práticas religiosas, mas também a proporcionar o convívio social entre os imigrantes judeus que em Santa Maria moravam e os que de outras localidades vinham, como os imigrantes que na colônia de Philipson moravam, a fim de proporcionar, através da vivência da cultura e da religião, uma realidade que já se fazia ausente. Ensaios e apresentações de teatro amador e reuniões festivas ligadas à comunidade judaica também eram realizados no espaço,

Contudo, a falta de manutenção, durante as décadas que se seguiram, acabou tornando o prédio impróprio para o uso, sendo abandonado, durante alguns anos, entre a década de 80 e 90, uma mobilização feita para arrecadar fundos dentre a comunidade local e de várias regiões do país, promoveu a restauração do templo, entres os anos de 1995 e 1997 (SARAIVA, 2004).

Sinagoga Yitzahk Rabin – Santa Maria (RS)



Figura 3 – Sinagoga Isaac Rabin - Santa Maria (RS)
Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/48083385>

Após as reformas, o espaço interno, onde ficam os fiéis, tornou-se amplo. O piso, bem como as galerias e os móveis, feitos de madeira, também foram

contemplados pelo restauro. A entrada principal se dá pela lateral do templo e a fachada apresenta simplicidade marcada por formas geométricas.

A fachada da sinagoga santa-mariense é caracterizada pela existência de duas janelas grandes, situadas nas extremidades laterais do prédio, acompanhadas, logo acima de três aberturas menores, distribuídas de modo equidistantes: uma à esquerda, uma ao centro e outra à direita.

Falsas colunas, com capitéis decorados, além da presença de relevos em arco, também constituem a composição da fachada que traz como influência as formas de construção utilizadas pelos imigrantes da Bessarábia, ressaltando os aspectos geométricos aplicados na fachada, além de demonstrarem o ecletismo presente na construção.

Saraiva (2004, p. 27) comenta a localização da Sinagoga e detalha seu interior:

A maioria das sinagogas é retangular, com uma parte mais longa indo do oeste para o leste. No lado leste da sinagoga há uma porta dupla de correr, parecida com armário, geralmente a um metro ou um metro e vinte acima do nível do chão. Em frente desta porta há uma cortina de veludo chamada *parochet*, atrás da cortina existe uma reentrância na parede, onde são guardados os Sifrei Torah (rolos da Torá), este armário tem a denominação de Arca.

Sob a perspectiva de sua representação simbólica, no contexto santa-mariense, a importância histórica dessa construção estabelece vínculos com a pluralidade cultural, étnica e religiosa do município e, por isso, passou a ser protegida pela Lei nº. 4615, quando foi tombada, no ano de 2002.

De acordo com o que postulou Walter Benjamin, ao dizer que quando a relação do homem com o passado se transforma numa estratégia, está presente uma nova ideia a seu respeito: “a de que o presente pode iluminar o passado, e não o inverso” (LOPES, VELLOSO, PESAVENTO, 2006, p. 65), a ressignificação dos locais de memória situados na cidade de Santa Maria e tombados por lei específica vai ao encontro da referida teoria, já que reposiciona e revaloriza os bens, quando propõe um redirecionamento do olhar sobre o passado, utilizando-se das novas possibilidades midiáticas - aqui representadas pelos padrões gráficos que serão criados a partir das características formais presentes nas fachadas dos prédios

históricos de Santa Maria - a fim de ocasionar mudanças na percepção dos cidadãos acerca daquilo que faz parte do seu cotidiano.

Situa-se, dentro dessa lógica de renovação do seu papel social, outra edificação que também consta na lista dos bens tombados, passível de novas abordagens visuais, tomando parte como *corpus* da presente pesquisa: o atual prédio do ex Banco Nacional do Comércio.

Situado na esquina da Rua Dr. Bozzano com a Rua do Acampamento, a construção responsável por sediar a instituição financeira possui ligação com o desenvolvimento urbano e econômico do município, já que a sua localização se dava entre a região mais antiga e a mais moderna da cidade, descrevendo, geograficamente, um avanço urbanístico que se deslocava da zona norte - Gare da Estação Férrea - para o então centro, primeira quadra da rua Dr. Bozzano, onde ainda se localiza o prédio do extinto Banco Nacional (COSTA BEBER, 1998).

No local, em tempos anteriores à construção do prédio, funcionou desde 1865, a farmácia Fisher de propriedade do boticário alemão Guilherme Fisher, que no ano de 1917, vendeu o ponto para o então Banco Nacional, primeira instituição financeira a se estabelecer no município de Santa Maria. No mesmo ano, foi efetivada a demolição do edifício que sediava a antiga farmácia para dar lugar ao novo empreendimento, que iniciou suas atividades em 1918.

Prédio do ex Banco Nacional do Comércio



Figura 4 – Prédio do ex Banco Nacional do Comércio
Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/05.060/1972>

Com o projeto assinado por Theodor Wiederspahn e direção dos trabalhos na obra coordenados por Henrique Shultz - o que endossa a efervescente quantidade de projetos arquitetônicos sendo realizados no Município, bem como a consequente disponibilidade dos serviços dos mestres de obra - o Banco Nacional funcionou no local até o ano de 1973.

Sobre o período de funcionamento da referida instituição financeira e o desenvolvimento econômico da cidade no decorrer dos anos, Costa Beber (1998, p. 118) relata:

Naquele ano abriram agências em Santa Maria o Banco Nacional do Comercio e o Banco da província do Rio Grande do Sul (respectivamente 22 e 28 de março, segundo Romeu Beltrão). Situavam-se a pouca distancia um do outro, na altura da atual Lojas Renner (atual calçadão). No decorrer do século XX, mais de uma dezena e meia de outras instituições de crédito abriram filiais nessa cidade, impulsionando assim a economia do município.

A presença do prédio sede do antigo Banco Nacional do Comércio faz emergir em tempos presentes, a intensidade das atividades relacionadas ao mundo financeiro, durante o decorrer século XX, já que ao analisar o referido contexto, é possível contabilizar a passagem de 14 instituições do ramo, no Município, estando algumas delas ainda em funcionamento.

Durante a segunda metade do século XX, mais especificamente na década de 70, o edifício encontrava-se desocupado e em péssimo estado de conservação, o que fez insurgir a possibilidade de demolição do local. Graças às manifestações públicas promovidas por um grupo de intelectuais da cidade e as pressões feitas pela imprensa local da época, a fachada do antigo edifício foi preservada pela Caixa Econômica Federal, quando essa se instalou no local, com suas reformas internas, em junho de 1986 (FOLETTTO, 2008).

A vontade inerente à população de preservar o passado histórico santamariense, materializado nas paredes e detalhes da fachada preservada do prédio do antigo Banco Nacional do Comércio, é contemplada por Lemos (2006, p.29), quando ressalta:

Assim, preservar não é só guardar uma coisa, um objeto, uma construção, um miolo histórico de uma grande cidade velha. Preservar também é gravar depoimentos, sons, músicas populares e eruditas. Preservar é manter vivos, mesmo que alterados usos e costumes populares. É fazer, também levantamentos, levantamentos de qualquer natureza, de sítios variados, de

idades, de bairros, de quarteirões significativos dentro do contexto urbano. É fazer levantamentos de construções, especialmente aquelas sabidamente condenadas ao desaparecimento decorrente da especulação imobiliária. Devemos, então, de qualquer maneira, garantir a compreensão de nossa memória social preservando o que for significativo dentro de nosso vasto repertório de elementos componentes do Patrimônio Cultural. Essa a justificativa do “por que preservar”.

Devido a essa função de manter viva a memória da cidade, o prédio permanece legalmente amparado desde o ano de 1978, através da Lei nº. 1952.

Outra edificação ligada à história do município de Santa Maria e que também toma parte como *corpus* da referida pesquisa é a sede da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV), fundada no ano de 1913, “por ocasião do I Congresso de Viajantes do Rio Grande do Sul, com a finalidade de promover, junto ao governo e administrações ferroviárias, reformas de tarifas e outros benefícios” [...] (FOLETTTO, 2008).

Semelhante ao que ocorreu dentro da comunidade dos ferroviários de Santa Maria, que no mesmo ano, fundaram a Cooperativa dos Empregados da Viação Férrea, a criação da SUCV mostra a vontade de promover a defesa dos interesses da classe dos caixeiros viajantes, garantindo, através da associação criada, reformas nas tarifas dos produtos comercializados, além de prestar socorro médico aos seus membros e organizar cursos para capacitação desses profissionais ligados ao comércio.

Assim, nas palavras de Foletto (2008), o local “tinha também finalidades culturais como fundar um jornal, manter uma biblioteca e organizar um museu, além de construir um edifício para a sede”.

A criação da Sociedade dos Caixeiros Viajantes deixa transparecer, através do contexto em que ocorreu, o anseio por lugares que promovessem o lazer e o convívio social. Tal fato fica evidenciado por Grunewaldt (2010, p. 341), quando sobre a primeira metade do século XX:

Em 1907, foi construído na cidade o centro de lazer “montanha russa”, na encosta da serra, que possuía lagos, bosques e outros divertimentos. A partir de então passou a ser, segundo Romeu Beltrão, o local preferido de refúgio domingueiro na cidade e para festas sociais. Nesse período ainda, a cidade que até então era bastante movimentada em termos de teatro e recitais literários, passa a ter, junto à cervejaria Seyffert, seu primeiro cinema (1908). Em 1911, o cinema passou a funcionar no antigo teatro, então desativado. Em 1922 um novo cinema foi construído: o Cine Teatro Independência, na praça Saldanha Marinho. Entre os anos de 1913 e 1916 três importantes sociedades recreativas foram fundadas: a Sociedade União

dos Caixeiros Viajantes (1913), a sede da Associação dos Empregados da Viação Férrea (1915) e o Avenida Tênis Clube.

A construção do edifício que sedia a Sociedade União dos Caixeiros Viajantes teve início no ano de 1923, sendo responsável pela planta arquitetônica da construção, a Companhia Construtora de Santos, que contratou para administrar a obra, o engenheiro Jorge Wild, acompanhado do mestre de obras Otto Werner. Também tomou parte na construção o engenheiro Alfredo Haessler, contratado para administrar toda a parte que envolvia a técnica do cimento armado.

Com relação às dificuldades encontradas para a realização da obra, bem como o dia de sua inauguração, Foletto (2008, p. 76) diz:

Os materiais utilizados foram importados, o que provocou certa dificuldade para a construção, pois dependiam de requerimentos para a isenção de impostos alfandegários, além das naturais dificuldades de transporte de porto de Santos até Santa Maria. Em 26 de setembro de 1926, houve a inauguração do edifício, que recebeu o nome de “João Fontoura Borges”. No mesmo ano, ele sofreu com tiroteio e bombas da revolta militar da noite de 16 de dezembro, quando estilhaços atingiram algumas janelas, mas logo tudo foi recuperado.

O prédio, que é composto de quatro andares, sofreu no decorrer dos anos descaracterizações ocasionadas pelas intervenções que foram sendo feitas nas divisórias internas, implantadas para dotar o prédio de potencial imobiliário e pelos aparelhos de ar condicionado que foram instalados.

Mesmo assim, a fachada preserva grande parte de seus atributos originais, predominando os elementos arquitetônicos que denotam a sobriedade da influência do estilo neoclássico. Outra característica marcante relativa à fachada da construção são as janelas e portas que se encarregam de diferenciar os andares entre si, através dos diferentes formatos e tamanhos, que se alternam entre o primeiro andar, apresentando portas retas com balcões feitos em cimento, o segundo piso, com suas janelas arqueadas em forma de arco pleno e o terceiro, em que janelas e portas apresentam linhas retas e formas verticais (DUCHER, 1992).

Prédio da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes



Figura 5 – Prédio da SUCV - Sociedade União dos Caixeiros Viajantes
Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/>

No interior do prédio há o predomínio do estilo eclético: no primeiro andar, localiza-se o Salão Nobre da sede, com seu pé direito duplo e decoração em relevos. A mescla de estilos empregada no interior do prédio da SUCV ilustra a modernização da cidade na primeira metade do século XX refletindo mudanças no hábito e no estilo de vida da população.

Grunewaldt (2010, p. 340) comenta sobre essa revolução no comportamento da vida cotidiana na cidade. Assim, relata:

A modernização na cidade implicou em uma nova forma de viver, com novas regras, hábitos e prazeres. Hábitos esses advindos da própria modernização, como o uso da eletricidade. Segundo João Belém, pouco se saía à noite porque, primeiramente só existiam quatorze lâmpões e, estes não equivaliam a um bico de vela, o que demonstra a precariedade da iluminação. Belém ainda escreve que era preciso ter cuidado para não se chocar com os postes de tão escuro que era [...]. De uma forma geral ocorreu um refinamento do gosto estético. O luxuoso passou a ser importante, bem como o embelezamento. Ruas, avenidas e jardins públicos passaram a ser arborizados e a se constituir em espaços de exibição e desfile da população.

A necessidade de estar de acordo com as tendências modernas no estilo de vida, vindas dos grandes centros urbanos do país e do mundo, corrobora e justifica a

presença do ecletismo no interior do prédio, já que esse era o estilo em voga naquele contexto. Fabris (1993, p. 3) pontua a multiplicidade estética do estilo e os motivos que o fizeram ser usado em larga escala, destacando que:

Se se assiste ao domínio da arquitetura como força de coesão da sociedade, nem sempre, porém, as obras ecléticas são fruto exclusivo do trabalho do arquiteto. Ao lado do profissional especializado destaca-se a presença de um grupo crescente de autodidatas, que transpõe o debate e a prática da arquitetura para fora do círculo restrito da academia. E também essa ampliação do quadro profissional que explica a multiplicidade de modelos e referências utilizados pelo ecletismo. Com a ampliação dos meios de divulgação que transforma todo artista eclético numa espécie de “pesquisador científico” (GRISERI; GABETTI, 1973, p. 73) com a facilitação e o barateamento das viagens o imaginário do construtor do século XIX alcança uma dimensão desconhecida até aquele momento, multiplicando ao infinito os tipos e os modelos à disposição do arquiteto e de sua clientela.

A gama de possibilidades e combinações visuais oferecidas pelo estilo eclético se faz também presente, na fachada do referido edifício, que apresenta predominância de uma inspiração neoclássica misturada com elementos de outros estilos arquitetônicos. Através dessa mistura de movimentos estéticos é possível observar na fachada do prédio da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes elementos decorativos nas janelas e grades, bem como a presença do ferro decorado com motivos florais entrelaçados, seguindo a vertente do Art Nouveau.

A ligação da presença do ecletismo em Santa Maria com o desejo de repaginar a paisagem urbana do Município vai ao encontro do surgimento do próprio estilo, na zona cafeeira, no sudeste do país, como explana Feffer (1979, p. 613):

O fazendeiro de café sempre foi um homem urbano, ao contrário do dono e engenho nordestino. Sempre aliou sua atividade agrícola a outras funções: foi político, banqueiro, jornalista, industrial e viajante emérito. Por essa razão mudou a planta de sua casa rural, onde agora habita periodicamente. Sua casa urbana também sofreu inovações pois passando a maior parte do tempo na cidade, esse homem havia de demonstrar sua pujança econômica morando magnificamente. Desse modo ele inovou, contratando arquitetos de fora e acabou introduzindo o Ecletismo entre nós.

No que tange à sobriedade conferida pelas características neoclássicas presentes na fachada, é importante observar que elas harmonizam-se com os demais prédios localizados ao redor da praça Saldanha Marinho, como o Theatro Treze de Maio, o Clube Caixeiral e o atual prédio da Caixa Econômica Federal, conferindo ao centro da cidade importância na referência histórica que esse conjunto

representa para os cidadãos santa-marienses, além de constituírem locais de convívio social e, por consequência, agentes responsáveis por materializar vivências e memórias dos tempos que não mais existem.

Devido a essa carga de representatividade social, cultural e histórica, a sede da SUCV passou a fazer parte do patrimônio arquitetônico tombado de Santa Maria, no ano de 1993, pelas leis municipais nº. 3.724, 3.661 e 4.789.

Iniciada a construção no ano de 1932, sob os cuidados do engenheiro alemão Richard Ziemeck Klaue, “o chafariz da praça Saldanha Marinho objetivava a modernização da paisagem urbana do Município” que, complementado por um coreto - também projetado e executado por Klaue - onde aconteciam as apresentações de bandas de música – “conferia a cidade de Santa Maria o status de um reduto urbano planejado e preocupado com as áreas de lazer e convívio social” (MORALES, 2008, p. 108).

No âmbito do simbolismo que as construções de uso comum possuem, significados esses que são produzidos por aqueles espaços geradores do convívio e das relações sociais, a obra em si deixa de ser apenas uma referência de concreto cravada no meio da urbe, para tornar-se a materialização de uma cidade idealizada, seja pelo executor da construção, seja pelos indivíduos que da obra usufruem. Pesavento (1999, p.54-5) pontua essa relação da seguinte forma:

Mas, mesmo no caso do discurso urbanista, é preciso relativizar a praticidade: esse “produtor do espaço” por excelência também opera no nível do imaginário, inscrevendo o seu sonho na projeção de uma cidade desejada. Por outro lado, há também que considerar que os projetos não são feitos todos para serem realizados... Não se trata de realizar o que se poderia chamar uma “história de fracassos”, ou de projetos que não deram certo, mas é preciso entendê-los como estratégias discursivas para mairiser a realidade. Neste sentido, o projeto arquitetônico-urbanístico é, sobretudo, um processo que se exprime em idéias e imagens de uma cidade de desejo, que poderá - ou não - resultar em medidas práticas e concretas, mas que expressou num determinado momento, uma possibilidade, uma intenção, um vir-a-ser constituído dentro de um momento histórico específico.

Aplicado não só no contexto da construção do chafariz e do coreto, mas também em todos os prédios que narram a história de Santa Maria, o imaginário e suas consequentes projeções e significados acabam refletindo o desejo de ver materializado o sonho da cidade ideal, símbolo do progresso, da modernização e da

democracia, já que a praça e o coreto denotam a coletividade e, portanto, associam-se à ideia de acesso livre ao lazer, à cultura e à sociabilidade.

Em termos cronológicos, o sonho do lugar comum idealizado por Klaue, onde a vida da urbe se manifesta, tornou-se realidade um ano após o início de sua construção. Sobre a inauguração do coreto e do chafariz da Praça Saldanha Marinho, Morales (2008, p.168) deixa claro:

Um ano depois (1933), chafariz e coreto estavam prontos, mas o prefeito João Antonio Edler adiou a inauguração, aguardando a conclusão do calçamento da praça. Por isso, Klaue não viu a entrega oficial de suas obras à população: ele faleceu em 28 de outubro de 1933 e as novas construções só foram inauguradas em 23 de julho de 1935.

Esses elementos arquitetônicos seguem presentes na paisagem do centro de Santa Maria, ainda desempenhando, frente às mudanças ocasionadas pela modernização do espaço ao qual estão inseridos, a função de representar a história e as vivências do passado da cidade, tornando-se, dessa maneira, símbolos que, junto com outros, traduzem o sentimento de “ser santa-mariense”.

Acerca do Coreto, é importante ressaltar que a construção possuiu, no decorrer da história do Município, diferentes configurações de estilo nas quais houve mudanças nos aspectos físicos, dividindo a trajetória histórica desse bem em múltiplos estilos arquitetônicos, cada qual de acordo com a sua época.

Ressalta-se que a atual configuração do chafariz também não é a original (parte central do que se vê hoje), pois à antiga forma foi acrescida uma outra, em estilo diferente, que ampliou o espaço de água e permitiu o acréscimo de mecanismos responsáveis pelo atrativo de um maior número de jatos de água, com alternância de movimentos.

No referido trabalho, a ressignificação desse bem patrimonial ocorrerá baseada na sua última configuração estética, por encontrar-se inserida atualmente de tal forma, na paisagem da cidade.

Devido a essa gama de significados que emanam desses elementos urbanos e arquitetônicos, o chafariz e o coreto da Praça Saldanha Marinho passaram a fazer parte do patrimônio tombado do Município, a partir da data de 19 de agosto de 2002, através da Lei Municipal nº. 4583/02.

Praça Saldanha Marinho



Figura 6 – Coreto da Praça Saldanha Marinho
Fonte: http://dialogias.blogspot.com/2009_05_01_archive.html



Figura 7 – Chafariz da Praça Saldanha Marinho
Fonte: http://dialogias.blogspot.com/2009_05_01_archive.html

Vinculado ao desenvolvimento do transporte ferroviário em Santa Maria, o surgimento da Escola de Artes e Ofícios Seção Feminina ocorre na década de 20, seguindo a já existente Escola de Artes e Ofícios Seção Masculina.

Costa Beber (1998, p.19) pontua o surgimento da escola afirmando que:

A poderosa Cooperativa dos Empregados da Viação Férrea preocupou-se também com a formação profissional das filhas dos ferroviários, criando para isso, uma escola feminina de artes e ofícios. A Escola Santa Teresinha foi fundada em primeiro de junho de 1923 na Praça Cristóvão Colombo (atual Praça Eduardo Trevisan) e em 1928 passou a funcionar em novo e imponente edifício, construído no mesmo local pela Cooperativa dos Empregados da Viação Férrea do Rio Grande do Sul.

A escola dedicada às filhas dos funcionários da Cooperativa da Viação Férrea teve como primeira sede uma casa localizada na Vila Belga, cedida pela própria direção da Cooperativa. Devido à grande procura por vagas, a diretoria adquiriu um terreno nas imediações da Vila Belga, que serviria como local para anos mais tarde, sediar o prédio da escola feminina.

A instituição mudou-se para o novo logradouro em 1924, ocupando as casas que já existiam no local, adquiridas também pela COOPFER, através da figura de Rodolfo Schilling. No ano de 1926 é divulgado o projeto arquitetônico do prédio que viria a sediar a escola pouco tempo depois. Em 1928, o colégio feminino é parcialmente ocupado, tendo sua obra concluída em 1929. Um ano mais tarde, no dia 14 de maio, ocorre a inauguração do prédio, que passa a receber a nome de Escola Santa Terezinha do Menino Jesus, sendo administrado pelas irmãs franciscanas até o ano de 1942, tendo formado 11.297 meninas (FOLETTTO, 2008).

Por meio de um convênio realizado com o Governo do Estado do Rio Grande do Sul, a Escola Santa Terezinha passa a ficar sob a responsabilidade da esfera pública estadual, transformando-se, no ano de 1945, na Escola Artesanal Dr. Cilon Rosa, a qual permaneceu no edifício até o ano de 1968.

Sobre os anos de atividades que se sucederam, envolvendo a história do prédio no qual hoje se localiza a Escola Manoel Ribas, averigua-se:

Em 1942, as Irmãs Franciscanas retiraram-se do trabalho junto à Escola Santa Terezinha, a parte feminina da Escola Arte e Ofícios. No ano seguinte, o estado assume a responsabilidade de administrar as atividades educacionais. Em 1945, sua denominação muda para Escola Artesanal Dr. Cilon Rosa e, em 1953, transforma-se, finalmente, no Colégio Estadual

Manoel Ribas. Até 1977, o prédio pertenceu à cooperativa, sendo incorporado, após essa data, pelo governo estadual (SEDAC/CHO, Rio Grande do Sul, 2002, p. 150).

A edificação, que deixou de pertencer à COOPFER, no ano 1977, por desapropriação do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, apresenta tendências arquitetônicas que seguem o Ecletismo, com a fachada marcada por elementos geométricos e decoração comedida, que unidos às fileiras de janelas ornamentadas com frisos, denotam certo ar de monumentalidade (RECHIA, 1999).

A pluralidade estética que confere características ecléticas à construção se dá, inclusive, pela presença do gradil de ferro, que assim como na sede da SUCV, complementa os elementos neoclássicos encontrados nos frisos e relevos que ornaram as janelas, com seus detalhes decorativos, com motivos florais.

Esse elemento construtivo que reforça o ideário eclético - a porta principal de acesso - é complementado por outros, dos mais diversos estilos, inclusive no interior da edificação.

Na década de 90, ocorreu, por parte da própria comunidade escolar, uma mobilização com a finalidade de chamar a atenção dos habitantes de Santa Maria, bem como autoridades políticas, visando o restauro da instituição, que se encontrava em péssimo estado. O apelo surtiu efeito, angariando apoio de ex-alunos e da comunidade local, que se comprometeu a lutar pela liberação de verba para que fosse viabilizada a restauração da escola.

Em 1997, uma construtora do município de Taquari - J Martins - passou a comandar a reforma, após vencer a licitação aberta pelo governo do estado, concluindo o restauro no ano de 1998. Atualmente, a sede da Escola Manuel Ribas encontra-se tombada em âmbito municipal e estadual, através da Lei nº. 3929/95, garantindo assim a preservação da memória que é, por si só, parte viva da história da educação do município de Santa Maria e também do Estado do Rio Grande do Sul.

Escola Estadual Manoel Ribas



Figura 8 – Escola Estadual Manoel Ribas
Fonte: <http://assisbrasil.org/joao/maneco1.jpg>

Adquirido no ano de 1905, por iniciativa do engenheiro belga Gustave Wauthier - profissional atuante na *Compagnie Auxiliare de Chemins de Fér au Brésil* - a área que hoje corresponde às ruas Manuel Ribas, Ernesto Becker, Dr. Wauthier, Treze de Maio e André Marques, começou a sediar moradias a partir do ano seguinte, em 1906, sendo erguidas por vários empreiteiros, com a finalidade de abrigar os funcionários de nível médio da administração de técnicos da ferrovia (LOPES apud FOLETTO, 2008).

A vila, formada inicialmente por 83 residências, foi construída nas proximidades da estação ferroviária com o intuito de garantir o acesso rápido dos funcionários aos seus respectivos locais de trabalho. Atualmente, existem 79 moradias, sendo que tal redução ocorreu porque, segundo Lopes (apud FOLLETO, 2008), algumas residências foram ocupadas com a finalidade de servir como escritórios e, outras duas, foram demolidas para que fosse construído o Clube dos Empregados da Viação Férrea do Rio Grande do Sul.

O referencial simbólico que o surgimento da Vila Belga possui dentro do contexto sócio-político de Santa Maria está muito arraigado nas questões do

desenvolvimento urbano e econômico do município e do estado. Em termos simbólicos, esse complexo de casas, materializa o mito fundador da Santa Maria moderna, uma cidade do interior que viu, nas linhas de ferro, a possibilidade de crescer, desenvolver-se e, assim, marcar sua importância no cenário político e econômico do Estado do Rio Grande do Sul.

Marchiori e Noal Filho (2008, p.126) deixam claros os benefícios trazidos pelos adventos da instalação da *Compagnie Auxiliare dês Chemins de Fér au Bresil*, através das memórias de Ernesto Lassance, quando esse relata:

A Companhia, muito judiciosamente, tomou a cidade de Santa Maria para sede da administração geral da rede arrendada e para ponto inicial para contagem de quilometragem das diversas linhas de que se compõe a rede. Santa Maria é uma bela cidade, situada no coração da Campanha rio-grandense e provida de excelente clima. A sua população atual é computada em 13. 628 habitantes, contando-se entre esse grande número de estrangeiros de origem alemã, italiana, espanhola, oriental, argentina, belga e francesa. Essa população cosmopolita é em extremo laboriosa e honesta e toda ela concorre francamente para o desenvolvimento material da cidade, onde se goza de todo o bem estar. Possui Santa Maria importantes casas comerciais, vários estabelecimentos industriais, notadamente para obras de marcenaria, dois importantes institutos de ensino, o colégio distrital, mantido pelo Governo do Estado e o Ginásio Santa Maria, equiparado ao Ginásio Nacional e mantido pelos irmãos da Ordem dos Maristas. Além desses há diversas escolas públicas para a instrução primária. A Companhia muito tem cooperado para o desenvolvimento material da cidade, com a construção que está fazendo de várias e confortáveis casas para residência dos operários e outros empregados.

Em um âmbito ligado ao patrimônio arquitetônico do município, a Vila Belga - e mais todo o complexo da macha ferroviária - foi, indiretamente, responsável pela delimitação do que hoje se compreende como a área histórica da cidade, descrevendo um trajeto delineado pelo sentido Centro - Viação Férrea, percurso esse que também narra o desenvolvimento da economia do município.

Ilustrando esse progresso ocorrido pelo advento da implantação da via férrea que traçou a geografia e a história de Santa Maria, Padoin (2010, p. 322) fala:

Além de contribuir para o desenvolvimento do mercado interno, estimulou a urbanização, pois fez “nascer cidades e matou outras” (COSTA, 1987, p. 214), ou seja, alguns núcleos populacionais que ficaram à margem da rede ferroviária viram decair seu movimento, ou até mesmo, quase que desapareceu, enquanto outros, tiveram um grande desenvolvimento. Exemplo dessa última afirmação tem-se a cidade de Santa Maria, que recebendo os trilhos em 1885, passou a ostentar o título nacional de “cidade ferroviária”. Tal título não simbolizava simplesmente a presença dos trilhos

em Santa Maria, mas o que estes representavam na história da cidade e da região. O período que vai da fundação da Viação Férrea até meados dos anos 50 do século XX, é marcado por um grande surto de desenvolvimento social, econômico, cultural e populacional.

Parte da efervescência cultural ocasionada pela chegada dos trens ocorreu no teatro, trazendo à cidade grupos locais, nacionais e internacionais, desde o final do século XIX.

Morales (2008, p.151) ressalta as atividades ligadas às artes cênicas, no município, dizendo:

Como decorrência, nos primeiros anos do século XX, surgiram vários grupos amadores santa-marienses que preparavam peças líricas, comédias e dramas. Entre eles destacou-se o Grêmio Dramático Andrade Neves Neto, fundado em 17 de maio de 1928, tendo como primeiro presidente, João Belém. João Belém escreveu mais de vinte peças teatrais que foram apresentadas por amadores nos teatros Coliseu e Treze de Maio.

Sobre o contexto da Via Belga, que ainda localiza-se no terreno que pertencia a Ernesto Becker, essa passa a integrar, no ano de 1984, o Projeto Pró-Memória Gaúcha, que reconheceu a importância desse conjunto habitacional, elevando-o ao status de Patrimônio Histórico do Estado.

A venda que ocasionou a privatização da rede ferroviária Federal, em 1996, fez com que a população se mobilizasse a fim de evitar que o conjunto de casas fosse descaracterizado por possíveis reformas e modificações.

Frente ao leilão que vendeu as casas em 1997, houve por parte da comunidade, uma mobilização, visando restrições relativas a possíveis intervenções nos imóveis. No ano 2000, ocorreu o tombamento em âmbito estadual, que tratou de incluir também os bens imóveis relacionados ao desenvolvimento ferroviário de Santa Maria, cujo conjunto foi denominado Mancha Ferroviária, compreendendo os prédios do Colégio Manuel Ribas, o prédio da Estação Ferroviária, a Sede da Cooperativa dos Empregados da Viação Férrea, entre outros localizados nas proximidades da ferrovia e que, com ela, possuíam vínculos.

Vila Belga em Santa Maria (RS)



Figura 9 - Vila Belga (2010)
Fonte: <http://2.bp.blogspot.com/>

Nas representações simbólicas pretendidas no final desse trabalho, a Mancha Ferroviária será concebida, por meio da técnica de estamparia, a partir dos significados que emanam do prédio da antiga Estação Ferroviária, levando-se em conta que várias das outras edificações que contemplam o complexo arquitetônico, já são tombadas por legislação específica, como é o exemplo da própria Vila Belga e da Escola Estadual Manoel Ribas.

Outras, como o antigo açougue da Cooperativa, estão descaracterizadas por abandono e depredação.

A escolha por sintetizar simbolicamente a Mancha Ferroviária através da Estação Férrea de Santa Maria, ganha força e respaldo nas palavras de Foletto (2008, p.68), quando, relatando o passado histórico do local, afirma:

O prédio da Estação Férrea, projetado pelo engenheiro Texeira Soares e localizado no final da Avenida Rio Branco, representa o apogeu da ferrovia em Santa Maria. No século XIX, quando aconteceu a implantação do transporte ferroviário no Rio Grande do Sul, por sua posição geográfica central e ponto de cruzamento de todas as linhas férreas, a cidade foi

escolhida para sediar a companhia que comandava a implantação e o tráfego ferroviário.

O prédio em questão não somente narra o ápice de um período histórico do município como também foi responsável por interferir e delinear o eixo do desenvolvimento geo-político e econômico da cidade, já que toda a dinâmica relativa à vida da urbe ocorria a partir e em função de um complexo entrecruzado de trilhos que se encontravam no local responsável por proporcionar encontros, despedidas, lazer, negócios financeiros, acordos políticos, ou simplesmente, servir como pano de fundo para as vivências diárias que dão origem às histórias e às lembranças do cotidiano de uma cidade.

Estação Férrea de Santa Maria (RS)



Figura 10 - Estação Férrea de Santa Maria (2010)

Fonte: <http://www.arazao.com.br/2010/08/27/doze-horas-de-cultura/>

1.3 A dinâmica existente entre os locais de memória e o imaginário simbólico

O imaginário é o produto de um simbolismo que se origina no âmbito da individualidade, mas que ganha força e se materializa nas manifestações que representam o coletivo - ou que nele adquirem força - para se legitimar enquanto síntese de uma realidade.

No âmbito da cultura, o imaginário ganha respaldo como aquilo que pode conferir consciência ou resistência às afirmações de um determinado grupo em relação a sua realidade social e histórica. Acerca do papel que o imaginário - enquanto conjunto de ideias - possui na prática cultural das sociedades. Martins (2007, p.7) afirma:

As idéias desempenham numerosas funções, tanto na vida pessoal quanto na vida social e na vida cultural. A perspectiva a partir da qual as idéias são tratadas aqui diz respeito a seu desempenho no contexto de redes culturais cuja resultante são formas de poder na sociedade e no Estado que interferem na prática de condutas individuais e sociais. Essas condutas incluem, por certo, as políticas públicas definidas pelos Estados, como institucionalizações da sociedade.

São justamente as redes culturais que advêm do cotidiano social, das experiências e memórias compartilhadas que originam e depois solidificam os significados simbólicos oriundos daquilo que, após transcorrer sucessivas gerações, afirmam-se como locais de memória.

A persistência e a durabilidade das simbologias produzidas pela intersecção entre a memória e o imaginário - aqui compreendido como conversões assimiladas, solidificadas e difundidas pelos próprios indivíduos que o produzem - ganham potência e prolongam o seu alcance, graças às novas linguagens oferecidas pelo avanço da tecnologia.

No que tange à assimilação de toda aquela gama de símbolos que é produzida pelo imaginário, materializada pelos locais de memória e difundida pelas novas possibilidades de manifestação da cultura, seja ela material ou imaterial, Silveira e Ronsini (2001, p. 50), falando sobre as particularidades dos novos meios de divulgação das práticas culturais, afirmam:

A mundialização da cultura ou globalização é incontestável no mundo atual, caracterizando-se por profundas mudanças nas relações econômicas, culturais e sociais, sobre tudo, nas formas e acesso à comunicação. De uma forma heterogênea, os avanços tecnológicos penetram em todas as esferas da atividade humana, sendo responsáveis por uma reorganização social e revisão de estilos de produção, comunicação e gerenciamento de vida. Ao contrário de perceber homogeneização, é possível encontrar uma série de entornos sociais, políticos, econômicos e culturais interagindo para a definição dos significados.

Na referida proposta de trabalho acadêmico, que objetiva, dentre outras metas, aproximar a população santa-mariense de seu patrimônio arquitetônico tombado, através do uso da divulgação desses bens por meio de mídia não convencional, a pluralidade sócio cultural que emana desses locais, ganha respaldo social quando assume também características de uma ação cultural e educacional.

Coelho (1989, p.28-9) diferencia essas duas tipologias de ações sociais, dizendo:

A diferença entre uma coisa e outra fica bem clara nas situações limite. A cultura, em suas manifestações radicais (como arte), procura e viabiliza o êxtase, o sair para fora de si, sair do contexto em que está para ver outra coisa, para ver melhor, para ver além, para enxergar sobre, acima, por cima para ver dentro. A educação, embora pudesse ser outra coisa, em sua situação extremada com sinal negativo tem funcionado com o exato oposto ao ex-stase, ao estar fora: ela é o stase, o estar, quer dizer, partir daqui para voltar aqui mesmo, permanecer, metaforicamente preparar-se para o que está para o que existe.

Logo, no referido trabalho, tem-se, como produto viável da intersecção entre memória e imaginário, as duas variáveis, ação cultural e ação educacional, interagindo de forma complementar. Quando se analisa a produção das padronagens como um método para se fazer conhecer e vivenciar o patrimônio arquitetônico de Santa Maria, institui-se uma ação educativa que busca trabalhar referenciais externos, voltando-os para o ambiente interno de aprendizado.

Os agentes culturais, responsáveis por acionar o mecanismo que possibilita a elaboração de novas configurações para a formação da identidade ligada às práticas e às vivências da cultura, seguem a cadeia produtiva estabelecida como Espiral Cultural. Sobre o papel desses atuantes dos processos ligados à cultura, Brant (2004, p. 53) fala que:

Cada um desses agentes possui um papel distinto, complementar e fundamental na composição de um setor cultural rico e produtivo, que

contribua para o desenvolvimento social e econômico do País: criadores e produtores: artistas, produtores, técnicos profissionais das esferas pública e privada. Organizadores culturais: centros culturais, fundações, organizações culturais privadas e do terceiro setor. Empresas investidoras: empresários e profissionais de empresas envolvidos com investimento em cultura. Poder Público: órgãos do governo e os profissionais da gestão pública de cultura, responsáveis pela formulação e gestão de políticas culturais. Imprensa Cultural: veículos de comunicação de conteúdo cultural jornalistas e críticos do setor. Meio acadêmico: estudiosos do tema. Público de Cultura: todos que devem experimentar e vivenciar a cultura. Promover a transformação da sociedade por meio da atividade cultural significa encadear esforços de todos esses agentes de forma a permitir a consolidação de um sistema de relações que abarque as econômicas mas não se restrinja a elas, capaz de produzir e fruir a cultura.

A lista proposta por Brant (2004) demonstra a importância do envolvimento das mais variadas áreas sociais, comprometidas em alavancar ações ligadas à cultura que visam o desenvolvimento de atividades, promovendo, assim, maior coesão social. Essa dinâmica, que ocorre na forma espiralada ocasiona um desenvolvimento sócio-econômico que proporciona uma atividade cultural na qual todos os elementos sociais envolvidos se ligam, gerando a garantia de consolidação de um espírito crítico acerca da autonomia dos cidadãos e da sociedade em si.

A publicidade, por exemplo, e suas configurações variadas de divulgação, quando renovadas constantemente, possibilitam a garantia de que esse espírito de comprometimento com as ações culturais contagem as diversas classes que compõe o cenário social, prolongando assim, seu ciclo de duração.

Um exemplo a ser citado é a campanha publicitária feita para divulgar a construção do multi-palco do Theatro São Pedro, na cidade de Porto Alegre. Partindo do referencial de um prédio já conhecido no contexto histórico da capital gaúcha, a ação midiática contou com o apoio e o envolvimento de vários setores públicos, empresas privadas e pessoas físicas.

Esse fato demonstra que o processo em espiral, quando atrelado a ações culturais, acaba estruturando um mercado fornecedor de subsídios para o crescimento de um ciclo que ocorre nos parâmetros de uma progressão geométrica: a cada novo ciclo cultural completado, surgem brechas para que ocorra um novo processo, potencializado em sua capacidade de agregar um maior número de agentes colaboradores.

Já quando eleva-se a questão patrimonial, englobada junto a outras variáveis como imaginário, memória e cultura, em um nível de repercussão que tange à esfera

internacional, é possível observar que os padrões gráficos, como novas possibilidades de linguagem na divulgação do conjunto patrimonial santa-mariense, seguem as recomendações divulgadas em documentos oficiais internacionais como a Carta do México:

Os meios modernos de comunicação têm uma importância fundamental na educação e na difusão da cultura. Em consequência, a sociedade há de se esforçar em utilizar as novas técnicas da produção e da comunicação para colocá-las a serviço de um autêntico desenvolvimento individual e coletivo e favorecer a independência das nações, preservando sua soberania e fortalecendo a paz no mundo (ICOMOS, 1985, p. 6).

Os simbolismos que se originam do produto entre memória e imaginário como possibilidade de tradução em grafismos que visam à divulgação do patrimônio de Santa Maria, responsáveis por narrar a história e assim pontuar, a identidade de seus habitantes, vai ao encontro do que Hobsbawm (1990) considera como indispensável para que haja um sentimento que desempenhe a função de amálgama social.

A força responsável por unir os indivíduos sociais, gerando o ideário de uma identidade comum, seja ela nacional ou regional, pauta-se, segundo o autor, na vontade de pertencimento e não no que postulava o positivismo, no decorrer do século XIX, no qual a noção de um “existir comum” baseava-se na articulação de três variáveis: língua, território comum e história comum.

Para tanto, Hobsbawm (1990) desconstrói essa noção, assinalando os pontos frágeis existentes em tal abordagem, para apresentar uma linha, mais subjetiva e relativista: a origem do significado de nação, baseada no sentimento de pertença.

O sionismo é um dos exemplos utilizados pelo autor para exemplificar tal abordagem, pois, através da disseminação de um discurso de cunho ideológico, foi possível mobilizar um grande contingente de pessoas pertencentes a uma mesma religião - o judaísmo - com a finalidade de instaurar um novo espaço geopolítico na configuração mundial que, anos mais tarde, viria a se consolidar como o estado de Israel.

A produção de grafismos que simbolizam os locais de memória e suas referentes cargas simbólicas, oriundos de um imaginário social compartilhado por todos, postulam os locais e a história em comum não como uma condição para estabelecer um sentimento que una a todos em uma identidade regional oficializada,

mas sim que transforme esses locais - legitimados pela memória coletiva e oficializados através das leis de tombamento - em agentes potencializadores que, além de fomentar o sentimento de pertença, narram uma história rica em multiplicidades, o que a torna, por si só, singular.

Essa singularidade pode ser utilizada para potencializar, racionalmente, a renda do município, quando atrelada a áreas de conhecimento e atuação profissional, como o turismo. Além de difundir o imaginário urbano traduzido pelas memórias materializadas nas edificações tombadas, o turismo é parte responsável por gerar a obtenção de meios financeiros que possibilitam também a preservação do patrimônio e por consequência, da memória dos locais.

Barreto (2000, p.29-30), refletindo sobre a emanção simbólica que se origina da relação existente entre patrimônio, turismo e cultura, diz que:

Fora do patrimônio arquitetônico, existem outras peças de origem histórica, pertencentes ao cotidiano das populações, que geralmente se encontram nos museus. Há também uma enorme variedade de manifestações da cultura imaterial, chamada simbólica pela antropologia, entre as quais podem ser citadas as dança, a culinária, o vestuário, a música, a literatura popular e a medicina caseira que despertam o interesse de turistas não institucionalizados.

A dinâmica existente entre essas três variáveis ocorre através de um processo no qual a cultura local, aliada aos bens materiais, fornece subsídios para embasar as criações gráficas. O turismo, por sua vez, funciona como uma alternativa de divulgação tanto do trabalho de criação das estamparias como dos próprios prédios tombados. Dessa forma, a interação entre turismo, cultura e patrimônio, desempenha o papel de conscientizador da importância de preservação dos bens tombados.

É possível observar nesse processo a perspectiva de entrelaçamento dos mais variados tipos de setores presentes no contexto social. Esse entrosamento vai ao encontro do estudo feito por Leonardo Brant, citado anteriormente.

Assim como nas 17 categorias de elementos urbanos que podem se tornar fomentadores da cultura, as estampas objetivadas na presente proposta de trabalho se constituem como materializações de ressignificação tanto dos prédios tombados, como dos locais onde serão comercializados os produtos estampados, posto que

esses estabelecimentos estarão não só praticando o ato de comercializar, mas também estarão divulgando o patrimônio arquitetônico de Santa Maria.

Logo, a divulgação, a valorização e a preservação do patrimônio arquitetônico tombado de Santa Maria passa pelo necessário desenvolvimento de ações culturais e ações educativas capazes de tornar esses bens mais perceptíveis aos cidadãos, mais valorizados por santa-marienses sensibilizados pelo potencial identitário existente na materialidade desses prédios.

Tal processo de conscientização, pleno de subjetividade, possui aspectos práticos de viabilização já que discutir o fenômeno à luz de sua importância econômica faz aflorar a necessidade de atrelamento entre subsistência e sustentabilidade.

Nesses parâmetros, os padrões gráficos constituem-se como linguagens inovadoras, releituras de construções características da história e do espaço urbano de Santa Maria que poderão ser ferramentas importantes na obtenção dos propósitos do referido trabalho, uma vez aplicados a objetos usados no cotidiano, de modo a aproximar mais cada cidadão de um patrimônio que retrata a memória de todos.

Esse passado em comum, ilustrado pelo pluralismo evocado através do patrimônio, também é contemplado por Tedesco (2002, p.25), quando diz:

As memórias sociais, enquanto partes do universo simbólico, são sempre resultantes de atos seletivos. Lembrar pressupõe um mecanismo mental de representação e de seleção do fato, do tempo e do espaço, no qual se une a fantasia com o real concreto. A memória cria um imaginário que é individual e social, que é compartilhado. Insere-se numa dimensão fora do tempo real porque a evocação – ou ato de lembrar – precisa ocorrer para garantir a sobrevivência do grupo e dos homens em sociedade, mas é ato fora do tempo porque ocorre no presente sobre o passado e faz uma transposição e uma interpenetração presente passado. A memória social, por envolver um conteúdo simbólico, define os pertencimentos e identidades, como dialeticamente define os seus opostos, suas alteridades e fronteiras, construindo imaginários sociais: campo de possibilidade de uso e de manipulação dessas memórias sociais. Essas construções de imaginários se dão através de diferentes meios, pelo discurso e pela imagem, fazendo com que as lutas pelo controle da memória e dos imaginários sociais sejam importantes para as lutas políticas e para a obtenção de legitimidades políticas e denominações.

A relação traçada entre a memória e o imaginário, coloca o sujeito social em uma posição na qual esse desempenha duplo papel, trocando por vezes, sua função. Semelhante às ideias compartilhadas por Hobsbawm (1990) o qual define

que as identidades não são as variáveis externas e rígidas, mas sim a vontade de pertencer a algo, o sujeito torna-se atribuidor de sentidos e simbologias ao mundo que o cerca, ao passo que esse também significa e atribui sentido ao indivíduo que nele existe.

A necessidade de preservar esses locais, que ressignificam o sujeito e sua história, utilizando das novas possibilidades midiáticas, fica mais evidente quando Fonseca (2005, p.59) diz:

A imagem que a expressão “patrimônio histórico e artístico” evoca entre as pessoas é a de um conjunto de monumentos antigos que devemos preservar, ou porque constituem obras de arte excepcionais, ou por terem sido palco de eventos marcantes, referidos em documentos e em narrativas dos historiadores. Entretanto, é forçoso reconhecer que essa imagem, construída pela política de patrimônio conduzida pelo Estado por mais de sessenta anos, está longe de refletir a diversidade, assim como as tensões e os conflitos que caracterizam a produção cultural do Brasil, sobretudo a atual, mas também a do passado.

Percebe-se, na fala da autora, os vestígios positivistas que preponderam acerca do conceito de patrimônio e que demonstravam, por consequência, um reducionismo quanto à abrangência do conceito.

No contexto da cidade de Santa Maria, a divulgação do conjunto arquitetônico tombado do Município, reforça ainda mais a relação existente entre os locais de memória - resguardados por meio das leis de tombamento - e o imaginário, responsável por traduzir os sentimentos da vida cotidiana, as vivências da urbe e os simbolismos que se originam da história do lugar, também obedecem a uma relação de interdependência. Nela o simbolismo só ganha força se o imaginário que advém das ideias e das histórias daqueles vinculados com a cidade, transformar e ressignificar os locais da urbe, dotando-os do poder de referenciar e perpetuar a própria história e a identidade desses redutos urbanos, também conhecidos como cidades.

CAPÍTULO 2 - REFORÇANDO OS LAÇOS ENTRE POPULAÇÃO E PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO: AS MÚLTIPLAS POSSIBILIDADES GRÁFICAS NA COMUNICAÇÃO VISUAL

2.1 Histórico da representação imagética

A imagem, enquanto recorte de uma representação do real, surge com um desígnio que ultrapassa a mera função de referenciar aquilo que de fato existe. Ela também possui a capacidade de ressignificar a chamada realidade, posto que propicia a construção de redes simbólicas que se materializam a partir da emanção e assimilação de tais mensagens visuais.

Em tempos outros, mais especificamente no período paleolítico da arte pré-histórica, a imagem e seus desdobramentos, funcionavam como uma extensão do real, não se restringindo apenas às questões ligadas à estética, mas sim possuindo uma finalidade específica na vida cotidiana.

Essa fusão, bem como a origem dos símbolos na arte primitiva, demonstra o poder que a imagem possui na vida dos seres humanos. Nos dias de hoje, por exemplo, muitos dos valores e crenças vigentes dentro das sociedades foram evocados, difundidos e reforçados por meio da construção de imagens.

Fato que comprova tal averiguação são os rituais ainda existentes em tribos africanas. Gombrich (1993, p.22), a esse respeito, relata:

Muitas tribos celebram festividades regulares, nas quais se vestem como animais e como eles se movimentam em danças solenes e rituais. Também acreditam que, de algum modo, isso lhe dará poder sobre suas presas. Por vezes, acreditam até que certos animais se relacionam com elas de algum modo fabuloso e que toda a tribo é uma tribo do lobo, do corvo ou da rã.

Esse mundo onírico das imagens que mesclou realidade e representação sofreu mudanças drásticas na forma de conceber as figuras evocadas nas paredes das cavernas, quando o homem primitivo passou a desenvolver ferramentas mais aprimoradas, instaurando uma nova “tecnologia” disponível.

Em termos semiológicos, é possível considerar tal fato como o evento que proporciona o surgimento de uma das três categorias de signo: o símbolo. Com a vida cotidiana facilitada pelos novos utensílios da chamada idade da pedra polida, o homem deixa de ser nômade e passa a dedicar-se a outras atividades, como a agricultura.

Tais fatos acarretam consequências na sua forma de referenciar o mundo através da arte, já que esse indivíduo deixa de ser um caçador-observador - o que lhe dava perícia para representar com destreza a caça nas paredes das cavernas, como um rito necessário para obtenção de sucesso em tal empreitada - e passa a sentir necessidade de simplificar as formas da natureza, convencionalizando, assim, o símbolo a partir de um índice.

Essas categorias semiológicas são melhores delimitadas por Greimas (1989) quando esse define a semiologia como a “teoria geral dos sistemas de comunicação, capaz de possibilitar o estudo dos processos de produção de sentidos”.

Partindo da premissa de que toda a mensagem visual - seja ela uma pintura rupestre ou uma peça gráfica desenvolvida por um designer pós-moderno - é uma rede complexa de significados a serem decodificados e interpretados, as noções básicas sobre os conceitos trazidos pelo campo teórico da semiologia se fazem necessários no presente trabalho, pois servem para auxiliar a compreensão do surgimento da imagem enquanto necessidade e ferramenta utilizada pelo ser humano para aprimorar sua maneira de interagir com o mundo.

O uso, porém, de tal campo teórico nos estudos acerca da imagem, não pode ser encarado como uma prática movida somente pela lógica, pois quando se produz e se interpreta uma representação imagética, é necessário levar em consideração o lado subjetivo de quem a criou, bem como as variáveis na interpretação de quem será o alvo de tal mensagem.

Gombrich (1993, p. 3), quando reflete sobre a dualidade entre subjetividade e objetividade na interpretação de uma imagem, diz:

Na realidade, não penso que existam quaisquer razões erradas para se gostar de uma estátua ou de uma tela. Alguém pode gostar de certa paisagem porque esta lhe recorda a terra natal ou de um retrato porque lhe lembra um amigo. Nada há de errado nisso. Todos nós, quando vemos um quadro, somos fatalmente levados a nos recordar mil e uma coisas que influenciaram o nosso agrado ou desagrado. Na medida em que essas lembranças no ajudam a fruir do que vemos, não temos mais por que nos preocupar.

A relação paradoxal entre objetividade e subjetividade que parte de um mesmo objeto de estudo, ou seja, a imagem enquanto artefato passível de análise completa-se quando se passa a observá-lo também por vieses teóricos que o abordam sob uma perspectiva mais racionalista.

É o que explicita Oliveira (2005, p. 8) quando diz:

A compreensão da arte não se faz naturalmente, muito pelo contrário, ela é exigente, inquietante e requer sempre idas e voltas nos novos entrelaçamentos que propõe entre seu objetos e os destinatários. A arte nos pede um tempo, aquele que ela depende para promover o nosso (dê)senvolvimento que só se efetiva com o nosso aceitar as suas determinações.

Essa sistemática na análise das imagens chamada Semiologia, que hoje utiliza-se para compreender todo e qualquer tipo de imagem, surgiu no século XIX destinando-se a operacionalizar as mensagens visuais da época, em um período em que três diferentes tipos de representação - a pintura, o design e a fotografia - eram incipientes presenças no contexto das sociedades européias, causando grandes mudanças na maneira como as pessoas se relacionariam com a imagem.

Se antes ela era passível apenas de contemplação estética, agora ela se dedicava, na pintura, a reproduzir as diferentes sensações acerca do real, através do estudo da luz na natureza, como fizeram os impressionistas.

Já na fotografia, o que se almejava era a capacidade de reprodução da realidade, com maior grau de proximidade ao objeto representado, podendo dessa forma, propor novas abordagens pictóricas do mundo, através do recorte fotográfico.

Nesse sentido, Reyer (1981, p.18) ressalta o papel da fotografia na sociedade falando:

[...] a fotografia restaurou a importância da imagem como forma de comunicação. Competindo, nos seus primórdios, com a pintura, a fotografia conseguiu conquistar seu lugar na imprensa, depois na publicidade e também como obra de arte.

É importante salientar que o surgimento da imagem fotográfica no contexto social do século XIX ocorre em paralelo com o desenvolvimento industrial das máquinas que já se encontrava em andamento, o que acarretou uma mudança drástica nos meios de produção e consumo. As novas matérias primas disponíveis

trouxeram novidades em produtos para serem consumidos, o que mudou o estilo de vida da época.

Em consonância a tal fato, o desenvolvimento da imagem fotográfica, bem como o do então embrionário design industrial, serviu para disseminar as propostas da nova indústria e, assim, consolidar marcas e produtos no mercado de consumo.

A arte e suas novas possibilidades estéticas foram responsáveis por propiciar os questionamentos que levaram a necessidade de se encontrar disponível no mercado, produtos que, além de utilitários e modernos, fossem dotados de atributos esteticamente planejados.

Dessa carência, surge, na Inglaterra do século XIX, o movimento *Art Nouveau* que, em termos gerais, preconizava a mescla do caráter estético artesanal aos produtos fabricados em série, Souza (2011, p.1), acerca desse contexto, explana:

John Ruskin (1819-1900), um dos mais influentes críticos de arte da Inglaterra, sai nessa época em defesa de uma arte inspirada no feito dos artesãos do período medieval. Ele combate fortemente os padrões arquitetônicos da época e destaca que a manutenção de uma arte genuína e verdadeira, só poderia acontecer em função da liberdade criativa. Sem dúvida, podemos assinalar claramente que as reflexões de Ruskin teriam enorme peso para que o Art Nouveau se firmasse entre as décadas de 1890 e 1910. Influenciado pelos ideais de Ruskin, o jovem arquiteto e sociólogo William Morris (1834-1896) tenta repensar os limites entre a arte e o trabalho artesanal, visando ao combate da vulgarização dos conteúdos artísticos realizado pela Revolução Industrial. No tempo em que trabalhou na firma de George Edmund Street, o jovem William viu que a negação da demanda industrial era impossível. Desse modo, ele abria caminho para a síntese entre arte e indústria que marcou a era do Art Nouveau.

Se for traçado um paralelo entre as preconizações de William Morris e a atual indústria do design, seja ele gráfico ou de produto, pode-se notar que a preocupação com o funcionalismo *versus* materiais disponíveis, estética e processo utilizado na fabricação dos produtos, continua decorrente desde os primórdios do design industrial.

A necessidade de entrosar beleza e funcionalismo dentro do chamado planejamento gráfico, é comentado por Chinen (2011, p. 3), quando esse diz:

Ter um bom design virou um fator de sobrevivência para toda empresa que queira se destacar e fazer sucesso no mercado. No entanto, não basta causar impacto, não é só chamar a atenção para que um projeto de design possa ser considerado bom. É preciso cumprir eficientemente a sua função de comunicar, ou seja, é necessário aliar beleza e funcionalidade. Saber

dosar esses dois componentes na medida adequada é grande desafio do profissional de design gráfico.

Esse quesito da estética atrelada ao funcionalismo será cumprido como meta e também como filosofia de trabalho, pelos integrantes do movimento estilístico que se seguiu logo após o *Art Nouveau*. Considerada por muitos como um movimento pré-modernista, a Bauhaus surge na Alemanha do período pós-primeira grande guerra com intuito de transpor as diferenças existentes entre a vida cotidiana e a arte, caracterizando-se como um movimento estético politicamente engajado, que almejava destruir os valores burgueses remanescentes do século XIX, para dotar o mundo proletário de um melhor estilo de vida (SHNEIDER, 2010).

De cunho altamente racionalista, essa vertente serviu como instrumento ideológico, gerando revoluções no modo de consumo na Rússia e na Alemanha, onde, além de englobar os papéis do artista e do trabalhador fabril em uma só pessoa, economizou recursos e oportunizou uma nova fonte de renda às populações em questão.

Quando chega ao outro lado do oceano, mais especificamente nos Estados Unidos, a Bauhaus ganha a notoriedade de estilo internacional, estando atrelada também a outros campos específicos do desenho industrial, como o design de tipografias, que dentro desse movimento estilístico, ocupou lugar de destaque, por se tratar de um elemento que confere legibilidade e identidade às peças as quais está inserido.

Chinen (2011, p. 16) ressalta a importância da tipografia e mostra a influência do funcionalismo Bauhausiano na produção do design atual, falando:

As variações nos tipos como tamanho, espessura, inclinação etc, ajudam a definir a hierarquia do que tem maior ou menor importância ou deve ser lido antes dos demais. De acordo com o ritmo que se imprima a essas variações, o texto ganha força, sugerindo mais emotividade ou frieza. Mesmo com pequenas variações é possível dar ao texto uma riqueza expressiva que colabora para tornar a mensagem mais eficaz.

A escolha do desenho de determinada letra era de suma importância para a Bauhaus, pois deveria estar em harmonia com os demais itens presentes na composição, como a cor, o alinhamento, as ilustrações ou fotografia, no intuito de deixar mais clara a mensagem visual.

Ao analisar a função da imagem sob um viés mais generalista, percebe-se que, segundo Aumont (1993, p. 78), o desempenho da imagem é:

A produção de imagens jamais é gratuita, e, desde sempre, as imagens foram fabricadas para determinados usos, individuais ou coletivos. Uma das primeiras respostas à nossa questão passa pois por outra questão: para que servem as imagens (para que queremos que ela sirvam?). É claro que, em todas as sociedades, a maioria das imagens foi produzida para certos fins (de propaganda, de informação, religiosos, ideológicos em geral), sobre o que falaremos depois. Mas em um primeiro momento, e para melhor nos concentrarmos na questão do espectador, examinaremos apenas uma das questões essenciais da produção das imagens: a que provém da vinculação da imagem em geral com o domínio do simbólico, o que faz com que ela esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade.

Os movimentos estéticos inaugurados pelo modernismo nas artes exploraram justamente a ressignificação da relação existente entre o indivíduo e o conceito de realidade através de novas propostas de construção do real por meio da imagem, na qual, para reinventá-lo, era preciso desconstruí-lo para depois reconstruir.

Já o funcionalismo do design industrial instaurado pela Bauhaus alemã agora tinha se tornado o estilo internacional disseminado pela nova super potência, os Estados Unidos entraram em colapso no começo da década de 60, frente a um impasse: de um lado o “boom” econômico ocasionado pela industrialização da sociedade norte americana que alavancava, de vez, a então cultura consumista, do outro às crescentes críticas ao novo estilo capitalista de vida, que via no design industrial funcionalista e nas peças de propaganda, um sinônimo do imperialismo econômico ocasionado pelas grandes indústrias norte-americanas.

Logo, a linguagem pop surge na década de 70, através da música rebelde, como alternativa de resposta ao funcionalismo, inundando, por consequência, as artes plásticas e o design com os ideais trazidos pelo movimento *hippie* e sua linguagem *Flower Power* que surgiu na Grã-Bretanha e influenciou o surgimento da Pop Art.

O rompimento das barreiras entre a arte e o design, bem como a desestandardização do objeto arte ficam evidentes quando Shneider (2010, p. 142) relata:

A cultura jovem e a cultura pop rebelaram-se contra formas de comportamento tradicionais; a arte pop insurgiu-se contra a establishment da arte. Objetos cotidianos, histórias em quadrinhos e imagens de propaganda foram transformados em objetos de arte nas obras de um A.

Wahrol ou de um R. Liechtenstein e alienadas de um contexto habitual (galerias de arte e museus), numa paródia à sociedade de consumo de massa. A estética dessa arte influenciou também o design. A cultura kitsch e trivial do cotidiano, móveis montados pelo próprio usuário e entulho adquiriram status social e passaram a integrar a cultura habitacional.

A descontextualização dos objetos cotidianos que, dessa forma, tornaram-se obras de arte, indica a desconstrução da atmosfera onírica que circundava os grandes museus e suas obras mundialmente conhecidas, para enfim trazê-las mais próximas do grande público, utilizando-se para isso, das múltiplas linguagens gráficas.

Dessa maneira, o design gráfico ganhou papel fundamental nesse processo, pois forneceu suportes, técnicas e linguagens para que a grande arte, mas também, as artes gráficas, pudessem se reinventar e, dessa forma, se comunicar. Esse ato de comunicação passa a ser intensificado, na década de 80, em duas diferentes áreas: a tecnológica, já que nesse período ocorre um grande desenvolvimento na área da informática, originando a chamada revolução digital e a ideológica, que se fez presente graças à eclosão do movimento punk na Inglaterra oitocentista.

Burdek (1994, p.46) fala sobre o contexto e as influências do movimento punk, dizendo:

O movimento Punk, que é um movimento inglês de caráter agressivo, influi no design de moda, design gráfico e na cultura dos anos 80. Vivienne Westwood, a maior designer inglesa, participou e ajudou a difundir este movimento. Designers gráficos como Terry Jones que desenhava para a revista i-D e que se tornou conhecido com o design dos discos do grupo Sex Pistols e designer de móveis como Ron Arad seguiam esta tendência.

Tal qual a Pop Art havia sido uma resposta ao funcionalismo industrial americano de influência bauhausiana, o movimento punk foi uma reação aos valores morais que utilizou de ícones políticos e sociais da época para se manifestar graficamente e assim constituir sua identidade enquanto estilo.

Nota-se que, novamente, como já havia sido mencionado no capítulo I do presente trabalho, as construções simbólicas apresentadas nas imagens, sejam elas oriundas do design gráfico ou das artes plásticas, servem para construir, divulgar e fomentar as múltiplas identidades presentes no mundo.

Nos dias atuais, a questão que permeia a produção e o consumo de imagens, sejam elas manifestações artísticas, representações fotográficas e até mesmo

imagens holográficas ou digitais, demonstram a popularização desse meio de comunicação visual, através da democratização do acesso, muito fomentado pelo desenvolvimento da rede internacional de computadores, a internet.

As identidades, os referenciais simbólicos, bem como suas construções, ganham força no momento em que se disseminam, pois são assimilados de forma rápida e simultânea pelo público-alvo ao qual se destinam.

As modificações nas linguagens, nas abordagens estéticas utilizadas na produção desses novos conceitos de imagem desempenham uma via de mão dupla junto aos próprios veículos de comunicação, já que esses meios são potencializados e revalorizados pelas novas possibilidades, enquanto mídias que divulgam imagens, e, por outro lado, essas abordagens são valorizadas e disponibilizadas ao seu público alvo, graças aos avanços tecnológicos alcançados pelos meios de comunicação.

2.2 A estamperia: origem e função

Originada em épocas que antecedem a Era Cristã, a estamperia de tecidos pode ser considerada um prolongamento da necessidade de manifestação artística do homem na antiguidade, posto que se caracteriza como um dos indícios que refletem as manifestações culturais existentes na sociedade desde os tempos mais remotos, mais especificamente em países da Ásia e no Egito antigo, até os dias de hoje, em que os processos de comunicação visual encontram-se subjugados à era da informática e da linguagem digital.

Yamane (2008, p.12), comentando sobre os primórdios da estamperia, relata:

As primeiras estampas surgiram antes da era cristã e foram feitas na Índia e Indonésia. Os egípcios criaram as estampas no período "Eoptico" nos séculos V e VI a.c (...). A Índia era mestre na arte da estamperia, sendo que seus produtos superavam, em muito, o trabalho feito pelos persas e egípcios. Porém, existem exemplos de estamperia utilizando blocos de madeira sobre linho durante a Idade Média, técnica muito provavelmente trazida da Ásia e introduzida pelos romanos na Europa. Estampas usando a técnica de serigrafia sobre linho foram escavadas pelos arqueólogos em tumbas egípcias de 8.000 anos.

Analisando a estamparia sob um viés antropológico, observa-se que esse conjunto de grafismos possui uma função social, visto que pode identificar e diferenciar os indivíduos de uma mesma sociedade ou de agrupamentos distintos, atribuindo-lhes diferentes papéis e funções dentro de um determinado contexto socialmente organizado, no qual os grafismos que geram as estamparias fomentam também a formação de múltiplas identidades.

Como exemplo, podem ser citadas as tribos indígenas e africanas, nas quais as pinturas na pele e em tecidos possuem significados específicos, gerando, assim, um sistema simbólico próprio. Outro arquétipo que ilustra a relação da estamparia com a formação das identidades, principalmente no âmbito da individualidade são as sociedades asiáticas, sobretudo, a sociedade japonesa.

Em um país que o fenótipo é extremamente marcado por características físicas bem delimitadas, a alternativa para forjar uma identidade individual vai ao encontro das possibilidades trazidas pela imagem, mais especificamente às produções pictóricas forjadas pelo campo da moda.

Jakobson (2001, p.55) explica essa relação entre a mensagem visual e o contexto que a consome, dizendo:

Qualquer mensagem exige, em primeiro lugar, um contexto também chamado referente, ao qual remete; em seguida, exige um código pelo menos em parte comum ao emissor e ao destinatário; também precisa de um contato, canal físico entre os protagonistas, que permite estabelecer e manter a comunicação.

Em termos de individualidade, as estamparias representam a materialização da possibilidade de se diferenciar um indivíduo do outro, já no âmbito coletivo, os grafismos forjam um comportamento uníssono na maneira como a estamparia é utilizada, bem como o estilo que possui mais predileção em determinado contexto sócio-cultural.

Já no continente europeu, mais especificamente no século XVIII, as estampas aplicadas em produtos indianos foram comercializadas em pleno começo da industrialização europeia, na qual a estamparia desempenhou importantes papéis relacionados à economia dos países, já que formou unidades de produção concentrada, o que lhes rendeu destaque na transição da indústria diversificada para o sistema fabril especializado e, por consequência, constituiu um importante grupo de empresários industriais (PEDREIRA, 1991).

É válido salientar que a estampa possui o poder de designar valor às coisas que referencia, posto que as coloca em grande evidência e circulação, fazendo com que se tornem ícones socialmente reconhecidos e aceitos. Quem nunca teve ou viu uma camiseta estampada com o rosto da Mona Lisa de Da Vinci?

Para todos aqueles que nunca tiveram a oportunidade de apreciar tal obra-prima, ou mesmo, nem a conheciam, a estamparia funciona como um grande veículo difusor da chamada Grande Arte, além de facilitar o acesso a uma categoria da cultura muitas vezes taxada de inacessível.

Em relação ao presente trabalho, a estampa ganha ares de veículo que proporciona ações educativas e culturais diferenciadas, visto que divulga o patrimônio arquitetônico da cidade de Santa Maria, oportunizando, ao mesmo tempo, uma fonte de renda para a manutenção desse conjunto de bens.

Já em termos sociais e até mesmo geopolíticos, Yamane (2008, p. 20) refere-se ao papel da estampa, dizendo:

O entendimento do comportamento de mercado, é particularmente no Brasil, onde existem climas tão variados dentro de uma mesma estação, gerando confecção de artigos em tecidos e padronagens, completamente diferentes num mesmo período, é fator importante a ser considerado durante a função da estamparia.

Essas diferenças refletidas nos grafismos sob influências de fatores como clima, topografia e até mesmo, aspectos culturais, podem ser melhor compreendidos pelo viés da antropologia, quando aplicados a um contexto mais abrangente. As nuances nas produções de grafismos da arte indígena ou tribal ao redor do mundo, explicita com bastante veemência a influência de fatores externos ligados a questões geográficas e também culturais.

Ao comentar a arte tribal da Oceania, Civita (1972, p. 1017) ressalta:

A arte oceânica procura representar e explicar – através de símbolos e mitos – a origem dos homens e das coisas, o mistério da vida e da morte. Nos desenhos, nas ornamentações e nos utensílios, há sempre um significado mágico. A personalidade dos artistas e a qualidade da obra têm pouca importância. Os objetos artísticos interessam à sociedade na medida em que fazem parte de um ritual. E é nesse sentido que a arte da Oceania se integra as demais artes primitivas: o fantástico, o mito não aparece apenas nos cultos aos deuses, mas na vida cotidiana.

Ainda sobre a produção visual das tribos e povos primitivos, Civita (1972, p.976) relata:

Conta o antropólogo Darcy Ribeiro que uma, vez, um índio urubu revoltou-se contra a nova vida que se ofereceria á sua tribo, dominada pelos brancos, e decidiu ir ao encontro de Maira, o herói civilizador de seu povo. Fez pintar o corpo com tintas vermelha e negra de urucu e jenipapo e colocou adornos plumários, pois estava certo de que, assim paramentado, seria reconhecido por Maira. Essa estória revela uma das principais funções da arte ornamental: o reconhecimento, por parte dos outros homens e da própria divindade, do caráter humano do indígena e conseqüentemente, do lugar privilegiado que ele ocupa em relação á natureza e aos outros povos. No fundo, o ornamento adquire o mesmo significado de uma bandeira nacional, com a diferença de que os indígenas identificam com o adorno como se ambos fizessem parte da mesma realidade espiritual.

É possível identificar, através das falas do autor, duas diferentes dinâmicas delineadas na relação entre a estampa e o sujeito. Na primeira, os grafismos que surgem como o resultado da produção artística do ser-humano, começam a constituir também a identidade desse indivíduo, delimitando o seu papel no mundo perante a sociedade ao qual se insere.

A segunda passa a ressignificar o mundo, através dos artifícios estéticos criados, por meio das simbologias que esses adornos e padrões imagéticos vão adquirindo com o desenrolar das experiências humanas, sejam elas no âmbito social, cultural ou religioso.

Ao aliar essas questões antropológicas que permeiam o grafismo às padronagens e as estampas ao racionalismo da produção gráfica em tempos mais atuais, é possível perceber que o sucesso da eficácia na clareza dessas mensagens estará pautado também em quesitos puramente técnicos como cor, forma, ponto linha, textura entre outros, que são responsáveis pela transmissão das sensações assimiladas pelo público alvo, que geram, como consequência, os valores atribuídos a essas imagens graficamente concebidas.

Chinem (2011, p. 44-5) relata a importância de um desses elementos na composição gráfica, dizendo:

A cor exerce um poderoso estímulo visual e sua utilização é fundamental como recurso de comunicação. A qualidade desse estímulo, entretanto, pode criar efeitos muito diferentes, pois o seu significado pode variar de cultura para cultura ou mesmo de um indivíduo para outro, isso ocorre, primeiro, porque a percepção da cor não é a mesma para todos e em

segundo lugar, por que as associações que eles criam dependem de uma infinidade que o designer não tem como controlar.

Logo, o autor evidencia, na produção gráfica, a relação entre aspectos de ordem objetiva e subjetiva, na formação do sentido que a imagem possuirá e, por sua vez, transmitirá, ao ser veiculada, em formatos de grande circulação e alcance.

A estamperia, enquanto veículo de comunicação constituído a fim de divulgar o patrimônio arquitetônico tombado de Santa Maria, explicita essa dupla faceta do grafismo, a partir do instante em que se permite compor das mais variadas formas, causando, assim, diferentes maneiras de interpretação que, por consequência, geram múltiplas formas de se relacionar com os bens presentes na paisagem da cidade, responsáveis por narrar a história do município e também constituir-se memória e identidade materializadas no cotidiano dos habitantes.

Portanto, fica bastante evidente que, desde os tempos mais remotos até os dias de hoje, em que a linguagem digital e os adventos da informática imperam que a estamperia ultrapassa questões de caráter meramente ornamental ou estético.

Ela possui também a função de identificar e referenciar as pessoas no mundo, gerando para isso, uma gama de símbolos com significados poderosos e específicos que representam e reinventam pictoricamente os valores partilhados, além de ressignificar aquilo que faz parte do cotidiano, mas nem sempre todos são capazes de perceber e valorizar.

2.3 Artes gráficas no século XIX: uma retrospectiva

Surgida na Inglaterra vitoriana do século XIX, a *Art Nouveau*⁶ eclodiu como uma vertente estética na Grande Exposição de 1851, em resposta ao estilo arquitetônico vitoriano, tido como sóbrio e demasiadamente pesado.

Tal evento teve grande importância para as fundamentações teóricas e filosóficas do novo estilo, pois além de divulgar as novas possibilidades tecnológicas oriundas da revolução industrial e de demonstrar o desenvolvimento do comércio,

⁶ Na Inglaterra, o movimento denominou-se *Arts and Crafts*; *Jugend Stil*, na Alemanha; *De Stijl*, na Holanda e *Arte Nova* no Brasil. O termo *Art Nouveau*, pelo qual se faz opção no presente texto, foi criado na França.

serviu para divulgar tudo aquilo que era tido como objeto bem desenhado e que agregava, nas suas formas e linhas, características destinadas a peças tidas como exclusivas e únicas.

Dentro desse contexto, criou-se um frenesi acerca do assunto *Art Nouveau* e, paralelamente, foram surgindo também as primeiras críticas destinadas aos padrões da exposição na qual o novo estilo fora apresentado ao grande público pela primeira vez.

Essas críticas ficaram a cargo de John Ruskin, um influente crítico de arte que detestava objetos produzidos em série e que fazia apelos para o retorno às práticas artesanais de produção, fazendo, assim, com que essas peças fossem tomadas por uma atmosfera medieval. Ressaltando as críticas feitas por Ruskin no surgimento do estilo *Art Nouveau*, Dominguez (1994, p.691, tradução minha), historiador de arte espanhol, afirma:

Con independencia de las características y denominaciones que el movimiento va a tener en cada país ("art nouveau" en Francia, "modern style" en Inglaterra, "Jugendstil y Sezessionstil" en Alemania, y Austria, etc) pueden percibirse algunas características comunes: los antecedentes se encuentran en el "medievalismo" de ciertas naciones europeas. El neogótico, como hemos visto en Pugin e Ruskin, tiene para muchos una clara intencionalidad "moral", supone una posibilidad de reacción contra la vulgaridad y la fealdad de los productos industriales, así como las formas modernas de vida que habían sustituido el trabajo manual por el trabajo mecanizado⁷.

Para Ruskin, não era necessário separar a produção em série, que geralmente é tida como modo de fabricação de objetos decorativos, do conceito exclusivista que as artes plásticas conferem às pinturas, esculturas, gravuras, entre outras formas artísticas, John Ruskin acreditava que era possível destinar aos objetos e utensílios do cotidiano, atributos estéticos antes somente conferidos às obras de arte, livrando-os assim do que chamava de "o horror do trabalho de fábrica" (HARDY, 1996, p. 14).

⁷ Independente das características e os nomes que o movimento terá em cada país ("*Art Nouveau*" na França, "estilo moderno" em Inglaterra, e "*Jugendstil e Seseção*" na Alemanha e Áustria, etc) pode-se perceber algumas características comuns: os antecedentes se encontram no medievalismo de certas nações europeias. O Neo-gótico, como vimos em Pugin e Ruskin, tem para muitos, uma clara intencionalidade moral, supõe uma intencionalidade de reação contra a vulgaridade e a feiura dos produtos industriais, assim como as formas modernas de vida que haviam substituído o trabalho manual pelo trabalho mecanizado.

Seguindo essa linha de raciocínio, aconselhou arquitetos e artesãos a buscar inspiração nas linhas da natureza e nas formas orgânicas, rejeitando de vez o estilo vitoriano e influenciando, por consequência, os trabalhos de grandes nomes do movimento, como Guimard, Gaudí e Horta.

Através de seus pensamentos acerca da relação arte *versus* produção em série, acabou influenciando diretamente Willian Morris, panfletário, poeta, artesão e também discípulo. Foi justamente por intermédio de Ruskin, que Morris entrou em contato com um grupo de artistas, amigos de seu mestre, com os quais compartilhavam a “esperança de que a regeneração pudesse suscitar um retorno às condições medievais” (GOMBRICH, 1993, p. 426).

Pertencentes ao grupo dos pré-rafaelistas, impulsionaram Willian Morris na carreira de pintor colocando-o em contato com o passado medieval e seus conceitos estéticos que eram, por subsequente, tão apreciados por seu mentor, John Ruskin. Dominguez (1994, p.691, tradução nossa), dissertando sobre o início da carreira de Morris no movimento *Art Nouveau*, disse que:

Surge en Inglaterra el movimiento “Arts and Crafts” (arte y oficios). Su animador es Willian Morris (1834-1896) artista, escritor y socialista convencido, aunque profesa unas ideas políticas muy avanzadas y no está, en teoría, contra el buen uso de las maquinas, cae en una grave contradicción: desde 1861 se dedica a la fabricación de objetos decorativos y de uso (muebles, papeles pintados...) utilizando procedimientos artesanales y siguiendo diseños de alta calidad estéticas.⁸

Assim, Morris que tinha outros ideais mais práticos acerca da tentativa de unir arquitetos, artesãos e artistas numa atividade conjunta e, assim, difundir a Arte Nova fundou em 1861 a companhia Morris que se destinava à fabricação de mobiliário diferenciado, bem como tecidos e tapeçarias que trouxeram inovações na abordagem de seus respectivos temas, principalmente no que dizia respeito às cores, linhas e formas, antecipando, desse modo, a versatilidade do artista artesão do *Art Nouveau*.

⁸ Surge na Inglaterra o movimento “*Art and Crafts*” (arte e ofícios), Seu entusiasta é Willian Morris (1834-1896) artista, escritor e socialista convicto; embora profira umas idéias políticas muito avançadas sem estar, em teoria, contra o bom uso das máquinas, cai em uma grave contradição: desde 1861 se dedica á fabricação de objetos decorativos e de uso (móveis, papeis de parede...) utilizando procedimentos artesanais e utilizando desenhos de alta qualidade estética.

Todavia, os ideais herdados por Morris de seu mestre John Ruskin, que pregavam a popularização da nova vertente estilística no dia-a-dia dos cidadãos comuns, esbarrou em um impasse de cunho financeiro.

Os materiais utilizados na fabricação dos objetos, assim como a mão de obra diferenciada, acabaram fazendo com que as peças decorativas e os utensílios domésticos, que pertenciam ao *Art Nouveau*, fossem demasiadamente caros para o bolso do grande público.

Entretanto, como Morris acreditava que a vertente tinha o poder de libertar a classe operária de sua realidade maçante, decorrente do cotidiano de trabalho nas grandes fábricas, encorajou outras grandes indústrias inglesas a agregar as características do novo estilo em suas respectivas linhas de produção, fazendo surgir, assim, o chamado “Movimento de Artes e Ofícios”.

As convicções de Morris acerca das funções do “*Art Nouveau*”, no contexto do final do século XIX, também são compartilhadas por Rodrigues (2007, p. 2), quando diz que:

O Art Nouveau se insere no coração da sociedade moderna, reagindo ao historicismo da arte acadêmica do século XIX e ao sentimento e expressões líricas dos românticos, e visa adaptar-se à vida cotidiana, às mudanças sociais e ao ritmo acelerado da vida moderna. Mas sua adesão à lógica industrial e à sociedade de massas se dá pela subversão de certos princípios básicos à produção em série, que tende aos materiais industrializáveis e ao acabamento menos sofisticado. A Arte Nova revaloriza a beleza, colocando-as ao alcance de todos pela articulação estreita entre arte e indústria.

Acerca dessa difusão ideológica feita por Morris, no final do século XIX, Hardy (1996) explana sobre a sociedade da época dizendo que, a exemplo de Morris Company, outras empresas congêneres na Grã Bretanha, em regra, engajaram-se no termo genérico “Movimento de Artes e Ofícios”.

Uma das indústrias que encabeçou os novos ideais difundidos por Morris foi a Century Guild, constituída por Arthur Mackmurdo, no ano de 1884, e que acrescentou, rapidamente, em suas produções gráficas, padrões e formas onduladas que, anos mais tarde, seriam reutilizados na produção gráfica do design pós-moderno.

Mackmurdo foi o primeiro a produzir um vocabulário gráfico de acordo com a estética do momento, sendo considerada a capa de seu livro intitulado “*When’s City*

Churches”, um grande salto para o movimento *Art Nouveau*. Em 1883, criou sinuosos contornos em forma de chamas que vieram, posteriormente, na década de 20, a se transformar na imagem símbolo desse período.

Caracterizou-se como o pioneiro em dar novos rumos nas atividades realizadas pela Century Guild e pela associação feita por Walter Crane e Lewis Day no ano de 1882, intitulada *Art Worker’s Guild Exhibition Society* que influenciou os seus seguidores, membros da mesma associação, fazendo com que o trabalho realizado pelo círculo de artistas, artesãos e arquitetos fosse difundido e reconhecido em outros lugares, além da Inglaterra.

Ressalta-se que tal influência seguia os anseios de Ruskin e Morris, ou seja, o legado estilístico deixado pela *Art Worker’s Guild* não se restringia apenas à estética, mas também ao ideal de que a verdadeira inspiração do movimento vinha das artes plásticas e que deveria ser transformada, por meio de suas atividades profissionais, numa extensão das artes decorativas, de modo a revitalizar a sociedade como um todo.

Desse modo, os primeiros exemplares das formas e linhas sinuosas, forte característica do *Art Nouveau*, ficaram a cargo da *Mackmurdos’s Century Guild* em que nem todos os arquétipos do estilo puderam ser facilmente reconstituídos numa única fonte porque, apesar do aparente modernismo, tais fontes encontravam-se desprovidas de ligações históricas. Porém, Hardy (1996, p. 19) ressalta a necessidade do resgate de movimentos artísticos do passado, dizendo que:

Não obstante as novas qualidades anti-renascentistas da Arte Nova, alguns dos elementos das suas complicadas e extensas raízes prendiam-se com o renascimento dos estilos passados. O renascimento do gótico serviu, de certo modo, como inspiração, uma vez que a fervorosa observação da arte medieval, em meados do século XIX acentuará o valor das formas curvas, inspiradas organicamente, visíveis na arquitetura e nos vitrais da idade média.

Esse ressurgimento do gótico que ocorreu dentro do novo estilo, serviu como inspiração para o *Art Nouveau*, por estar inserido cronológica e esteticamente na era do medievo, onde as formas curvas, inspiradas organicamente na natureza e refletidas na arquitetura, na escultura e nos vitrais da Idade Média, contrastaram do Classicismo.

Assim, Ruskin e Morris viraram-se para o estudo da natureza, que outrora, havia sido realizado pelo grupo de artistas pré-rafaelistas que eram contemporâneos de Morris e Ruskin.

Edward Burne Jones e Danie Gabriel Rosseti, pioneiros do grupo dos pré-rafaelistas desenharam e pintaram mobiliário para Morris assim como acrescentaram pormenores de armaduras medievais em suas pinturas.

À medida que o gosto pelas artes medievais ia tomando proporções maiores, crescia também a consciência de que esse período continha uma mescla de estilos que ia desde as formas e linhas mais simplificadas até o rebuscamento fantasioso dos contornos que foram repetidos mais tarde e com mais extravagância, no Rococó do estilo Barroco. São essas linhas rebuscadas que vieram a tornar-se a maior característica do estilo *Art Nouveau*.

Outro elemento originário do estilo gótico, fortemente presente na nova arte, foi o vitral, reinterpretado pelos artesãos do movimento das Artes e Ofícios e que se tornou o elemento responsável pelo *design* que foi desenvolvido dentro do *Art Nouveau*. Ainda referenciando Hardy (1996, p.86), a adesão do vidro como nova possibilidade de material devido à alta maleabilidade em seu manuseio, fica evidente, quando o autor diz:

Para o artesão da Arte Nova, o vidro era à sua maneira tão maleável e tratável como o metal. O contorno fluido daquele estilo podia ser igualmente expresso na silhueta de um vaso como num de prata ou de bronze, mas a translucidez do vidro era particularmente apropriada para um estilo que se preocupava em grande medida, com a leveza e a delicadeza.

Entretanto, a adesão ao vidro e ao ferro dentro das possibilidades dos materiais utilizados pelos artistas e artesãos acabou gerando divergências no grupo de Artes e Ofícios, já que Ruskin e Violet Le Duc discordavam quanto ao uso de materiais industrializados na produção de peças e utensílios, e a utilização de tais artefatos na arquitetura de novas edificações.

Surge, então, na figura do Frances Leon Laborde, a participação da França na Grande Exposição de 1851, bem como um relatório crítico posterior a tal evento que acusava existir um abismo entre as artes e os artefatos produzidos mecanicamente.

Assim, Laborde acabou sugerindo aos artistas que se preocupassem menos com o surgimento de possíveis futuros novos materiais, e que passassem a focar os seus trabalhos no desenvolvimento dos utensílios.

Logo, apesar de extravagante, o gótico do fim da era medieval serviu como exemplo do uso criativo de elementos do passado que foram utilizados pelo *Art Nouveau* que também estiveram presentes, de maneira mais acentuada, no Rococó Francês do final do século XVIII.

Esse estilo também se tornou uma fonte rica de inspiração para os artistas do *Art Nouveau*, porém de maneira muito mais independente, renovadora e ousada. Essa contribuição do estilo Rococó para a concepção estética do movimento *Art Nouveau* deu-se graças às linhas rebuscadas que compunham a vertente estilística oriunda do século XVIII e que acabaram influenciando, junto com o estilo gótico, o movimento *Art Nouveau*.

Essa busca pelas referências do Rococó fica mais evidente na explanação de Sanchez (1994, p. 618):

El afan por la comodidad, la elegância y el lujo del siglo XVIII, produjo, como es lógico, um desarrollo enorme de las artes decorativas. Los delicados interiores se revisten de seda y de fragiles tallas en madera: los espejos se multiplican com ricos marcos de rocalla; el mobiliário abandona las formas pesadas del siglo XVII, y adopta siluetas gráciles curvilíneas, y una verdadera invasion de objetos fragiles y exquisitos (porcelana y vidro especialmente) lo recubre todo.⁹

Essa ligação entre o Rococó e o *Art Nouveau* ficou clara e consolidada quando os *designers* da escola distrital de Nancy começaram a fazer referências do final do estilo barroco em seus trabalhos, nos quais as menções alusivas a plantas e a ondulações estavam presentes nos dois estilos, o que acabou proporcionando uma composição harmoniosa.

Ao mesmo tempo em que se inspirava no passado, o *Art Nouveau*, na segunda metade do século XIX, encontrava-se firmemente implantado no seu tempo, já que se utilizou de todos os novos recursos tecnológicos oriundos de sua época para popularizar-se como o estilo vigente.

⁹ A ânsia pelo conforto, elegância e luxo do século XVIII, produziu, como é lógico, um enorme desenvolvimento das artes decorativas. Os delicados interiores se revestem de seda e de frágeis esculturas em madeira, os espelhos se multiplicam com ricas molduras de conchas, o mobiliário abandona as formas pesadas do século XVII e adota silhuetas graciosas e curvilíneas (porcelanas e vidro especialmente) cobrem tudo.

Porém, apesar de almejar ser um movimento estético popularizado, alcançando até as classes menos abastadas, o *Art Nouveau* tornou-se um estilo caro, restrito apenas à burguesia europeia, que não tardou em tornar-se um público ávido e disposto a gastar grandes somas na compra desses utensílios, bem como, em despender grandes quantias em dinheiro a fim de financiar novos projetos decorativos.

Essa ligação entre o movimento e a burguesia fica mais evidenciada, se pensar que:

O Art Nouveau dialoga decididamente com a produção industrial em série. Os novos materiais no mundo moderno são amplamente utilizados (o ferro, o vidro e o cimento), assim como são valorizadas a lógica e a racionalidade das ciências e da engenharia. Nesse sentido, o estilo acompanha de perto os rastros da industrialização e o fortalecimento da burguesia. (RODRIGUES, 2007, p. 3).

Aqueles projetos decorativos que se utilizavam dos novos materiais disponíveis, estavam, no contexto europeu, fortemente ligados à literatura consumida pelas classes mais abastadas, pois passaram a possuir pontos em comum: todas as categorias de arte se alastravam do realismo agressivo das décadas anteriores para se aproximar de uma realidade mais criativa, imaginativa e sensível em relação à Natureza.

Na pintura, tal fato se assumiu na forma de uma rejeição à interpretação fiel e visivelmente sensorial oriunda dos impressionistas. Já na literatura, houve uma reação ao realismo de Zola e Dickens, substituído por uma nova ênfase a um intimismo e um subjetivismo na oratória.

Dessa forma, os artistas do *Art Nouveau*, músicos, pintores e escritores buscavam, resignadamente, uma forma de extrair da Natureza a essência, em síntese, de suas formas, linhas e cores viçosas, buscando a manifestação plena do belo, o que acabou aproximando-a dos parnasianos que, por consequência, a fez colocar-se no lado oposto do Impressionismo, já que esse movimento tinha como principal cerne a descrição minuciosa do objeto.

Essa busca pelas referências da natureza fica mais explícita ao ler-se que:

A natureza era principal fonte do artista da Arte Nova, em particular o mundo das plantas, pois os conhecimentos de botânica de muito deles eram ao nível de cientista. Flores, caules e folhas eram objeto de escolha para

suas silhuetas curvilineas. Naturalmente, os lírios, as íris e as orquídeas eram favorecidas, embora qualquer forma, das frondas das palmeiras às algas marinhas, oferecesse o potencial para ser transformada em padrão animado. Os insetos e os pássaros coloridos e elegantes prestavam-se ao mesmo processo de estilização e refinamento - libelinhas, pavões e andorinhas - assim como criaturas como cobras ou galgos. Essas possibilidades decorativas também se podiam desenvolver a partir das curvas do corpo feminino, em especial quando combinadas com longas, soltas e fluentes cabeleiras, que podiam ser compostas numa fantasia e caracóis e ondas¹⁰.

Para os membros mais extremistas da *Art Nouveau*, a procura pela perfeição na arte era algo de extrema importância, já que consideravam a beleza mais relevante que a moral e que, sendo assim, era permitido sacrificar tudo para atingir o belo em sua plenitude.

Na Inglaterra, essa corrente ético-filosófica atinge o seu auge na figura de Oscar Wilde, cujas ações por difamação e subsequente julgamento, por homossexualidade no ano de 1895, fez com que se descreditasse da moda da decadência. Já na França, o maior representante do novo estilo vigente foi Robert de Montesquieu, um dos maiores incentivadores da *Art Nouveau* que acreditava no ideal de que todos os objetos domésticos do cotidiano, por mais ínfimos que fossem, deveriam estar dotados de um conceito estético único.

Isso acabou desvirtuando o movimento de sua filosofia original preconizada por Ruskin e Morris, na qual a vida nos lares dos menos favorecidos poderia melhorar através de seus bens. Porém, Montesquieu ficou imortalizado como o aristocrata decadente Des Esseintes, no romance de Huysmans, intitulado *A Rebors*, que descrevia, em numerosas linhas, os objetos luxuosos e a suntuosidade do lugar onde vivia o herói do conto. Esse luxo exacerbado serviu para, mais tarde, encorajar o ressurgimento das artes decorativas ao longo do período do *Art Nouveau*.

Na pintura, a aproximação entre o *Art Nouveau* e a estética contemporânea foi mais complexa, pois embora as ondulações das linhas, fatores marcantes do período, tenham sido percebidas nos trabalhos do artista inglês Mackmurdo, surgiu também na pintura francesa, uma reação ao impressionismo, na figura do pintor Paul Gauguin.

Nasceu, portanto, uma outra forma de representação artística do simbolismo, na qual as composições eram dotadas de grandes áreas de cores entrelaçadas e

¹⁰ Disponível em: <<http://artenova.no.sapo.pt/Modernismo2.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2011

envoltas de contornos fortemente ondulatórios, na qual a principal influência se deu através das xilogravuras japonesas, havendo assim o uso do esmalte e forte contorno preto nas figuras, assemelhando-se muito aos vitrais góticos foram influências para o início do movimento.

As características visuais da obra de Paul Gauguin são ressaltadas por Dominguez (1994, p. 768, tradução minha), quando esse fala que:

Paul Gauguin (1848-1903) es un precursor de la “síntesis” del arte moderno, um definidor nuevo de la relación entre el plano pictórico y la tercera dimensión (la profundidad) de la pintura. Su “Visión después del sermón” (1888) es, en este sentido, una obra clave: los colores son planos y arbitrarios, utilizados con valor decorativo y simbólico: el encuadre es insólito, y “lo que sucede” (La lucha de Jacob contra el Ángel), tiene un cierto carácter mágico que se sitúa entre el sueño y la realidad¹¹.

Gauguin, porém, que foi conhecido pelos artesãos e pintores do *Art Nouveau*, não pode ser descrito como um artista pertencente ao movimento, já que embora haja semelhanças estéticas entre a produção do artista e o que era feito pela Arte Nova, o pintor somente se utilizou dessas características estilísticas para transmitir uma visão pessoal, e não somente traços com mera função decorativa. Contudo, no ano de 1893, os seguidores de Gauguin constituíram um grupo chamado de “Nabis”, os quais foram aproveitados os aspectos uniformes e decorativos que o pintor havia rejeitado, ofuscando, intencionalmente, dessa forma, a diferença existente entre as artes decorativas e as belas artes.

Dentro desse ambiente, surgiram declarações como a de Maurice Denis que disse que “uma pintura consiste essencialmente numa superfície uniforme coberta de cores reunidas numa certa ordem”. Obviamente, os quadros produzidos por Denis, pertencentes a esse período, assemelham-se aos desenhos *do Art Nouveau*, com suas curvas leves e flutuantes de intencionalidade meramente decorativa, em que é possível perceber uma proximidade formal e estilística com os adornos produzidos por Henry Van de Velde que, no essencial, caracterizam-se como um dos primeiros exemplares de arte decorativa.

¹¹ Paul Gauguin (1848-1903) é um precursor da “síntese” da arte moderna, um novo definidor da relação entre o plano pictórico e a terceira dimensão (profundidade) da pintura. Sua “Visão após o Sermão” (1888) é, neste sentido, uma chave: as cores são chapadas e arbitrária, usadas como valor decorativo e simbólico, o encuadre é insólito e o que sucede (A luta e Jacob contra o anjo), tem certo caráter mágico que se situa entre o sonho e a realidade.

Os pintores que não seguiram a linha estética produzida por Gauguin, também exploraram áreas semelhantes aos artistas do movimento “Nabis”, no qual Pierre Puvis de Chavanne obteve destaque à base e as grandes pinturas murais com um forte elemento decorativo que consistia em tons abafados e sintéticas formas que remetiam a figuras uniformes sobre uma determinada paisagem. Outras figuras importantes que surgiram, em meio aos pintores do *Art Nouveau*, ajudaram a montar o cenário cultural da época.

Entre eles, foi Georges Seurat que deu continuidade ao estudo da luz e suas possibilidades de aplicação a uma linha pura, o que trouxe resultados bastante satisfatórios.

Mas, talvez, o pintor mais relevante dessa nova safra de artistas pertencentes ao *Art Nouveau*, seja Gustav Klimt, que explorou vastamente em suas obras, o detalhismo dos objetos e principalmente do vestuário feminino.

Se analisar a obra de Klimt não somente por sua relevância estética, mas também pela perspectiva da influência industrial do *Art Nouveau* nas artes, nota-se através da própria historicidade do movimento que o mesmo acabou tornando-se um ponto de convergência entre as novidades industriais da época e a potencialidade artística dos pintores, escultores e artesãos que viram no *Art Nouveau* uma possibilidade de transformar o modo de vida, por meio da arquitetura, mas, sobretudo, do design gráfico, de móveis e de roupas, campo novo de atuação e ciência que surgia naquela época.

Logo, o legado deixado por Klimt acabou aproximando-se da filosofia original da *Art Nouveau*, tão vislumbrado por John Ruskin, já que as telas de Klimt eram verdadeiros croquis os quais se apresentavam as novas tendências da moda. O artista utilizou-se da arte para propor novas opções de vestuário feminino, possibilitando, para o grande público, as visadas melhorias de vida, preconizadas pelo pioneiro, John Ruskin.

2.4 Década de 70: a desestandardização da arte e a proliferação de novas linguagens enquanto instrumento de aproximação entre a população santamariense e seu patrimônio tombado

Buscando romper as barreiras entre a produção artística e a vida cotidiana, o movimento intitulado *Pop Art*¹² surge nos Estados Unidos na década de sessenta do século XX, objetivando refletir o objeto arte, sob a perspectiva das transformações tecnológicas ocorridas no contexto norte-americano da época, na qual a forte industrialização do período pós-Segunda Grande Guerra despontava o país não só como a super potência econômica, mas também como a nação que melhor refletia o comportamento da sociedade de consumo.

Junto à *Pop Art*, surge um outro movimento estético pós-industrialização, intitulado *Op Art*¹³ que visava, através de um jogo visual de formas e cores, provocar no espectador a sensação da ilusão de ótica e propor, por meio de tal artifício, uma reflexão acerca das constantes possibilidades de mudança da realidade, ocasionada pela presença das indústrias na sociedade norte-americana e seu conseqüente avanço da tecnologia.

Proença (2009, p.149) ressalta a ligação do movimento Pop Art ao cenário urbano, quando fala:

A fonte de criação para os artistas ligados á esse movimento era o dia-a-dia das grandes cidades norte-americanas, pois sua proposta era romper qualquer barreira entre a arte e a vida comum. Para a Pop Art interessavam as imagens, o ambiente, enfim, a vida que a tecnologia criou nos grandes centros urbanos. Os recursos expressivos da Pop Art são semelhantes aos dos meios de comunicação de massa, como o cinema, a publicidade e a tevê.

Prova evidente na história da arte acerca dessa semelhança entre a linguagem Pop e os veículos de comunicação de massa, é a obra do artista norte-americano, Roy Lichtenstein que, a exemplo de Andy Wahrol, elabora um processo de desestandardização da arte, usando em suas obras a linguagem dos gibis.

Essa aproximação entre o mundo das artes e a linguagem industrial proporcionou para ao universo da imagem, um novo e vasto vocabulário estético, já

¹² Expressão abreviada, oriunda da língua inglesa, que designa Arte Popular.

¹³ Expressão abreviada, oriunda da língua inglesa, que designa Arte Ótica.

que o movimento em questão possuía um caráter de experimentação e saturação da linguagem utilizada.

A estampa, parte do objeto de estudo do presente trabalho, ganhou potencialidade nesse período, beneficiando-se dos grafismos desenvolvidos pelos artistas da época e, instaurando dessa forma, uma linguagem gráfica mais moderna e abrangente, posto que, diferentemente ao movimento *Art Nouveau* - também ligado à industrialização -, não se restringiu às elites e conseguiu se adaptar facilmente aos diversos tipos de suporte.

A compatibilidade entre a produção artística em questão e a linguagem popular, fica mais evidente quando, acerca da obra de Roy Lichtenstein, Farthing (2009, p.461) comenta:

Suas obras, geralmente de grandes dimensões, são ampliações de detalhes de cartuns ou imagens publicitárias de objetos cotidianos, com contornos pretos muito nítidos e composições dinâmicas Lembrando cartuns de impressão barata, as figuras recebem cores primárias granuladas com estêncil, técnica nomeada de "Benday Dors" em homenagem ao ilustrador Benjamin Day.

Essa aproximação da Pop Art com a publicidade e o design, inaugura, com o fim do racionalismo instaurado pelo estilo internacional, três diferentes temas que, segundo Morais (1977), dividem-se em objeto, conceito e corpo, dando assim novas formas de suporte para a manifestação da linguagem artística, o que por consequência, influenciou diretamente o design gráfico da época.

É importante salientar que as linhas estéticas percorridas pelas artes gráficas, nas décadas de 60 e 70, - o termo design, de acordo com Shneider (2010), só passa a ser utilizado a partir da década de 80 - reaparecerão no chamado design pós-moderno, alastrado em grande escala, durante o final da década de 90 e primeira década dos anos 2000, retomando o estilo vigente nos anos 60 e 70 para repaginar e ressignificar a produção gráfica, com uma linguagem mais atraente, tanto nas cores, quanto nas formas.

De certo modo, os três temas retornam quando reinterpretados pelos profissionais gráficos dos dias atuais, em que, segundo Morais (1977, p. 129), as três variáveis são assim delimitadas:

O Objeto de consumo de massa da sociedade industrial, o *objet-trouvé*, o *readymade*, é o ícone privilegiado pela Pop Art. O *Conceito*, por sua vez,

privilegia a idéia como arte, usando meios de comunicação de massa como suporte e mediação, dando origem à arte conceitual (Sol Lewitt). O *Corpo*, por outro lado, torna-se meio de expressão e fundamento de toda expressão simbólica, amalgamando a arte com processos vitais, em performances destinadas à divulgação por impressos, filme e vídeos, revivendo práticas e rituais ancestrais, como a das tatuagens, maquilagens, travestismos e escarificações (*Body-art*).

Percebe-se, por meio das palavras do autor, que a estamperia, enquanto expressão que produz uma carga simbólica, também é capaz de interseccionar diferentes campos como patrimônio, arte, design, gestão pública, entre outros, utilizando-se, para isso, de todo o vocabulário gráfico percorrido pelos movimentos estéticos do passado, sobretudo da Pop Art.

A *Pop Art* trouxe uma gama de imagens que conferiu ao mundo, um verdadeiro dicionário de ícones, já que tratou de popularizar, através das possibilidades alcançadas com o avanço da tecnologia, imagens antes restritas ao chamado universo erudito, assim como, elegeu ao status de arte, os objetos do cotidiano.

O maior representante dessa prática foi Andy Warhol, artista Pop norte-americano, que transformou anúncios publicitários e imagens manipuladas de celebridades, em peças cobiçadas pelos grandes museus dos Estados Unidos, o que acaba demonstrando a utilização de aspectos populares da vida cotidiana para também construir o discurso estético do movimento.

Se pautar essa mesma linha de construção, na elaboração das padronagens gráficas objetivadas nesse trabalho, afirma-se que as estampas aqui pretendidas também refazem os ícones da cidade de Santa Maria, a fim de torná-los conhecidos, buscando uma nova relação entre a população e o conjunto de prédios resguardados.

Quando a dinâmica de reconhecimento iconográfico muda no âmbito patrimonial, o conceito de patrimônio ganha outros valores, já que deixa de ser um assunto distante e indiferente a uma população que, agora, tem a possibilidade de se enxergar nessas edificações, graças às evoluções da linguagem gráfica.

O processo de popularização da estética, oportunizado por Warhol e seu movimento artístico, fica mais evidente quando Farthing (2009, p. 478) diz:

A obra de Warhol confirma a premissa da pop art, uma variante da arte popular, segundo a qual não há fronteiras entre a idéia convencional de arte

e a vida cotidiana. A pop art denuncia uma sociedade saturada pelo consumismo.

Com o intuito de criticar o consumismo desenfreado, Warhol também utilizou a linguagem da repetição exaustiva de imagens com alto grau de iconicidade, para fixar as mensagens na memória do público, tal qual é feito pela publicidade, para fixar conceitos, marcas e imagens.

Os aspectos das imagens utilizados nas ilustrações, tais como cores, formas, texturas e composição, são responsáveis pela clareza da mensagem, bem como pela fácil assimilação por parte do público expectador. Proença (2009, p.350) observa a importância desses elementos, quando comenta a obra de Roy Lichtenstein, falando:

A obra *Moça com bola*, de 1961, foi feita com base em um anúncio publicado no suplemento dominical do jornal norte-americano *The New York Times*. Tratava-se da propaganda de um hotel localizado em Pocono, região turística do estado da Pensilvânia. O artista que apreciava as imagens da publicidade, destacou a moça e a bola com qual ela se diverte e construiu uma cena com poucos traços e poucas cores. A mesma cor escura do maiô é usada nos cabelos da moça; o vermelho da bola aparece nos seus lábios; o branco da bola foi empregado nos dentes, no reflexo de luz dos seus cabelos e no detalhe do maiô. Para realçar a figura da moça, o pintor empregou um tom forte de amarelo. Assim, com essas poucas cores e os poucos traços do seu desenho, ele consegue criar a imagem de uma moça saudável, alegre e em pleno movimento.

Muitos dos aspectos apontados pelo autor tomam parte como elementos de suma importância na produção de peças gráficas destinadas à publicidade, mas também se fazem elementares na elaboração de estampas produzidas no âmbito do design gráfico, já que são capazes de gerar linguagens atrativas, que chamam a atenção do grande público.

Seja utilizando os preceitos da *Pop Art*, ou as ilusões de ótica difundidas pela *Op Art*, as possibilidades estéticas disseminadas pelo então embrionário pós-modernismo, teve-se de levar em conta a composição das imagens em função dos elementos que as constitui, racionalizando um esquema visual que cumprisse, de maneira objetiva, a função de emocionar o público.

A relevância que o esquema visual possui, enquanto combinação de elementos, na difusão, adequação e reinterpretação das características oriundas da *Pop Art* e *Op Art*, ficam mais claras quando Chinem (2011, p.28) fala:

Em cada estratégia criam-se relações entre as formas e o espaço de fundo e são essas interações que vão enriquecer o conteúdo da mensagem transmitida. Formas alinhadas podem ser adequadas para determinados público e finalidade, mas deixam de funcionar em outras situações, que podem uma composição menos rígida. O modo como as formas estão dispostas na composição orientam o olhar do espectador numa determinada ordem que ele, intuitivamente, percebe como uma hierarquia na qual o que é mais importante deve ser visto primeiro.

No âmbito da cidade de Santa Maria, a readequação dos ícones presentes no cenário urbano, potencializados por meio da linguagem da estamperia que segue as premissas de composição estilística comentadas pelo autor, faz com que as mensagens visuais sejam mais facilmente assimiladas pela população santamariense e a partir de tal fato, passe a intensificar o laço já existente entre os locais de memória e a comunidade que com eles convive, ressignificando assim o sentimento pertença.

Isso é possível porque o vocabulário estético instaurado pela *Pop Art*, trabalha com iconografias já reconhecidas pelo grande público, abordando-as através de uma perspectiva mais simplificada, porém não menos atraente.

Nesse sentido, Neto (2006, p. 2) relata a aproximação da *Pop Art* com o grande público ao mesmo tempo em que relata a intersecção entre as linguagens da arte e da publicidade, falando:

Uma das principais e marcantes características do Por Art é a sua aproximação com as massas, uma espécie de busca por apoio, mas também, a busca por repertório, pois, para criticar o consumo da elite, era necessário criar um repertório típico das massas, alinhado com sua cultura, seu perfil de consumo e suas histórias - o futebol é um dos temas mais presentes no Brasil, bem como outras manifestações coletivas, como o carnaval e até meios de transporte de massa, como ônibus e metrô.

A proximidade com o grande público, citada pelo autor, se dá graças ao grau de iconicidade que a linguagem adotada pelo movimento da *Pop Art* confere ao objeto representado, não somente pelo simples fato de referenciá-lo imagetivamente, mas por dotá-lo de uma linguagem que o faz passar do status de objeto pertencente à vida cotidiana, a uma categoria de reconhecimento que gera múltiplas representações simbólicas.

Logo, se faz coerente a proposta de traduzir o valor patrimonial dos prédios tombados responsáveis por narrar o passado da cidade de Santa Maria, utilizando o legado estético deixado pela *Pop Art*, já que esse período tratou de popularizar o

objeto arte e fez com que elementos da cotidianidade ganhassem notoriedade e reconhecimento por parte daqueles que com essa construção de sentido, estabelecessem um contato frequente.

Ao estampar o patrimônio arquitetônico santa-mariense em objetos do cotidiano, se estabelece uma proximidade maior entre a população da cidade e seus prédios históricos, ocasionando uma revalorização desses bens, posto que, uma vez dentro dos lares da cidade, a revalorização por parte da comunidade passa a ser uma consequência dessa divulgação diferenciada que busca estreitar laços, fazendo com que o indivíduo passe a preservar aquilo que reconhecidamente narra a sua própria história.

CAPÍTULO 3 - A ESTAMPARIA DO INUSITADO: NOVAS LINGUAGENS GRÁFICAS NA DIVULGAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARQUITETÔNICO DE SANTA MARIA

Ligada à necessidade histórica de manter vivas as referências culturais urbanas, a preservação do patrimônio cultural das cidades não está somente atrelada às questões que permeiam o passado enquanto história oficializada, mas também àquelas que visam garantir a perpetuação dos elementos que são responsáveis por narrar e remontar a construção das identidades que delimitam as características de um determinado povo.

No âmbito da materialidade - aqui entendida como todo o conjunto de bens tangíveis, ou seja, todos os itens patrimoniais que são visíveis e palpáveis -, as premissas relacionadas à preservação do patrimônio material, ultrapassam a mera necessidade de garantir sua manutenção via leis de tombamento, já que a conscientização e o valor que o patrimônio possui dentro de suas respectivas comunidades transcende os aspectos legais, necessitando também de ações voltadas à valorização de tais bens, por parte daqueles que com eles convivem.

Sob essa perspectiva, se faz necessária a intersecção entre os campos de conhecimento relativos ao design, à publicidade e ao patrimônio cultural, na tentativa de constituir ferramentas que não só busquem como finalidade o amparo legal acerca da integridade material dos bens, mas também um processo de revalorização que, além de publicizar esses locais históricos, garantam a geração de recursos capazes de financiar os cuidados necessários para a manutenção desse patrimônio.

A relevância da busca por novos métodos capazes de mesclar a história e as potencialidades advindas da área da comunicação visual, a fim de promover a preservação do patrimônio arquitetônico de uma cidade, fica mais evidente quando Lemos (2006, p.26) fala:

Nossa atenção tem que estar voltada somente às irresistíveis alterações psicossociais ou sócio-étnicas havidas nos variados segmentos do panorama cultural brasileiro ao longo de nossa história, provocadas por agentes de fora. Desse modo, perceberemos que necessariamente o termo preservar deve ser aplicado com toda amplitude de seu significado. É dever de patriotismo preservar os recursos materiais e as condições ambientais

em sua integridade, sendo exigidos métodos de intervenção capazes de respeitar o elenco de elementos componentes do Patrimônio Cultural.

Utilizando-se da fala do autor, é possível refletir sobre as possibilidades oriundas da produção imagética e seus avanços na linguagem e nos recursos tecnológicos, como novos métodos de intervenção que buscam a sensibilização da sociedade em relação ao patrimônio cultural.

No caso específico das padronagens gráficas aqui pretendidas, o campo do design e sua evolução estética, dotaram a estamperia de uma linguagem visual atrativa, que além de propagar conceitos, consegue difundir informações, quando utilizada como método voltado a valorizar aspectos sociais, buscando ressignificar elementos responsáveis por delinear os traços culturais de um povo.

A informática e seus avanços na área da tecnologia aumentam as possibilidades na formulação de novos recursos que visam viabilizar as novas propostas feitas pelo campo do design e da estamperia.

Logo, novas cores, formas e texturas tornam-se presentes na área da elaboração visual, fazendo com que as ações divulgadoras dos elementos materiais e imateriais da cultura, tornem-se mais legíveis, já que são melhores assimilados, graças às adequações da linguagem utilizada.

Para tanto, a delimitação dos passos metodológicos utilizados para divulgar o patrimônio arquitetônico de Santa Maria torna-se elemento chave quando se propõe criar um processo de publicização que vise a interseccionar, em uma mesma ferramenta, o design, a publicidade e o patrimônio histórico cultural, fazendo com que o público alvo de tal ação torne-se mais sensibilizado a preservar, percebendo a importância que esse conjunto patrimonial possui dentro de um panorama histórico, responsável por delimitar a identidade e as características culturais de um povo.

3.1 A ressignificação do patrimônio urbano de Santa Maria por meio da padronagem gráfica

3.1.1 Vila Belga



Figura 11 - Janelas da Vila Belga
Fonte: Pedro Morales



Figura 12 - Portas da Vila Belga
Fonte: Pedro Morales

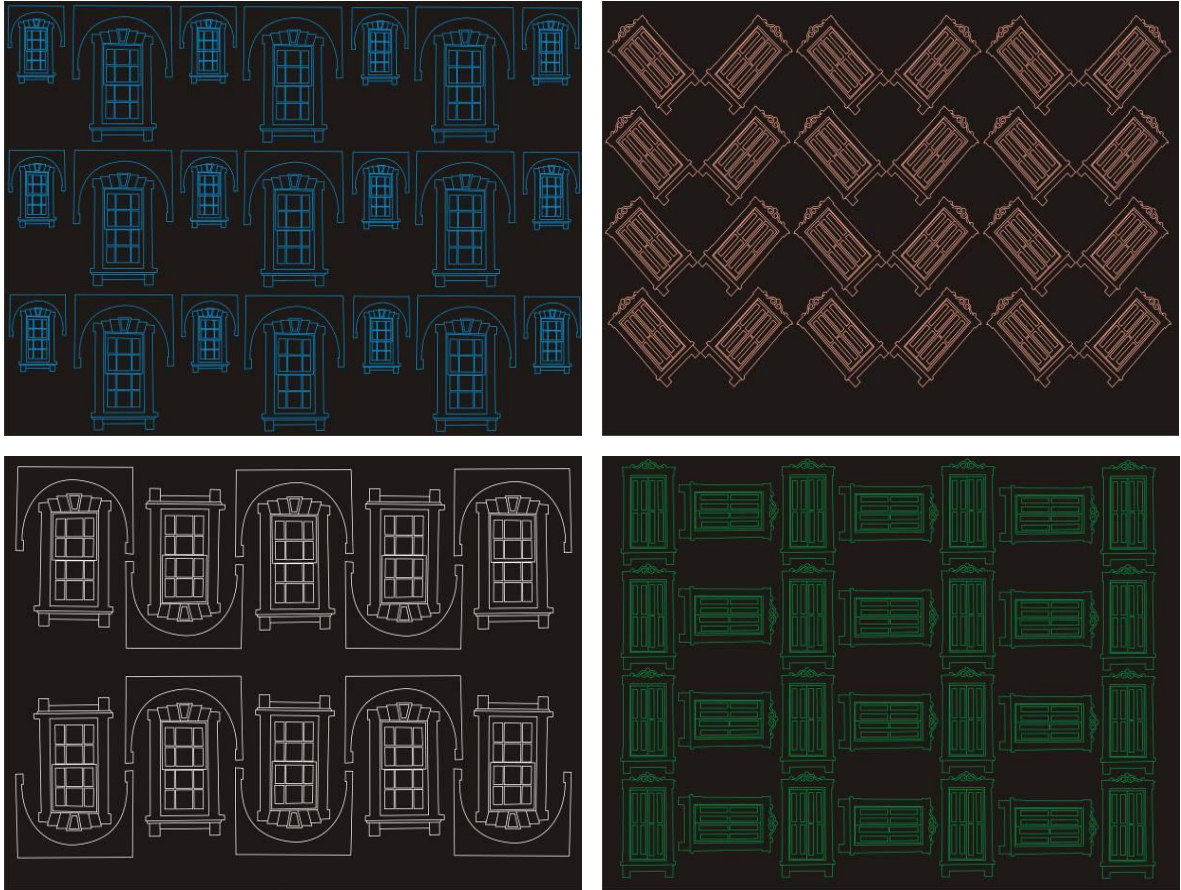
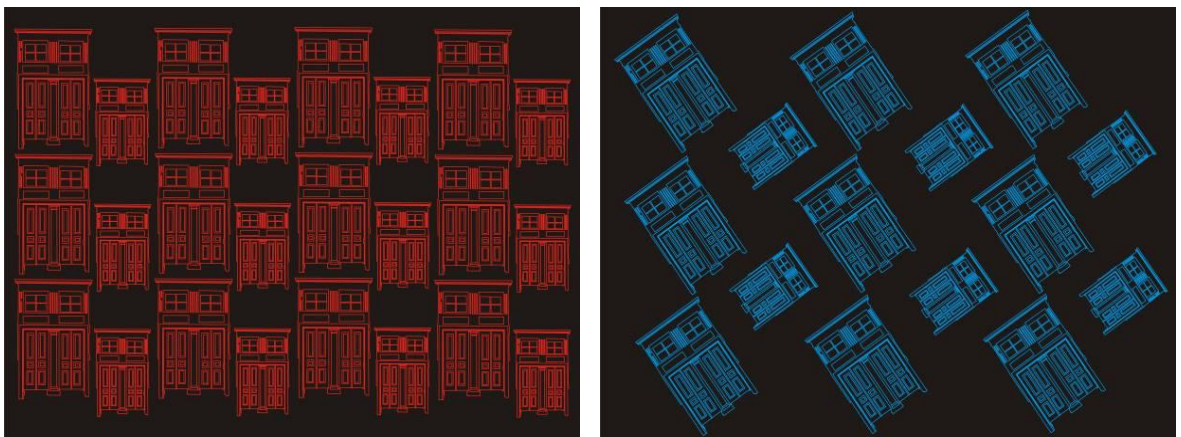


Figura 13 - Padrões gráficos das janelas da Vila Belga
Fonte: Pedro Morales



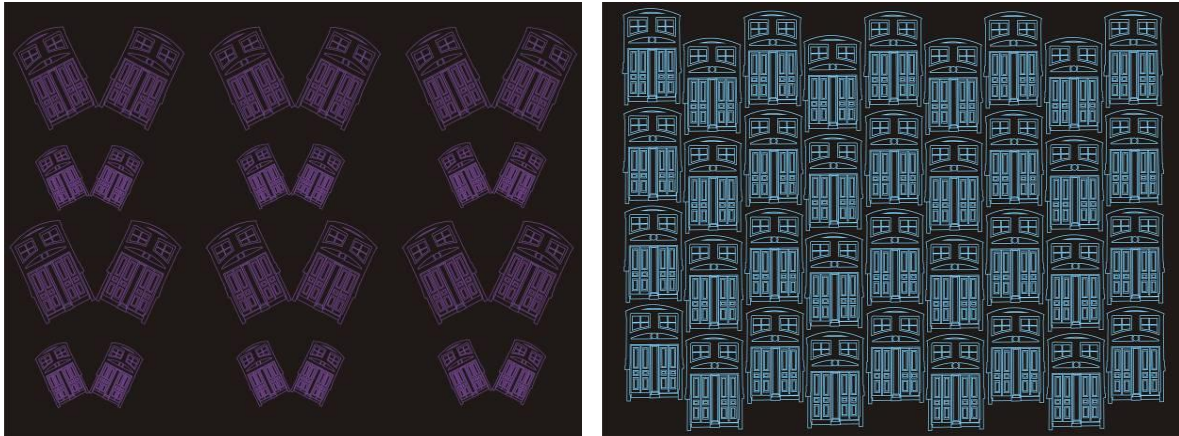


Figura 14 - Padrões gráficos das portas da Vila Belga
 Fonte: Pedro Morales

As primeiras quatro estampas apresentadas ilustram dois dos diferentes modelos das janelas utilizadas nas casas pertencentes à Vila Belga, fundada em 1906. Nessas primeiras, é possível perceber o emprego das formas simples.

Essa mesma simplicidade também pode ser observada nas portas geminadas, sistema esse muito comum na época em que as casas foram construídas com a finalidade de abrigar os funcionários da Viação Férrea de Santa Maria.

Suas formas, assinaladas pela geometria das aberturas, são suavizadas por detalhes característicos do *Art Nouveau* e se prestam para a criação de um ritmo visual¹⁴, conferindo solidez e atratividade ao padrão criado.

A multiplicidade e a potencialidade da estampa, enquanto design gráfico, pode ser mais bem entendida quando, acerca do Design de Superfície, uma categoria semelhante ao Design Gráfico, conforme explica Rubim (2005, p. 22):

O Design de Superfície abrange o Design Textil (em todas as especialidades), o de papéis (idem), o cerâmico, o de plásticos, de emborrachados, desenhos e/ou cores sobre utilitários (por exemplo, louça). Também pode ser um precioso complemento ao Design Gráfico quando participa de uma ilustração, ou como fundo de uma peça gráfica ou em Web-Design.

¹⁴ O termo ritmo visual designa a repetição de um determinado motivo estético.

A lista de abrangência ressaltada por Rubin (2005) corrobora a intencionalidade desse trabalho em veicular as imagens criadas em objetos do uso diário, já que além de inserir na vida cotidiana da população de Santa Maria imagens referentes aos prédios tombados, também torna os utensílios destinados à venda, mais atrativos, já que demonstram uma abordagem visual diferenciada.

Os tons escolhidos foram o branco, tons variados de azul, o violeta, o verde, o vermelho e o salmão.

3.1.1.1 Possíveis aplicações

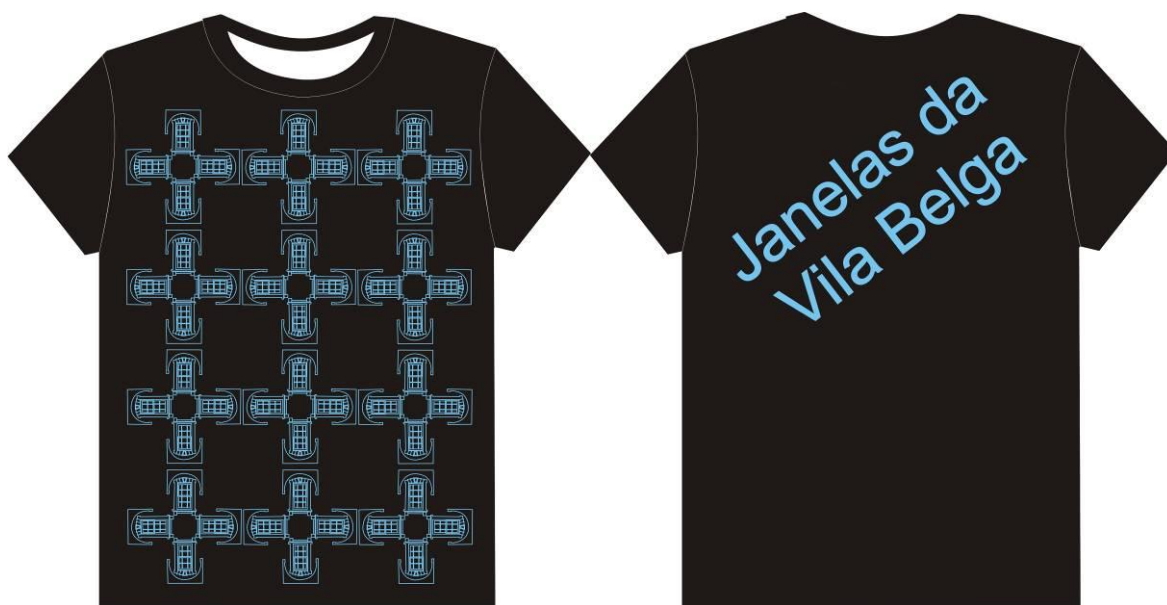


Figura 15 - Padrões gráficos das janelas da Vila Belga – Aplicação em camiseta
Fonte: Pedro Morales



Figura 16 - Padrões gráficos das janelas da Vila Belga – Aplicação em sacola retornável
Fonte: Pedro Morales



Figura 17 - Padrões gráficos das janelas da Vila Belga – Aplicação em caneca
Fonte: Pedro Morales

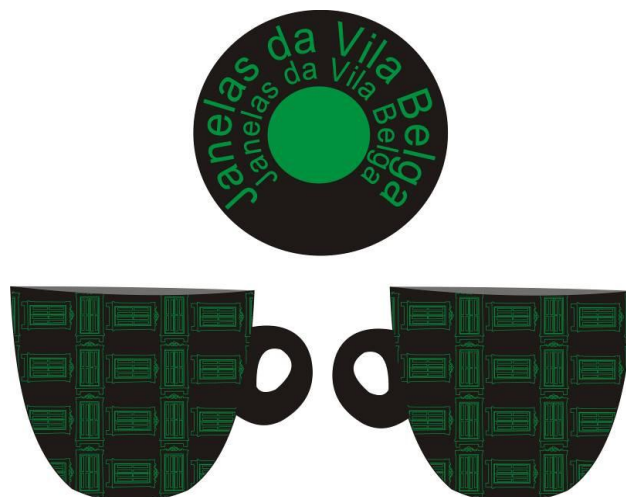


Figura 18 - Padrões gráficos das janelas da Vila Belga – Aplicação em xícara
Fonte: Pedro Morales



Figura 19 - Padrões gráficos das portas da Vila Belga – Aplicação em sacola retornável
Fonte: Pedro Morales



Figura 20 - Padrões gráficos das portas da Vila Belga – Aplicação em camiseta
Fonte: Pedro Morales



Figura 21 - Padrões gráficos das portas da Vila Belga – Aplicação em xícara
Fonte: Pedro Morales



Figura 22 - Padrões gráficos das portas da Vila Belga – Aplicação em caneca
Fonte: Pedro Morales

3.1.2 Estação Férrea de Santa Maria



Figura 23 – Frontão e janelas da Estação Férrea de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales



Figura 24 – Porta da Estação Férrea de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales

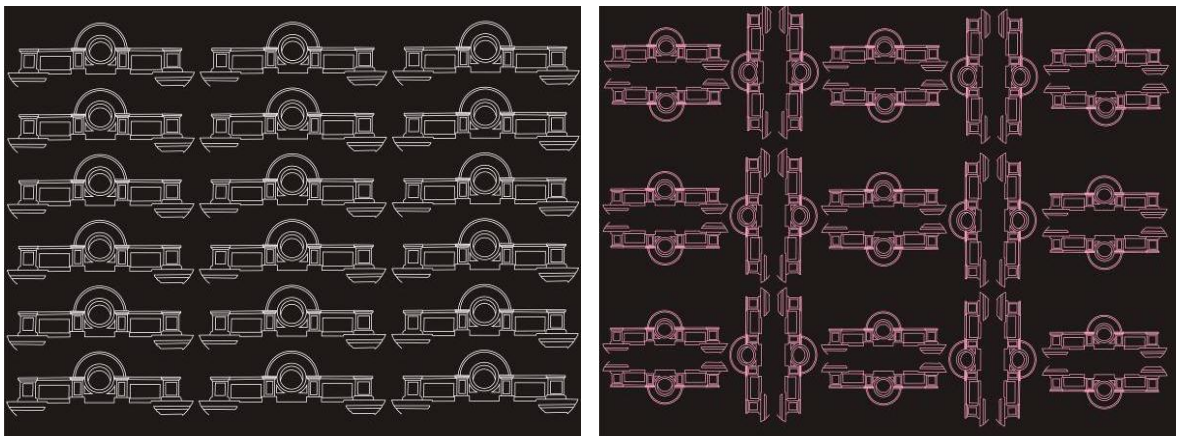


Figura 25 – Padrões gráficos do frontão da Estação Férrea de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales

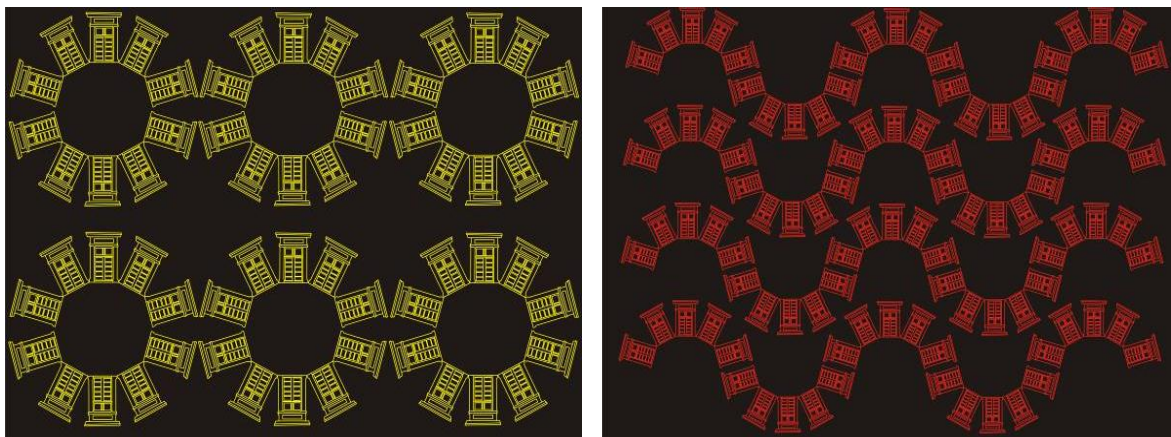


Figura 26 – Padrões gráficos das janelas da Estação Férrea de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales

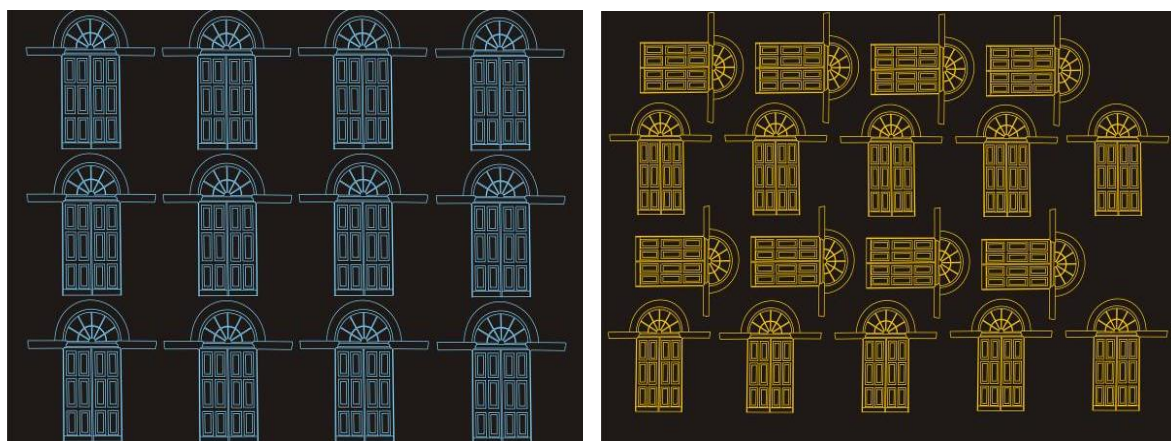


Figura 27 – Padrões gráficos da porta da Estação Férrea de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales

A Estação Ferroviária de Santa Maria faz-se presente na elaboração dos grafismos divulgadores do patrimônio arquitetônico da cidade, não somente por constar na lista dos itens tombados entre os anos de 1978 e 2002 - amostra essa delimitada como universo de pesquisa -, mas também por simbolizar e sintetizar iconograficamente a malha ferroviária e seu entroncamento de linhas que cortam a região central do estado do Rio Grande do Sul.

Para tanto, foram utilizados o frontão, as portas e as janelas encontradas na fachada, a fim de conceber variações sobre um mesmo tema gráfico, em que a repetição dos elementos extraídos gera uma sequência visual, o que por si só ocasiona o surgimento de novas formas.

A gama de cores eleitas para essas padronagens vai dos tons de vermelho ao branco, passando por variações do amarelo, bem como o tom de rosa claro e o azul.

3.1.2.1 Possíveis aplicações



Figura 28 – Padrões gráficos do frontão da Estação Férrea de Santa Maria – Aplicação em camiseta

Fonte: Pedro Morales



Figura 29 – Padrões gráficos do frontão da Estação Férrea de Santa Maria – Aplicação em caneca
Fonte: Pedro Morales



Figura 30 – Padrões gráficos das janelas da Estação Férrea de Santa Maria – Aplicação em sacola retornável
Fonte: Pedro Morales



Figura 31 – Padrões gráficos das janelas da Estação Férrea de Santa Maria – Aplicação em xícara

Fonte: Pedro Morales



Figura 32 – Padrões gráficos da porta da Estação Férrea de Santa Maria – Aplicação em camiseta

Fonte: Pedro Morales



Figura 33 – Padrões gráficos da porta da Estação Férrea de Santa Maria – Aplicação em caneca
Fonte: Pedro Morales

3.1.3 Colégio Estadual Manoel Ribas



Figura 34 – Janelas, pórtico e porta principal do Colégio Estadual Manoel Ribas
Fonte: Pedro Morales



Figura 35 – Portão lateral do Colégio Estadual Manoel Ribas
Fonte: Pedro Morales

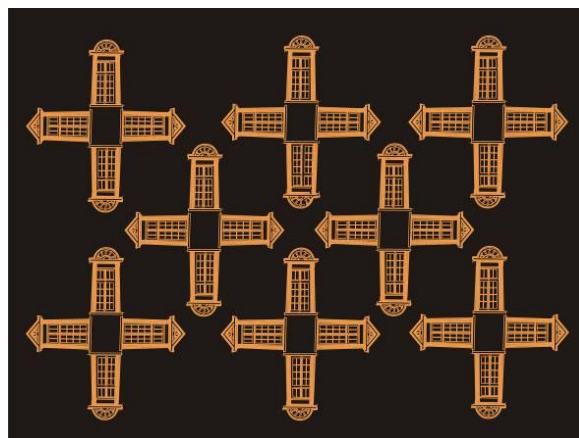


Figura 36 – Padrões gráficos das janelas do Colégio Estadual Manoel Ribas
Fonte: Pedro Morales

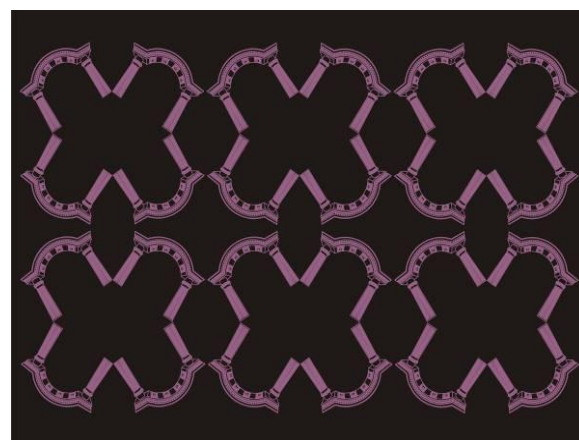
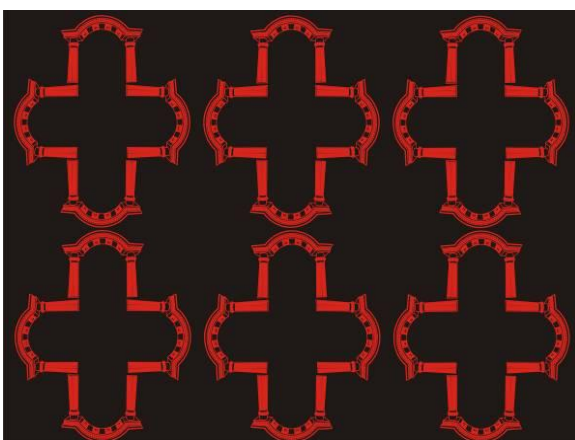


Figura 37 – Padrões gráficos do pórtico do Colégio Estadual Manoel Ribas
Fonte: Pedro Morales

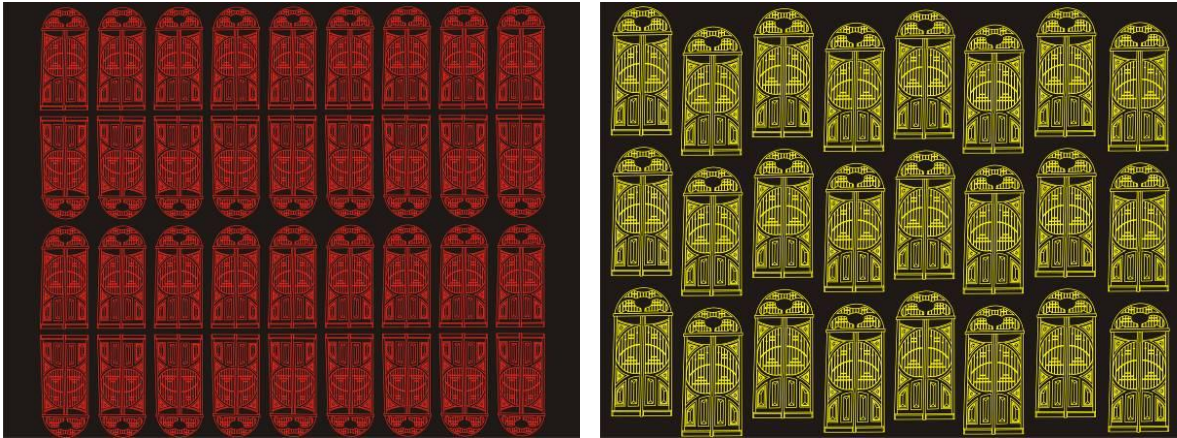


Figura 38 – Padrões gráficos da porta principal do Colégio Estadual Manoel Ribas
Fonte: Pedro Morales

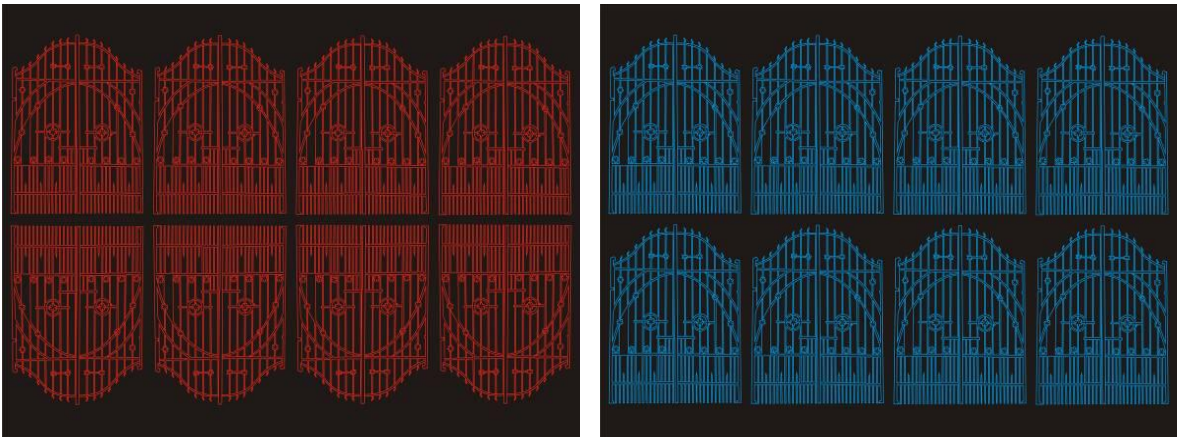


Figura 39 – Padrões gráficos do portão lateral do Colégio Estadual Manoel Ribas
Fonte: Pedro Morales

Os padrões gráficos criados a partir das características formais encontradas na fachada do Colégio Estadual Manoel Ribas foram concebidos a partir de diferentes elementos construtivos: as janelas, o pórtico da entrada, a porta principal de acesso e o portão lateral localizado na Rua 13 de maio.

Essa edificação, vinculada ao desenvolvimento da malha ferroviária no município de Santa Maria, possibilitou a criação de 12 diferentes padronagens, sendo que 8 delas foram selecionadas para estampar os produtos, seguindo critérios como legibilidade, efeito estético e grau de iconografia. Esse último levando em consideração os elementos construtivos que são facilmente reconhecidos na paisagem da cidade.

Abordando sobre a importância da semiótica na resolução do processo criativo de projetos gráficos, Gomes (apud SAUSSURE, 1970, p.73) diz:

Uma das técnicas que considero mais eficientes, no potenciamento de estudantes à preparação, ao iniciar a solução de seus problemas projetuais, é fazer uso de “técnica de análises “deno-conotativas” (GOMES; MEDEIROS, 2004) de termos, de expressões e de conceitos relacionados com o seu tema projetual. Essa técnica foi baseada em uma das idéias de Ferdinand de Saussure (1857-1913).

A análise deno-conotativa citada pelo autor também se faz presente no momento em que o público-alvo das estampas estabelece contato com o produto final e, assim, passa a atribuir valores de ordem interpretativas e subjetivas que ocorrerem a partir das lembranças evocadas pelo convívio que cada um tem e teve com essas construções.

Nesse sentido, as portas, as janelas e os portões estampados deixam de ser meras características físicas desses locais e passam a ser elementos fomentadores das memórias que são responsáveis por forjar identidades, a partir do valor icônico que as imagens possuem.

No aspecto plástico e estético da criação, as padronagens apresentam predominantemente o tom de vermelho, cor da escola, bem como os tons de amarelo, azul e lilás.

3.1.3.1 Possíveis aplicações



Figura 40 – Padrões gráficos das janelas do Colégio Estadual Manoel Ribas – Aplicação em camiseta

Fonte: Pedro Morales

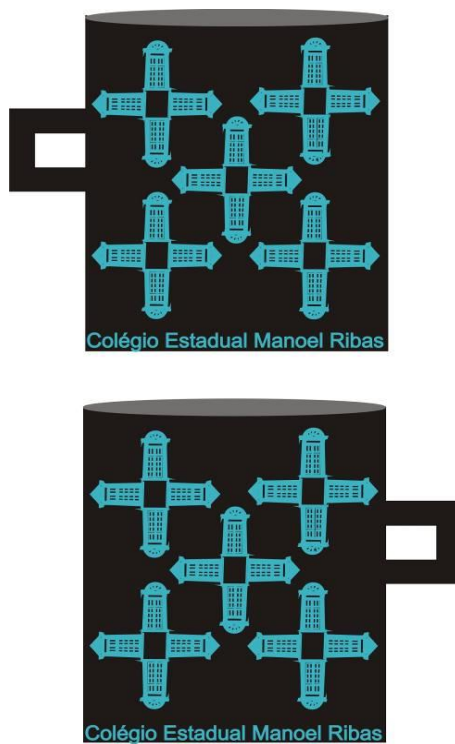


Figura 41 – Padrões gráficos das janelas do Colégio Estadual Manoel Ribas – Aplicação em caneca

Fonte: Pedro Morales



Figura 42 – Padrões gráficos do pórtico do Colégio Estadual Manoel Ribas – Aplicação em xícara
Fonte: Pedro Morales



Figura 43 – Padrões gráficos do pórtico do Colégio Estadual Manoel Ribas – Aplicação em sacola retornável
Fonte: Pedro Morales



Figura 44 – Padrões gráficos da porta principal do Colégio Estadual Manoel Ribas –
Aplicação em camiseta
Fonte: Pedro Morales

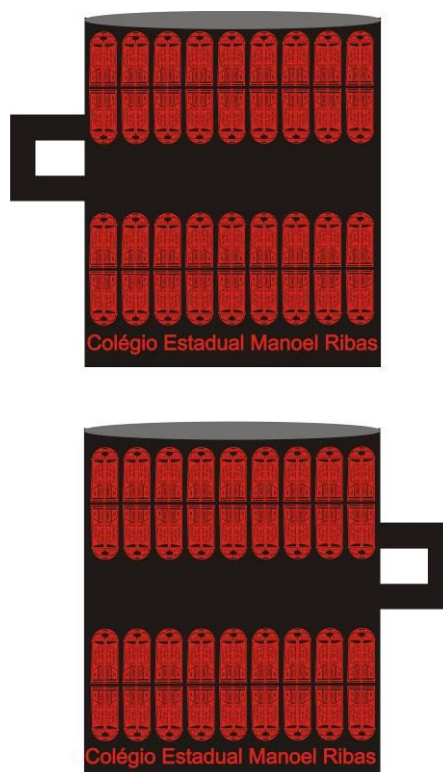


Figura 45 – Padrões gráficos da porta principal do Colégio Estadual Manoel Ribas –
Aplicação em caneca
Fonte: Pedro Morales

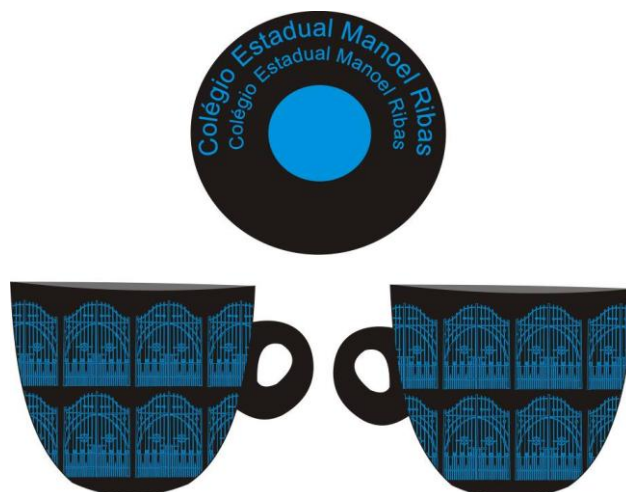


Figura 46 – Padrões gráficos do portão lateral do Colégio Estadual Manoel Ribas – Aplicação em xícara

Fonte: Pedro Morales



Figura 47 – Padrões gráficos do portão lateral do Colégio Estadual Manoel Ribas – sacola retornável

Fonte: Pedro Morales

3.1.4 Prédio da antiga Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)



Figura 48 – Brasão da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)
Fonte: Pedro Morales



Figura 49 – Grade de ferro da porta principal da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)
Fonte: Pedro Morales



Figura 50 – Sacada da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)
Fonte: Pedro Morales



Figura 51 – Janelas da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)
Fonte: Pedro Morales

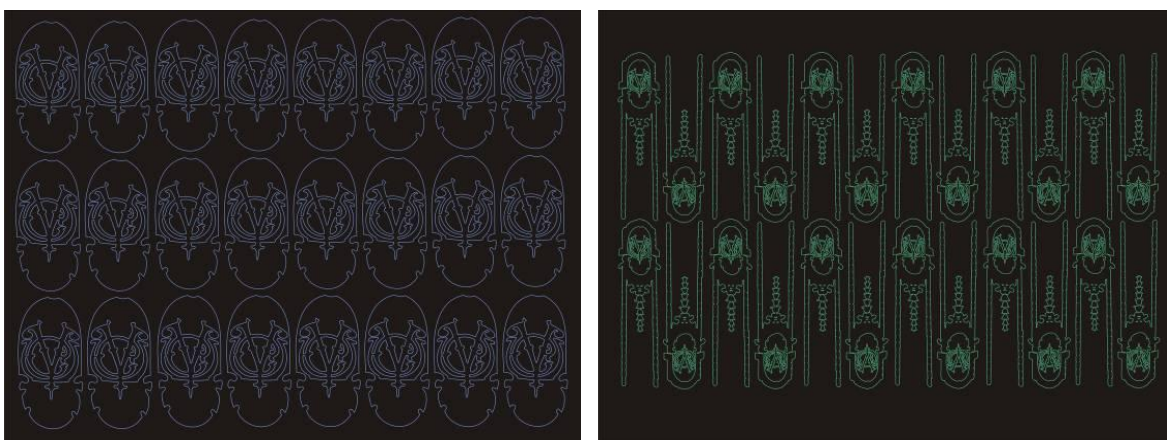


Figura 52 – Padrões gráficos do brasão da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)
Fonte: Pedro Morales

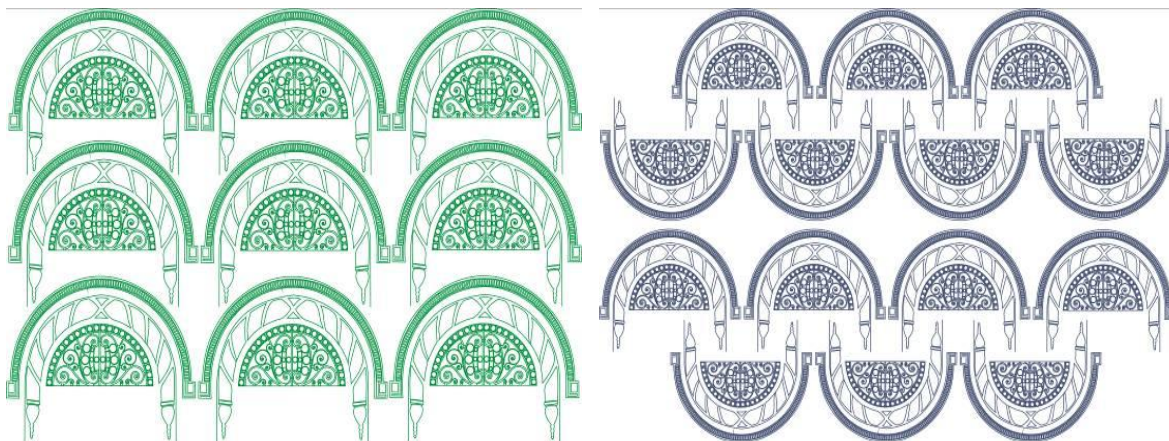


Figura 53 – Padrões gráficos da grade de ferro da porta principal da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)
Fonte: Pedro Morales



Figura 54 – Padrões gráficos da sacada da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)
Fonte: Pedro Morales

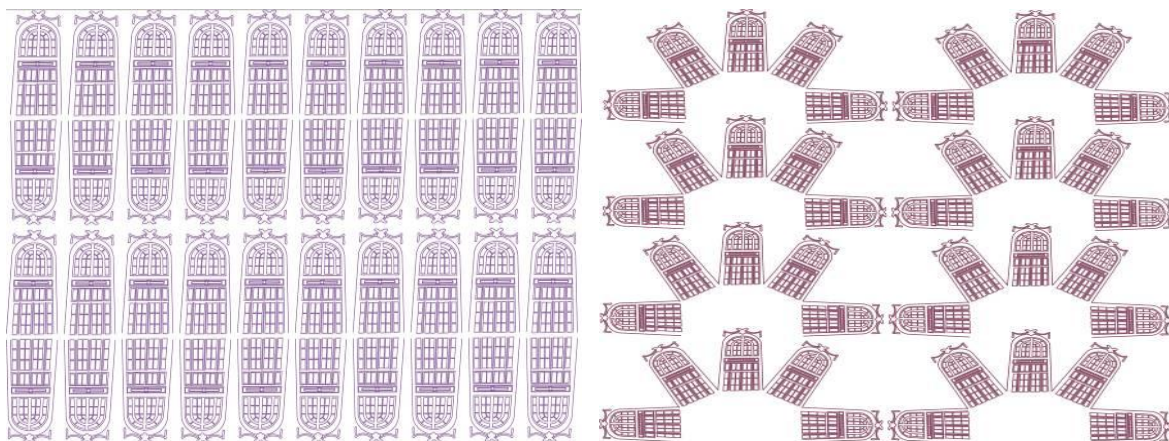


Figura 55 – Padrões gráficos das janelas da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)
Fonte: Pedro Morales

O conjunto de estampas criado a partir dos elementos que se encontram presentes na fachada do prédio que abrigava a União dos Caixeiros Viajantes levou em consideração os aspectos construtivos como as janelas, as sacadas, o brasão do clube e o gradil de ferro encontrado na porta principal, para criar padrões capazes de evocar a presença desse bem arquitetônico, ressaltando, assim, sua importância histórica.

O reconhecimento do valor que essa construção teve no passado da cidade de Santa Maria também se torna uma ferramenta que, aliada à divulgação diferenciada dos bens tombados, auxilia na prática da preservação patrimonial, ampliando assim o próprio conceito do que é preservação.

Assim, preservar não é só guardar uma coisa, um objeto, uma construção, um meio histórico de uma grande cidade velha. Preservar também é gravar depoimentos, sons, músicas populares e eruditas. Preservar é manter vivos, mesmo que alterados, usos e costumes populares. É fazer, também, levantamentos de qualquer natureza, de sítios variados de cidades, de bairros, de quarteirões significativos dentro do contexto urbano. É fazer levantamentos de construções especialmente aquelas sabidamente condenadas ao desaparecimento decorrente da especulação imobiliária (LEMOS, 2006, p.29).

A fala do autor transparece a necessidade de viabilizar a abrangência do conceito de preservação, utilizando medidas diversificadas. Aplicando essa ideia à proposta de divulgação do patrimônio arquitetônico por meio da utilização de mídia alternativa, os efeitos das ações efetivadas tornam-se maiores, uma vez que seu alcance é mais abrangente e mais atrativo, já que utiliza de ferramentas e linguagens pouco comuns nesse meio, a fim de garantir a disseminação de uma consciência preservacionista, baseada no apelo da memória e das lembranças afetivas.

A afetividade é justificada, nesse e em outros casos, por tratar-se de um local que propiciava o convívio entre pessoas ligadas à atividade do comércio, através de festas, bailes e comemorações que lá ocorriam, além do fato de ter sido a sede de uma categoria de trabalhadores que desejou, por muito tempo, ter um local na cidade que a representasse, um local que significasse a importância atribuída aos caixeiros viajantes nas primeiras décadas do século XX, um local que orgulhasse a todos os santa-marienses.

Visando demonstrar a versatilidade da linguagem proporcionada pela estampa, os padrões criados a partir do prédio da antiga SUCV foram simulados em fundo branco, a fim de demonstrar o grau de legibilidade que essa alternativa de aplicação possui.

3.1.4.1 Possíveis aplicações



Figura 56 – Padrões gráficos do brasão da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)
- Aplicação em camiseta
Fonte: Pedro Morales

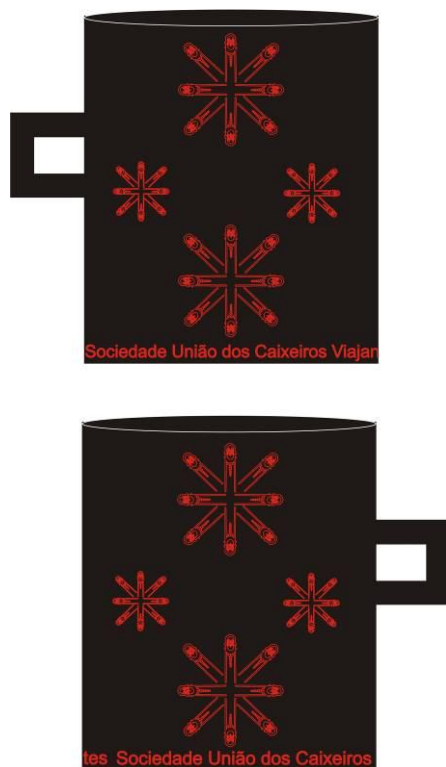


Figura 57 – Padrões gráficos do brasão da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)
 Aplicação em Caneca
 Fonte: Pedro Morales



Figura 58 – Padrões gráficos da grade de ferro da porta principal da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV).- Aplicação em sacola retornável
 Fonte: Pedro Morales

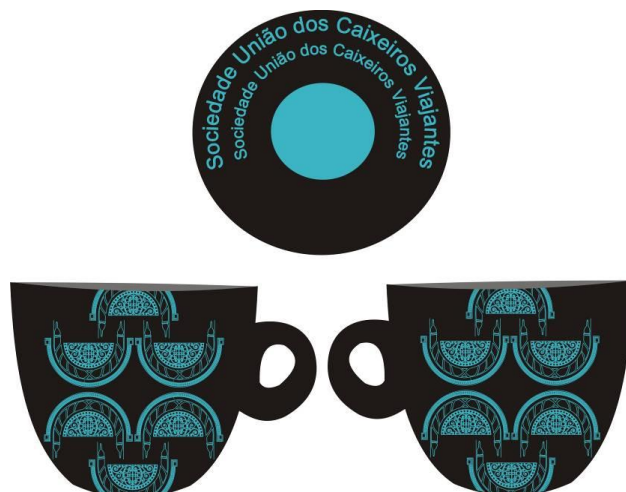


Figura 59 – Padrões gráficos da grade de ferro da porta principal da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV) - Aplicação em xícara
Fonte: Pedro Morales



Figura 60 – Padrões gráficos da sacada da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)
- Aplicação em camiseta
Fonte: Pedro Morales



Figura 61 – Padrões gráficos da sacada da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV)
 - Aplicação em caneca
 Fonte: Pedro Morales

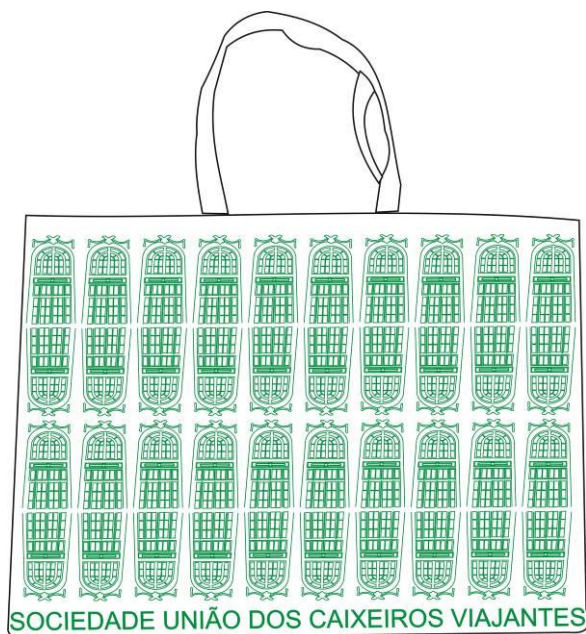


Figura 62 – Padrões gráficos das janelas da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV) - Aplicação em sacola retornável
 Fonte: Pedro Morales

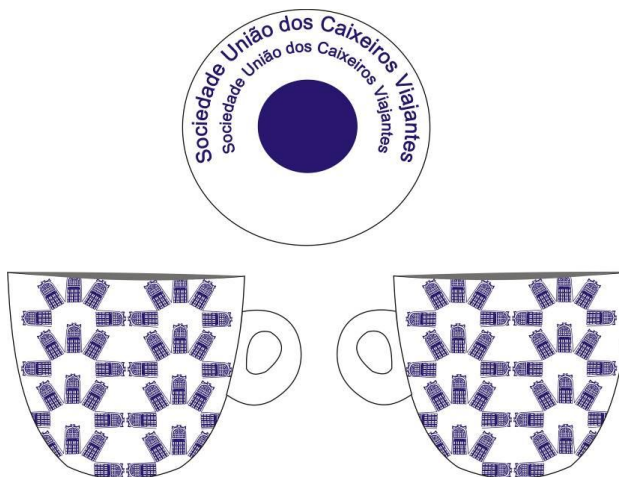


Figura 63 – Padrões gráficos da sacada da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV.-
Aplicação em xícara
Fonte: Pedro Morales

3.1.5 Sinagoga Yitzahk Rabin



Figura 64 – Fachada da Sinagoga Itzack Rabin
Fonte: Pedro Morales



Figura 65 – Aberturas triangulares da Sinagoga Itzack Rabin
Fonte: Pedro Morales



Figura 66 – Abertura Circular da Sinagoga Itzack Rabin
Fonte: Pedro Morales

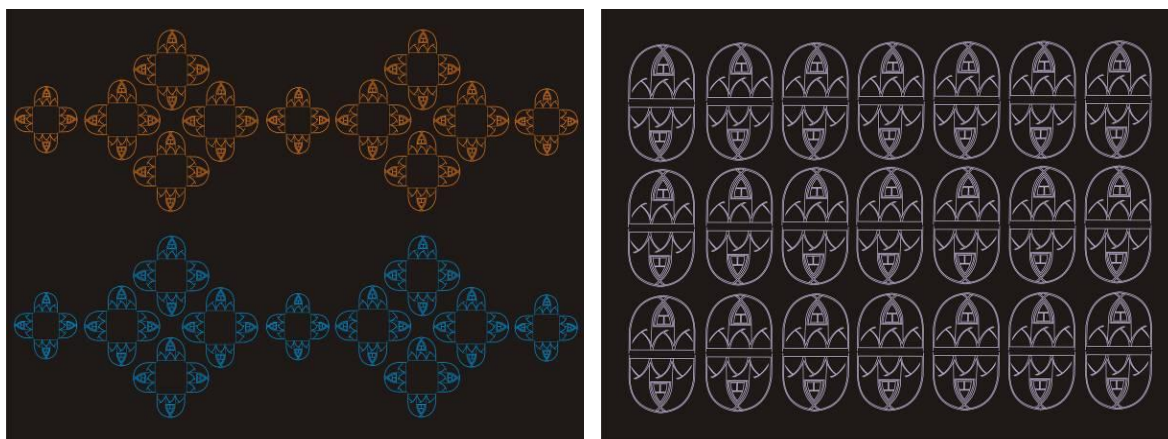


Figura 67 - Padrões gráficos das aberturas triangulares da Sinagoga Itzack Rabin
Fonte: Pedro Morales

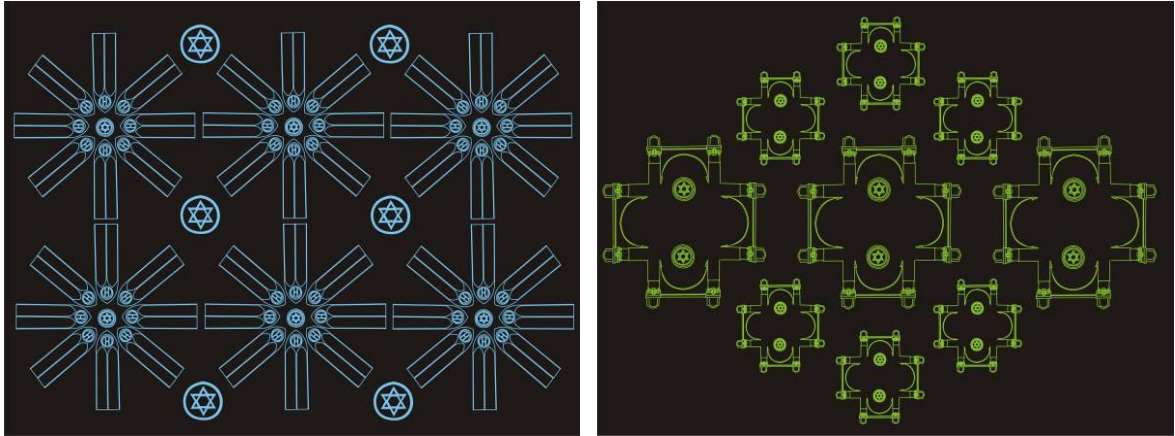


Figura 68 - Padrões gráficos da fachada da Sinagoga Itzack Rabin
 Fonte: Pedro Morales

Os padrões criados com base nas características arquitetônicas da fachada da Sinagoga Yitzahk Rabin, construída em 1923 iniciam, no presente trabalho, o grupo de estampas que objetiva representar simbolicamente todas as edificações relacionadas à presença e à prática de diversas religiões no município de Santa Maria.

Para evocar a importância da presença do templo judeu na cidade, elencaram-se elementos como as detalhes arquitetônicos em formato ogival e de arco, assim como as aberturas triangulares e a única em formato circular presente na fachada.

Outros itens que foram ressignificados pela linguagem da estampa são a estrela de David - símbolo máximo da religião que se encontra presente, em alto relevo, na frente do edifício - bem como as formas arqueadas que se repetem no alto, próximo ao telhado, além das falsas colunas em estilo romano.

Tons vibrantes bastante usados contemporaneamente, como o verde limão, azul, laranja e lilás, buscam reforçar a ideia de reinvenção e ressignificação do patrimônio tombado, adequando-se à proposta da criação de estampas que se utilizam de uma linguagem atual, a fim de proporcionar a aproximação entre os cidadãos da cidade e os locais que contam a sua história.

3.1.5.1 Possíveis aplicações



Figura 69 - Padrões gráficos das aberturas triangulares da Sinagoga Itzack Rabin – Aplicação em camiseta

Fonte: Pedro Morales



Figura 70 - Padrões gráficos da fachada da Sinagoga Itzack Rabin – Aplicação em caneca

Fonte: Pedro Morales



Figura 71 - Padrões gráficos das aberturas triangulares da Sinagoga Itzack Rabin – Aplicação em sacola retornável

Fonte: Pedro Morales

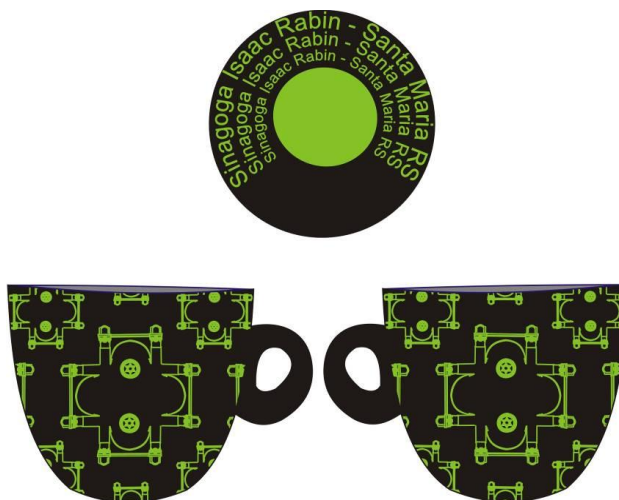


Figura 72 - Padrões gráficos da fachada da Sinagoga Itzack Rabin – Aplicação em xícara

Fonte: Pedro Morales

3.1.6 Igreja Evangélica Luterana



Figura 73 – Fachada da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales

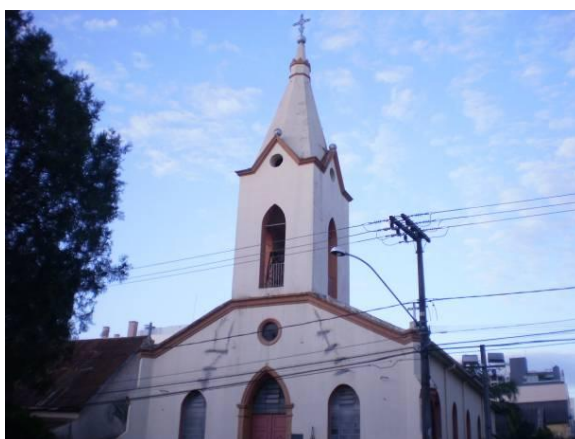


Figura 74 – Torre da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales



Figura 75 – Porta, Janelas e símbolo da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales

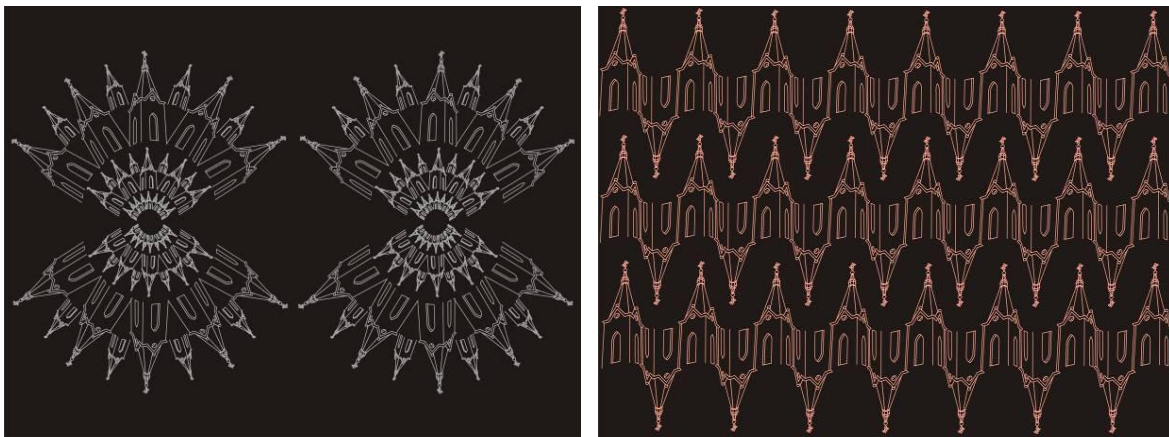


Figura 76 - Padrões gráficos da torre da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales

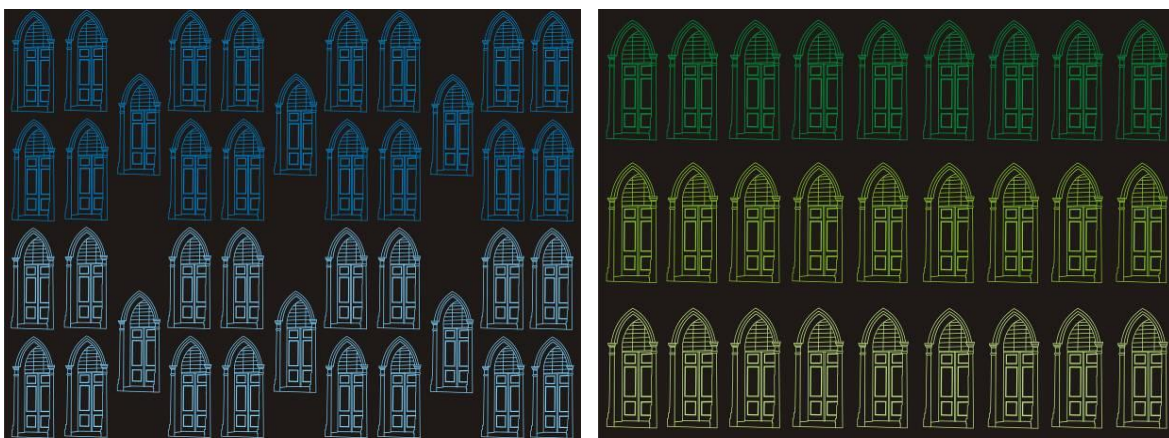


Figura 77 - Padrões gráficos da porta principal da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales

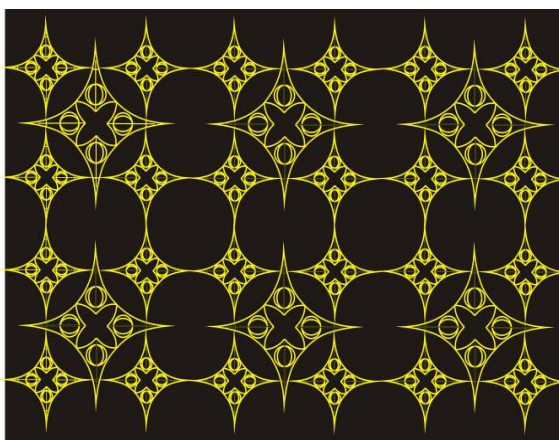


Figura 78 - Padrões gráficos do símbolo da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales

Responsável por traduzir gráfica e simbolicamente valores que vão muito além das relevâncias estéticas encontradas na edificação, a Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria ressignifica-se através dos padrões criados e, tal qual a Sinagoga Isaac Rabin, procura-demonstrar através dos desenhos desenvolvidos, a multiplicidade religiosa da cidade de Santa Maria, bem como a importância que teve essa construção na luta pelo direito à liberdade de culto religioso não só no contexto santa-mariense, mas em todo o país.

Assim, a ressignificação simbólica desse local elegeu elementos da arquitetura que, dentro do contexto dessa construção, seguissem critérios como relevância no contexto histórico e preponderância estética. Foram selecionados os seguintes itens: a torre do templo luterano, a principal porta de acesso e o símbolo da religião situado ao lado da entrada.

A opção por tais componentes deve-se a suas singularidades no cenário urbano, além da viabilidade em transformá-los em padrões capazes de divulgar com clareza e legibilidade o patrimônio de Santa Maria, em uma ação educativa e cultural que convida os habitantes do município a reenxergar e redescobrir os locais que materializam a narrativa da história de Santa Maria, a partir de um novo ponto de vista, de um olhar sensibilizado pelos resultados gráficos evidenciadores de detalhes nem sempre percebidos.

A escolha por trabalhar com elementos que sejam facilmente reconhecidos por meio de quesitos, como clareza e simplicidade, torna-se melhor compreendida quando utilizam-se as palavras de Lynch (1997, p.118), para ressaltar a relevância da qualidade da forma:

Clareza e simplicidade da forma visível em sentido geométrico, limitação de partes (como clareza de um sistema de quadricula, de um retângulo, de uma cúpula). As formas dessa natureza são mais facilmente incorporadas à imagem, e há muitos indícios de que os observadores distorcem as formas complexas tornando-as simples. Quando um elemento não é simultaneamente visível como um todo, sua forma pode ser uma distorção topológica de uma forma simples e, ainda assim, ser compreensível.

A tendência à simplificação da forma ocasionada é potencializada pelo contraste entre figura e fundo, já que os elementos representados em todas as padronagens criadas para esse trabalho sintetizam as figuras, representando-as somente por meio do traço, do contorno, sem existir a necessidade de cores de

preenchimento. Os tons cromáticos que dotam as estampas de um caráter visualmente diferenciado ficaram delimitados entre os tons de verde, azul, cinza, amarelo e salmão.

Sendo assim, a escolha por esse modo de representação proporcionou, por meio da repetição das formas obtidas, novas possibilidades de composição visual, em que, ainda assim, é possível reconhecer os edifícios representados, o que torna essa alternativa de divulgação atrativa e inusitada na cidade de Santa Maria.

3.1.6.1 Possíveis aplicações



Figura 79 - Padrões gráficos da torre da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria –
Aplicação em camiseta
Fonte: Pedro Morales

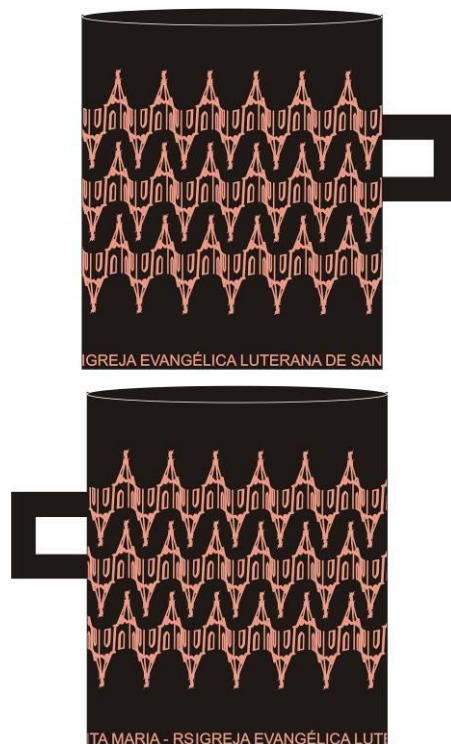


Figura 80 - Padrões gráficos da torre da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria –
Aplicação em caneca
Fonte: Pedro Morales



Figura 81 - Padrões gráficos da porta principal da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria
– Aplicação em sacola retornável
Fonte: Pedro Morales

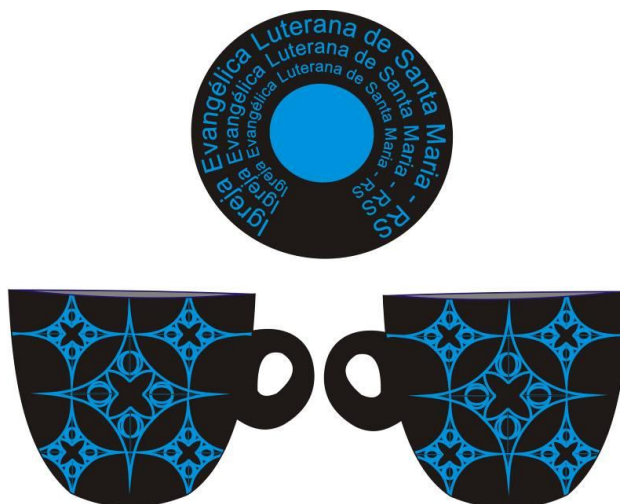


Figura 82 - Padrões gráficos do símbolo da Igreja Evangélica Luterana de Santa Maria –
Aplicação em xícara
Fonte: Pedro Morales

3.1.7 Catedral Metropolitana da Santa Maria



Figura 83 – Vista da Catedral Metropolitana de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales



Figura 84 – Porta principal da Catedral Metropolitana de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales



Figura 85 – Porta lateral da Catedral Metropolitana de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales

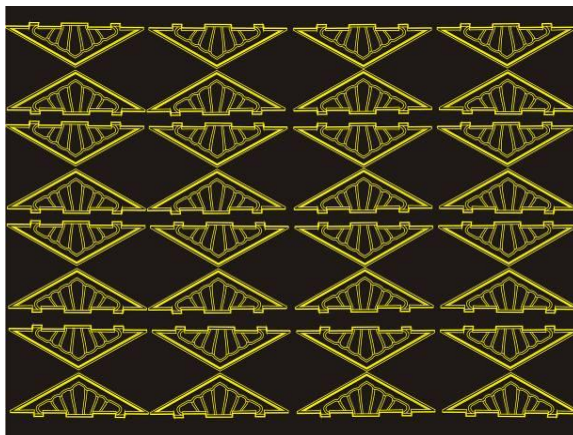


Figura 86 - Padrões gráficos do frontão da Catedral Metropolitana de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales



Figura 87 - Padrões gráficos das portas laterais da Catedral Metropolitana de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales

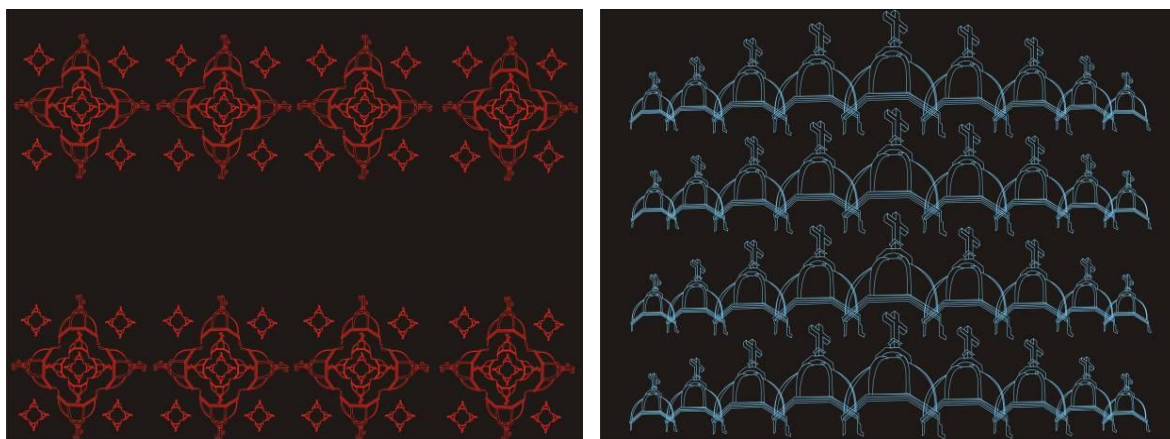


Figura 88 - Padrões gráficos da cúpula da Catedral Metropolitana de Santa Maria
Fonte: Pedro Morales

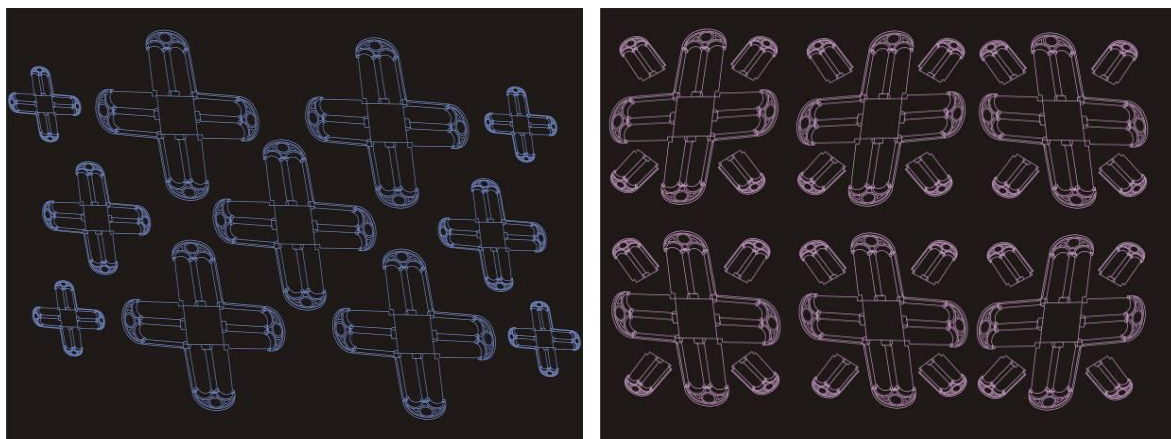


Figura 89 - Padrões gráficos das aberturas das torres da Catedral Metropolitana de Santa Maria
 Fonte: Pedro Morales



Figura 90 - Padrões gráficos da porta principal da Catedral Metropolitana de Santa Maria
 Fonte: Pedro Morales

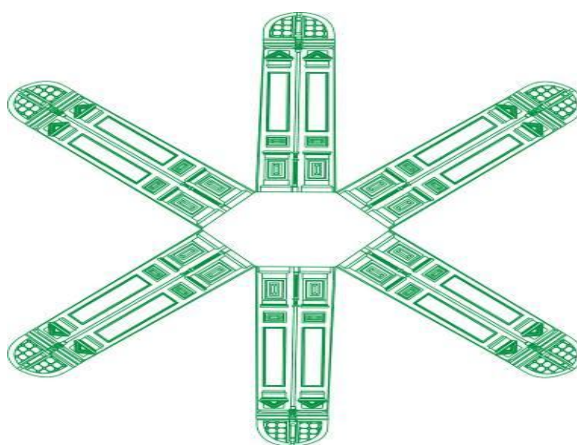


Figura 91 - Padrões gráficos das portas laterais da Catedral Metropolitana de Santa Maria
 Fonte: Pedro Morales

Responsável por representar a igreja católica na cidade e região, a Catedral Metropolitana de Santa Maria exalta, através da mescla de estilos, marca registrada de sua arquitetura, a história da fé cristã no município que, até o ano de 1913, não possuía um templo capaz de comportar um número maior de fiéis.

No ano de 1909, iniciou-se a construção da edificação religiosa, tendo como principal característica um processo construtivo dividido em módulos, no qual cada parte ficou sob a responsabilidade de diferentes mestres construtores, que vieram na cidade um campo promissor para mostrar seus trabalhos.

No entanto, é necessário ressaltar que a opção pelo estilo eclético não possui ligação ao fato da construção da Catedral Metropolitana ter ocorrido com a participação de diferentes profissionais, já que o ecletismo, independentemente de tal fato, era o estilo preponderante na época da construção.

No caso específico da catedral, além de representar o local em si, as estampas criadas também remetem a própria história da construção e seus diferentes colaboradores, como Oscar Ewald que, conforme comentado no capítulo dois, foi responsável pelas torres e suas cúpulas.

Outros quatro elementos também foram escolhidos para divulgar esse bem arquitetônico de Santa Maria, entre eles a abertura das torres, a porta principal, as portas laterais e o frontão da fachada. Estima-se que a utilização desses itens como instrumento de aproximação entre a comunidade e os bens tombados acabe funcionando como um espelho que retrata através de sua materialidade a história da cidade e as memórias das pessoas que nela vivem.

Entende-se melhor essa relação estabelecida entre a memória, a história e o espaço comum na ressignificação do patrimônio, pois, segundo Halbwachs (2004, p.139):

Quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem. Ele se fecha no quadro que construiu. A imagem do meio exterior e das relações estáveis que mantém consigo passa ao primeiro plano da idéia que faz de si mesmo. Ela penetra todos os elementos de sua consciência, comanda e regula sua evolução.

Essa relação de representação que ocorre entre o sujeito e o espaço, em uma dinâmica que um referencia o outro, pode ser utilizada como meio para disseminar o sentimento de consciência preservacionista, quando se propõe a divulgar os locais

de memória utilizando-se de uma linguagem diferenciada, que não só possui uma abordagem estética mais atrativa, mas também possibilita que os sujeitos que com esses locais se relacionam, passem a vivenciá-los no seu dia-a-dia.

Dessa forma, os objetos estampados com as padronagens criadas tornam-se veículos constantes de divulgação dos locais históricos da cidade de Santa Maria, fazendo com que a presença material dessas edificações seja percebida de um modo mais instigante, convidando a população da cidade e também os visitantes de fora a redescobrir sua memória edificada.

Em um âmbito relativo à técnica do material criado, as estampas referentes à Catedral mostram a versatilidade dos grafismos quando, tal qual o prédio da antiga SUCV, demonstram sua fácil aplicabilidade em tons de fundo diferenciados.

A gama de cores utilizadas para esse conjunto de estampas contempla os tons de magenta, amarelo, vermelho, lilás, roxo, laranja e verde.

3.1.7.1 Possíveis aplicações



Figura 92 – Padrões gráficos do frontão da Catedral Metropolitana de Santa Maria - Aplicação em camiseta

Fonte: Pedro Morales

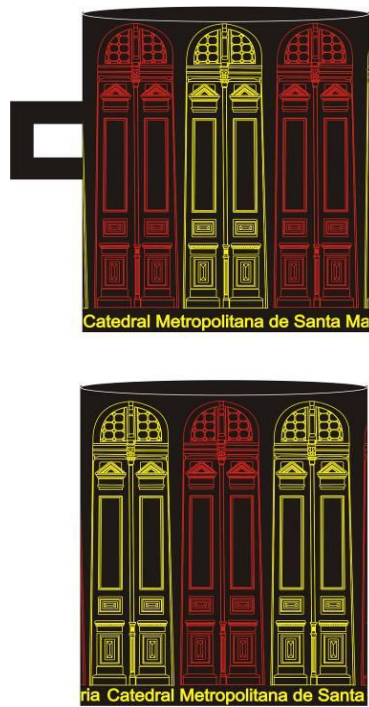


Figura 93 - Padrões gráficos das portas laterais da Catedral Metropolitana de Santa Maria
Aplicação em caneca
Fonte: Pedro Morales



Figura 94 - Padrões gráficos da cúpula da Catedral Metropolitana de Santa Maria - Aplicação em sacola retornável
Fonte: Pedro Morales



Figura 95 - Padrões gráficos da cúpula da Catedral Metropolitana de Santa Maria - Aplicação em xícara
 Fonte: Pedro Morales

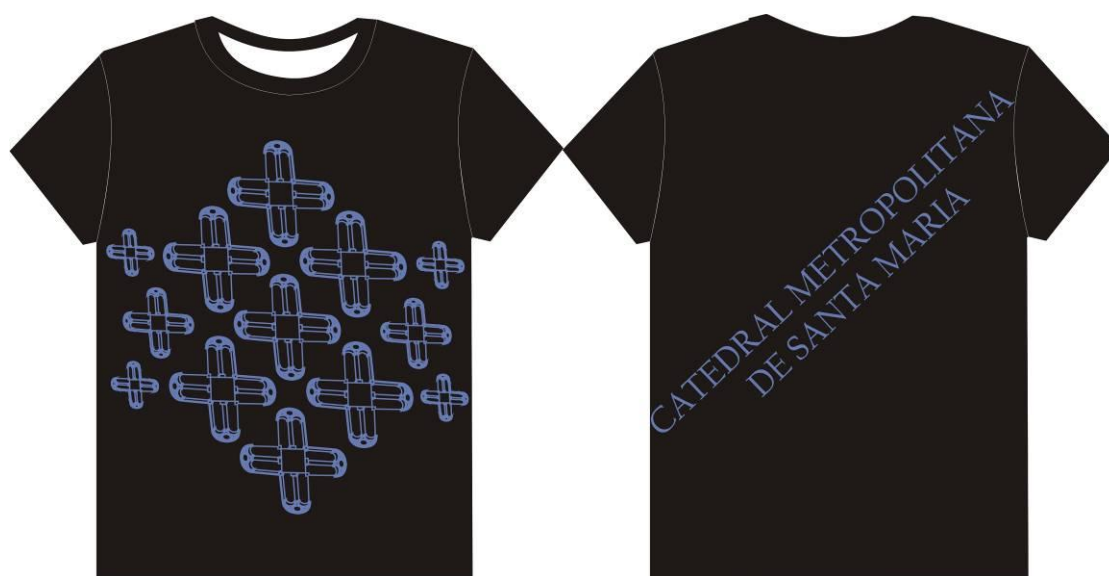


Figura 96 - Padrões gráficos das aberturas das torres da Catedral Metropolitana de Santa Maria - Aplicação em camiseta
 Fonte: Pedro Morales

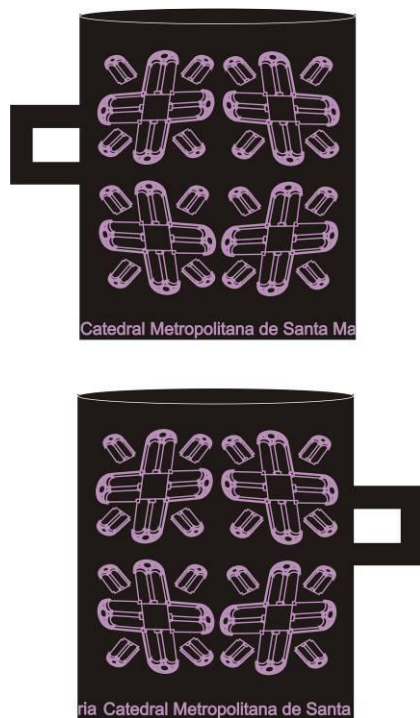


Figura 97 - Padrões gráficos das aberturas das torres da Catedral Metropolitana de Santa Maria - Aplicação em caneca
Fonte: Pedro Morales



Figura 98 - Padrões gráficos da porta principal da Catedral Metropolitana de Santa Maria - Aplicação em sacola retornável
Fonte: Pedro Morales



Figura 99 - Padrões gráficos da porta principal da Catedral Metropolitana de Santa Maria -
Aplicação em xícara
Fonte: Pedro Morales

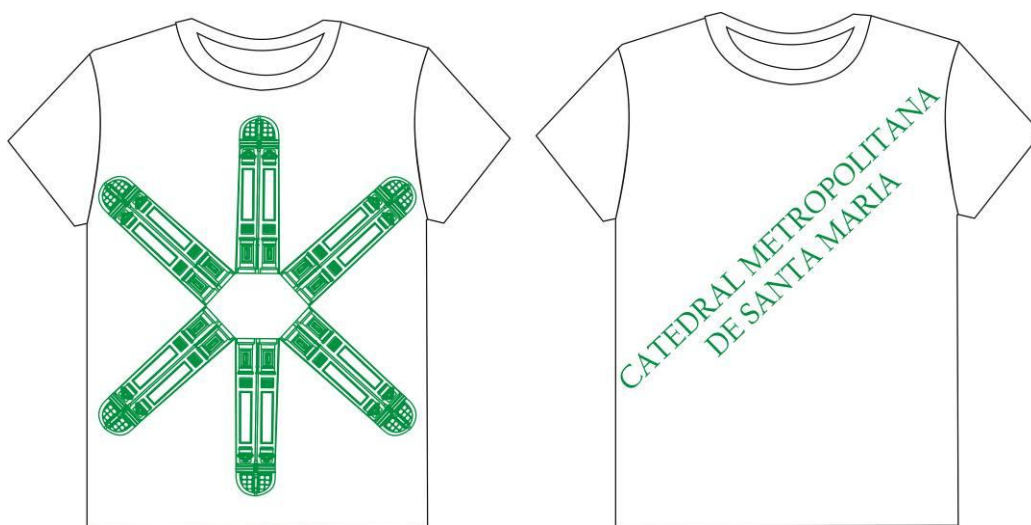


Figura 100 - Padrões gráficos das portas laterais da Catedral Metropolitana de Santa Maria -
Aplicação em camiseta
Fonte: Pedro Morales

3.1.8 Caixa Econômica Federal (Ex-Banco Nacional do Comércio)



Figura 101 – Frontão da atual sede da Caixa Econômica Federal
Fonte: Pedro Morales



Figura 102 – Detalhe decorativo da fachada da Caixa Econômica Federal
Fonte: Pedro Morales



Figura 103 – Grade de Ferro da Porta Principal da atual sede da Caixa Econômica Federal
Fonte: Pedro Morales



Figura 104 – Sacadas da atual sede da Caixa Econômica Federal
Fonte: Pedro Morales



Figura 105 – Estátua do Atlas localizada no alto da atual sede da Caixa Econômica Federal
Fonte: Pedro Morales

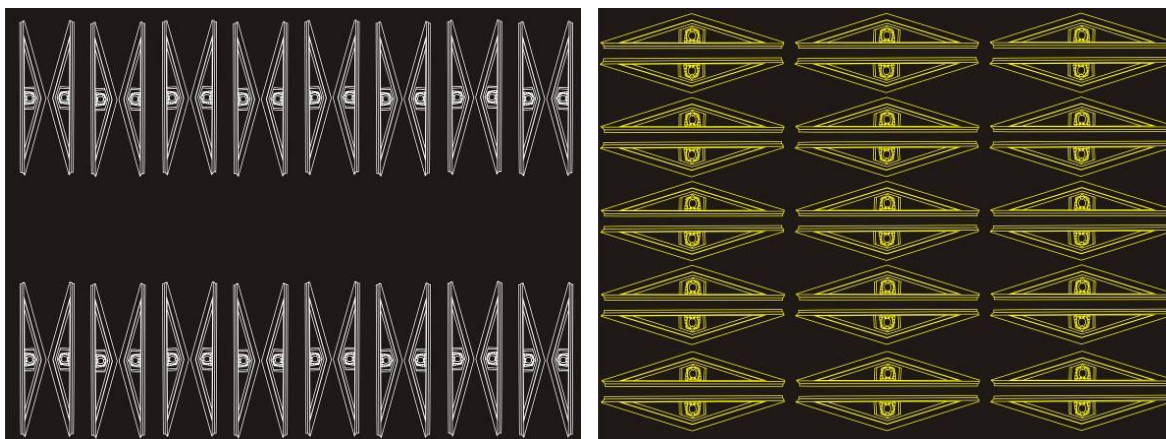


Figura 106 – Padrões gráficos do frontão da atual sede da Caixa Econômica Federal
Fonte: Pedro Morales

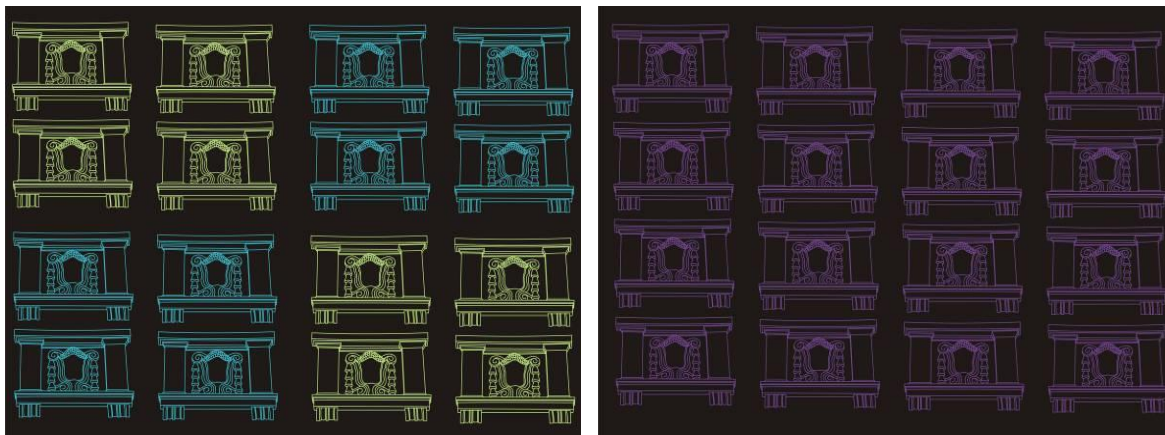


Figura 107 – Padrões gráficos do detalhe decorativo da Fachada da atual sede da Caixa Econômica Federal
 Fonte: Pedro Morales

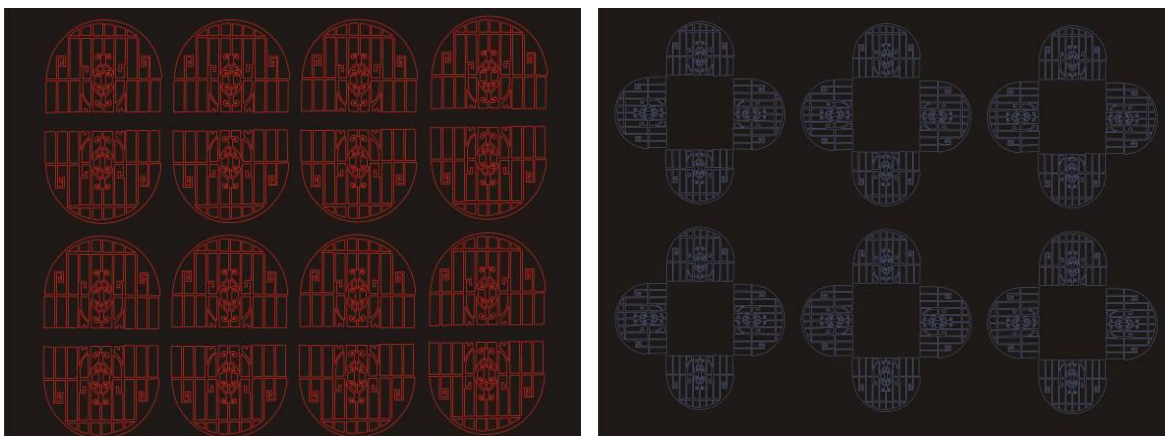


Figura 108 – Padrões gráficos da grade de ferro da porta principal da atual sede da Caixa Econômica Federal
 Fonte: Pedro Morales

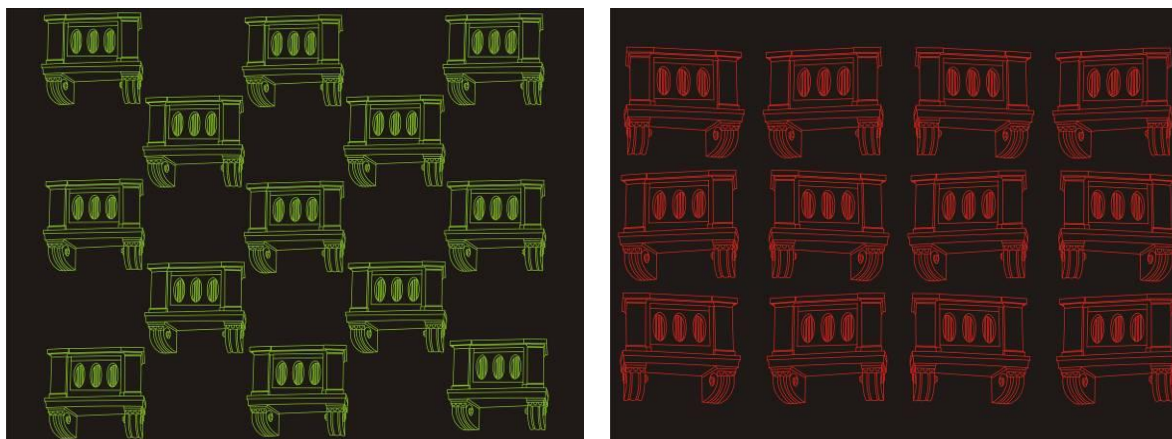


Figura 109 – Padrões gráficos das sacadas da atual sede da Caixa Econômica Federal
 Fonte: Pedro Morales

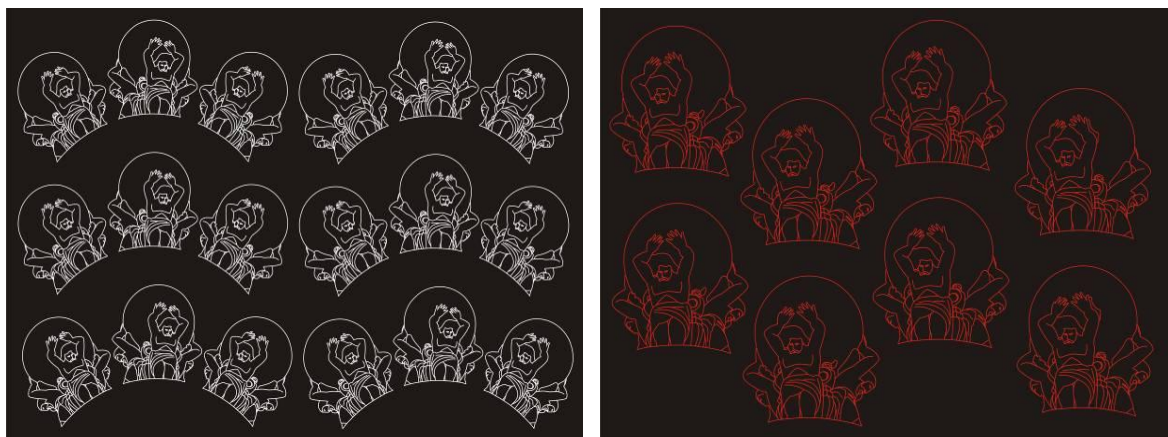


Figura 110 – Padrões gráficos da estátua do atlas localizada ao alto da atual sede da Caixa Econômica Federal

Fonte: Pedro Morales

O prédio que atualmente sedia a Caixa Econômica Federal e que, no passado, em 1917, começou a abrigar o Banco Nacional do Comércio possibilitou a criação de dez diferentes padronagens gráficas, ilustrando 5 elementos arquitetônicos presentes na fachada. São eles: o frontão, os detalhes decorativos em alto relevo localizado abaixo das janelas, o gradil de ferro localizado acima da porta principal, e a alegoria do Atlas, localizada no telhado da edificação.

Esses itens foram escolhidos por sua preponderância relativa às características marcantes da fachada, marcas registradas dessa construção, que pela localização centralíssima assinalada por fluxo intenso de pedestres, é bastante conhecida (e reconhecida) dos santa-marienses.

A gama de cores utilizadas refere-se aos tons de vermelho, verde, azul, amarelo e roxo, utilizando-se também, do branco.

A materialidade dessa edificação na paisagem urbana de Santa Maria possui emanções simbólicas ligadas ao desenvolvimento de uma consciência preservacionista, já que se trata do primeiro bem arquitetônico tombado da cidade, consequência da mobilização de intelectuais da cidade na década de 70.

A vontade de preservar a fachada consegue expressar por si só a ligação existente entre o fomento do sentimento de pertença e a materialidade dos lugares históricos, já que os mesmos são presenças vivas do passado que esquadrinha, tanto a identidade dos habitantes que nesse lugar sempre viveram, os que vieram e adotaram Santa Maria como domicílio e também aqueles que aqui não mais habitam, mas guardam nas memórias, lembranças ligada a esses locais.

Essa relação entre a memória, a identidade e o passado evocado pelos locais históricos de Santa Maria, pode ser mais bem compreendida, pois Tedesco (2002, p.154) diz:

Assim como na memória, também com identidade podemos partir das três dimensões - tempo, espaço e movimento -, como elementos constituidores e agentes dos processos identitários. Tal aspecto envolve duas situações: a constituição e a definição de identidade. A destituição de identidade, via de regra, implica a fragmentação da personalidade identitária de um sujeito histórico, sendo esse um processo de extrema violência pela introdução do mesmo, utilização do terror massivo (p. 154).

Entende-se melhor as manifestações voltadas a preservar a fachada original do banco, quando percebe-se que as ações causadas pelo decorrer do tempo nas outras duas variáveis citadas pelo autor, espaço e movimento, podem acarretar ao patrimônio arquitetônico tombado de uma cidade, o terror massivo ocasionado pelo esfacelamento da identidade que, neste caso, pode ser provocado pela falta de ações culturais e educativas voltadas a preservar não só a materialidade dos locais históricos, mas também as memórias evocadas que deles se originam.

Por isso, justifica-se o uso das ferramentas de comunicação e suas novas possibilidades, a fim de preservar no tempo presente as manifestações de um passado representativo, incrustado nos lugares onde a dinâmica do convívio social permanece até os dias de hoje.

3.1.8.1 Possíveis aplicações

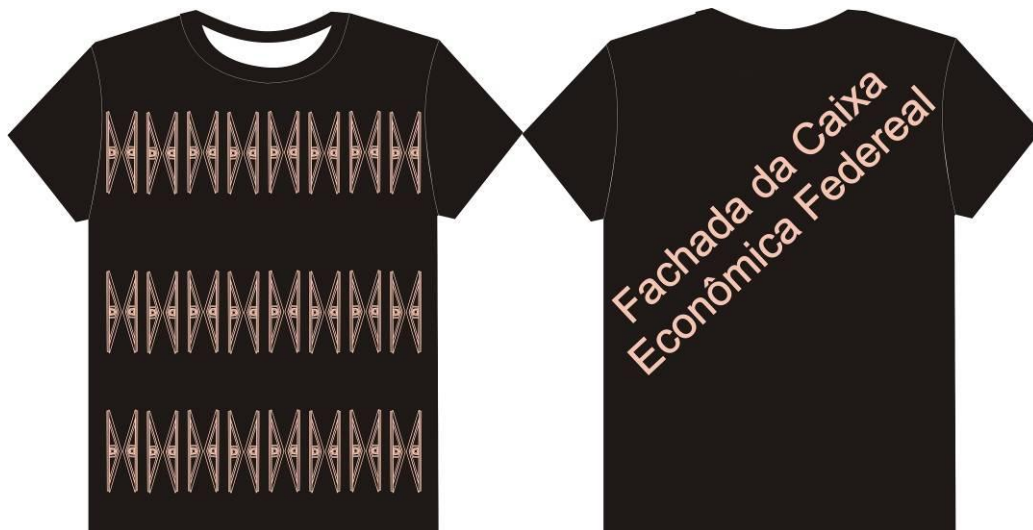


Figura 111 – Padrões gráficos do frontão da atual sede da Caixa Econômica Federal – Aplicação em camiseta

Fonte: Pedro Morales

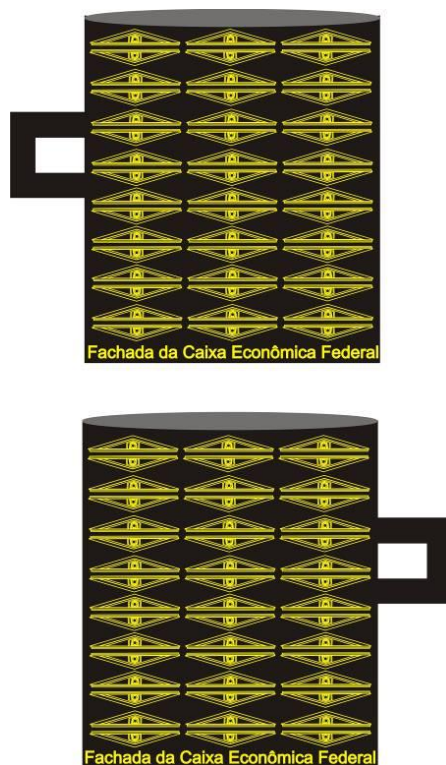


Figura 112 – Padrões gráficos do frontão da atual sede da Caixa Econômica Federal – Aplicação em caneca

Fonte: Pedro Morales



Figura 113 – Padrões gráficos do detalhe decorativo da fachada da atual sede da Caixa Econômica Federal – Aplicação em sacola retornável
Fonte: Pedro Morales

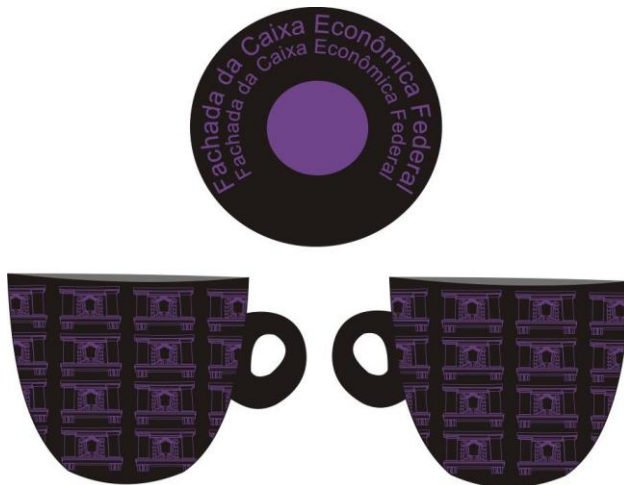


Figura 114 – Padrões gráficos do detalhe decorativo da fachada da atual sede da Caixa Econômica Federal – Aplicação em xícara
Fonte: Pedro Morales

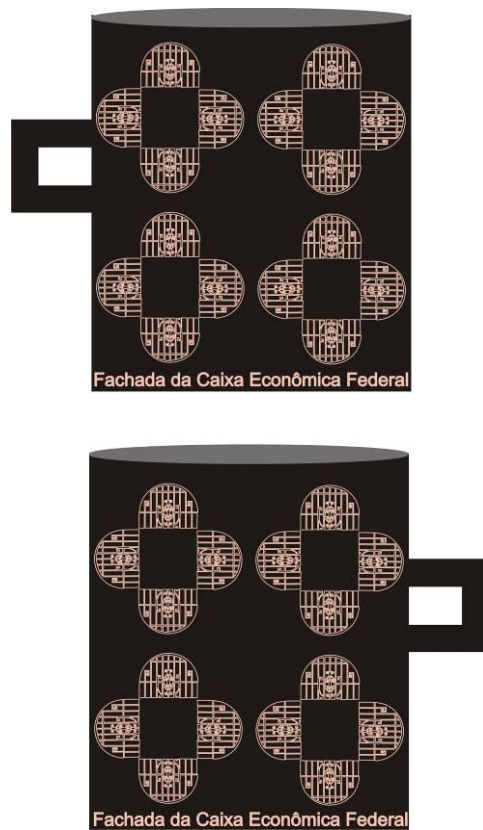


Figura 115 – Padrões gráficos da grade de ferro da porta principal da atual sede da Caixa Econômica Federal – Aplicação em caneca
Fonte: Pedro Morales



Figura 116 – Padrões gráficos das sacadas da atual sede da Caixa Econômica Federal – Aplicação em sacola retornável
Fonte: Pedro Morales



Figura 117 – Padrões gráficos das sacadas da atual sede da Caixa Econômica Federal –
Aplicação em xícara
Fonte: Pedro Morales



Figura 118 – Padrões gráficos da estátua do atlas localizada ao alto da atual sede da Caixa
Econômica Federal – Aplicação em Camiseta
Fonte: Pedro Morales



Figura 119 – Padrões gráficos da estátua do atlas localizada ao alto da atual sede da Caixa Econômica Federal – Aplicação em caneca
Fonte: Pedro Morales

3.1.9 Coreto e Chafariz da praça Saldanha Marinho



Figura 120 – Coreto da Praça Saldanha Marinho
Fonte: Pedro Morales

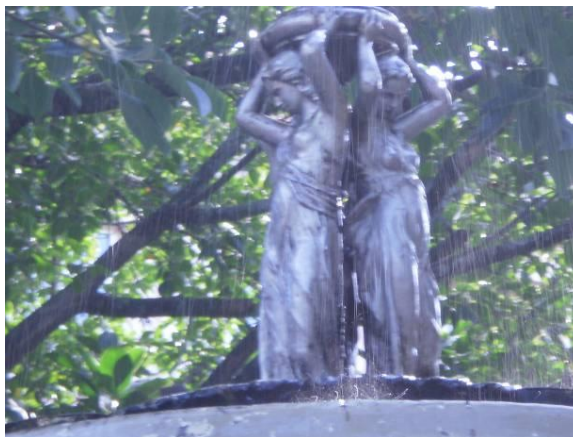


Figura 121 – Escultura do chafariz da Praça Saldanha Marinho
Fonte: Pedro Morales



Figura 122 – Luminária do chafariz da Praça Saldanha Marinho
Fonte: Pedro Morales



Figura 123 – Taça do chafariz da Praça Saldanha Marinho
Fonte: Pedro Morales



Figura 124 – Padrões do coreto da Praça Saldanha Marinho
Fonte: Pedro Morales

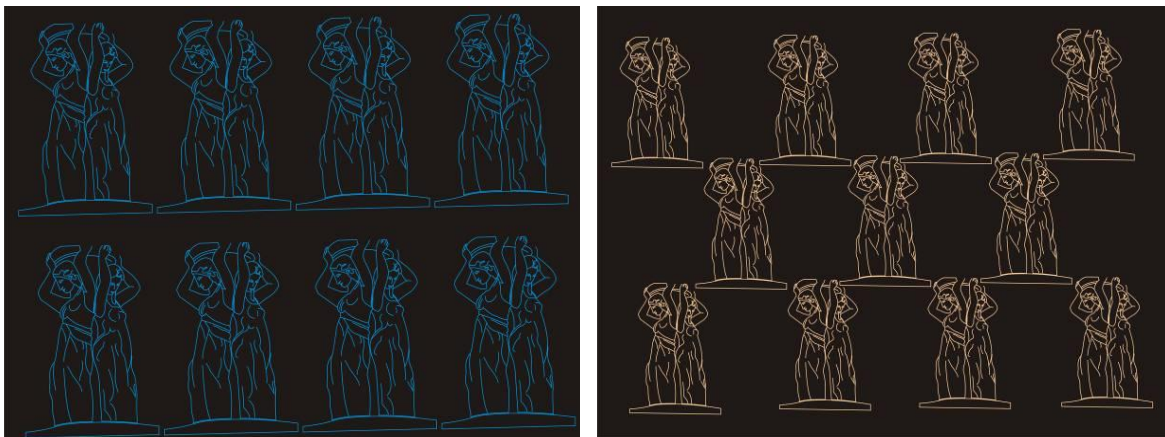


Figura 125 – Padrões da escultura do chafariz da Praça Saldanha Marinho
Fonte: Pedro Morales

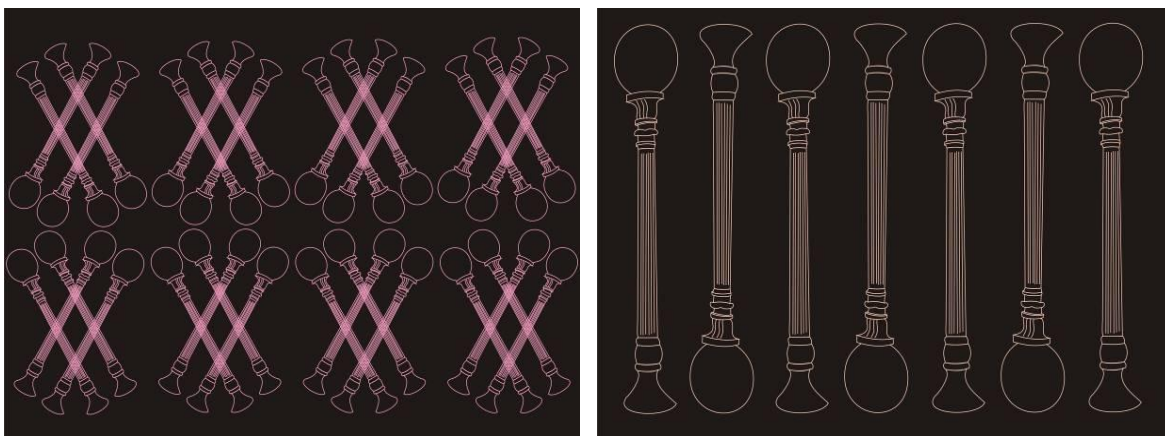


Figura 126 – Padrões da Luminária do Chafariz da Praça Saldanha Marinho
Fonte: Pedro Morales

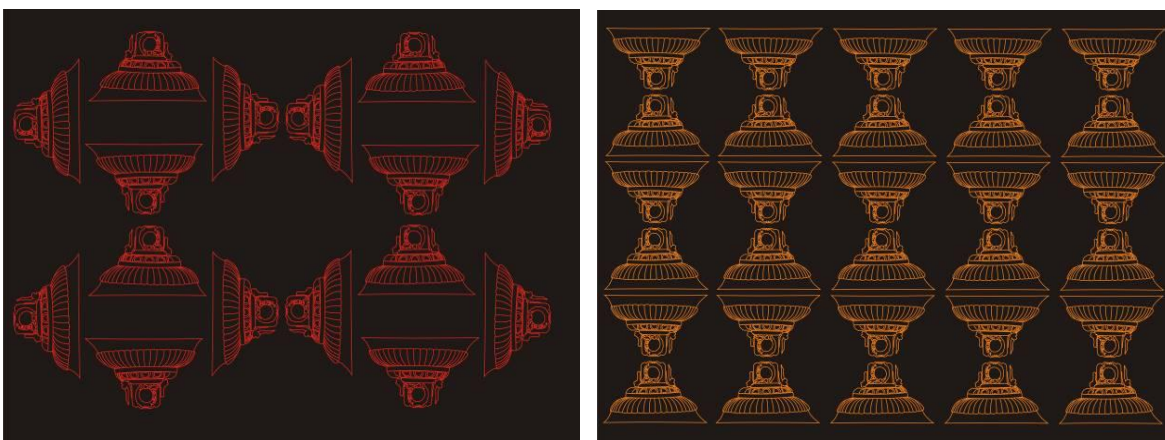


Figura 127 – Padrões da taça do chafariz da Praça Saldanha Marinho
Fonte: Pedro Morales

As estampas inspiradas nas características do Coreto e do Chafariz, construções essas que se localizam na Praça Saldanha Marinho, resultaram em oito diferentes padronagens, sendo duas delas referentes ao atual Coreto e seis alusivas a três diferentes elementos construtivos e decorativos do Chafariz.

Como já foi ressaltado no capítulo 2, a resignificação do Coreto através da linguagem da estamperia foi baseada na atual configuração da construção, que passou por diversas reformas no decorrer do tempo.

As características do atual Coreto seguem uma estética de forte geometria, marcada por linhas e formas simples, o que gera maior legibilidade e reconhecimento, quando se aplicam esses dados estilísticos no formato de estamperia. A simplicidade da composição arquitetônica é complementada pela presença de uma árvore que se integra ao coreto, servindo-lhe de cobertura, tornando-se, assim, parte dele.

Como consequência natural de uma mensagem clara, o público que consumir essas estampas não terá dificuldades para reconhecê-las e vinculá-las à construção que se encontra situada no cenário urbano de Santa Maria.

Os tons utilizados na criação do trabalho são o azul e diferentes tons de verde, facilmente associados à vegetação e à água existentes no local.

Já as padronagens relativas ao chafariz dividiram-se de acordo com os três elementos estampados: a taça, as luminárias e as esculturas de ferro localizadas no topo.

As esculturas, comumente conhecidas como “Nereidas”, geraram dois tipos de estampas diferentes, uma no tom de azul, outra em um tom salmão. Já as luminárias dividiram-se em padrões nas tonalidades rosa claro e salmão, sendo que a composição espacial do padrão é regida pela repetição e translação do objeto representado, o que ocasiona entrecruzamento de formas idênticas.

A técnica de translação e de rotação é utilizada nas demais estampas que ilustram a taça, possuindo como paleta de cores os tons de laranja e vermelho.

Uma frase feita e bem conhecida nos diz que “uma imagem vale por mil palavras”. À parte as discussões sobre tal afirmativa, a verdade é que imagens também podem ser lidas (OLIVEIRA, 2005), mesmo que não exista uma gramática do visual.

A presente proposta é que, através das padronagens apresentadas à leitura feita pelas pessoas, como decorrência do ato de visualizá-las, funcione como um elo entre as experiências vividas, os locais representados e a história dos mesmos.

Deve-se registrar, no entanto, a intenção de salientar detalhes estéticos característicos de cada um dos representantes do patrimônio tombado de Santa Maria escolhidos para as considerações do presente trabalho. Tal escolha pretende que o olhar seja mais vagaroso, mais atento, capaz de provocar em quem olha a função de quem é capaz de ver, assim como um perfumista aprecia a fragrância, buscando as notas que a compõem.

Esse objetivo não ignora as possibilidades de haver uma estranheza inicial, pois estranhamento é o mínimo que o novo provoca, antes de ser decodificado e transformado em uma percepção inovadora do mundo atual.

3.1.9.1 Possíveis aplicações



Figura 128 – Padrões do coreto da Praça Saldanha Marinho – Aplicação em camiseta
Fonte: Pedro Morales

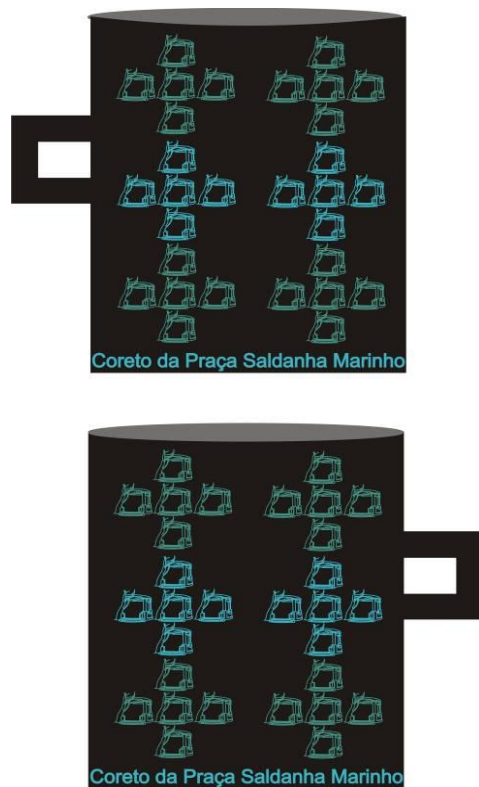


Figura 129 – Padrões do coreto da Praça Saldanha Marinho – Aplicação em caneca
Fonte: Pedro Morales



Figura 130 – Padrões da escultura do chafariz da Praça Saldanha Marinho – Aplicação em sacola retornável
Fonte: Pedro Morales



Figura 131 – Padrões da escultura do chafariz da Praça Saldanha Marinho – Aplicação em xícara

Fonte: Pedro Morales



Figura 132 – Padrões da luminária do chafariz da Praça Saldanha Marinho – Aplicação em camiseta

Fonte: Pedro Morales

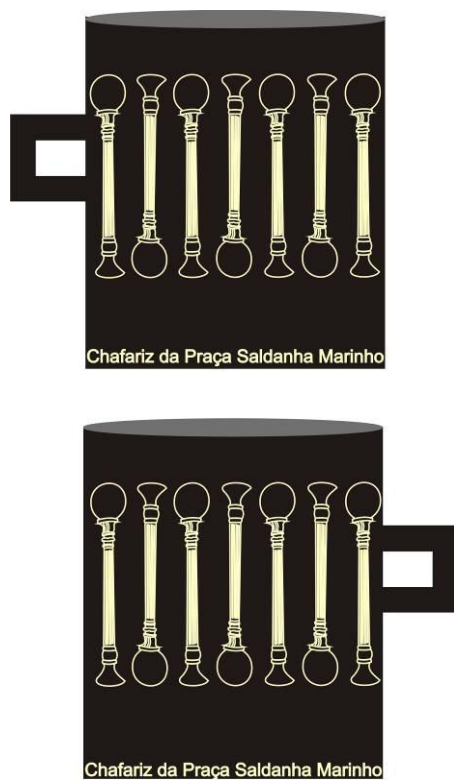


Figura 133 – Padrões da luminária do chafariz da Praça Saldanha Marinho – Aplicação em caneca
 Fonte: Pedro Morales



Figura 134 – Padrões da taça do chafariz da Praça Saldanha Marinho – Aplicação em sacola retornável
 Fonte: Pedro Morales



Figura 135 – Padrões da taça do chafariz da Praça Saldanha Marinho – Aplicação em xícara
Fonte: Pedro Morales

CONCLUSÃO

A divulgação, a valorização e a preservação do patrimônio arquitetônico tombado de Santa Maria implica no necessário desenvolvimento de ações culturais e ações educativas capazes de tornar esses bens mais perceptíveis aos cidadãos, já que passam a ser mais valorizados por santa-marienses sensibilizados pelo potencial identitário existente na materialidade desses bens.

Tal qual o presente trabalho de dissertação, ações desse tipo também oportunizam a parceria entre diferentes âmbitos da esfera pública, posto que intensifica o atrelamento entre órgãos do setor administrativo, como a Secretária de Turismo do Município de Santa Maria, e instituições de ensino e pesquisa, como a Universidade Federal dessa cidade, no intuito de viabilizar, dentre outras categorias de projetos e de pesquisas, a preservação do patrimônio cultural como um todo.

A proposta de uma divulgação diferenciada através das chamadas mídias alternativas consegue traduzir, por meio da materialidade histórica, os simbolismos oriundos dos locais de memória, ressignificando o sentimento de pertença do que é ser santa-mariense.

Esse processo implica também na difusão de uma consciência preservacionista, plena de subjetividade na construção do seu discurso persuasivo, já que busca evocar as memórias e vivências da população santa-mariense para que, assim, torne-se sensibilizada a preservar a materialização do passado, presente na paisagem urbana da cidade.

Já, os aspectos práticos da viabilização dessas ações trazem à tona a necessidade de discutir o fenômeno do tombamento à luz de sua importância e de viabilidade econômica, fazendo aflorar a necessidade de atrelamento entre subsistência e sustentabilidade.

Padrões gráficos inovadores, releituras de construções características da história e do espaço urbano de Santa Maria tornam-se ferramentas importantes na obtenção dos propósitos explicitados, uma vez que aplicados a objetos usados no cotidiano, aproximam cada vez mais os cidadãos de um patrimônio que é de todos.

Desse processo de aproximação surge a oportunidade de redescobrir o conjunto patrimonial arquitetônico da cidade de Santa Maria, uma vez que as

padronagens gráficas criadas instigam e direcionam o olhar dos expectadores a procurar pelos elementos estampados, gerando uma situação de interatividade com esses locais, onde além de divulgar os aspectos da cultura material da cidade, cria-se uma nova maneira de aprendizado sobre a história do Município. Dessa maneira, a população da cidade, assim como seus visitantes, deixam de apenas olhar e passam a enxergar a história edificada de Santa Maria. Logo, estima-se que, ao conhecer mais sobre seu próprio passado, a população sensibilize-se e empenhe-se em preservar aquilo que narra e faz parte da história de vida de cada um daqueles que adotou Santa Maria como seu endereço.

Para tanto, o presente trabalho buscou em seus capítulos o aprofundamento teórico necessário e referente às questões que permeiam as teorias advindas de diferentes campos do conhecimento, como os processos identitários, o histórico arquitetônico da cidade de Santa Maria e a retórica referente à origem da imagem e as novas possibilidades gráficas como meio de comunicação, a fim de construir um método qualitativo de revisão bibliográfica que possuísse em seu cerne as características de um estudo multidisciplinar.

No caso específico do presente trabalho, essa multidisciplinaridade confere à referida pesquisa um caráter de continuidade, podendo ser aprofundado, tanto no campo teórico quanto no campo prático, dentro das mais deferentes áreas de produção do conhecimento, como o Design, a História, a Arquitetura, a Administração, a Gestão Pública, entre outras.

Além dos embasamentos teóricos observados na execução do presente trabalho, deve-se registrar, também, aspectos práticos decorrentes do projeto feito. Assim, justapondo teoria e prática, há mais aproximação da realidade, às vezes embaçada e/ou distanciada pelo rigorismo do fazer científico da academia.

Entre as constatações feitas, têm-se aspectos negativos e positivos. No âmbito da negatividade, salientam-se as dificuldades burocráticas e técnicas observadas na execução dessa proposta.

É justo e necessário registrar a boa vontade na recepção em diferentes instâncias do poder público municipal (Secretaria de Município do Turismo e Secretaria de Município da Cultural, em especial), bem como pela Universidade Federal de Santa Maria, através das orientações recebidas do NIT (Núcleo de Inovação e Tecnologia).

Mesmo assim, é inegável a constatação dos óbices criados pela burocracia, que dificulta a agilidade das providências necessárias para a viabilização dos projetos gráficos e a definição dos apoios a serem recebidos. Há um descompasso entre o tempo disponível para a elaboração dos resultados finais de uma dissertação (no presente caso, a aplicação das padronagens criadas, além do texto convencional) e o tempo necessário para a resolução de todos os trâmites burocráticos, devendo-se salientar que o processo fica ainda mais lento no período do 2º semestre, quando o aumento das demandas, tanto na Prefeitura quanto na UFSM, ocasionam uma diminuição significativa de horários livres nas agendas dos responsáveis pelos setores envolvidos.

A diminuição do tempo disponível é perceptível também no setor particular, no qual os prazos para a execução de serviços ficam bastante delatados. A falta de matéria-prima ocorre com maior frequência no 2º semestre, ficando exacerbada em dezembro, com as demandas natalinas e com as férias próximas nas fábricas e, do mesmo modo, nas empresas locais.

A busca pela execução das peças planejadas como exemplos de aplicabilidade das padronagens criadas trouxe a constatação da carência de recursos técnicos e/ou mão-de-obra especializada ainda existente no meio atual, para tornar possível a materialização dos projetos feitos. Além disso, existem limitações relativas ao material disponível, aos tamanhos das imagens a serem utilizadas, ao número mínimo de peças, a variedade de numeração (no caso de camisetas) e dos sistemas de impressão, entre outros aspectos. O custo elevado de peças individuais, que se constituíam nos protótipos dos produtos estampados, inviabiliza a execução de todos os modelos, como seria desejável. Ao mesmo tempo, esse último problema evidencia a necessidade de obtenção de parcerias capazes de dar patrocínio financeiro aos produtos estampados.

Por outro lado, foi positivo encontrar na fala espontânea e simples de pessoas comuns, comprovações reais de ideias teorizadas por vários autores estudados em nossas argumentações. Para exemplificar, entre tantos outros casos, ouviu-se uma conversa entre amigas, idosas sentadas em um banco da Praça Saldanha Marinho, onde ocorria uma atividade cultural natalina, cujo cenário era formado pelas janelas do prédio da antiga SUCV. Elas comentavam, com saudade e entusiasmo, sobre os maravilhosos bailes ocorridos no Salão Nobre durante os anos 40, quando o Clube Comercial lá realizava suas festas.

A poucos metros delas, um ambulante indignado anunciava a venda de CDs pirateados, ao mesmo tempo em que vociferava contra o excesso de luzes usadas na decoração do citado edifício, enquanto a região onde morava estava às escuras. No colo da mãe, uma menininha de uns cinco anos estendia os bracinhos em direção às luzes, dizendo que “aquela casona é bem bonitinha”. Do outro lado, adolescentes cochichavam (mas não tão baixo!) que “curtir velharia não tem nada a ver”.

Tais manifestações podem exemplificar as diferentes formas de vínculo das pessoas com o patrimônio que as cerca. Para as senhoras, o lugar onde viveram sonhos de juventude será sempre visto de modo positivo, para o vendedor indignado, o prédio iluminado será uma referência, talvez do que lhe pareça uma injustiça, talvez do que lhe pareça uma meta a ser alcançada. De um jeito ou de outro, uma referência para a menina - quem sabe - as luzes da “casa” grande e bonita transformem-se numa linda lembrança de infância, e o edifício em um lugar de afetiva memória que ela deseja preservar. Para os adolescentes, que não serão para sempre tão jovens, a passagem do tempo definirá suas relações com a antiga construção, ratificando suas posições atuais ou modificando as novas vivências que terão experimentado. De qualquer modo, também para eles aquela presença construída será uma referência para as pessoas diferentes - ou não - em que se transformarão.

Para todos os cidadãos sujeitos às constantes alterações de tempo, de espaço e de contexto social, os lugares de memória, que são os patrimônios preservados, representam a manutenção da identidade e a segurança contidas na sensação de pertencimento.

Tais aspectos, ainda que subjetivos e filtrados pelas diferentes experiências individuais, podem modelar uma memória coletiva, quando sujeitos a um mesmo estímulo, no caso em questão, padronagens gráficas registrando lugares de comum acesso nos quais experimentações cotidianas diversificadas ocorreram.

Diante das inovações constantes na paisagem urbana, do comportamento dos indivíduos que dela fazem parte, das disponibilidades técnicas que a impulsionam, dos conceitos sociais que a formatam, lugares de memória proporcionam, inclusive, a ligação entre gerações, pois oportunizam aos mais velhos sinalizar aos mais jovens os locais de suas (re)vivências e as peculiaridades que eles continham.

Tal processo, longe de ser um exercício de saudosismo, evidencia a dinâmica da cultura que, através de diferentes tempos, vai acumulando o legado material e imaterial das gerações anteriores, sem deixar de adequar tal herança às peculiaridades objetivas e subjetivas de cada época histórica.

Pela transferência do legado cultural feito por uma geração aos que lhe sucedem, a cultura e a identidade mantêm-se vivas, amparadas pelo ambiente social que, ao recebê-la, reinterpreta, sinaliza, reproduz ou abandona alguns de seus traços característicos.

Assim como as ações de preservação da cultura e do patrimônio não são impulsionadas por mera saudade do passado, o ato de divulgação por meios de veiculação diferenciada torna-se muito mais que mera publicidade, pois convida os habitantes de Santa Maria a redescobrir sua cidade e sua identidade, numa proposta que objetiva proteger e preservar os elementos que representam a simbologia e a materialidade do Município, partindo da simples premissa de que o homem só preserva aquilo que conhece e, por isso, atribui importância.

Em outras (e últimas) palavras: a divulgação do patrimônio amplia o conhecimento sobre nossa própria história, acentua nossa identidade; o conhecimento induz a preservação e, com ela, o presente pode iluminar o passado.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Luis Gonzaga Binato de. Catedral de Santa Maria: considerações sobre sua arquitetura. In: BISOGNIN, Edir Lucia; COELHO, Eva Regina Barbosa. **Catedral de Santa Maria, RS: 100 anos de história, arte e fé.** Santa Maria (RS): Centro Universitário Franciscano, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Trad. Estela dos Santos Abreu e Claudio C. Sanotoro. Campinas, SP: Papirus, 1993 (Coleção Ofício da Arte e Forma).

BARCELOS, Adair Coelho. **O governo José Montauray e a modernização de Porto Alegre: 1897-1917.** Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

BENINI, Pe. Antonio. Introdução. In: BISOGNIN, Edir Lucia; COELHO, Eva Regina Barbosa. **Catedral de Santa Maria, RS: 100 anos de história, arte e fé.** Santa Maria (RS): Centro Universitário Franciscano, 2009.

BARRETO, Margarida. **Turismo e legado cultural:** as possibilidades do planejamento. Campinas (SP): Papirus, 2000.

BELÉM, João. **História do Município de Santa Maria - 1797/1933.** Santa Maria (RS): Editora da UFSM, 2000.

BENEDUZI, Luis Fernando. Nostalgia do tempo em um tempo de nostalgia. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. **Narrativas, imagens e práticas sociais :** percursos em história cultural. Porto Alegre (RS): Asterisco, 2008.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BORIN, Marta Rosa. Igreja Católica de Santa Maria - Cronologia. In: BISOGNIN, Edir Lucia; COELHO, Eva Regina Barbosa. **Catedral de Santa Maria, RS: 100 anos de história, arte e fé.** Santa Maria (RS): Centro Universitário Franciscano, 2009.

BRANT, Leonardo. **Mercado cultural**. São Paulo: Escrituras Editora, Instituto Pensarte, 2004.

BURDEK, Bernhard E. **Diseño**: historia, teoría y práctica del diseño industrial. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

CAILLOIS, Roger. Préface. Balzac et Le mythe de Paris. In: BALZAC, Honoré de. **À Paris!**. Bruxelles: Complexe, 1993.

CHINEM, Nobu. **Design gráfico**. São Paulo: Livros Escala, 2011.

CHUVA, Marcia. A noção de autenticidade nas práticas de preservação cultural no Brasil: representações em disputa. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CIVITA, V. (Edt). **O Oriente, América, África e Oceânia**. V. IV. São Paulo: Abril, 1972 (Coleção Arte nos Século).

COELHO, Eva Regina Barbosa. **Catedral de Santa Maria, RS**: 100 anos de história, arte e fé. Santa Maria (RS): Centro Universitário Franciscano, 2009.

COELHO, Eva Regina Barbosa. **Seguindo Maria**: turismo cultural-religioso para Santa Maria e região. Santa Maria (RS): Universidade Federal de Santa Maria, 2011.

COELHO, José Teixeira. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CORRÊA, Roselaine Casanova. **Cenário, cor e luz**: amantes da ribalta em Santa Maria (1943-1983). Santa Maria (RS): Editora UFSM, 2005.

COSTA BEBER, Cirilo Costa. **Santa Maria 200 anos**. História da economia do Município. Pallotti, 1998.

DE LA RIVA, Francisco Javier León, El urbanismo y la ciudad. In: APARÍCIO, Jose Millaruelo; REBOLLO, Enrique Orduna (org). **Patrimonio artístico**: protección de conjuntos y edificios históricos. Madrid (ES): Ciudad Argentina, 2000.

DIEHL, Astor Antônio. Memória e Identidade - Perspectiva para a história. In: BENINCÁ, Elli; FELIX, Loiva Otero; BETH, Agostinho; DIEHL, Astor Antonio; CAMARGO, Fernando; TEDESCO, João Carlos (org). **Usos de memórias: política, educação e identidade**. Passo Fundo (RS): Editora Universitária UPF, 2002.

DOMINGUEZ, Juan Antonio Ramirez. El modernismo en la arquitetura y em as artes aplicadas In: RISTORI, Jose Maria de Azcarate, SANCHEZ, Alfonso Emilio Perez Sanchez. **Historia del arte**. Madrid: Anaya, 1994.

DUCHER, Robert. **Características dos estilos**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FABRIS, Annateresa. **Arquitetura eclética no Brasil**. 1993. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v1n1/a11v1n1.pdf>>. Acesso em: 8 mar. 2010.

FARTHING, Stephen. **501 grandes artistas**. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

FEFFER, Max. **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril, 1979.

FOLETTTO, Vani Terezinha. **Apontamentos sobre a história da arquitetura de Santa Maria**. Santa Maria (RS): Pallotti, 2008.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; MinC - Iphan, 2005.

FROËHLICH, José Marcos. **Capital social e a dinâmica do desenvolvimento: a colonização alemã na região central do Rio Grande do sul**. 2007. Disponível em: <<http://www.sober.org.br/palestra/6/494.pdf>>. Acesso em: **data**

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

GREIMAS, A. J.; J. COURTÉS, **Dicionário de semiótica**. Trad. de Alceu Dias Lima e outros. São Paulo: Gultrix, 1989.

GRUNEWALDT, Silvana. Santa Maria e a modernização da paisagem urbana no fim do século XIX e início do século XX. In: WEBER, Beatriz Teixeira; RIBEIRO, José Iran. **Nova história de Santa Maria: contribuições recentes**. Santa Maria (RS): Pallotti, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARDY, Willian. **Guia de arte nova**. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

HOBBSAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

ICOMOS. **Declaração do México**. México: 1985.

JAKOBSON, Roman. **Comunicação e linguística**. 18. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

LACERDA, Sônia. História, narrativa e imaginação histórica. In: SWAIN, Tânia Navarro. **História no plural**. Brasília: Editora UNB, 1998.

LEMOS, Carlos A. C. **O que é patrimônio histórico?**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatayh. **História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

LOPES, Caryl Eduardo Jovanovich. A Compagnie Auxiliaire de Chemins de Fer au Brésil e a cidade de Santa Maria no Rio Grande do Sul, Brasil. In: FOLETTTO, Vani Terezinha. **Apontamentos sobre a história da arquitetura de Santa Maria**. Santa Maria (RS): Pallotti, 2008.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MANZINI, Ézio. Un monde qui semble. Ni Vrau ni FAU. **Traverse**. n. 47. Révue Du Centre de Creation George Pompidou. Paris, 1989.

MARCHIORI, José Newton Cardoso; NOAL FILHO, Valter Antônio. **Santa Maria: relatos e impressões de viagem**. Santa Maria (RS): Editora da UFSM, 2008.

MARTINS, Estevão C. Rezende. **Cultura e poder**. São Paulo: Saraiva, 2007.

MEDEIROS; GOMES, L. V. N. **Criatividade**: desenho, projeto, produto. Santa Maria: CHD, 2004.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**. São Paulo: Hucitec, 1993.

MORAIS, Frederico. **Arte moderna, arte pós-moderna, cartaz**, 4. ed. Rio de Janeiro, 1977. Disponível em : <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3088/2364>>. Acesso em: 12 nov. 2011.

MORALES, Neida Regina Ceccim. **Santa Maria memória**. Santa Maria (RS): Palotti, 2008.

NETO, José Reginaldo S. **Pop Art**: marketing de massa. 2006. Disponível em: <<http://www.plugmasters.com.br/sys/materias/479/1/Pop-Art%3A-marketing-de-massa>>. Acesso em: 23 nov. 2011.

OLIVEIRA, Sandra R. **Imagem também se lê**. São Paulo: Rosari, 2005.

PADOIN, Maria Medianeira. A viação férrea e o desenvolvimento do comércio e da indústria de Santa Maria. In: WEBER, Beatriz Teixeira; RIBEIRO, José Iran (org). **Nova história de Santa Maria**: Contribuições Recentes. Santa Maria (RS): Pallotti, 2010.

PEDREIRA, Jorge Miguel. **Indústria e negócio**: a estamperia da região de Lisboa, 1780-1880. Lisboa: Análise Social, V. Xxvi, 1991.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano. Paris/Rio de Janeiro/Porto Alegre. Porto Alegre (RS): Editora Universidade/UFRGS, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy; SANTOS, Nádia Maria Weber; ROSSINI, Miriam de Souza. Narrativas, **Imagens e práticas sociais**. percursos em história cultural. Porto Alegre (RS): Asterisco, 2008.

PÓVOAS, Mauro Nicóla. **No rastro do Parthenon Literário**. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/56751084/No-Rastro-Do-Partenon-Literario>>. Acesso em: 17 nov. 2011.

PROENÇA, Graça. **História da arte**. São Paulo: Atica, 2009.

RAMOS, Alcides Freire. A linguagem cinematográfica sob o olhar da história cultural: o caso de S. Eisenstein. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

RECHIA, Aristilda. **Santa Maria: panorama histórico-cultural**. Santa Maria: Associação Santa-mariense de Letras, 1999.

REYER, Luis. A fotografia na conquista do mercado profissional. **Revista Nova**, n. 272, p. 18, 1981.

RIO GRANDE DO SUL. SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA. CENTRO DE HISTÓRIA ORAL. **Memória cidadã: Vila Belga**. Porto Alegre (RS): SEDAC/CHO, 2002.

RODRIGUES, Tânia Francisco. **Enciclopédia Itaú cultural de artes visuais**. 2007. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/sobre_port.htm>. Acesso em: 01 dez. 2011.

RUBIN, Renata. **Desenhando a superfície**. São Paulo: Edições Rosari, 2005.

SANCHEZ, Alfonso Emílio Perez. Las artes decorativas del rococó al neoclasicismo In: DOMINGUEZ, Juan Antonio Ramirez, RISTORI, Jose Maria de Azcarate. **Historia del arte**. Madrid: Anaya, 1994.

SARAIVA, Gabriela Luz. **A reconstrução da sinagoga de Santa Maria e o retorno das práticas culturais judaicas**. Santa Maria (RS): Universidade Federal de Santa Maria, 2004.

SAUSURE, E. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 1970.

SERUTON, Roger. Authority and allegiance. In: HALL, Donald, J. (orgs). **Politics and ideology**. Milton Keynes: Open University Press, 1986

SILVEIRA, Ada C. Machado da; RONSINI, Veneza V. Mayora. **Representação e identidade**. Santa Maria (RS): FACOS/UFSM, 2001.

SHNEIDER, Beat. **Design - uma introdução**: o design no contexto social, cultural e econômico. São Paulo: Blusher, 2010.

SOUZA, Reiner. **As origens do art nouveau**. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/historiag/art-nouveau.htm>>. Acesso em: 31 out. 2011.

TEDESCO, João Carlos. **Usos de memórias**: política, educação e identidade. Passo Fundo (RS): Editora Universitária UPF, 2002.

VATICANO PROCLAMA ARQUIDIOCESE DE SM. **A Razão**: Santa Maria (RS) 2011.

WEIMER, Gunter. **Arquitetos e construtores no Rio Grande do Sul**. Santa Maria (RS): Editora da UFSM, 2004.

YAMANE, Laura Ayako. **Estamparia textil**. São Paulo: USP, 2008.