

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

***DESIGN* E PATRIMÔNIO EDIFICADO: MEMÓRIAS DA
ARQUITETURA *ART DÉCO* EM SANTA MARIA
RESIGNIFICADAS NO MUNDO DA JOIA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Simone Lehnhart Vargas

Santa Maria, RS, Brasil

2012

***DESIGN* E PATRIMÔNIO EDIFICADO: MEMÓRIAS DA ARQUITETURA
ART DÉCO EM SANTA MARIA RESIGNIFICADAS NO MUNDO DA JOIA**

Simone Lehnhart Vargas

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

Orientadora: Prof^a. Denise de Souza Saad

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

***DESIGN E PATRIMÔNIO EDIFICADO: MEMÓRIAS DA ARQUITETURA ART DÉCO
EM SANTA MARIA RESIGNIFICADAS NO MUNDO DA JOIA***

elaborada por
Simone Lehnhart Vargas

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

Comissão Examinadora:

Denise de Souza Saad, Dr.
(Presidente/Orientador)

Caryl Eduardo Jovanovich Lopes, Dr. (UFSM)

Flávia Ataíde Pithan, Dr. (UFRGS)

Santa Maria, 29 de fevereiro de 2012.

Dedico este trabalho aos meus pais, Neila e Alberi.

Meus amores...

*Meus olhos de menina, envaidecidos, amadureceram cercados de sonho e verdade...
Envoltos no exemplo notável de duas grandes almas que moldaram o que sou... Em cada
gesto... Em cada palavra... Em cada carinho.*

*Contigo pai, aprendi que a luta é árdua e os caminhos são íngremes, mas que cada passo
rumo aos nossos sonhos vale à pena, pois logo ali, além do horizonte, repousa a colheita
daquilo que semeamos.*

*Tua ternura, tua dedicação são meu porto seguro... Meu esteio... Tu és o espelho onde me
encontro... Meu exemplo de amor, de luta, de perseverança, de realização.
Me ensinaste que os bons valores, a retidão de caráter e a pureza da alma não são exceções
à regra, mas aquilo que se deve esperar do ser humano.
Teu exemplo me inspira... Tua estrada me conduz.*

*Mãe... Me mostraste o quão forte podemos ser... E o quanto além vai o teu amor.
Tua dedicação incansável me faz sentir protegida sempre... Onde quer que eu esteja teus
braços me alcançam e me amparam... E quando volto, é no teu colo que encontro
aconchego.*

*Sempre sabes das coisas... Sempre pensas em tudo... Sempre tornas tudo mais fácil.
Não há palavras que possam descrever tua força... Não há palavras que expressem o
tamanho do amor que sinto.*

*Minha gratidão é indescritível... Tudo o que sou devo a vocês... Minhas conquistas, passadas,
presentes e futuras, sempre foram, são e serão dedicadas a vocês.*

Meus anjos... Meus heróis... Sinto-me verdadeiramente abençoada!

Agradecimentos

A Deus... Agradeço por TUDO.

Aos meus pais, Neila e Alberi, pelo amor incondicional, pelo apoio incansável e, sobretudo, pelo exemplo notável, no qual, humilde e envaidecida, busco espelhar minha alma.

Aos meus amados irmãos, Camila e Eduardo, pedacinhos preciosos de mim, por estarem comigo sempre e sempre.

Ao meu amor, Adams, pela maturidade que conquistamos dia-a-dia... Obrigada pelo incentivo, pela compreensão nos momentos difíceis e pelo esforço em tornar possível minha total dedicação a esta pesquisa.

Ao meu querido avô, Armindo, pelo exemplo extraordinário e pela ternura com que abençoa minha vida.

Às minhas amadas "tias-mães", Marta e Rose, por terem tornado minha infância docemente inesquecível e por estarem ao meu lado em todos os momentos de minha vida; e ao meu querido tio, Arnei, pelos valiosos ensinamentos e pela disponibilidade e empenho em ajudar-me sempre.

À minha querida professora Edir Lúcia Bisognin, que, com sua dedicação e energia contagiantes, despertou em mim a paixão pela História da Arte. Obrigada pelo apoio no desenvolvimento deste trabalho, pelas sábias palavras e pelo carinho.

À minha estimada amiga Rossina, pelas longas conversas, pelo interesse, atenção e carinho ao longo desta pesquisa.

À querida amiga fotógrafa Debora Quatrin, pelas fotografias que compõem este trabalho.

Aos amigos e colegas de mestrado, Carlos Fernando Seffrin e Lucas Figueiredo Baisch, pelo companheirismo, cordialidade e presteza ao longo desta caminhada.

À colega *designer* Maria da Graça Portela Lisbôa, pela oportunidade de realização de minha primeira experiência como professora.

Ao colega *designer* Julio Cesar Vestena e à PROPA Comunicação Visual, pela dedicação na execução das peças que compõem o produto final desta pesquisa.

À querida Karin Portela, pela colaboração na produção fotográfica.

Ao professor Caryl Eduardo Lopes, pelas sugestões e por integrar esta banca examinadora.

À querida amiga Flávia Pithan, pela amizade que permanece e por ter atendido prontamente ao convite para a participação nesta banca.

À minha orientadora, professora Denise Saad, pela oportunidade, pela orientação e pela amizade construída ao longo desta jornada.

E, finalmente, agradeço ao Centro Universitário Franciscano (UNIFRA), pela excelência acadêmica na educação superior, de modo especial e carinhoso aos professores Edir Lúcia Bisognin, Ciria Moro e Miguel Pelizan, pelo incentivo e dedicação que vão além do período de minha graduação; e à Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), que sempre fez parte de minha vida, pela excelência em qualidade de ensino e por representar, verdadeiramente, um patrimônio de nossa cidade.

"O homem só percebe no mundo aquilo que já traz em si mesmo."

"Só se vê bem com o coração. O essencial é invisível aos olhos."

(Antoine de Saint-Exupéry)

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural

DESIGN E PATRIMÔNIO EDIFICADO: MEMÓRIAS DA ARQUITETURA ART DÉCO EM SANTA MARIA RESIGNIFICADAS NO MUNDO DA JOIA

AUTORA: SIMONE LEHNHART VARGAS

ORIENTADORA: DENISE DE SOUZA SAAD

Santa Maria, 29 de fevereiro de 2012.

O presente estudo integra os campos do *Design* e do Patrimônio Cultural com o intuito de comunicar significados e valores materiais e imateriais. Assim, estabeleceu os seguintes objetivos: identificar, selecionar e documentar, através de material iconográfico, exemplares da arquitetura *Art Déco* no Centro Histórico da cidade de Santa Maria, Rio Grande do Sul, utilizando o conjunto arquitetônico selecionado como referencial para o desenho e produção de uma coleção de joias, produto final dessa investigação; contribuir para um novo olhar ao patrimônio arquitetônico santa-mariense, sobretudo o *Art Déco*, enquanto memória, identidade e narrativa da cultura e da história do município. A pesquisa foi didaticamente estruturada em três capítulos. O Capítulo I, Revisão Bibliográfica, contextualizou o estudo, explorando os seguintes temas: Cultura, Patrimônio Cultural, Cidade de Santa Maria, História da Arte, *Design* de Produto, e Semiótica. O Capítulo II, Metodologia, descreveu as etapas desenvolvidas, apresentou os dados obtidos a partir da pesquisa de campo e a documentação iconográfica. O Capítulo III, Resultados e Discussão, apresentou o produto final da investigação, bem como a análise e a discussão dos resultados obtidos. Considerando os objetivos delineados, observou-se que os mesmos foram atingidos, na medida em que o produto final dessa pesquisa encerra as características a que se propôs inicialmente. A coleção de joias "Memória *Art Déco*" traz em sua essência um conceito forte e bem definido, o qual remete à arquitetura de viés *Déco*, conferindo um elevado valor agregado ao produto, sobretudo em razão do aporte teórico que fundamentou a construção do pensamento e do processo de criação. Resignificar esse patrimônio no mundo objetual da joia figurou como um modo de valorar e difundir heranças culturais de um determinado tempo e espaço, oportunizando à sociedade identificar suas raízes e memórias; e, a partir disso, construir e reconstruir seus valores e sua trajetória.

Palavras-chave: *Design*. Patrimônio Arquitetônico. *Art Déco*. Joia.

ABSTRACT

Dissertation

Master Professional Graduation Program in Cultural Heritage

DESIGN AND ARCHITECTONIC HERITAGE: MEMORIES OF ART DECO ARCHITECTURE IN SANTA MARIA RESIGNIFIED IN THE JEWEL WORLD

AUTHOR: SIMONE LEHNHART VARGAS

ADVISOR: DENISE DE SOUZA SAAD

Santa Maria, February 29, 2012.

This study integrates the fields of Design and Cultural Heritage in order to communicate meanings and values of tangible and intangible. It set the following objectives: to identify, select and document, through iconographic material, examples of Art Deco architecture in the Historic Centre of Santa Maria, Rio Grande do Sul, using the architectural framework selected as the inspiration for the design and production of a jewelry collection, final product of this research; contribute to a new way to looking at Santa Maria architectural heritage, especially the Art Deco, as memory, identity and narrative culture and history of the city. The research was didactically structured in three chapters. Chapter I - Literature Review, contextualized study exploring the following themes: Culture, Cultural Heritage, City of Santa Maria, Art History, Product Design, and Semiotics. Chapter II - Methodology, describes the steps undertaken, presented the data obtained from field research and iconographic documentation. Chapter III - Dissertation Results & Discussion, introduced the final product from the research whereas analysis and discussion of the results. Considering the objectives outlined, it was observed they were achieved as the final product contains the characteristics of this research to which it has initially purposed. The jewelry collection "Art Deco Memory" in essence brings a strong and well defined concept, which refers to the bias Deco architecture, providing high added value to the product, mainly because of the theoretical sources that supported the construction of thought and the process of creation. Reframe this heritage in the world figured jewel as a way of evaluating and disseminating the cultural heritage of a particular time and space, providing opportunities for the community to identify its roots and memories, and, as appropriate, construct and reconstruct their values and history.

Key-words: Design. Architectural Heritage. Art Deco. Jewel.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Delimitação do Centro Histórico de Santa Maria.....	41
Figura 02 - Rua do Acampamento (1900).....	49
Figura 03 - Praça Saldanha Marinho e Rua do Acampamento (1905)	50
Figura 04 - Rua do Acampamento (1920).....	51
Figura 05 - Avenida Rio Branco (1925)	53
Figura 06 - Vista da Praça Saldanha Marinho e Avenida Rio Branco (1930).....	54
Figura 07 - Rua do Comércio (1920).....	55
Figura 08 - Praça Saldanha Marinho (1935): SUCV, Theatro Treze de Maio e Cine Independência	56
Figura 09 - Centro Histórico de Santa Maria (1935).....	58
Figura 10 - Avenida Rio Branco vista a partir da Rua Vale Machado (segunda metade da década de 1940)	63
Figura 11 - Largo da Acampamento, Praça Saldanha Marinho e trecho inicial da Avenida Rio Branco (1958)	63
Figura 12 - Centro da cidade visto de oeste (provavelmente em 1957)	64
Figura 13 - Eixo histórico (2008).....	66
Figura 14 - Osso furado, supostamente usado como pendente, amarrado a fio de fibra natural ou couro	87
Figura 15 - Ornamento cita (par de placas simétricas para prender vestes) - Século IV-III a.C	88
Figura 16 - Colar em ouro - Joalheria assíria	88
Figura 17 - Par de brincos em ouro - Joalheria grega.....	89
Figura 18 - Relicário bizantino em ouro - Joalheria medieval (século X)	89
Figura 19 - Relicário em ouro, pérolas, safira e esmalte - Joalheria medieval.....	90
Figura 20 - Anel em ouro e esmalte - Joalheria medieval	90
Figura 21 - Pendente - Joalheria renascentista	91
Figura 22 - Bracelete em ouro, prata, diamantes e esmeralda - Joalheria barroca (1820)	92
Figura 23 - Adornos para cabelo (trêmulos), brincos e pendentes - Prata, ouro, diamantes, esmeraldas, rubis, crisoberilos, topázios, ametistas, granadas, esmalte e vidros coloridos (Século XVIII, Portugal)	93
Figura 24 - Tiara (1903-1904) - Marfim, chifre, ouro e topázio - Joalheria <i>Art Nouveau</i> - René Lalique - França.....	94
Figura 25 - <i>Dragonfly</i> (1897-1898) - Ouro, esmalte, crisoprásio, pedras semipreciosas e diamantes	94
Figura 26 - Par de brincos inspirados na arquitetura - Joalheria <i>Art Déco</i>	95
Figura 27 - Bracelete em prata e ônix inspirado em peças de máquinas (1930) - Joalheria <i>Art Déco</i>	96

Figura 28 - Exemplo de engaste invisível: cravação de safiras e diamantes em ouro e platina - Joalheria <i>Art Déco</i>	96
Figura 29 - Anel - Joalheria <i>Art Déco</i>	97
Figura 30 - <i>Gotahiti</i> - Pingente em ouro branco e pérolas de cultura do Tahiti	98
Figura 31 - Anel vencedor no <i>Tahitian Pearl Trophy</i> (2006)	99
Figura 32 - Semi-elaborados produzidos em chifre bovino	101
Figura 33 - Pendente produzido em chifre bovino.....	101
Figura 34 - Pulseira em couro produzida por corte a <i>laser</i> - <i>Design</i> de Rebeca Ficinski.....	106
Figura 35 - A Tríade Sígnica (PEIRCE, 1995).....	109
Figura 36 - Espécies de signos (PEIRCE, 1995).....	109
Figura 37 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	116
Figura 38 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	117
Figura 39 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	117
Figura 40 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	118
Figura 41 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	118
Figura 42 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	119
Figura 43 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	119
Figura 44 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	120
Figura 45 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	120
Figura 46 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	121
Figura 47 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	121
Figura 48 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	122
Figura 49 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	122
Figura 50 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	123
Figura 51 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	123
Figura 52 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	124
Figura 53 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	124
Figura 54 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	125
Figura 55 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	125
Figura 56 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	126
Figura 57 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	126
Figura 58 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	127
Figura 59 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	127
Figura 60 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	128
Figura 61 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	128
Figura 62 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	129
Figura 63 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	129
Figura 64 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	130
Figura 65 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	130
Figura 66 - Arquitetura <i>Art Déco</i> - Centro Histórico de Santa Maria / RS.....	131
Figura 67 - Modelo do processo de <i>design</i> - adaptado de Bürdek (2006).....	133

Figura 68 - Painel Semântico	136
Figura 69 - Desenho técnico - Bracelete.....	141
Figura 70 - Bracelete - Coleção Memória <i>Art Déco</i>	142
Figura 71 - Desenho técnico - Bracelete.....	143
Figura 72 - Bracelete - Coleção Memória <i>Art Déco</i>	144
Figura 73 - Desenho técnico - Bracelete.....	145
Figura 74 - Bracelete - Coleção Memória <i>Art Déco</i>	146
Figura 75 - Desenho técnico - Bracelete.....	147
Figura 76 - Bracelete - Coleção Memória <i>Art Déco</i>	148
Figura 77 - Desenho técnico - Bracelete.....	149
Figura 78 - Bracelete - Coleção Memória <i>Art Déco</i>	150
Figura 79 - Desenho técnico - Bracelete.....	151
Figura 80 - Bracelete - Coleção Memória <i>Art Déco</i>	152
Figura 81 - Desenho técnico - Bracelete.....	153
Figura 82 - Bracelete - Coleção Memória <i>Art Déco</i>	154
Figura 83 - Desenho técnico - Colar.....	155
Figura 84 - Colar - Coleção Memória <i>Art Déco</i>	156
Figura 85 - Desenho técnico - Colar.....	157
Figura 86 - Colar - Coleção Memória <i>Art Déco</i>	158
Figura 87 - Desenho técnico - Colar.....	159
Figura 88 - Colar - Coleção Memória <i>Art Déco</i>	160
Figura 89 - Desenho técnico - Colar.....	161
Figura 90 - Colar - Coleção Memória <i>Art Déco</i>	162
Figura 91 - Desenho técnico - Colar.....	163
Figura 92 - Colar - Coleção Memória <i>Art Déco</i>	164
Figura 93 - Desenho técnico - Colar.....	165
Figura 94 - Colar - Coleção Memória <i>Art Déco</i>	166
Figura 95 - Desenho técnico - Colar.....	167
Figura 96 - Colar - Coleção Memória <i>Art Déco</i>	168

LISTA DE SIGLAS

ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
CAD	<i>Computer Aided Design</i>
CAE	<i>Computer Aided Engineering</i>
CAM	<i>Computer Aided Manufacturing</i>
CEEE	Companhia Estadual de Energia Elétrica
COOPFER	Cooperativa dos Ferroviários
FGV	Fundação Getúlio Vargas
ICSID	<i>International Council of Societies of Industrial Design</i>
IDH	Índice de Desenvolvimento Humano
IEPHA/MG	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LASER	<i>Light Amplified by Stimulated Emission Radiation</i>
LC 072/2009	Lei de Uso e Ocupação do Solo, Parcelamento, Perímetro Urbano e Sistema Viário do Município de Santa Maria - RS (2009)
ONU	Organização das Nações Unidas
PMSM	Prefeitura Municipal de Santa Maria
SUCV	Sociedade União dos Caixeiros Viajantes
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	20
1.1 Cultura	20
1.2 Patrimônio Cultural	21
1.3 Cidade de Santa Maria	26
1.3.1 História de Santa Maria	27
1.3.1.1 Demarcação de Limites da América do Sul	27
1.3.1.2 Fundação e desenvolvimento de Santa Maria	28
1.3.2 Centro Histórico.....	39
1.3.3 História da arquitetura de Santa Maria.....	42
1.4 História da Arte	67
1.4.1 O <i>Art Déco</i>	67
1.4.2 O <i>Art Déco</i> na arquitetura	70
1.4.3 A arquitetura <i>Art Déco</i> no Brasil.....	77
1.5 Design de Produto	83
1.5.1 <i>Design</i> de joias.....	85
1.5.1.1 A joia: definição e história	85
1.5.1.2 Materiais e processos na produção de joias	99
1.6 Semiótica	107
1.6.1 A joia como signo.....	111
1.6.2 O patrimônio arquitetônico como signo	112
2 METODOLOGIA	114
2.1 Metodologia da pesquisa	114
2.1.1 Tipificação da pesquisa.....	114
2.1.2 Etapas	115
2.1.2.1 Coleta de dados	115
2.1.2.2 Tabulação e apresentação dos dados	116
2.1.2.3 Análise e discussão dos resultados	131

2.2 Metodologia do projeto de produtos	132
2.2.1 Problematização	133
2.2.2 Análise da situação corrente	134
2.2.3 Definição do problema	134
2.2.4 Construção de alternativas.....	135
2.2.5 Valoração e precisão de alternativas	137
2.2.6 Planejamento do desenvolvimento e de produção	138
3 RESULTADOS E DISCUSSÃO	140
3.1 O produto final: memórias da arquitetura <i>Art Déco</i> em Santa Maria resignificadas no mundo da joia	140
CONCLUSÃO	171
REFERÊNCIAS.....	173
APÊNDICES	179

INTRODUÇÃO

Diferentemente de outras áreas, grande parte dos trabalhos que envolvem o *Design* inicia pela conceituação da profissão. Niemeyer (1998) acredita que esta recorrência tenha origem no fato de que cada autor necessite, inicialmente, expor a sua concepção da profissão, definindo os compromissos que estão implícitos na sua atuação profissional.

Assim sendo, entende-se o *Design* como uma profissão de síntese, como uma atividade contemporânea que surgiu da necessidade de fixar uma relação entre diferentes saberes. "*Design* é o equacionamento simultâneo de fatores sociais, antropológicos, ecológicos, ergonômicos, tecnológicos e econômicos, na concepção de elementos e sistemas materiais necessários à vida, ao bem-estar e à cultura do homem" (BARROSO NETO, 1981 apud NIEMEYER, 1998, p. 25).

Se o objetivo fundamental do *Design* é o de melhorar o cotidiano das pessoas, a prática do *Design* deve atender às necessidades técnicas, funcionais e culturais, criando soluções inovadoras que comuniquem significado e emoção e que transcendam idealmente as suas formas, estruturas e meios de fabricação (LANDIM, 2004).

No decorrer do século XX, o *Design* representou uma importante via de expressão da cultura e da vida cotidiana. A sua área é ampla e compreende objetos tridimensionais, comunicações gráficas e sistemas integrados de informação, tecnologia e ambientes urbanos. Definido, genericamente, como concepção e planejamento de todos os produtos feitos pelo homem, o *Design* pode ser entendido como um instrumento para promoção da qualidade de vida. Assim, o *Design* não é somente um processo vinculado à produção mecanizada, mas um meio de conferir ideias persuasivas, atitudes e valores sobre como são ou como deveriam ser as coisas, de acordo com objetivos individuais ou coletivos. Como um canal de comunicação, o *Design* expõe o aspecto particular do caráter e do pensamento do *designer* e de suas convicções daquilo que é importante na relação entre objeto e usuário, e o processo do *Design* e a sociedade. Desse modo, o propósito aqui é destacar a essência pluralista do *Design* e a ideia de que, historicamente, pode ser percebido como um debate entre diferentes opiniões sobre temas como a tecnologia e o processo industrial, a prevalência da utilidade, da simplicidade e do custo sobre o luxo e a exclusividade, e o papel

da funcionalidade, da estética, da ornamentação e do simbolismo nos produtos (LANDIM, 2004).

Com o intuito de comunicar significados e valores materiais e imateriais, a presente dissertação integrou *Design* e Patrimônio Cultural no mundo objetual da joia.

Ao versar sobre Patrimônio Cultural é inerente mencionar a arquitetura. Inúmeras obras ou monumentos históricos passíveis de preservação são constituídos por edifícios construídos nas mais diversas épocas e lugares do mundo. Ainda que pouco representem para uma sociedade, essas edificações trazem consigo sua história, revelando a capacidade construtiva de uma época, os costumes e modos de vida de seus habitantes (CRUCIOL; SUZUKI, 2006).

Nesse contexto, a apreciação de determinado patrimônio, em particular a arquitetura de tendência *Art Déco* da cidade de Santa Maria, Rio Grande do Sul, busca entendê-lo como referência para a sociedade. Resignificar este legado, no mundo objetual da joia, é transmitir a história, traduzir sua significação e apreender o valor deste bem cultural, resgatando-o ao debate atual, uma vez que oportuniza à sociedade de hoje identificar suas memórias.

O *Art Déco*, e especialmente a arquitetura *Déco*, objeto de estudo desta dissertação, foi uma das expressões culturais do mundo moderno, configurando-o como importante canal expressivo da modernidade.

Sob o viés do *Art Déco* se deu o processo de modernização da arquitetura brasileira e a renovação dos seus padrões estéticos (BORGES, 2006; CORREIA, 2008). A cidade de Santa Maria é exemplo disso.

É importante considerar que o mundo moderno decorreu de uma era revolucionária, a qual atingiu as mais diversas esferas sócio-político-econômicas, quebrando padrões e expondo a sociedade ao novo, através de uma revolução nos meios de produção e nos processos sociais a partir da efetivação do capitalismo. A expansão dos processos produtivos deu ao homem um grande poder de realização. A queda das barreiras espaciais e o desenvolvimento dos sistemas de comunicação propiciaram um intenso intercâmbio mundial (BORGES, 2006).

Nesse contexto de profunda transformação social e intelectual também a arte parte em busca de diferentes instrumentos para expressar-se. Segundo Borges (2006), à nova consciência estética interessava adentrar no cotidiano do homem moderno, preocupada com a problemática da linguagem, com a formação de estruturas e com o significado social

do próprio artista. Do vigoroso intercâmbio cultural, resultou um movimento de alcance internacional, porém, ao mesmo tempo, relacionado com as particularidades locais. Desse modo, o modernismo abrigou correntes diversas, unidas, no entanto, por um mesmo caráter inovador e experimental.

Os novos desejos, necessidades e paradigmas concederam espaço a novas possibilidades culturais e expressões artísticas. No campo da arquitetura, a noção de modernidade arquitetônica também reuniu expressões diversas, não existindo uma única arquitetura moderna, mas sim arquiteturas da modernidade, incorporando fenômenos com atitudes, gradações e doutrinas específicas que dialogavam entre si (BORGES, 2006).

Manso (2004) destaca que o *Art Déco* e o Modernismo surgem de forma paralela. Enquanto o primeiro se caracteriza, não como movimento, mas como um canal de expressão do mundo moderno, manifesto por signos característicos e identificáveis, mantendo a unidade do conjunto, o segundo está embasado em um movimento ideológico, político e social que desenvolveu diversos estilos, às vezes tão diversificados que os afastavam de suas próprias teorias de base.

Desse modo, a presente dissertação expôs o processo de modernização da cidade de Santa Maria, entre as décadas de 1930 e 1960, destacando a arquitetura de viés *Déco*, particularmente no Centro Histórico do município.

Na década de 1930 o desenvolvimento comercial em Santa Maria impulsionou o crescimento do perímetro urbano. Para adequar a cidade a essa nova realidade, foi necessária uma remodelação urbana, bem como o investimento do poder público nos serviços básicos para uma população crescente (FOLETTTO et al., 2008). É importante situar a consolidação desse ideário arquitetônico moderno em um contexto de modernidade urbana, marcado pelo progresso material, tecnificação, aceleração da dinâmica, maior racionalidade e funcionalidade, crescimento populacional e territorial, incremento do consumo, expansão do capital, agravamento de tensões, fortemente assinalado, também, pela crescente influência norte-americana, pela Segunda Grande Guerra Mundial e pela disseminação de novos referenciais estéticos (BORGES, 2006).

Com a modernização da cidade, foram idealizadas as primeiras construções *Art Déco*, as quais eram ainda incipientes no Brasil. Sinônimo do progresso, o estilo fundamentava-se na industrialização e na produção de materiais de construção em escala industrial. São encontradas no município inúmeras construções em consonância com o *Art Déco*. Eram

edificações modernas e exprimiam o progresso da cidade. Nesse período, foram construídas residências, prédios públicos e religiosos de grandes proporções, revelando a elegância, o refinamento e a prosperidade da época (FOLETTTO et al., 2008).

A bibliografia é escassa no que se refere à história da arquitetura local, o que torna o estudo e a pesquisa dessa produção uma contribuição importante ao debate cultural contemporâneo.

Assim, essa dissertação propôs os seguintes objetivos:

De maneira geral:

- Identificar, selecionar e documentar, através de material iconográfico, trinta exemplares representativos da arquitetura *Art Déco* no Centro Histórico da cidade de Santa Maria, Rio Grande do Sul, utilizando o conjunto arquitetônico selecionado como referencial para o desenho e produção de uma coleção de joias, que, por sua vez, será o produto final desta investigação, dotado da significação a que se propõe a representar.

Especificamente:

- Contribuir para o entendimento e a conscientização de que a produção arquitetônica santa-mariense é importante enquanto memória e identidade, ou seja, uma narrativa viva de sua história e um patrimônio de sua cultura. A apreciação e a preservação desse patrimônio não buscam perpetuar o passado, mas entendê-lo como referência, identificá-lo como parte do todo, rever valores materiais e imateriais. Resignificar este legado, no mundo objetual da joia, é valorizar, preservar e difundir a diversidade de heranças culturais, resgatá-lo ao debate, oportunizando à sociedade identificar suas raízes e memórias; e, a partir disso, construir e reconstruir os seus valores e a sua trajetória.

Para que os objetivos e resultados dessa pesquisa fossem apresentados de forma clara e didática, a presente dissertação constou de três capítulos.

O Capítulo I, intitulado Revisão Bibliográfica, abordou seis temas fundamentais para a contextualização deste estudo. Os assuntos aqui tratados resultaram de uma vasta pesquisa bibliográfica, que incluiu os seguintes tópicos: Cultura; Patrimônio Cultural; Cidade de Santa Maria; História da Arte; *Design* de Produto; e Semiótica.

O Capítulo II, intitulado Metodologia, além da tipificação da pesquisa, descreveu as etapas desenvolvidas. Esta seção apresentou os dados obtidos a partir da pesquisa de campo e a documentação iconográfica.

O Capítulo III, intitulado Resultados e Discussão, apresentou o produto final desta investigação, bem como a análise e a discussão dos resultados obtidos.

Finalmente, o capítulo Conclusão inter-relacionou a discussão proposta ao longo da pesquisa, identificando em que medidas os objetivos propostos foram alcançados.

1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

1.1 Cultura

Dentre os primeiros usos do conceito da palavra cultura (do latim *colere*), há mais de dois mil anos, está aquele que se refere ao cultivo da terra. O sentido é bastante concreto: plantar, cuidar, colher. Desse modo, em sua origem, o termo cultura não designava apenas uma única ação concreta, mas várias. Embora sejam ações práticas, elas se revestem, desde o início, de um caráter subjetivo, uma vez que cultura significava cultivar, mas também cultivar (PELEGRINI; FUNARI, 2008).

O pensador romano Cícero (século I a.C.) cunhou o mais antigo conceito do vocábulo cultura ao mencionar a *cultura animi*, isto é, a cultura, o cultivo ou culto do próprio espírito. Formulado desse modo, o termo envolvia uma ação interior e/ou exterior. De um lado, a preocupação do indivíduo consigo é o que o levava a cultivar-se a si mesmo. De outro, para que isso fosse possível, era necessária uma ação exterior: o aprendizado (PELEGRINI; FUNARI, 2008).

A partir de meados do século XIX, o termo cultura reaparece no vocabulário europeu. No contexto em que se desenvolvia a noção de civilização - a qual dependia da erudição e polimento, derivados da leitura - a antiga palavra cultura foi reabilitada e adquiriu foros de filosofia ao ser adotada na língua alemã como *Kultur*. Ao contrário de outras línguas derivadas do latim, em alemão *Kultur* não significa nada em si: não lembra o cultivo da terra, nem o culto religioso. Tornou-se, por essa razão, uma palavra erudita para descrever não se sabia exatamente o quê (PELEGRINI; FUNARI, 2008).

O século XIX foi o grande propulsor do nacionalismo e não se pode dissociar a cultura da construção dos estados nacionais europeus. Com a crise dos antigos ordenamentos feudais, a partir da Revolução Francesa, no final do século XVIII, surge um novo tipo de formação estatal: a nação. Tornou-se então necessária a criação de unidades territoriais, linguísticas e étnicas. Para isso, valores como a língua nacional e as supostas origens comuns precisavam ser difundidos por meio da escola. É nesse contexto que ressurge o conceito do

termo cultura, reservado, no sentido nobre, para se referir ao mundo das letras; contudo, igualmente utilizado para forjar aquilo que seriam os costumes ancestrais de um povo (PELEGRINI; FUNARI, 2008).

Consideradas as transformações de conceito ao longo dos séculos, Brumann (1999 apud PELEGRINI; FUNARI, 2008) define, de maneira abrangente, cultura como o conjunto de padrões adquiridos socialmente, a partir dos quais as pessoas pensam, sentem e fazem. Segundo o autor, uma cultura não requer proximidade física ou sociabilidade direta específica, somente interação social, ainda que mediada por meios de comunicação. Ver, ouvir ou ler uns aos outros pode ser o suficiente.

Uma concepção mais recente, de acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional¹ - IPHAN (2011), exprime cultura como o conjunto de atividades, modos de agir, costumes e instruções de um povo. É o meio pelo qual o homem se adapta às condições de existência transformando a realidade. Cultura é um processo em permanente evolução, diverso e rico. É o desenvolvimento de um grupo social, uma nação, uma comunidade, fruto do esforço coletivo pelo aprimoramento de valores espirituais e materiais.

1.2 Patrimônio Cultural

Atualmente, no cotidiano, o termo patrimônio relaciona-se a bens de valor, aquilo que é de propriedade de um indivíduo. Desse sentido material, chega-se ao figurado: aquilo que é de valor para um indivíduo, mesmo que não tenha um preço (PELEGRINI; FUNARI, 2008).

Meira (2008) esclarece que, em sua raiz latina, patrimônio (*patrimonium*) está relacionado a paterno e à pátria. Embora tenha diversas acepções é relevante, nesse

¹ O IPHAN, criado em 13 de janeiro de 1937 pela Lei Federal nº 378, é a instituição que representa as ações governamentais brasileiras na área da preservação do patrimônio cultural. É pioneiro na preservação do patrimônio na América Latina, tornando-se referência para instituições análogas de países de passado colonial. Atualmente, está vinculado ao Ministério da Cultura.

contexto, a que relaciona patrimônio com a cultura produzida pelo homem - patrimônio cultural. O patrimônio não existe fora do campo das representações - pressupõe atribuição de significados e de valores que mudam com o tempo e com a sociedade. Assim, preserva-se porque o patrimônio cultural é portador de referências para a sociedade.

O conceito de patrimônio cultural, segundo Pelegrini e Funari (2008), está associado às identidades sociais, derivando, primeiro, das políticas do estado nacional e, depois, do seu questionamento no quadro da defesa da diversidade. Nos séculos XVIII e XIX, o patrimônio cultural vinculou-se com a nação, com a escolha daquilo que representaria a nacionalidade, na forma de monumentos, edifícios, entre outros modos de expressão.

Tolina Loulanski (2006 apud PELEGRINI; FUNARI, 2008) salienta que houve uma passagem dos monumentos para as pessoas:

Com a democratização da cultura e sua definição sócio-antropológica expandida (segundo a qual quase qualquer atividade humana pode ser igualmente cultura, e onde todo produto humano pode ser, da mesma maneira, digno de preservação), a distância entre o patrimônio cultural como *monumentos* e as *pessoas* como suas criadoras, guardiãs e usuárias foi muito reduzida (LOULANSKI, 2006 apud PELEGRINI; FUNARI, 2008, p. 29-30).

De acordo com a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 (BRASIL, 2011), o patrimônio cultural é assim definido:

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º - O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º - Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 3º - A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º - Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º - Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos.

Rocca (2004) afirma que:

Patrimônio Cultural é o conjunto de bens culturais, materiais e imateriais, que possuem valores históricos, artísticos, científicos ou associativos e que definem, em diferentes escalas a identidade de uma comunidade, um Estado ou uma Nação e que devem ser preservados como legado às gerações futuras (ROCCA, 2004, p. 16).

Em outras palavras, segundo Cruciol e Suzuki (2006), patrimônio cultural é um conjunto de expressões culturais, artísticas ou sociais de uma determinada sociedade que de forma natural, física ou sensorial se faz presente no meio em que se vive - materializado em paisagens, jardins, edificações, monumentos, objetos e obras de arte - constituindo elementos importantes a serem conservados, uma vez que representam parte de uma cultura e o modo de vida de uma época.

O IPHAN (2011) define patrimônio cultural como a totalidade de manifestações, realizações e representações de um povo. Segundo o IEPHA/MG² (2011), o patrimônio cultural de um povo lhe confere identidade e orientação, pressupostos básicos para que se reconheça como comunidade, inspirando valores ligados à pátria, à ética e à solidariedade, estimulando o exercício da cidadania, através de um profundo senso de lugar e de continuidade histórica. O patrimônio cultural é, portanto, a soma dos bens culturais de um povo.

² O Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA/MG), criado em 1971, é uma fundação sem fins lucrativos, vinculada à Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. O IEPHA/MG tem por finalidade pesquisar, proteger e promover os patrimônios cultural, histórico, natural e científico, de natureza material ou imaterial, de interesse de preservação no Estado de Minas Gerais.

Arantes Neto (2005), em sua palestra de abertura do Colóquio Franco-Brasileiro sobre a Diversidade Cultural, realizado em Paris em outubro de 2005, parte do pressuposto de que a diversidade é o principal bem do patrimônio cultural da humanidade. O autor enfatiza não as diferenças formais expressas em coleções de objetos, materiais ou imateriais, tomados enquanto peças sem sentido histórico e humano. Interessam as competências técnicas, as informações, os valores e os sentimentos que os produtos culturais tangíveis ou intangíveis reúnem. É fundamental, nesse contexto, a condição de legado histórico desses produtos, arraigado em práticas habituais de determinado grupo social e que é aprimorado, transmitido ou esquecido, de acordo com suas próprias motivações, critérios e normas.

Dentre as formas de apresentação do patrimônio cultural, estão os bens culturais materiais e imateriais. Por bem cultural, entende-se que é o produto do processo cultural, o qual proporciona ao ser humano o conhecimento e a consciência de si mesmo e do ambiente que o cerca.

O patrimônio cultural material protegido pelo IPHAN, com fundamento em legislações específicas, é constituído por um conjunto de bens culturais classificados, segundo sua natureza, nos quatro Livros do Tombo: arqueológico, paisagístico e etnográfico; histórico; belas artes; e artes aplicadas. Estes bens culturais são divididos em imóveis (núcleos urbanos, sítios arqueológicos, sítios paisagísticos e bens individuais) e móveis (coleções arqueológicas, acervos museológicos, documentais, bibliográficos, arquivísticos, videográficos, fotográficos e cinematográficos) (IPHAN, 2011).

Arantes Neto (2005) ao analisar produto e processo, sob o ponto de vista interno da cultura e da experiência social, conclui que os mesmos são indissociáveis. Os objetos testemunham o modo de fazer e o saber fazer. Fixam, também, os sentimentos, memórias e sentidos das relações sociais envolvidas em sua produção.

O patrimônio cultural imaterial ou intangível é definido pela UNESCO (2011) como práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - bem como os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos ou os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural.

O patrimônio imaterial, de acordo com o IPHAN (2011), é transmitido de geração em geração e constantemente recriado pelos grupos sociais em função de seu ambiente, de sua

interação com a natureza e de sua história, produzindo um sentimento de identidade e continuidade, estimulando, dessa forma, o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana.

Finalmente, surge a questão: por que e como preservar o patrimônio cultural? A razão principal para preservar, segundo o IEPHA/MG (2011), é a melhoria da qualidade de vida da sociedade, que implica em seu bem estar material e espiritual e na garantia do exercício da memória e da cidadania. A preservação visa à continuidade das manifestações culturais.

Nesse sentido, Melo (1998 apud CRUCIOL; SUZUKI, 2006) destaca que existem razões diversas para a preservação: a razão científica, a razão afetiva e a razão política. A razão científica reside no fato de os bens culturais representarem a diversidade de ambientes e fenômenos, constituindo fontes para o entendimento dos processos de mudanças socioculturais e manifestações das formas de organização social em diferentes épocas. A razão afetiva justifica-se pelo fato de os bens culturais representarem o enraizamento do homem, sua ligação e pertencimento ao espaço de vivência, de comunicação, de inter-relação e de organização. O espaço não pertence somente àqueles que o ocupam no presente, mas a todos os que ali viveram, proporcionando qualidade de vivência a partir de uma identidade ou identificação. Finalmente, explica-se a razão política da preservação como um direito à *polis*, à política e à cidadania.

Ao escolher o que deve ser preservado como patrimônio, está-se definindo, também, o que pode ser descartado, afirma Meira (2008). A dicotomia entre preservar ou demolir, por decisão tanto do poder público quanto do proprietário de um bem, reporta ao dilema entre passado e futuro e pressupõe uma consciência da temporalidade que reflete as relações do homem com a sua história.

Para preservar o patrimônio, de acordo com o IEPHA/MG (2011), é necessário, inicialmente, conhecê-lo através de inventários e pesquisas realizadas pelos órgãos de preservação em conjunto com as comunidades. Igualmente, é fundamental a utilização dos meios de comunicação e do ensino formal e informal para a educação e informação das comunidades, visando desenvolver o sentimento de valorização dos bens culturais e reflexão sobre as dificuldades de sua preservação.

1.3 Cidade de Santa Maria

A cidade de Santa Maria está situada no centro geográfico do estado do Rio Grande do Sul (Brasil), na Depressão Central. Seu clima é subtropical, com temperaturas médias em torno de 19°C. Localiza-se dentro do paralelo 29° de latitude sul. Sua sede está a 113 metros de altitude. A região serrana do município ultrapassa 400 metros, sendo esta sua parte mais elevada. A vegetação florestal caracteriza-se como Mata Subtropical e nela podem ser observadas árvores de grande porte como o angico e a imbuia (VIERO, 2007 apud FOLETTTO et al., 2008).

A área municipal compõe-se de dez distritos, conforme a Lei de Uso e Ocupação do Solo, Parcelamento, Perímetro Urbano e Sistema Viário do Município de Santa Maria - RS, de 2009 (LC 072/2009), assim denominados: Sede Municipal (1º Distrito), São Valentin (2º Distrito), Pains (3º Distrito), Arroio Grande (4º Distrito), Arroio do Só (5º Distrito), Passo do Verde (6º Distrito), Boca do Monte (7º Distrito), Palma (8º Distrito), Santa Flora (9º Distrito) e Santo Antônio (10º Distrito).

Nos últimos vinte anos, Santa Maria concedeu território para a formação de quatro municípios que antes eram seus distritos: São Martinho da Serra, Dilermando de Aguiar, Itaara e Silveira Martins. Integram a sua hidrografia os rios Vacacaí, Vacacaí-Mirim e Ibicuí-Mirim, acrescida por inúmeros cursos d'água menores, evidenciando-se o Arroio Cadena (VIERO, 2007 apud FOLETTTO et al., 2008).

Os limites do município de Santa Maria são: a norte, São Martinho da Serra, Itaara, Júlio de Castilhos e Silveira Martins; a leste, Restinga Seca; a oeste, parte de São Gabriel, Dilermando de Aguiar e São Pedro do Sul; e a sul, Formigueiro, São Sepé e parte de São Gabriel (LC 072/2009).

1.3.1 História de Santa Maria

A cidade de Santa Maria é assinalada por inúmeras peculiaridades que tornam difícil uma assertiva categórica sobre seu caráter histórico, seja sob a ótica de análise institucional, seja pelas suas variabilidades econômicas, sociais e culturais. Logo, sua gênese e desenvolvimento devem ser entendidos no transcorrer de acontecimentos e repercussões, muitos deles perenes, como a presença militar, a riqueza de sua história institucional ferroviária, o progresso comercial e os serviços de educação e saúde (FLORES, 2010).

1.3.1.1 Demarcação de Limites da América do Sul

Em 1º de outubro de 1777 foi concluído entre as Coroas de Portugal e da Espanha o convênio denominado Tratado Preliminar de Restituições Recíprocas³, cuja finalidade era a demarcação dos limites entre os domínios da Espanha e o Sul do Brasil, restituindo, amigavelmente, uma nação à outra, tudo aquilo que houvesse sido arrebatado em guerras passadas (BELÉM, 2000).

Com o referido Tratado, as Cortes de Portugal e Espanha acreditaram ter encontrado o meio de reconciliação dos dois povos, visto que restituído, com reciprocidade, o que havia arrebatado um ao outro, e traçada, oficialmente, a linha divisória, desapareceriam os pretextos para a luta incessante entre os interessados. Porém, devido às dificuldades de comunicação e entendimento entre o Vice-Rei de Buenos Aires e o do Brasil, o Tratado, concluído em 1777, só teve começo em 1784, um ano depois de feitas as nomeações de pessoal para esse importante empreendimento (BELÉM, 2000).

A Comissão de Demarcação de Limites trabalhou de 1784 a 1797, época em que sua tarefa foi abruptamente interrompida. Esse período não representa somente o esforço

³ Nomenclatura adotada por Belém (2000). Entretanto, este acordo é usualmente conhecido por Tratado de Santo Ildefonso, através do qual Portugal e Espanha concordaram no estabelecimento dos limites das suas colônias na América do Sul.

material e intelectual de ambas as Comissões agindo de boa fé, mas o entrechoque contínuo de interesses nacionais de um lado e outro, os quais os comissários, espanhol e português, procuravam prever, cada qual mais interessado na defesa de seu país (BELÉM, 2000).

1.3.1.2 Fundação e desenvolvimento de Santa Maria

Conforme consta do Diário da Demarcação de Limites da América Meridional, foi no ano de 1787, nos meses de março e abril, que passou por terras de Santa Maria a Comissão Mista (Espanhola e Portuguesa), encarregada de marcar a Linha Divisória entre os domínios de Espanha e Portugal no Sul da América (BELÉM, 2000).

Em 16 de abril, no Arroio dos Ferreiros, atual Passo da Ferreira, a Comissão Portuguesa concluiu suas operações topográficas e recolheu-se ao acampamento geral, localizado nas proximidades da Boca do Monte, conforme o Diário citado por Belém (2000).

Dias após, organizada a expedição, prosseguiu ela sua viagem através de montanhas e precipícios, de várzeas e de florestas, deixando, em sua passagem, traçada a Linha que separaria os domínios das duas nações fronteiriças (BELÉM, 2000).

Aqui, segundo Belém (2000), é necessário mencionar que nos fins de 1786, nas cabeceiras do Rio Parai, junto ao Forte espanhol de Santa Tecla, a Expedição Portuguesa bipartiu-se, constituindo uma das partes a 2ª Subdivisão Demarcadora.

Nos dez anos que decorrem do período em que a 1ª Divisão passou por Santa Maria (1787) até 1797, os livros que, no Arquivo Público Nacional, reúnem a correspondência trocada entre o Vice-Rei do Brasil e o Governador do Rio Grande do Sul, bem como entre o Vice-Rei de Buenos Aires e o Vice-Rei do Brasil, estão repletos de queixas contra um e outro, constata Belém (2000).

A discórdia contínua entre os Comissários, português e espanhol, finalmente chegou ao auge, eclodindo de tal modo que resultou, indiretamente, a fundação de Santa Maria. Após treze anos e meio de penosos trabalhos, a Comissão Mista Demarcadora de Limites da América Meridional dissolveu-se, sem formalidades, não colocando fim à obra importantíssima de que fora incumbida, quando pouco faltava para isso. É fato que a

Comissão espanhola internou-se, inesperadamente, em seus domínios, enquanto a portuguesa, temendo os intentos de sua rival, advertiu o Governo, por ordem do qual recuou até estar dentro de sua fronteira guarnecida (BELÉM, 2000).

Foi nesse contexto que a Partida da 2ª Subdivisão (única comissão ainda a serviço da Demarcação de Limites), que se achava em Santo Ângelo, retrocedeu até o Arroio dos Ferreiros, fazendo aí ponto central para escolher, dentro de um raio de duas a três léguas, sítio apropriado para seu acampamento. O local escolhido foi a colina onde, hoje, está a cidade de Santa Maria (BELTRÃO, 1958; BELÉM, 2000).

Em novembro de 1797, a expedição chegou ao ponto referido, fazendo surgir do interior da floresta virgem a povoação de Santa Maria, sem Boca do Monte, apêndice que só mais tarde lhe foi anexado. Uma vez que a 2ª Subdivisão, possivelmente, permaneceria por muito tempo nesse sítio, a fim de concluir os trabalhos de gabinete relativos à Demarcação, procedeu-se a derrubada da floresta no alto da colina, construindo-se em seguida o quartel para a tropa, o escritório para a comissão técnica, os ranchos para os oficiais e a Capela, conforme a vontade soberana e o espírito religioso da época (BELÉM, 2000).

O local escolhido para acampamento da Comissão Demarcadora não era, no entanto, terreno devoluto. A colina onde foi estabelecida sua tenda de trabalho, bem como grande parte de terras adjacentes, pertencia à sesmaria do tenente Jerônimo de Almeida, que a cedeu ao Padre Ambrosio José de Freitas. No mapa dessa região, organizado na época pelo engenheiro da demarcação, está assinalada a área da estância do dito Padre, junto ao local em que esteve o acampamento e que é, hoje, Santa Maria (BELTRÃO, 1958; BELÉM, 2000).

Dentro de poucos dias estava concluído o trabalho de transformação da mata em um povoado, encontrando-se ali ranchos de moradia; o depósito de materiais; o escritório e o quartel; e a indispensável Capela, onde colocado o altar portátil que trazia a expedição, o Reverendo Euzébio de Magalhães Rangel e Silva iniciou os serviços religiosos (BELÉM, 2000).

O rápido desenvolvimento do povoado pode ser atribuído ao prestígio da religião católica de então, assegura Belém (2000). Em torno do Campanário vieram residir vários estancieiros das imediações, os quais trazendo além de suas famílias, escravos e agregados, constituíram um grupo que frequentemente recebia novos elementos, movimentando assim o povoado que surgia promissora. Já no começo de 1798 a população local era aproximadamente de duzentos habitantes.

Nessa época, a Comarca de São Paulo abrangia território que hoje constitui o Estado do Paraná. Desde a fixação da Partida da 2ª Subdivisão Demarcadora de Limites em Santa Maria, começaram a afluir à localidade vários casais, descendentes de açorianos e alguns açorianos natos, procedentes da referida comarca, afirmam Beltrão (1958) e Belém (2000).

De novembro de 1797 a fins de 1801 permaneceu em Santa Maria a Partida da 2ª Subdivisão Demarcadora, elaborando mapas e documentos que deveriam ser apresentados ao governo português por intermédio do Vice-Rei do Brasil (BELÉM, 2000).

Os trabalhos de gabinete não haviam sido concluídos quando, por ordem do governador do Rio Grande do Sul, foram removidos os objetos pertencentes à Demarcação de Limites, inclusive a Capela do Acampamento, uma vez que esta não pertencia à Santa Maria, e sim ao acampamento que ali estava (BELTRÃO, 1958; BELÉM, 2000).

A partir de então, afirma Belém (2000), Santa Maria deixou de ser um acampamento da 2ª Subdivisão Demarcadora de Limites e tornou-se um povoado propriamente dito.

A sociedade que havia se reunido em torno do Campanário viu partir a Capela do Acampamento e com ela o Padre Euzébio. Somente em 1804, após dois anos de queixas, o povo obteve dos poderes eclesiásticos a criação do Oratório de Santa Maria, o qual foi assentado no mesmo local em que estivera a Capela (BELTRÃO, 1958; BELÉM, 2000).

Reduzido às suas proporções, o povoado continuou a desenvolver-se, recebendo elementos vindos, além da comarca de São Paulo, também de Rio Pardo, Cachoeira, Taquari, Triunfo, Viamão e de outras localidades do Rio Grande, sendo que quase todos eram açorianos ou descendentes, da primeira geração nascida no Brasil, afirma Belém (2000).

Nos quatro anos em que a Partida da 2ª Subdivisão permaneceu no local, a área do povoado desenhou-se, abrindo-se naturalmente estradas que, depois, transformaram-se em ruas. As primeiras vias, delineadas em função do trânsito diário dos habitantes, receberam os nomes de Rua Pacífica (atual Dr. Bozano), a qual descia a colina em direção ao Passo da Areia, e Rua São Paulo, onde estavam localizados o quartel, o escritório da comissão técnica e alguns ranchos confortáveis de moradia de famílias de oficiais. Essa, após a retirada da Partida da Demarcação, foi denominada Rua do Acampamento, perpetuando a memória daqueles que, em última análise, foram os fundadores de Santa Maria (BELÉM, 2000).

De 1801 a 1803 a população de Santa Maria aumentou, uma vez que novos grupamentos chegaram à região. Segundo Beltrão (1958) e Belém (2000), aproximadamente cinquenta famílias guarani, descendo das Missões Orientais, assentaram-se em um

descampado que é, atualmente, a Avenida Presidente Vargas. O terreno que ocuparam foi denominado de A Aldeia.

Tais índios catequizados, agricultores ou operários, obedientes à religião católica, identificaram-se com o meio ambiente, aceitando os costumes locais. Integraram-se na coletividade santa-mariense, motivo pelo qual, com o tempo, desapareceram na fusão do sangue gaúcho pelo cruzamento das duas raças. Observa-se nitidamente nesta região, infere Belém (2000), a mescla do sangue índio e português na formação do tipo rio-grandense.

Em 1812, os moradores e aplicados da Capela do Acampamento de Santa Maria (denominação do local, embora não mais existisse aí capela nem acampamento) solicitaram ao poder competente, uma capela curada para o povoado que tanto havia se desenvolvido até então. Esses moradores e aplicados são, pois, os fundadores de Santa Maria. No ano referido existiam, na povoação e seus arredores, uma centena ou mais de índios guarani, número semelhante de negros escravos e oitenta e quatro famílias (BELÉM, 2000).

O Curato foi instituído sob o nome de Capela Curada de Santa Maria da Boca do Monte. Boca do Monte surgiu pela primeira vez, em documento oficial, em 1809. Tal documento publicado oficializou, tacitamente, o nome Santa Maria da Boca do Monte, quando o referido apêndice era apenas uma criação popular (BELTRÃO, 1958; BELÉM, 2000).

Elucidando a origem do termo, Belém (2000) afirma que muito antes da floresta transformar-se em povoado de Santa Maria já era conhecido o local, denominado *Caá-yura*, (Boca do Mato) pelos Tapes. Os castelhanos, instalando aí uma guarda em comunicação com suas forças em São Martinho, quando por esses sítios passava a linha divisória com a Espanha, traduziram o termo por Boca do Monte. Anos depois, surgiu Santa Maria e, enquanto nela esteve a 2ª Subdivisão Demarcadora de Limites, não houve dúvida sobre a sua localização, uma vez que o lugar era conhecido pelo nome de Capela do Acampamento de Santa Maria. Removida, no entanto, a dita Subdivisão e a Capela, o local passou a ser simplesmente Santa Maria. Todavia, também os habitantes da área às margens do Rio Santa Maria diziam-se moradores de Santa Maria. Essa dualidade de nome, em lugares diferentes, mas próximos, ocasionava frequentes equívocos. Então, para ser diferenciado um do outro, o sítio da antiga Capela passou a ser chamado de Santa Maria da Boca do Monte.

Em 1835, Santa Maria prosperava, afirma Belém (2000). Seu comércio e indústria pastoril desenvolviam-se extraordinariamente. Havia, na área de todo o Curato, mais de cem

estabelecimentos pastoris, entre estâncias e estanciolas, nas quais sobejavam o gado vacum e o cavalari, evidenciando sua importância econômica crescente na região.

A sede do Curato possuía nesta época cento e sessenta casas de moradia e mais de cento e noventa e sete prédios espalhados em toda a circunscrição, perfazendo um total de trezentas e cinquenta e sete habitações, com uma população de dois mil duzentos e noventa habitantes (BELÉM, 2000).

A prosperidade do Curato decorria, em parte, de sua situação geográfica, assegura Belém (2000), a qual facilitava o intercâmbio comercial com centros como Buenos Aires e Montevideu, mas também resultava do esforço de seus habitantes, dedicados à criação de gado bovino e cavalari e ao cultivo de cereais, algodão, linho, dentre outros.

Quando eclode a Revolução Farroupilha, ainda em 1835, fazendeiros e agregados, comerciantes e auxiliares, agricultores e peões, abandonam suas ocupações produtivas para somarem-se ao exército farroupilha, uns levados por ideal, outros por instinto de defesa. O comércio, que se expandia até então, entrou em declínio. Os campos despovoaram-se em todo o território do Curato. O cavalo passou a ser arma de guerra. O gado, o único alimento das forças combatentes (BELTRÃO, 1958; BELÉM, 2000). Nas ruas viam-se apenas mulheres, crianças e idosos. As famílias de maior representação abandonaram seus lares, deixando-os entregues aos escravos. As autoridades eram impotentes para garantir a vida e a segurança dos moradores contra a ação de bandidos (BELÉM, 2000).

Foi durante a Revolução Farroupilha que, por Lei Provincial, em novembro de 1837, foi criada a Freguesia de Santa Maria da Boca do Monte, elevando o Curato à Paróquia. Em outras palavras, o Curato deixava de ser Capela Curada filial da Matriz de Cachoeira para ser também Matriz. Como Freguesia, seus moradores teriam interferência na vida pública do país, uma vez que cada Freguesia constituía sua Assembleia Paroquial, que escolhia, por votação, seu corpo de eleitores. Contudo, o Decreto Provincial não teve repercussão entre os santa-marienses, uma vez que, no estado anormal da Província, nenhuma providência poderia ser tomada para que a povoação desfrutasse do acontecimento (BELÉM, 2000).

Ainda no período da Guerra dos Farrapos, o comércio volta a desenvolver-se em Santa Maria, mesmo com uma população retraída e a Igreja em abandono. O comércio local reergueu-se rapidamente, uma vez que os principais comerciantes do povoado eram alemães, estrangeiros recém-chegados e sem qualquer ligação política, o que lhes criava uma situação favorável. Muitos outros vieram durante a Revolução, mantendo a

característica de neutralidade, entre as autoridades legalistas ou revolucionárias, no exercício do comércio (BELTRÃO, 1958; BELÉM, 2000).

Com o final da Revolução, em 1845, os sobreviventes voltam para casa. Os campos começam a ser povoados novamente e as terras cultivadas. O comércio revigora, as indústrias retomam a trajetória interrompida. A lida das fazendas recomeça, procurando cada qual reparar seus prejuízos (BELTRÃO, 1958; BELÉM, 2000).

Havia treze anos que a paz e o trabalho haviam voltado aos campos de criação, fonte da riqueza pública e particular da localidade, quando, por Lei Provincial de dezembro de 1857, a Freguesia de Santa Maria da Boca do Monte foi elevada à categoria de Vila. Em 17 de maio de 1858 é inaugurada a Câmara Municipal e instalado o novo município (BELTRÃO, 1958; BELÉM, 2000).

As levas imigratórias foram de suma importância na história santa-mariense pelas contribuições trazidas por diferentes etnias, evidenciando-se os descendentes de alemães e italianos. Ao longo dos anos, a miscigenação de elementos culturais entre nativos e estrangeiros caracterizou de maneira especial o desenvolvimento humano da cidade (FLORES, 2010).

Entre as muitas influências culturais trazidas pelos alemães, provavelmente radicados na localidade desde 1828, além da econômica, talvez a religiosa tenha sido uma das mais significativas, visto a valorização que sua cultura religiosa dava ao comunitarismo, à cidadania e à politização de seus membros⁴. Os alemães estabeleceram na cidade uma Igreja Evangélica Alemã no ano de 1873, em terreno adjacente à futura Praça da República, local consagrado nas práticas de ensino, associativismo, fé e recreação comunitária (BELTRÃO, 1958; FLORES, 2010).

De acordo com a constituição das Câmaras Municipais, elevadas a este posto por eleição popular, Belém (2000) constata o predomínio do elemento germânico na direção dos negócios públicos do município. Os alemães, controlando o comércio e as pequenas indústrias durante o decênio farroupilha, cresceram e absorveram a pequena população nativa, conquistando um predomínio natural no meio em que atuaram.

⁴ Os alemães fundaram, em 1866, a *Deutscher Hilfsverein*, sociedade de auxílio aos compatriotas que na cidade apresentassem falta de recursos para o sustento individual ou familiar, numa época de intensa imigração. De forma precursora, anos depois, a sociedade transformou-se numa entidade de amparo mútuo (FLORES, 2010).

Conforme Lei Provincial de abril de 1876 a Vila de Santa Maria da Boca do Monte é elevada à Cidade de Santa Maria. O município progredia gradualmente. Pontes e estradas foram construídas. Novas ruas foram abertas. As Praças da Matriz e da Constituição, convenientemente aplainadas, eram excelentes logradouros públicos. A Praça da Constituição exibia o Templo Protestante, inaugurado em 1873. Ainda em 1876, foi inaugurada a linha telegráfica, ligando Santa Maria a Porto Alegre (BELTRÃO, 1958; BELÉM, 2000).

O ano de 1877 assinalou o início da imigração italiana na região. Os imigrantes italianos, recém-chegados, se instalaram em uma área rural, situada a nordeste do centro urbano de Santa Maria, denominada Colônia de Silveira Martins, e designada *Cittá Nuova* pelos imigrantes. Os colonos italianos dedicaram-se à produção agrícola, ainda que fossem inúmeras as dificuldades dos primeiros anos. Até 1885, aproximadamente trezentas famílias se assentaram no município, em uma área circunscrita a oitenta léguas de terras, formada por cerros e vales (BELTRÃO, 1958; FLORES, 2010).

Além de agricultores, alguns imigrantes italianos eram artesãos. Muitos trabalharam na implantação da estrada de ferro, enquanto outros desempenharam atividades de marcenaria, carpintaria, bem como nas áreas da construção e do comércio (FOLETTTO et al., 2008).

Conforme Beltrão (1979 apud FLORES, 2010), a produção italiana em Silveira Martins atingia, em 1884, cinquenta mil sacas de milho, vinte mil de feijão, cinco mil de trigo, além de aveia, cevada e fumo, e quinhentas pipas de vinho. Na indústria destacavam-se as fábricas de sapatos, padarias, cervejarias, olarias, moinhos, carpintarias e cerâmica⁵. O progresso da região determinou sua transformação em distrito de Santa Maria em 1886.

Segundo Flores (2010), a presença italiana no centro do Rio Grande do Sul representa, igualmente, uma retomada da reação católica, uma vez que a maioria desses imigrantes praticava os ensinamentos romanos e promovia a difusão dos ideais cristãos católicos, repercutindo significativamente na sociedade santa-mariense (FLORES, 2010).

⁵ Dados obtidos por Beltrão (1979 apud FLORES, 2010) junto ao *Anuário da Província do Rio Grande do Sul de 1885*, fornecidos pelo diretor da Colônia, Dr. Siqueira Couto.

Com o intuito de impulsionar o progresso da cidade, as autoridades santa-marienses negociaram junto ao governo federal a vinda de mais imigrantes para se estabelecerem na cidade. Vieram então sírios, libaneses e judeus (FLORES, 2010).

Sobre a chegada de novos imigrantes à cidade, afirma Isaia (1985 apud FLORES, 2010) que antes, durante e depois da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), grupos isolados de espanhóis, poloneses, gregos, húngaros, russos, suecos, ingleses, uruguaios e argentinos adotaram Santa Maria como lar. A causa era evidente: a 'Cidade Ferroviária', local obrigatório de parada ou de passagem dos trens que atravessavam o Rio Grande do Sul.

A estrada de ferro que ligou Santa Maria à capital da Província impulsionou o desenvolvimento da cidade. Após a inauguração da via férrea, em 15 de outubro de 1885, o comércio expandiu-se por toda a zona urbana, tornando-se entreposto imprescindível das praças comerciais da fronteira e da região serrana com a de Porto Alegre (BELTRÃO, 1958; BELÉM, 2000).

Em virtude da atividade comercial desenvolvida e, sobretudo, do fato de abrigar o ponto terminal da via férrea, surgiu em Santa Maria, em 1889, a indústria dos hotéis. Economicamente, o município muito progrediu nessa época, e sua sede, sob o aspecto social, conquistou, verdadeiramente, os foros de cidade, afirma Belém (2000). Um teatro estava em construção e a imprensa era representada por quatro jornais.

No final do século XIX, de acordo com Marchiori & Noal Filho (1997 apud FLORES, 2010), havia na cidade trinta e três ruas, sete praças, cinco fontes públicas, um hipódromo, uma olaria a vapor, uma fábrica de café, quatro fábricas de cerveja, duas fábricas de sabão, uma fábrica de gasosa, duas fábricas de licores, diversas de vinho, de móveis, duas tipografias, seis hotéis, três sociedades de música, entre outras benfeitorias, bem como um conjunto de iniciativas econômicas e culturais⁶.

Nos núcleos coloniais, a agricultura, estimulada pela via férrea, que oferecia transporte rápido aos seus produtos, desenvolveu-se. A colônia Silveira Martins, então emancipada, a Freguesia de Pinhal e as colônias alemãs de São Pedro eram os principais centros produtores do município, enquanto em suas outras áreas rurais, destacava-se a criação do gado e indústrias correlatas (BELÉM, 2000).

⁶ Conforme consta no *Almanach Municipal da Cidade de Santa Maria da Boca do Monte para o anno de 1899* (MARCHIORI & NOAL FILHO, 1997 apud FLORES, 2010).

Quando a Proclamação da República, em 1889, surpreendeu a Câmara em exercício, essa era a situação econômica e social de Santa Maria, afirma Belém (2000).

Um impulso significativo foi dado ao desenvolvimento da cidade em 1898, quando os belgas da *Compagnie Auxiliaire de Chemins de Fer au Brésil*⁷ estabeleceram seus escritórios administrativos e oficinas em Santa Maria. A implantação da ferrovia, do trem e de seus personagens constituiu a possibilidade de projeção dessa comunidade interiorana no cenário gaúcho. Santa Maria afirmou-se, efetivamente, como o principal núcleo ferroviário e estratégico do estado. Dada a sua localização hegemônica, central em relação aos demais municípios gaúchos e suficientemente próxima das fronteiras do Uruguai e Argentina, o município transformou-se em um centro indispensável de apoio logístico ferroviário e militar, um local de negócios, de investimentos, de oportunidades de trabalho, de prestação de serviços e de formação humana (SCHLEE, 2002; FLORES, 2010).

Ao longo dos anos, após 1900, a cidade adquiriu identidade como polo regional, evidenciando-se pela sua produção primária, comércio, educação e como centro ferroviário e militar. Disso resultou uma série de iniciativas de suas administrações públicas, no intuito de dotá-la com uma estrutura adequada de serviços, como os de saneamento, abastecimento de água, abertura de ruas e eletricidade⁸, bem como prédios como bibliotecas, teatros, escolas, bancos e cinemas (BELTRÃO, 1979 apud FLORES, 2010).

A partir da década de 1920, Santa Maria passou a ser reconhecida como uma cidade progressista, importante politicamente, caracterizada pela expressividade de seu comércio e demais serviços, condição que atraía habitantes de outras regiões. Estes buscavam oportunidades de trabalho, serviços de saúde e de educação. Também empresários eram motivados a investir na estrutura ligada aos setores ferroviário e cooperativista existentes na cidade (FLORES, 2010).

Desse modo, o centro da cidade passava a abranger o entorno das ruas do Acampamento, Dr. Bozano, Praça Saldanha Marinho, Venâncio Aires, Silva Jardim, Avenida Rio Branco e o Largo da Estação Férrea, espaços que aglutinavam uma série de empresas, como hotéis e casas de comércio, bem como instituições recreativas e de ensino. A periferia, por sua vez, foi organizando-se como consequência do aumento da população trabalhadora

⁷ Companhia criada, especialmente, para explorar os caminhos de ferro do Rio Grande do Sul (SCHLEE, 2002).

⁸ Em 15 de novembro de 1898 foi inaugurada a iluminação elétrica em Santa Maria (BELÉM, 2000).

da cidade, o que determinou a formação de vilas e bairros populares, os quais integravam igrejas, clubes recreativos e desportivos (FLORES, 2010).

Conforme observou Belém (2000), em 1879, a cidade contava com apenas três escolas, cujo ensino era ministrado nas línguas portuguesa e alemã. Todavia, de acordo com a demanda da época, eram necessários no mínimo o dobro de estabelecimentos. O ensino público, portanto, muito deixava a desejar.

No entanto, contrário ao quadro desanimador do século XIX, a educação foi um dos grandes emblemas de progresso do município no século XX. Segundo Isaia (1985 apud FLORES, 2010), a cidade beneficiou-se no início do século XX, entre outras, das importantes contribuições do Padre Caetano Pagliuca, o qual trouxe os educadores Maristas e incentivou o trabalho das irmãs Franciscanas na prestação de serviços de educação.

Uma vez que havia perdido espaço para os protestantes, a Igreja Católica passou a investir fortemente no setor educacional como lema principal de reação. Dentre as realizações dos Maristas e das Franciscanas destacaram-se a fundação do Colégio São Luiz (1904), Ginásio Santa Maria (1905) e Colégio Sant'Anna (1905), bem como, após 1920 e 1930, a atuação singular junto aos colégios da Cooperativa dos Ferroviários (FLORES, 2010). Essas iniciativas fomentaram o ensino e a cultura no interior do Rio Grande do Sul, atraindo para Santa Maria filhos de fazendeiros das fronteiras oeste e sul e de agricultores e comerciantes das regiões serrana e missioneira (ISAIA, 1985 apud FLORES, 2010). Logo, inicialmente, a objetivo era oferecer os serviços de educação aos membros da elite regional gaúcha e da ascendente classe ferroviária. Ao proletariado restaram as iniciativas tênues do governo do estado e do município (FLORES, 2010).

O ensino superior foi instaurado em 1931 em Santa Maria, com a abertura da Escola de Farmácia e Odontologia patrocinada pela Sociedade de Medicina local. Em 1948, a Faculdade de Farmácia foi incorporada à Universidade do Rio Grande do Sul. Na década de 1950 outras faculdades foram instaladas na cidade, como por exemplo, a de Medicina (SANTOS, 1985 apud FLORES, 2010), e as Faculdades de Ciências Políticas e Econômicas e de Direito (ISAIA, 1985 apud FLORES, 2010). Ainda, devido ao declínio dos serviços educacionais prestados pela Cooperativa dos Ferroviários (COOPFER), foram instituídos colégios estaduais na cidade, prestadores de ensino ginásial, científico, clássico e formação em magistério, destacando-se os colégios Cilon Rosa, Manoel Ribas, Olavo Bilac e Maria Rocha (FLORES, 2010).

Concomitante ao crescimento dos serviços educacionais, que integrava inúmeras instituições e vagas para milhares de alunos de ensino fundamental, ginásial, secundário e superior, a cidade recebeu outros estabelecimentos que lhe deram subsídio para o desenvolvimento cultural. Como exemplo, tem-se o Cine Teatro Independência, inaugurado em 1922, junto à Praça Saldanha Marinho, em ampla edificação onde ocorriam grandes eventos culturais. O espaço atraía muitos espectadores para assistirem peças teatrais e filmes. Seu auditório comportava mais de mil pessoas, possibilitando a realização das grandes assembleias de categoria (FLORES, 2010).

Nas proximidades do Cine Independência, Praça Saldanha Marinho, Avenida Rio Branco e Ruas Dr. Bozano e do Acampamento, um número significativo de lojas e restaurantes eram ponto de encontro para negócios e lazer da população, particularmente dos jovens, que ao entardecer se reuniam em seus cafés, bares e confeitarias. Em razão de seu crescimento, em 1938, a cidade possuía quatro salas de espetáculos: Independência, Imperial, Odeon e o Coliseu, sendo este um amplo prédio de madeira onde aconteciam espetáculos teatrais (FLORES, 2010).

Atualmente, segundo dados da Prefeitura Municipal de Santa Maria (PMSM), em 2011, a cidade conta com uma população de quase trezentos mil habitantes. É um município dinâmico e cosmopolita, reunindo inúmeras vantagens para empresas que buscam alternativas de crescimento, novos mercados e oportunidades.

Santa Maria apresenta um dos melhores índices de qualidade de vida do Brasil, ocupando a posição de 45ª cidade em qualidade de vida entre os mais de 5,6 mil municípios brasileiros (PMSM, 2011).

Segundo a Organização das Nações Unidas (ONU), o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) de Santa Maria supera a taxa do estado do Rio Grande do Sul, apresentando um dos melhores indicadores de alfabetização da América Latina e uma das menores taxas de mortalidade infantil do país (PMSM, 2011).

Recente pesquisa divulgada pela Fundação Getúlio Vargas (FGV) informa que Santa Maria ocupa a 28ª posição no *ranking* nacional com maior percentual de moradores pertencentes à classe A (14,32%). Por essa razão, Santa Maria também desponta como uma das cidades do Rio Grande do Sul com maior potencial de consumo, sobretudo nas camadas mais elevadas, ocupando a terceira colocação. Esses indicadores elevam a qualidade dos produtos e serviços oferecidos à população, nos mais diversos segmentos (PMSM, 2011).

O município se sobressai no setor educacional nacional e internacional, não só pela qualidade, mas também pela quantidade de instituições de ensino superior. São, aproximadamente, trinta e cinco mil estudantes universitários em mais de cento e cinquenta cursos de graduação e pós-graduação. As sete Instituições de Ensino Superior sediadas no município, incluindo a Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), conferem à Santa Maria o *status* de cidade da educação e terceira cidade do Brasil com maior número de mestres e doutores *per capita* (PMSM, 2011).

As potencialidades turísticas da cidade são extremamente notáveis e estão associadas ao patrimônio histórico, particularmente, o ligado à rede ferroviária, às instituições militares, educacionais e religiosas; à diversidade étnico-cultural; à gastronomia; à paleontologia e às belezas naturais do entorno do município. Os eventos de negócios, religiosos e os segmentados são importantes fatores de atração de visitantes (PMSM, 2011).

1.3.2 Centro Histórico

O Centro Histórico da cidade de Santa Maria, conforme consta da Lei de Uso e Ocupação do Solo, Parcelamento, Perímetro Urbano e Sistema Viário do Município de Santa Maria - RS, de 2009 (LC 072/2009), compreende a área que inicia na projeção da Rua Floriano Peixoto (Bairro Rosário) junto à linha férrea, cujo perímetro, seguindo-se no sentido horário, contém as seguintes delimitações: linha férrea Santa Maria - Uruguaiana, Viaduto da Avenida Assis Brasil, Rua Ernesto Beck, Rua José do Patrocínio, Rua André Marques, Rua Ângelo Uglione, Rua Riachuelo, Rua General Neto, Avenida Nossa Senhora Medianeira e Rua Floriano Peixoto, início da demarcação.

De acordo com o Mapa do Zoneamento Urbanístico do 1º Distrito - Sede do Município (ESCRITÓRIO DA CIDADE⁹, 2009), o qual integra a LC 072/2009, em seu Anexo 10, a Zona 2 é a zona urbanística que compreende o Centro Histórico. Este se estende, no sentido noroeste-sudeste, da Estação Ferroviária (orientação noroeste - NO) até o Colégio

⁹ Autarquia do Município de Santa Maria - RS.

Centenário (orientação sudeste - SE), sendo o eixo de acesso a Avenida Rio Branco e a Rua do Acampamento.

A Figura 01 apresenta a delimitação do Centro Histórico de Santa Maria, conforme o Mapa da Zona 2 - Centro Histórico: Cotas de Referência (ESCRITÓRIO DA CIDADE, 2009), o qual integra a LC 072/2009, em seu Anexo 11.1.

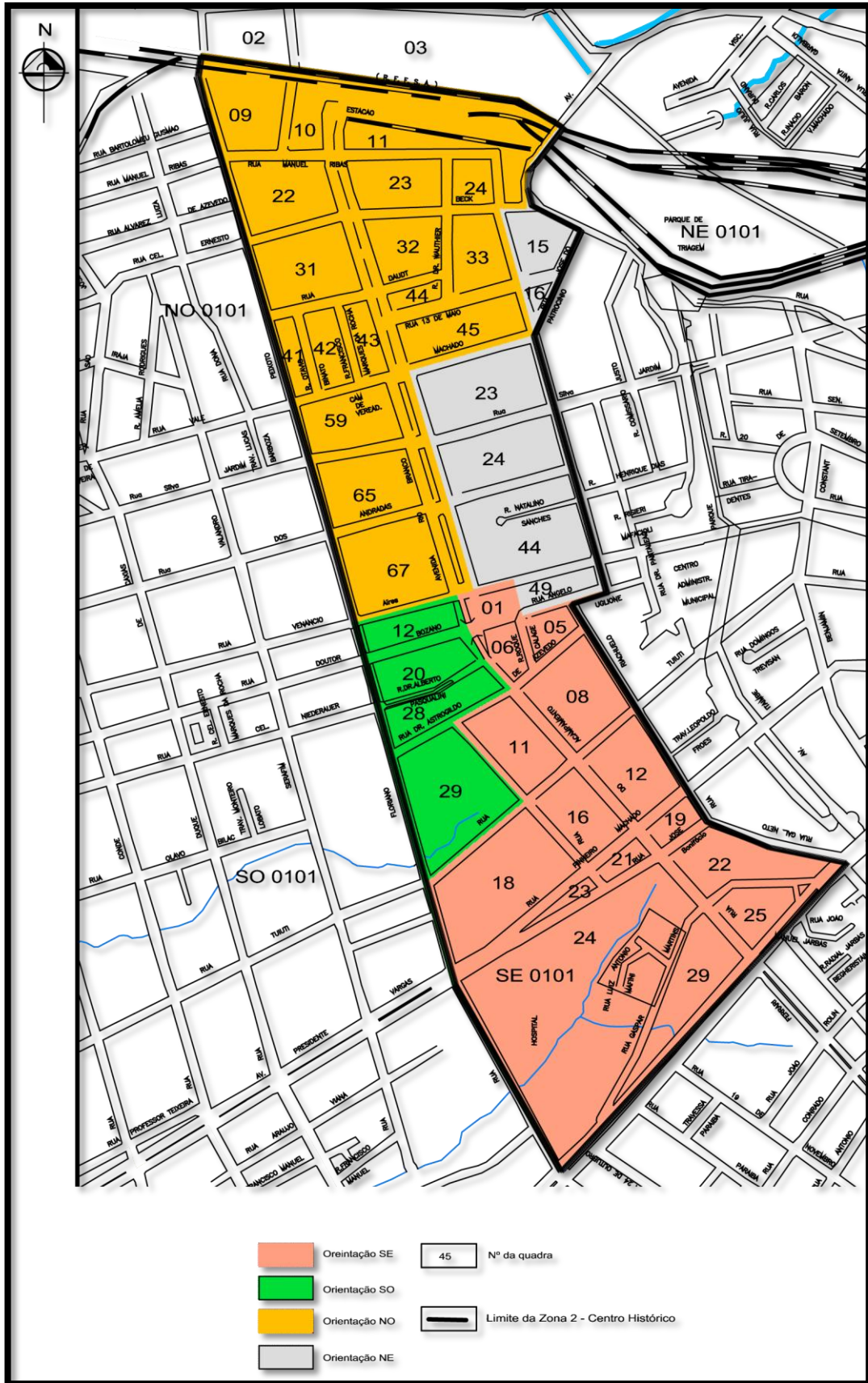


Figura 01 - Delimitação do Centro Histórico de Santa Maria
Fonte: ESCRITÓRIO DA CIDADE (2009)

1.3.3 História da arquitetura de Santa Maria

A arquitetura é elaborada no contexto das manifestações e realizações de uma sociedade e é produzida com os materiais disponíveis e segundo os conhecimentos de cada época. A arquitetura organiza os espaços individuais e sociais, utilizando-se de determinada lógica, plano ou programa. Os programas e planos são concebidos com os conhecimentos e técnicas de uma tradição cultural, decorrendo, desse processo, uma diversidade de modos e estilos. Um estilo arquitetônico¹⁰ resulta de uma elaboração mental, impregnada de fundamentação teórica, filosófica, política e que se dá em determinado tempo e lugar. Os estilos arquitetônicos integram a história da arquitetura que, por sua vez, integra a história da arte (FOLETTTO et al., 2008).

A cidade de Santa Maria se desenvolveu, entre outras razões, em virtude do processo de imigração, o qual propiciou uma tradição cultural diversificada. As diferentes etnias incentivaram valores que foram absorvidos e incorporados pela população, influenciando a religiosidade, a política, os costumes, bem como moldando o aspecto geral do espaço urbano e da arquitetura (FOLETTTO et al., 2008).

A arquitetura erudita em Santa Maria, de maneira geral, segue as tendências vigentes nos grandes centros ou programas de arquitetos conceituados. Pode-se identificá-la como aquela elaborada com métodos e técnicas refinadas de construção, afirmam Foletto et al., 2008.

A arquitetura espontânea ou anônima utiliza os processos e técnicas artesanais, culturais, regionais, com influências étnicas da população, além dos materiais elaborados regionalmente com o conhecimento popular (LEMOS, 1996 apud FOLETTTO et al., 2008).

No Rio Grande do Sul, inicialmente, as moradias eram construídas de modo espontâneo. A diversidade biológica, climática, hidrográfica e geológica, combinada à grande diversidade étnica facultou uma diversidade de soluções para as habitações no Sul, as quais representam essa heterogeneidade. Esta, segundo Foletto et al. (2008), é perceptível desde a mais simples edificação até a mais elaborada.

¹⁰ Segundo Buden (2006), estilo arquitetônico refere-se à aparência geral da arquitetura de uma edificação, inclusive sua construção, forma e ornamentação, os quais podem ser uma expressão individual única ou parte de um amplo padrão cultural.

As primeiras edificações de Santa Maria pertenciam aos membros da Comissão Demarcadora e situaram-se na Rua do Acampamento e nas proximidades da Praça da Igreja, atual Praça Saldanha Marinho, que margeava a Capela. As construções dessa época eram constituídas de ranchos para moradia, depósitos de materiais, escritório, quartel e a Capela, localizada, atualmente, no canteiro central da Avenida Rio Branco, na Rua Venâncio Aires, com frente para a Praça Saldanha Marinho (BELÉM, 2000).

Beltrão (1979 apud SCHLEE, 2002) estima que duzentas pessoas integrassem a 2ª Subdivisão Demarcadora, quando esta arranchou no local que originou a cidade de Santa Maria. O acampamento militar foi instalado em ponto elevado e junto a um divisor de águas. É provável que tenha sido construído de forma disciplinada, regular e organizada, conforme a tradição. Na área elevada e plana do terreno, foi definida uma espécie de praça; junto a esta, foi eleito um local para a capela; e, partindo do centro da praça, no sentido norte-sul, foi demarcada uma via, onde os povoadores ergueram seus primitivos ranchos.

Não há alusão às construções dessa época, no entanto, Foletto et al. (2008) acreditam que eram casas simples ou ranchos de pau-a-pique, semelhantes a outros desse período no interior do Rio Grande do Sul.

A arquitetura erigida por esses pioneiros, tanto no povoado quanto nas estâncias da região, provavelmente, era realizada com argila e/ou com madeira, uma vez que a área era intensamente florestada. A arquitetura de argila era comumente praticada em todo o Brasil em técnicas variadas, por influência portuguesa, de acordo com a tradição cultural e os materiais disponíveis em cada região (FOLETTTO et al., 2008).

Confrontando as obras dos historiadores João Belém e Romeu Beltrão, Schlee (2002) observou que nenhum dos dois trabalhos permite uma compreensão adequada dos elementos que condicionaram o traçado e a evolução urbana de Santa Maria. O processo de análise foi prejudicado pela ausência das condições topográficas e hidrográficas do sítio onde se assentaram as primeiras construções urbanas nos relatos e mapas apresentados por ambos os autores.

Quando são descartados os condicionantes geográficos, afirma Schlee (2002), é possível incorrer a um erro e imaginar que a cidade de Santa Maria assumiu uma geração espontânea, não obedecendo a nenhuma norma ou orientação quanto a sua primitiva organização espacial.

Na ausência de normas ou traçados prévios, as vilas de geração espontânea surgiam da sucessão de casas construídas, como se o plano da cidade fosse sendo desenhado no chão, segundo as particularidades das casas, o diálogo entre elas e o aproveitamento do terreno. Porém, conduzindo os procedimentos de bom senso havia um 'projeto cultural', não desenhado, mas internalizado nos construtores, moradores e mestres incultos, fruto da memória de experiências urbanas vividas no país (SANTOS, 1968 apud SCHLEE, 2002).

Desse modo, junto a um projeto cultural, fundamentado em condutas de bom senso e em experiências herdadas dos primeiros povoadores, foi concebido e difundido outro, desta vez, de cunho oficial, baseado em procedimentos reguladores e normativos decorrentes das experiências urbanísticas desenvolvidas pela coroa portuguesa, sobretudo, no Brasil. Os responsáveis pela disseminação de tal projeto, em terreno gaúcho, foram os próprios militares que, além de suas atividades usuais, realizaram um conjunto de obras urbanas, civis e religiosas de valor inestimável (SCHLEE, 2002).

O que Schlee (2002) buscou demonstrar é que a cidade de Santa Maria, oriunda de um acampamento militar, desde os primórdios de sua ocupação, obedeceu a um modelo de organização espacial preciso, o qual vinha, sistematicamente, sendo aprimorado e efetivado em todo o Brasil, desde o início do século XVIII. Tal modelo preconizava a retilinearidade das vias e se estruturava a partir de uma praça principal, permitindo, entretanto, alterações em virtude de dificuldades encontradas no sítio de implantação.

A praça principal que Saint-Hilaire (1997) observou, em 1821, ainda em projeto, apresentava formato retangular e media aproximadamente 75 x 140 metros. Este vazio urbano provavelmente nasceu com função militar (local de reunião, formação e descanso da tropa, espaço para exercícios ou manobras) e logo se transformou, integrando-se com a capela, da qual tomou o nome: Praça da Igreja ou da Matriz.

Caracterizado como um pequeno aglomerado por volta de 1820, o Curato de Santa Maria, provavelmente, obedecia a tendência da arquitetura de influência luso-brasileira do restante do estado, presumem Foletto et al. (2008), uma vez que era numerosa a presença de portugueses e descendentes na localidade. Não há registros que indiquem como eram as edificações da época.

Os núcleos urbanos viviam em função das estâncias nesse período, primeiro para servi-las, depois para cenário das atividades políticas e comerciais dos proprietários, expandindo para a vida urbana hábitos característicos da vida rural. Baseadas nisso, Foletto

et al. (2008) supõem que as pequenas casas urbanas deveriam assemelhar-se com as casas das estâncias de arquitetura lusitana e açoriana. Segundo Rohde (apud WEIMER, 1987), as casas portuguesas possuíam divisórias segundo as necessidades de seus ocupantes, apresentando somente um piso. Comumente, a construção era caiada, construída com argila, possuía paredes grossas, e sua cobertura era de palha ou de telhas.

As casas urbanas apresentavam dependências adequadas à atuação familiar e à posição social dos habitantes. Esse modelo foi ampliado e aprimorado por moradores com maior poder aquisitivo. A planta da residência dos mais abastados possuía um corredor no meio, sendo que de um lado havia os quartos e, de outro, as dependências sociais. Havia, também, o pátio para a carruagem, o poço e separação entre edificações vizinhas (FOLETTTO et al. 2008).

A planta era simplificada nas casas mais humildes: havia uma porta e uma janela na fachada, uma sala conectada à outra e ao dormitório por meio de um corredor. Esses elementos constituíam a estrutura da casa de fita. Nesse tipo de habitação, a mesma parede servia de divisória para outra casa, ao lado. As paredes eram em barro, as janelas de guilhotinas e o forro em madeira (FOLETTTO et al., 2008).

Após mais de vinte anos do surgimento do povoado, Foletto et al. (2008) observam que as ruas passaram a ter um alinhamento quase regular e, no lugar dos ranchos, agora estavam residências de famílias. Ao poder público cabia a iniciativa de criar o desenho das ruas e praças; aos moradores cabia a construção de suas moradias.

A arquitetura de influência alemã foi incorporada a partir de 1830 no Curato de Santa Maria. Muitos alemães eram agricultores e ocuparam, principalmente, a região do Pinhal, onde também foram comerciantes e artesãos. Outros se dedicaram à construção civil (FOLETTTO et al., 2008). Astrogildo de Azevedo (1914 apud FOLETTTO et al., 2008) afirma que por volta de 1830 chegaram à Santa Maria três pedreiros e um marceneiro alemães, atribuindo a eles a construção das primeiras casas de alvenaria do local.

Arsène Isabelle (1949 apud MARCHIORI & NOAL FILHO, 2008), em 1834, durante sua viagem pelo Rio Grande do Sul, realizou uma visita à Santa Maria. Com uma população de mil a mil e duzentos habitantes, aproximadamente, e privilegiada pela sua posição geográfica central, a povoação já se constituía em mercado para uma vasta região do interior do estado. Isabelle descreveu a vila como muito agradável e seus arredores como povoados. A arquitetura das casas era simples, via-se o telhado cor-de-rosa, um pouco

elevado e saliente, evidenciando-se da brancura das paredes. As casas eram de madeira rebocada com argila e quase todas possuíam um jardim plantado de laranjeiras. Havia várias ruas e uma capela muito simples.

Ao passo em que a localidade se desenvolvia, era necessário adaptar-se às novas perspectivas urbanísticas. Segundo Beber (1998 apud FOLETTO et al., 2008), nessa época, para favorecer o saneamento básico, foram abertos poços para a obtenção de água potável, principalmente por influência dos imigrantes alemães. No final do século XIX, os 'pipeiros', prestavam serviço de venda água potável em carroças puxadas por burros.

Entre os anos de 1848 e 1849, o engenheiro alemão Johann Martin Buff elaborou a Planta da Freguesia de Santa Maria, documento que, além de localizar as diferentes estradas que davam acesso à localidade, registrou suas ruas e vielas, as quais se desenvolveram conforme os cursos d'água que então cruzavam o sítio de implantação urbana. A Freguesia possuía apenas sete ruas no sentido leste-oeste e quatro, no sentido norte-sul. A povoação se desenvolvia a partir da Praça da Igreja, atual Saldanha Marinho (SCHLEE, 2002).

O mapa produzido por Buff apresentava excepcional riqueza de detalhes, de modo a tornar evidente a origem do desenho urbano de Santa Maria. A cidade se fez a partir de um modelo de organização espacial preciso e que procurou respeitar a topografia e a hidrografia do espaço onde se implantou. Dentre as dez vias existentes em 1848 e 1849, somente duas não eram retas, como promovia o modelo: a do Acampamento e a Presidente Vargas, uma vez que ambas acomodaram-se sobre eixos divisores de águas. As demais vias caracterizaram-se por sua retilidade e uniformidade (SCHLEE, 2002).

Por volta de 1859, havia quatorze olarias na Freguesia de Santa Maria, o que foi essencial para a substituição dos ranchos construídos no início do século. A facilidade de obtenção de pedras grés para as fundações das construções foi igualmente importante para a remodelação da arquitetura (FOLETTO et al., 2008).

O imigrante alemão tentava reproduzir o que lhe era usual em sua terra de origem, desde que fosse possível pelas diferenças de temperatura e materiais. A primeira adaptação feita pelos alemães foi a inclinação do telhado, menos aguda em relação à Europa, não ultrapassando 45°, uma vez que era rara a precipitação de neve. Outra adequação foi a construção de uma varanda nas residências, em função do clima úmido. As fundações eram de pedra e adaptaram-se às condições dos materiais locais. O pavimento térreo era de

tijolos, os quais também serviam de base à construção dos pilares de apoio para os barrotes (FOLETTTO et al., 2008).

Esse tipo de construção admitia certas variações, que incluíam varanda na fachada, cozinha separada da casa, ausência de porões, ornamentação e jardins floridos. Havia, invariavelmente, a horta e o pomar. No interior da casa, era de suma importância o fogo, uma vez que era tradição reunir a família ao redor do fogão de chapa de ferro fundido. Também havia um compartimento que servia de lavatório. Geralmente a casa apresentava um corredor transversal e os compartimentos distribuíam-se dos dois lados, num deles os quartos e no outro a sala. As primeiras casas alemãs obedeciam a esses fundamentos. Ao longo dos anos, as construções dos imigrantes e descendentes foram incorporando os materiais, modos e ideias locais (FOLETTTO et al., 2008).

Ainda que não reste nenhum exemplar original da arquitetura dessa época em Santa Maria, Foletto et al. (2008) consideram provável que ela tenha seguido as mesmas características da ainda existente em outros lugares de imigração alemã. Para esses imigrantes, a casa era elemento característico de seu modo de vida, um dos motivos pelos quais a tradição alemã se disseminou e permaneceu na cultura geral da cidade.

A contribuição que o imigrante alemão trouxe à arquitetura, afirma Weimer (1987), cumpriu um ciclo histórico e não se submeteu à cultura regional. Expressa a sobrevivência de uma bagagem cultural, enquanto criação ou recriação local, porém com afirmação cultural própria. Portanto, tem um valor inestimável dentro da história do Rio Grande do Sul.

A partir de 1877, imigrantes italianos instalaram-se na região central do estado, formando a Quarta Colônia de Imigração Italiana¹¹, cujo núcleo era Silveira Martins. Sua arquitetura constituiu-se, inicialmente, de abrigos improvisados, os quais evoluíram para choupanas e palhoças, comumente com paredes estruturadas com troncos de coqueiro ou estacas amarradas com cipó ou taquara tramada, formando taipa e apresentando cobertura de palha ou de madeira rachada. Anos mais tarde, as primitivas cabanas foram concebidas com paredes de pedra e madeira verde talhada a machado, com cobertura de pequenas tábuas também rachadas (POSENATO, 2000 apud FOLETTTO et al., 2008). Essas cabanas deram lugar a casas de madeira, as quais foram, por sua vez, substituídas por edificações

¹¹ A região da Quarta Colônia de Imigração Italiana está localizada no centro do Rio Grande do Sul e representa o quarto centro de colonização italiana no estado.

definitivas, geralmente de pedra e alvenaria. Muito pouco restou das primeiras construções italianas, uma vez que eram demolidas após o término da casa definitiva (FOLETTO et al., 2008).

Comumente a casa definitiva tinha dois pisos. No primeiro, ficava a cozinha, local de preparo e consumo das refeições. O segundo piso, ligado ao primeiro por meio de uma escada, era o local de dormir. Mais tarde, esse tipo de habitação compreendia o espaço para dormir, a cozinha, as instalações domésticas de apoio e edificações complementares. A cozinha, inicialmente, era uma construção independente, algumas vezes em anexo ou afastada da casa de dormir, uma vez que incêndios eram comuns. Anos depois, foi aproximada dos demais cômodos, até que foi incorporada, primeiro acoplando-se as duas construções com telhados diferentes e, depois, passando a fazer parte do corpo da casa. As características da habitação rural acompanharam as condições e necessidades da cidade e muitas delas, ainda hoje, afirmam Foletto et al. (2008), podem ser notadas na arquitetura de imigração e na arquitetura popular da periferia de Santa Maria.

Os imigrantes italianos da Quarta Colônia dominavam as técnicas construtivas com o uso da pedra basalto e aplicaram os conhecimentos trazidos, sobretudo da região do Vêneto (Itália), em seu novo território, uma vez que era possível encontrar esse tipo de rocha na região central do estado. Primeiramente, utilizavam as pedras na forma como as encontravam, em seguida passaram a cortá-las em formatos irregulares e, finalmente, adotaram a técnica do talhamento em forma regular. As pedras maiores eram utilizadas como alicerce e as paredes eram erguidas com pedras menores, assentadas de forma dupla, de modo que o espaço deixado entre elas era preenchido com argamassa feita com argila vermelha. Os vãos para as portas e janelas eram construídos com espessos marcos de madeira, revestimento também empregado no assoalho (FOLETTO et al., 2008).

Além da pedra, frequentemente foi utilizado o tijolo na construção das moradias. Inicialmente, era usado para construir as divisórias, que poderiam ser também de madeira, depois, passou a servir como material principal. Os tijolos eram produzidos a mão e queimados em fornos de argila ou secados ao sol. Com o uso do tijolo surgiu o reboco, constituído de cal e barro. Espaços distintos faziam parte da planta, como a cantina (feita em pedra), a cozinha, a sala e o dormitório no térreo, em caso de pavimento único. Quando as edificações possuíam mais de um pavimento, os dormitórios ficavam na parte superior. O telhado era construído em quatro águas. As residências tinham escadarias de acesso à porta

principal, sendo esta protegida por um balcão com balaústres. Algumas vezes, a escada de acesso ao segundo pavimento era externa e de madeira. As construções não apresentavam muita decoração, no entanto, eventualmente, utilizava-se lambrequins (FOLETTTO et al., 2008).

Os imigrantes italianos, bem como alemães e russos construíram as suas casas também em madeira. Essa tipologia construtiva ainda é bastante visível na paisagem urbana de Santa Maria, sobretudo na periferia, observam Foletto et al. (2008). A edificação de madeira possui a leveza como principal característica, exigindo fundações e alicerces mais simples, e, conseqüentemente, reduzindo o tempo de construção em um terço, em relação à alvenaria.

Na passagem do século XIX para o XX a área urbana de Santa Maria se expandia e avançava para terrenos próximos. Em 1900, segundo Foletto et al. (2008), as primeiras ruas da cidade estavam repletas de construções confortáveis (Figura 02).



Figura 02 - Rua do Acampamento (1900)
Fonte: MORALES (2008, p. 15)

Segundo o historiador Antônio Isaia (1983 apud SCHLEE, 2002) entre os anos de 1885 e 1905 Santa Maria sofreu sua maior e definitiva transformação, com um salto populacional

de três mil para quinze mil habitantes. O crescimento demográfico foi acompanhado de um significativo desenvolvimento das atividades econômicas e dos processos de organização social, repercutindo intensamente na área da construção civil, com desdobramentos futuros.

No início do século XX, a Praça Saldanha Marinho era ainda um espaço sem arborização. Em seu entorno havia algumas casas baixas com platibandas, entretanto a edificação em evidência era o Theatro Treze de Maio. Já em 1914, era perceptível a mudança, uma vez que a praça encontrava-se arborizada com canteiros e apresentava um maior número de casas com platibandas decoradas em seu entorno (FOLETTTO et al., 2008). Era notável o calçamento de pedras irregulares, a organização, a elegância, o ajardinamento e a arborização do largo (REVISTA COMMEMORATIVA, 1914 apud FOLETTTO et al., 2008).

A Figura 03 ilustra uma vista panorâmica de Santa Maria, com destaque para o início da Avenida Rio Branco, a Praça Saldanha Marinho e a Rua do Acampamento, no ano de 1905.



Figura 03 - Praça Saldanha Marinho e Rua do Acampamento (1905)
Fonte: MORALES (2008, p. 143)

Com a construção do chafariz e do coreto, a praça foi remodelada: recebeu bancos e calçamento com ladrilhos hidráulicos e desenhos geométricos. O desenho indicava direções

que partiam do centro, onde foi instalado o coreto. No seu entorno permanecem os edifícios mais antigos, porém destacava-se a imponência da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes (SUCV), do Banco Nacional do Comércio, do Clube Caixeiral e do Banco Pelotense (FOLETTTO et al., 2008).

A Rua do Acampamento, importante via da cidade, encontrava-se urbanizada em toda a sua extensão nessa época. Suas casas mais antigas cederam espaço a novas construções, que eram, em sua maioria, residenciais e comerciais (FOLETTTO et al., 2008).

Observando fotos da Revista Commemorativa do Primeiro Centenário da Fundação da Cidade de Santa Maria, de 1914, Foletto et al. (2008) verificaram que a Rua do Acampamento estava repleta de casarões de aspecto colonial, alguns deles muito imponentes, naquele ano. Todos apresentavam linhas retas demarcadas, alguns com janelas em arco, platibandas e beirais, bem como eiras e beiras. Entretanto, a maioria das edificações era simples, possuía um andar, entrada pela frente e, com frequência, um porão.

A Figura 04 exibe uma vista da Rua do Acampamento no ano de 1920.



Figura 04 - Rua do Acampamento (1920)

Fonte: MORALES (2008, p. 13)

Ao comparar as fotos distribuídas ao longo da Revista Comemorativa (1914), Foletto et al. (2008) constataram a evolução da via, que em 1890 possuía casas mais simples, instaladas rente ao passeio público, algumas com a presença de beirais.

Na Avenida Rio Branco, no início do século XX, existiam prédios elegantes, sobretudo os adjacentes à gare da Viação Férrea, enquanto os situados nas proximidades da Catedral Diocesana, geralmente, eram mais simples e possuíam um único andar. O calçamento era de pedras irregulares e havia passeio público em toda a extensão da via. A cidade se expandiu em direção à Rio Branco, motivada pelo desenvolvimento gerado pela instalação da ferrovia. A rua iniciava larga próximo à Praça Saldanha Marinho e estreitava-se nas adjacências da Estação Ferroviária (FOLETTTO et al., 2008).

É inquestionável o papel da ferrovia no crescimento e desenvolvimento da cidade e na organização espacial dos elementos que a compõem. Desse modo, no entorno da estação central, conformou-se uma área especial, particularizada por sua importância cultural e paisagística, e identificada pela concentração de atividades vinculadas com a ferrovia, como a Vila Belga, a Escola Estadual Manoel Ribas, a Sede da Cooperativa de Consumo dos Empregados da Viação Férrea do Rio Grande do Sul e o Clube dos Ferroviários (SCHLEE, 2002).

Santa Maria destaca-se, dentre as demais cidades do estado, na entrada dos anos 1920. Estava, nessa época, firmada a sua função de principal polo comercial e de prestação de serviços regional e estabelecida a sua vocação de centro estratégico e ferroviário estadual (SCHLEE, 2002).

Entre os anos 1920 e 1930 a Avenida Rio Branco foi alargada e ampliada, indicando o caminho do progresso, que iniciava na Estação Ferroviária e percorria a via até Praça Saldanha Marinho. A referida avenida era a rua mais elegante da cidade e nela se instalaram as edificações mais imponentes, os hotéis, a Igreja Matriz, as residências das famílias abastadas e o comércio crescente. O canteiro era largo e arborizado, bem como as calçadas. Nas proximidades da Estação Férrea, havia um luxuoso casarão em estilo *Art Nouveau* (hoje demolido) com inúmeros detalhes sinuosos, janelas envidraçadas e linhas curvas. Em toda a sua extensão existiam casarões elegantes e caprichosamente construídos, comumente com platibanda e fileira de janelas com sacadas de balaústres. Observa-se, ainda, a presença de casarões coloniais de janelas de guilhotina e platibanda com balaústres. Destacavam-se a

Catedral Diocesana e a Igreja Luterana (REVISTA COMMEMORATIVA, 1914 apud FOLETTTO et al., 2008).

A Figura 05 mostra uma vista da Avenida Rio Branco, em 1925, com destaque para o prédio da Escola de Artes e Ofícios. Nela pode ser observada a arborização do canteiro e das calçadas.



Figura 05 - Avenida Rio Branco (1925)
Fonte: MORALES (2008, p. 121)

Na Figura 06 tem-se uma vista da Praça Saldanha Marinho e do trecho inicial da Avenida Rio Branco, no ano de 1930.



Figura 06 - Vista da Praça Saldanha Marinho e Avenida Rio Branco (1930)
Fonte: MORALES (2008, p. 195)

A Rua do Comércio, atual Dr. Bozano, também representava uma importante via da cidade. Nesta, também urbanizada e calçada com pedras irregulares, havia edificações residenciais e comerciais. No início do século XX transitavam cavalos e carroças pela rua, os quais realizavam um movimento significativo para a época. Nos anos 20, em sua quadra central, havia inúmeros sobrados comerciais, luxuosos e imponentes, os quais inexistem atualmente. Esses edifícios, segundo Foletto et al. (2008), foram construídos de acordo com as ideias e concepções da época, as quais fundamentavam-se no Ecletismo (Figura 07).



Figura 07 - Rua do Comércio (1920)
Fonte: MORALES (2008, p. 127)

Os arquitetos e construtores santa-marienses, ao final do século XIX e início do XX, compartilhavam as ideias sobre arquitetura que estavam em evidência no Brasil, afirmam Foletto et al. (2008). Tais ideias concorriam para a produção arquitetônica de cunho eclético. A tendência eclética surgiu na Europa, no século XIX, e fundamentou-se em estilos arquitetônicos do passado, usados isoladamente ou combinados. No entanto, o Ecletismo não era um programa tão somente de reprodução. Simultaneamente à tendência eclética, alguns arquitetos desenvolviam também o *Art Nouveau* e uma arquitetura mais racionalista e geométrica.

Essa tendência arquitetônica estava em harmonia com a expansão industrial e com o consequente surgimento da classe burguesa. Paralelamente, a legislação urbana estabeleceu regras disciplinadoras para as construções. Em Santa Maria, esse momento está relacionado à preocupação com o requinte e o refinamento nos prédios, asseguram Foletto et al. (2008).

De acordo com Schlee (2002), há três usos fundamentais para o termo ecletismo: num sentido classificatório geral, quando se refere ao período em sua totalidade, correspondendo a uma pluralidade de tendências estilísticas; num sentido classificatório particular, quando aplicado à obra de um arquiteto, desde que representada por edificações, cada uma equivalendo a um modo formal distinto; e num terceiro sentido, quando descreve

uma obra decorrente da síntese consequente de formas extraídas, cada uma, de diferentes estilos anteriores.

Os edifícios ecléticos podem ser agrupados em três grandes grupos: o do Eclétismo Historicista, que considera a adoção imitativa de formas que pertenceram a um estilo arquitetônico específico, como na Catedral do Mediador - que recupera elementos góticos, originando um monumento neogótico; o do Eclétismo Tipológico, que requer escolhas prévias de cunho analógico ou de referência que orientam o estilo quanto ao fim a que se destina o prédio a ser construído, como no edifício do Quartel do 7º Regimento de Infantaria - que recupera elementos identificados com construções militares, como torres e ameias; e o do Eclétismo Deliberado, caracterizado por soluções estilísticas inéditas, tanto no campo da invenção quanto da mescla de elementos arquitetônicos, como no Cine Coliseu Santa-Mariense - que possuía um variado repertório de elementos decorativos (SCHLEE, 2002).

A Figura 08 destaca os edifícios da Sociedade União dos Caixeiros Viajantes - SUCV (edifício de cunho eclético e desenho individual, considerado, através de Lei Municipal, em 1993, patrimônio histórico de Santa Maria), do Theatro Treze de Maio, e do Cine Independência, no entorno da Praça Saldanha Marinho, em fotografia de 1935.

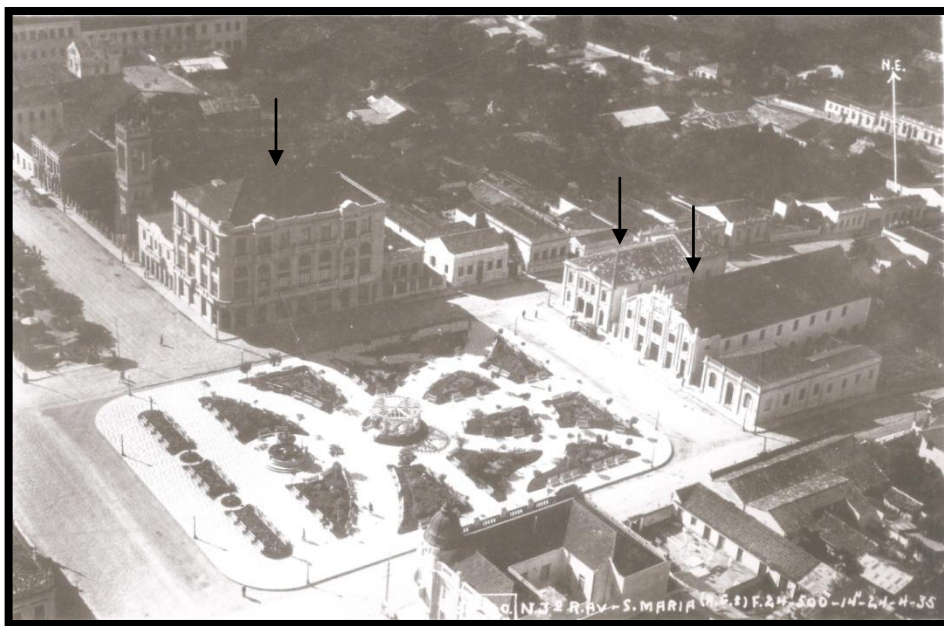


Figura 08 - Praça Saldanha Marinho (1935): SUCV, Theatro Treze de Maio e Cine Independência
Fonte: MARCHIORI; MACHADO; NOAL FILHO (2008, p. 40)

O Eclétismo refere-se à posição do prédio frente ao lote (projetando-se para a calçada, muitas vezes encostando à casa ao lado), aos elementos decorativos, à existência de platibanda decorada, à imponência e à grandiosidade. Existe unidade quanto aos materiais utilizados (tijolos e argamassa), ao sistema construtivo (a parede sustenta a construção), à disposição dos espaços na edificação, aos tipos de aberturas e aos elementos decorativos de estilos anteriores, utilizados com sentido decorativo (FOLETTTO et al., 2008).

Em prédios públicos, a decoração é associada a um sentido solene e monumental. Em residência particular, evidenciava-se o sobrado, amplamente construído, em geral com um piso comercial e outro residencial, os quais poderiam ser porão e térreo. Os cômodos eram confortáveis, o pé direito alto, com amplas salas de janelas altas, quartos com portas que abriam para outras peças, cozinha e quarto de banho. A divisão entre os pavimentos era feita de madeira e o interior possuía assoalho no piso, paredes rebocadas e portas internas com bandeirolas, como no Palacete de Astrogildo de Azevedo, afirmam Foletto et al. (2008).

A tendência eclética nas construções locais buscou inspiração, principalmente, na tradição greco-romana, com a predileção pelo uso de frontões triangulares e pela sobriedade das formas, ainda que adaptações e acréscimos decorativos de vertentes diversas fossem usuais (FOLETTTO et al., 2008).

A arquitetura eclética respondia às aspirações da modernidade, à introdução de novos hábitos ligados ao consumo e à comercialização favorecida pela ferrovia. Isso, combinado ao aumento das posses das famílias mais abastadas e ao refinamento técnico, viabilizou o incremento das construções, que também se beneficiaram da contribuição dos imigrantes europeus, sobretudo, os italianos e alemães, que traziam experiência técnica avançada comparada à local (FOLETTTO et al., 2008).

A arquitetura santa-mariense dos primeiros trinta anos do século XX apresentava elementos de diferentes estilos arquitetônicos eruditos europeus históricos e também da arquitetura brasileira. As construções de cunho eclético, desse período, ajustam-se às funções de arquitetura de serviço (atividades públicas, educacional, comercial/residencial, religiosa e militar) e arquitetura residencial de alvenaria e de madeira (FOLETTTO et al., 2008).

A Figura 09 exibe o Centro Histórico de Santa Maria: Praça Saldanha Marinho e trechos iniciais da Avenida Rio Branco e Rua do Acampamento, em fotografia de abril de 1935. Nesta zona está localizada a maioria dos remanescentes da arquitetura eclética.

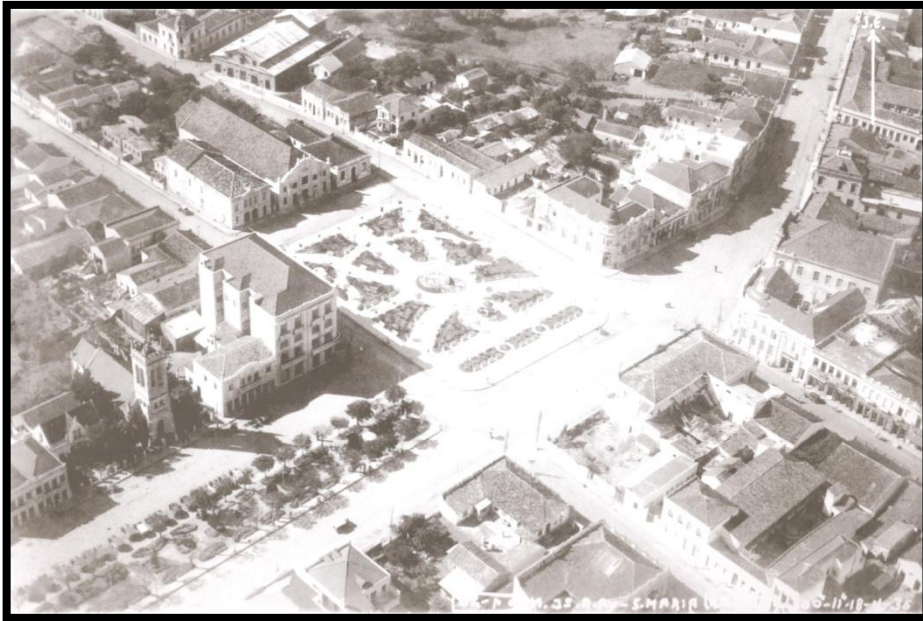


Figura 09 - Centro Histórico de Santa Maria (1935)
Fonte: MARCHIORI; MACHADO; NOAL FILHO (2008, p. 30)

O estilo *Art Nouveau* também esteve presente nas construções santa-marienses desse período do século XX e está vinculado ao Ecletismo. Foi substituído pelo estilo *Art Déco*, que utilizou os mesmos processos e técnicas, no entanto tornou as formas mais geométricas e simétricas. Santa Maria evidenciou a exuberância de seus exemplos, observada na elegância e refinamento das edificações, nos motivos florais e lineares, na decoração assimétrica, nas linhas curvas e nas superfícies onduladas. Ainda, é notável a valorização do material e do funcionalismo, com o uso do ferro, a assimetria nas linhas curvas e a utilização do artesanato com os materiais industriais (FOLETTTO et al., 2008).

A casa *Nouveau* deveria ser iluminada, ventilada e exibir elegância na continuidade estilística entre o espaço interno e o externo. As esquadrias tinham grandes alturas e estampavam vidros em formatos curvos, assimetrias e a madeira como material dominante. Acima delas, havia bandeiras para iluminação (FOLETTTO et al., 2008).

Segundo Beber (1998 apud FOLETTTO et al., 2008), o comércio foi um aspecto significativo no desenvolvimento de Santa Maria desde meados do século XX. Em 1939, a atuação do comércio na economia do município era de 14% e, em 1959, era de 25%. A partir da segunda metade do século, com a modernização do comércio, despontaram algumas

lojas de departamento, magazines e casas especializadas. A partir dos anos setenta, se estabeleceram na cidade as grandes redes de lojas nacionais e regionais.

Na década de 1930 o incremento comercial impulsionou a expansão do perímetro urbano. Para adequar a cidade a essa nova realidade, foi necessária uma remodelação urbana, bem como o investimento do poder público nos serviços básicos para uma população crescente. Nesse período, foi concluído o saneamento básico com abastecimento de água e esgoto. Em 1933 a cidade contava com oitenta e oito ruas, era iluminada com luz elétrica e possuía um serviço adequado de água e esgoto. A remodelação urbana incluía asfaltamento e empedramento de novas ruas (FOLETTTO et al., 2008).

Nesse processo de crescimento urbano, a Companhia de Força e Luz foi transferida para a Companhia Estadual de Energia Elétrica (CEEE), e foi implantada a luz alternada nos anos cinquenta. Concomitantemente, desenvolvia-se o transporte rodoviário (BEBER, 1998 apud FOLETTTO et al., 2008).

Com a modernização da cidade, foram idealizadas as primeiras edificações *Art Déco*, as quais eram ainda incipientes no Brasil. Sinônimo do desenvolvimento, o estilo fundamentava-se na industrialização e na produção de materiais de construção em escala industrial (FOLETTTO et al., 2008).

No Rio Grande do Sul, o grande difusor da arquitetura *Art Déco* foi a Exposição Comemorativa do Centenário da Revolução Farroupilha, afirma Schlee (2002), realizada em Porto Alegre, de 20 de setembro de 1935 a 15 de janeiro de 1936. A mostra foi preparada junto à antiga Várzea da Capital (atual Parque da Redenção). Regionalmente, a arquitetura da Exposição correspondeu à primeira vez que um grupo significativo de edificações, elaborado com um repertório formal considerado moderno, assumiu o caráter de meio de comunicação de massa. Os pavilhões da Exposição revelavam obediência a um mesmo vocabulário, de modo que podem ser descritos como uma versão local do espírito *Art Déco*, então dissipado pelas grandes capitais do mundo (BUSKO, 1999 apud SCHLEE, 2002).

É provável que tenha sido a ambiguidade¹² do *Art Déco*, associada a uma imagem de progresso e de desenvolvimento, que tenha concorrido para sua aceitação e difusão em todo o Brasil. Santa Maria não foi exceção. Schlee (2002) destaca que, antes mesmo de

¹² Segundo Schlee (2002), muitos autores consideram o *Art Déco* ambíguo desde a sua origem, uma vez que pode ser entendido como uma das últimas manifestações do Ecletismo ou como uma das primeiras do Modernismo.

examinar as características particulares do *Art Déco* em Santa Maria, é fundamental compreender os processos que motivaram tal manifestação artística (quantitativa e qualitativamente significativa). A investigação realizada junto à documentação disponível permitiu a detecção de dois eventos, considerados balizadores para o desenvolvimento da arquitetura santa-mariense, e que, segundo o autor, não foram adequadamente observados pelos historiadores locais: a elaboração do Plano de Expansão Racional e Urbanização da Cidade e a realização da Exposição Estadual, ambos no ano de 1938.

É importante destacar, de acordo com Schlee (2002), que entre 1930 e 1950 uma série - tanto qualitativa como quantitativamente significativa - de planos urbanísticos foram elaborados no Brasil. "Com uma visão de totalidade, são planos que propõem a articulação entre os bairros, o centro e a extensão das cidades através de sistemas de vias e de transportes" (LEME, 1999 apud SCHLEE, 2002, p. 107). Tais planos e projetos urbanísticos, que atuaram quase sempre diretamente no espaço construído e em sítios consolidados, apresentavam uma estreita associação com a arquitetura. Desse modo, preparavam as cidades para o futuro domínio do automóvel e criavam um cenário público para a introdução de uma nova arquitetura.

O Plano de Expansão Racional e Urbanização da Cidade de Santa Maria, elaborado pela Diretoria de Obras e Viação do município, contemplou a reorganização e a ampliação do sistema viário municipal, prevendo, entre outras ações, a abertura, a remodelação, o nivelamento e a criação de vias, a canalização do Arroio Itaimbé e determinou, ainda, as áreas prioritárias para a construção de prédios públicos, todos projetados pelos técnicos da Prefeitura Municipal (SCHLEE, 2002).

Cardoso (1940 apud SCHLEE, 2002) reconhece que o surto de construções é uma consequência imediata do Plano de Expansão e Urbanização da Cidade. As novas ruas abertas, as avenidas saneadas e a multiplicação de praças exibiram novas áreas para a expansão urbana.

Ainda em 1938, a realização da Exposição Estadual marcou a história da cidade. Após três anos da Exposição Farroupilha, foi a vez de Santa Maria mostrar o seu nível de progresso e desenvolvimento. O propósito foi reproduzir, em escala local, o mesmo aparato das festas farroupilhas. Desse modo, o projeto de urbanização do local da exposição, junto ao antigo Jóquei Clube de Santa Maria, foi solicitado ao arquiteto Christiano de La Paix Gilbert, o qual também executou e fiscalizou a construção dos pavilhões da Exposição de 35.

O engenheiro Eduardo Martins Gonçalves Neto foi designado Comissário Geral da mostra, a qual se deu em quatorze pavilhões de madeira em estilo moderno - leia-se *Art Déco*¹³, distribuídos em 15 hectares. A Exposição Estadual de Santa Maria foi inaugurada em 10 de novembro de 1938 e em seu primeiro dia recebeu a visita de vinte mil pessoas (SCHLEE, 2002).

De acordo com Schlee (2002), genericamente, a arquitetura *Art Déco* de Santa Maria exhibe as seguintes características:

a) uma arquitetura de tijolos de barro, caracterizada pelo uso de sistemas estruturais simples em alvenaria portante, sem apelo estético. Em edifícios de dois pavimentos houve o emprego de um sistema misto de paredes portantes sustentando vigas e lajes de concreto; e nos edifícios em altura o uso de um sistema de massa ativa (lajes, vigas e pilares). No entanto, é uma arquitetura que integrava, também, os avanços tecnológicos disponíveis no momento;

b) uma arquitetura artesanal, na qual havia uma recusa ao uso de elementos padronizados preexistentes, devido, sobretudo, à dificuldade de acesso;

c) uma arquitetura que não buscava afirmação através do novo ou do arrojado: utilizava materiais simples e disponíveis, e elementos tradicionais, baseando-se em padrões de ordem e equilíbrio;

d) uma arquitetura que permaneceu fiel aos métodos de composição típicos da tradição acadêmica: uso da simetria axial, edifícios em três partes (base, corpo e coroamento) e valorização volumétrica das esquinas das construções;

e) uma arquitetura que buscava constantemente a caracterização dos prédios e a identificação visual da função do edifício, não expressando o desejo de dar às obras um sentido simbólico explícito;

f) uma arquitetura preocupada com a aparência externa das obras, visando, sobretudo, a durabilidade da construção, a sua boa execução e a sua fácil manutenção (embasamentos revestidos com materiais mais resistentes e edifícios rebocados com pó de pedra, cimento com mica ou cimento penteado);

¹³ Grifo do autor.

g) uma arquitetura de volumes retangulares definidos, puros, simples e cuja plasticidade não resultava da exploração da forma ou da qualidade estética dos materiais construtivos - principalmente do concreto armado, utilizado apenas com fins estruturais;

h) uma arquitetura clara e compreensível à primeira vista. Sua inspiração na base de figuras simples era sensível no tratamento de volumes e de massas, bem como das superfícies e planos;

i) uma arquitetura tectônica, na qual predominam os cheios sobre os vazios;

j) uma arquitetura sem excessos ornamentais. A decoração recebe novas formas de expressão. Manifesta-se, sobretudo, através dos nomes dos prédios (escritos com letras padronizadas), nos trabalhos de serralheria e nos planos horizontais dos edifícios (sacadas, frisos e platibandas - preferencialmente cegas). As fontes dos ornamentos mudam, os motivos de origem clássica são substituídos por outros, baseados em formas geométricas.

Em Santa Maria, a difusão do *Art Déco* se deu entre 1930 e 1960. Segundo Foletto et al. (2008), são encontradas na cidade inúmeras construções e monumentos em harmonia com o *Art Déco*. Eram edificações modernas e evidenciavam o progresso da cidade. Residências, prédios públicos e religiosos de grandes proporções foram construídos nesse período, revelando a elegância, o refinamento e a prosperidade. As residências apresentavam dois pisos e os edifícios possuíam três ou quatro andares, situados, especialmente, na Avenida Rio Branco, principal via de acesso entre a estação ferroviária e o centro da cidade. Também na periferia muitas construções revelavam sintonia com a proposição *Art Déco*. Ainda hoje é possível observar, mesmo em residências mais modestas, a presença de frisos retos, sacadas arredondadas, granitina como revestimento das fachadas, o emprego do ladrilho hidráulico e as janelas de venezianas em madeira, bem como floreiras para ajardinamento em áreas cobertas frontais, as quais foram características dessa época.

A Figura 10 ilustra a Avenida Rio Branco, na segunda metade da década de 1940, vista a partir da Rua Vale Machado. Muitas edificações em harmonia com a tendência *Art Déco* estão localizadas ainda hoje nesta via.



Figura 10 - Avenida Rio Branco vista a partir da Rua Vale Machado (segunda metade da década de 1940)
 Fonte: MARCHIORI; MACHADO; NOAL FILHO (2008, p. 59)

Na Figura 11, tem-se a vista do trecho inicial da Avenida Rio Branco, esquina com a Rua Venâncio Aires, no ano de 1958, com destaque para um imponente edifício de arquitetura *Art Déco*, presente ainda hoje no cenário urbano da cidade.



Figura 11 - Largo da Acampamento, Praça Saldanha Marinho e trecho inicial da Avenida Rio Branco (1958)
 Fonte: MARCHIORI; MACHADO; NOAL FILHO (2008, p. 78)

A Figura 12 mostra o centro da cidade, visto de oeste, provavelmente no ano de 1957. No segmento da Rua Floriano Peixoto, à esquerda, prédios de arquitetura *Art Déco*, lado a lado, podem ser observados atualmente, com algumas alterações em seu primeiro pavimento, porém com suas principais características de estilo conservadas.

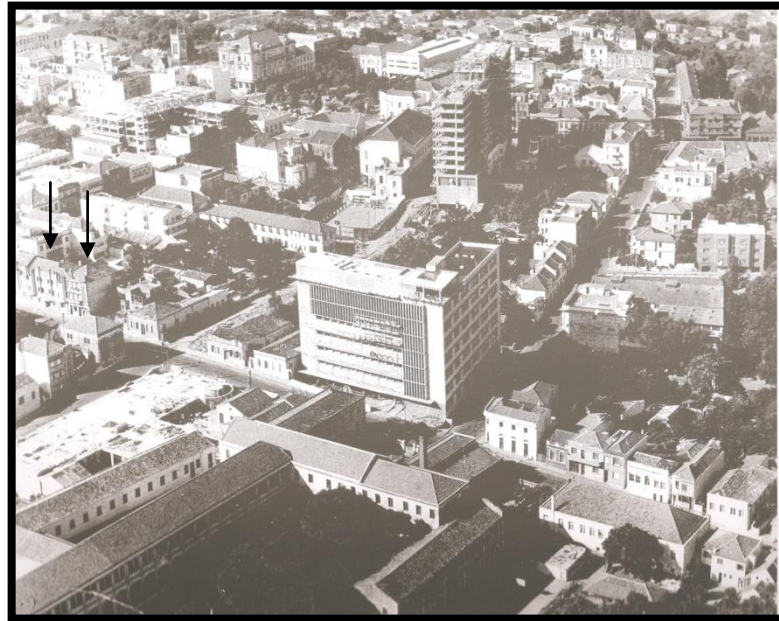


Figura 12 - Centro da cidade visto de oeste (provavelmente em 1957)
Fonte: MARCHIORI; MACHADO; NOAL FILHO (2008, p. 77)

A arquitetura moderna com elementos *Art Déco* foi usualmente realizada em Santa Maria até a década de sessenta, quando passaram a predominar as construções funcionalistas, uma tendência em todo o país. Nesse período, a cidade apresentava infraestrutura suficiente para a produção desse padrão construtivo: as pedras eram obtidas em pedreiras da região, a areia procedia das imediações, muitas olarias estavam estabelecidas e, nessa época, a UFSM criou o curso de Engenharia Civil, formando profissionais especializados na área. Ainda, havia um sistema de transporte eficiente para trazer outros materiais indispensáveis às construções, como o cimento e o ferro (FOLETTTO et al., 2008).

Na segunda metade do século XX, sobretudo nas décadas de sessenta e setenta, o planejamento urbano das cidades de médio porte recebeu influência das ideias oficiais que

estabeleciam um planejamento integrado, o qual permitia readequação do Plano Diretor. Os investimentos oficiais na área de habitação popular foram implementados a partir da criação do Sistema Nacional de Habitação, em 1964, que originou núcleos habitacionais com moradias padronizadas em todas as regiões. Em Santa Maria, nos anos setenta, foi implantado o primeiro dos conjuntos residenciais da cidade, o Núcleo Santa Marta e, mais tarde, outros, como o Núcleo Tancredo Neves e o Fernando Ferrari (FOLETTTO et al., 2008).

A arquitetura santa-mariense desse período compreende grandes obras, sejam elas edifícios comerciais ou residenciais. Neles, observam Foletto et al., 2008, há uma planta que se repete nos andares, bem como elementos construtivos que formam grandes planos, linhas e ritmos.

Nos anos oitenta, além do comércio e da atividade militar, a educação ainda era a principal área a movimentar o contingente populacional, que girava em torno da UFSM. A partir nos anos noventa, inúmeras instituições de ensino superior passaram a se instalar em Santa Maria, conferindo características peculiares à cidade devido a grande afluência de estudantes (FOLETTTO et al., 2008).

A arquitetura contemporânea ou Pós-Moderna passou a ser realizada também em Santa Maria na década de 1980, quando se tornou popular no mundo. Essa arquitetura possuía sistema construtivo idêntico à anterior, entretanto, apresentava uma concepção mais decorativa em relação à funcionalista. A arquitetura contemporânea utilizava elementos de estilos passados, os quais ganharam função meramente decorativa. Prédios com frontões e colunas de colorido vistoso tornaram-se comuns, bem como muitos elementos dos períodos anteriores passaram a ser utilizados numa mesma edificação (FOLETTTO et al., 2008).

Em Santa Maria esse período é o de grandes obras monumentais realizadas, sobretudo, por investidores de fora, nos prédios públicos, de serviços ou espaços comerciais; além de prédios como o do Teatro Santa Maria, no qual podem ser observadas ordens arquitetônicas recriadas. Esse período se caracteriza também pela ampliação dos limites urbanos, pois a cidade passou a contar com novos bairros (FOLETTTO et al., 2008).

Atualmente, no conjunto urbano de Santa Maria coexistem prédios antigos e recentes, os quais estabelecem uma relação com a população. Percebe-se que a organização do espaço é feita segundo os princípios vigentes na elaboração da arquitetura brasileira e

mundial. Há, entretanto, ressalvam Foletto et al. (2008), o uso de materiais, processos e concepções que representam o regional, além, ainda, de sua adaptação à geografia.

A Figura 13 exhibe o eixo histórico da cidade, em fotografia de 2008. São vistas a Avenida Rio Branco, a Praça Saldanha Marinho e a Rua do Acampamento, de norte a sul.



Figura 13 - Eixo histórico (2008)

Fonte: MARCHIORI; MACHADO; NOAL FILHO (2008, p. 217)

Portanto, a arquitetura de Santa Maria, encerra as feições atuais da cidade e o conjunto das ações públicas e privadas que foram e são realizadas, concluem Foletto et al. (2008). A cidade se estende para todos os lados. Hoje há a consciência de que se deve preservar a natureza e as edificações históricas, entretanto muito é destruído em nome da comodidade, do progresso e da especulação do lote urbano. A Prefeitura Municipal criou, em 2003, o Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural para, sobretudo, prestar assessoria na salvaguarda de bens arquitetônicos.

Da pacata cidade do século XIX, Santa Maria transformou-se, primeiro, em cidade ferroviária, em seguida, em cidade comercial e, então, estudantil. Essas transformações, arrematam Foletto et al. (2008), tiveram sempre o mesmo cenário, pois as paisagens natural e geográfica são as mesmas de séculos atrás.

1.4 História da Arte

1.4.1 O Art Déco

Os anos 20 e 30, no Brasil e no mundo, foram os de maior efervescência intelectual do século XX, equiparados apenas pelos anos que antecederam 68. Rediscutiu-se tudo: Política, Economia, Filosofia, Cultura e Arte, em discussões intelectuais ardentes e ideologizadas (CONDE e ALMADA, 2000).

Ainda que fosse intensa a euforia social da época, pouca se diferenciaria daquelas ocorridas em séculos anteriores, não fossem três invenções, essenciais à difusão cultural: o disco, o rádio e o cinema falado. A diferença reside no fato de que agora as ideias excediam os círculos letrados e atingiam as massas. Finalmente, alcançava-se a modernidade (CONDE e ALMADA, 2000).

O debate que enriqueceu a entrada do Brasil na modernidade não teria tido tamanha repercussão junto à opinião pública, concluem Conde e Almada (2000), se dele não houvessem participado polemistas extraordinários como Mário de Andrade, Monteiro Lobato, Oswald de Andrade, entre outros, que, em artigos, conferências e manifestos, externaram veementemente suas ideias favoráveis ou contrárias aos fatos e eventos culturais da época.

O fenômeno *Art Déco* caracterizou-se como um conjunto de manifestações artísticas, estilisticamente coeso, originado na Europa e que se expandiu para as Américas a partir dos anos 1920. Seu lançamento formal ao público se deu na *Exposition Internationale des Arts Décoratives et Industrielles Modernes*, realizada em Paris (França), em 1925 (CONDE e ALMADA, 2000).

Genericamente, segundo Conde e Almada (2000), o *Art Déco* se divide em quatro períodos distintos: até 1925 (formação e manifestações embrionárias); 1925-1930 (lançamento ao público, divulgação e expansão mundial); 1930-1940 (consolidação e apogeu); e 1940-1950 (manifestações tardias).

Contrariamente ao Movimento Moderno, o *Art Déco* não pode ser definido propriamente como um 'movimento' artístico, afirmam Conde e Almada (2000), sobretudo, pela ausência de uma doutrina unificadora (manifestos, associações, publicações) que ordenasse a produção segundo conceitos e padrões bem definidos e consensuais - o *Art Déco* é, fundamentalmente, pragmático; e por sua abrangência limitada (não alcançou a totalidade da produção de uma época).

Conde e Almada (2000) encontram no título da exposição fundadora as palavras-chave por meio das quais o *Art Déco* se define:

a) arte - enquanto o Movimento Moderno aspirava ser um movimento cultural global que incorporava aspectos sociais, tecnológicos, econômicos e 'também' artísticos;

b) decorativo - enquanto o Movimento Moderno se coloca indiferente, contrário ou hostil à decoração;

c) internacional - ao lado do Movimento Moderno e contrário às correntes que sustentavam expressões artísticas 'autenticamente nacionais';

d) industrial - associado à sociedade industrial emergente e, conseqüentemente, à tecnologia;

e) moderno (*lato sensu*) - associa sua imagem a tudo o que se poderia definir como tal; portanto, é um estilo intrinsecamente cosmopolita.

Conde e Almada (2000) ressaltam que esta última característica esclarece a razão pela qual as manifestações *Art Déco* se deram, preferencialmente, naqueles gêneros artísticos mais associados à vida cotidiana. Embora se possa identificar uma Pintura ou Escultura *Art Déco*, é na Arquitetura, Arquitetura de Interiores, Urbanismo, Paisagismo, *Design*, Cenografia, Publicidade, Artes Gráficas, Caricatura, Moda e Vestuário que estão suas expressões mais significativas.

Bossaglia (1984 apud D'AMATO, 1991), de maneira breve e simplificada, define o termo francês *Déco* como uma forma abreviada de *Art Déco*, simplificação de *Arts Déco*, que por sua vez procede de *Arts Décoratifs*. Na realidade, afirma a autora, a progressiva transformação da terminologia corresponde a uma modificação do conceito: o termo *Arts Décoratifs* refere-se precisamente à produção industrial de arte aplicada; o *Arts Déco* faz uma específica referência à produção, particularmente na França, de objetos refinados que havia caracterizado os anos vinte, com a ideologia que se via na apresentação formal de tais

objetos na exposição parisiense de 1925. A locução *Arts Déco*, portanto, compreende um período e um gosto.

A melindrosa de cintura baixa, colares compridos, cabelos curtos e ondulados, seios pequenos, pernas à mostra e piteira nos lábios rubros, dançando *charleston*, circulando em automóveis conversíveis ou se exibindo em eventos fúteis é uma imagem paradigmática dos anos *Art Déco*. Era tempo de diversão, luxo, velocidade e livre expressão (CONDE e ALMADA, 2000).

Os cachorros, lebres e cervos em movimento veloz; os repuxos d'água, trampolins e banhistas; os buquês compactos de rosas e temas florais simplificados (cactos e palmeiras); as linhas onduladas e aerodinâmicas; os cabelos ao vento; o sol nascente; e os motivos geométricos - todos envolvidos em luz branca, filtrada por vidros foscos - também são recorrentes na iconografia *Art Déco* (CONDE e ALMADA, 2000).

Na genealogia artística do *Art Déco*, admitem-se influências, no plano imediato, de algumas vertentes do *Art Nouveau*, do Cubismo, da Bauhaus, do Fauvismo, do Expressionismo e do Neoplasticismo; no plano remoto, de aspectos da arte egípcia, maia, asteca e ameríndia em geral (CONDE e ALMADA, 2000).

O *Art Nouveau*, proveniente da tradição de arte aplicada que remete à Inglaterra e ao *Arts and Crafts Movement*, explora as linhas sinuosas e assimétricas, fundamentadas, sobretudo, em motivos vegetais e florais. No padrão decorativo *Art Déco* predominam as linhas retas ou circulares estilizadas e as formas geométricas abstratas, frequentemente com um visual aerodinâmico. Os animais e as formas femininas estão entre os motivos mais explorados. Desse modo, pode-se afirmar que o estilo 'clean e puro' *Art Déco* dirige-se ao moderno e às vanguardas do começo do século XX, beneficiando-se de suas contribuições. O cubismo, a abstração geométrica, o construtivismo e o futurismo deixam suas marcas na diversa produção de estilo *Déco*. O vocabulário moderno e modernista combina-se nos objetos e edificações *Art Déco*, com contribuições das artes hindu, asteca, egípcia e oriental, com inspiração no balé russo de Diaguilev, no *Spirit Nouveau* de Le Corbusier (1887-1965) e com a reafirmação do 'bom gosto' instituído pela Companhia de Arte Francesa (1918) (LEMME, 1996; HILLIER e ESCRITT, 1997).

Inicialmente, o *Art Déco* revelou-se como um estilo luxuoso, designado à burguesia enriquecida do pós-guerra, utilizando materiais como a jade, a laca e o marfim. Após a exposição *Art Déco*, no *Metropolitan Museum* (New York), em 1934, o estilo passou a

interagir mais intimamente com a produção industrial e com os materiais e formas passíveis de serem reproduzidos em massa. O barateamento da produção popularizou o estilo que, a partir de então, invadiu a vida cotidiana: cartazes, publicidade, objetos de uso doméstico, joias e bijuterias, moda, mobiliário, entre outros (HILLIER e ESCRITT, 1997). Se as afinidades entre arte e indústria e entre arte e artesanato, reportam às experiências da Bauhaus, a ênfase na individualidade e no artesanato refinado faz do *Art Déco* o oposto do ideal estético e político do programa da escola de Gropius, que buscava formar novas gerações de artistas de acordo com um ideal de sociedade civilizada e democrática.

Não obstante a sua origem francesa, os motivos e padrões *Art Déco* se alastraram rapidamente por toda a Europa e pelos Estados Unidos, impregnando o *music hall*, o cinema, a arquitetura, a moda, os objetos de decoração e as joias. Desse modo, o declínio do *Art Déco*, na segunda metade da década de 1930, não aponta o esquecimento do estilo ou das sugestões dele provenientes, as quais são reaproveitadas na decoração de interiores, nas fachadas de edificações e na publicidade (HILLIER e ESCRITT, 1997).

1.4.2 O *Art Déco* na arquitetura

Inicialmente associado mais ao *design*, o *Art Déco* surge na arquitetura com a proposta de reformular os conceitos estéticos impostos pelo *Art Nouveau* ou pelo Eclétismo. Nessa nova proposição, o ornamento deixa de ter função em si e passa a ser elemento derivado do estudo da volumetria dos edifícios, de seus problemas estruturais e das técnicas construtivas utilizadas, tal qual preconizava o movimento moderno (MANSO, 2004).

Desvalorizada e pouco conhecida, a arquitetura de tendência *Art Déco* tem visibilidade desproporcional a sua presença na paisagem urbana brasileira.

Aquilo que se entende por arquitetura *Art Déco* engloba uma diversidade de formas, bem como muitos prédios vinculados a essa tendência têm aspectos associados a outras vertentes arquitetônicas, como por exemplo, neoclássica, eclética ou moderna. Portanto, infere Correia (2008), algumas restrições podem ser feitas ao uso do termo *Art Déco* para designar um estilo de arquitetura.

Correia (2008) observa que, no Brasil, há inúmeras expressões utilizadas para designar o que habitualmente se considera como *Art Déco*. Às vezes, casas urbanas, edificações totalmente tributárias de modelos que reportam à arquitetura colonial e do século XIX - em termos de materiais, técnicas construtivas, implantação, programa e organização dos espaços internos - têm uma fachada com ornamentação de viés *Déco*. Em outras situações, uma construção quase inteiramente associada à arquitetura moderna - em termos de programa, materiais, técnicas e forma - apresenta na fachada um elemento em evidência claramente identificável sob o estilo *Déco*. Este elemento pode ser um relógio que, apesar de utilitário, comporta-se como componente ornamental, segundo uma linguagem de viés *Déco*. Em outros casos, uma edificação pode aludir à arquitetura moderna - pelo programa, materiais e abolição de ornamentação figurativa das superfícies externas em alvenaria -, apresentar a sua lógica de composição sujeita a procedimentos da arquitetura *Beaux-Arts*¹⁴ - seja pela adoção de regras de simetria e hierarquia, pela ênfase conferida ao acesso principal, e pela repartição da fachada em base, corpo e coroamento, seja pela simplificação de elementos da linguagem clássica - e obedecer a uma concepção formal de cunho *Déco*.

Desse modo, há edifícios de tendência *Déco* que podem também apresentar elementos importantes que reportam a outras arquiteturas: à colonial (especialmente em moradias unifamiliares); à composição clássica (especialmente em prédios institucionais); ou à linguagem moderna (especialmente em prédios comerciais e de apartamentos). Outra ressalva, afirma Pinheiro (1997 apud CORREIA, 2008), é o fato de o *Art Déco*, em seu uso arquitetônico, ter se disseminado a partir da década de 1960, décadas depois da produção que denomina¹⁵.

¹⁴ O termo francês *Beaux-Arts* (Belas Artes) é aplicado às chamadas 'artes superiores', de caráter não-utilitário, opostas às artes aplicadas e às artes decorativas. O estilo arquitetônico *Beaux-Arts*, originado na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* (Escola Nacional de Belas Artes), situada em Paris, combina influências gregas e romanas com ideias renascentistas. É um estilo muito ornamentado (ITAÚ CULTURAL, 2011).

¹⁵ Segundo Maria Lúcia Bressan Pinheiro (1997 apud CORREIA, 2008), na arquitetura, a designação *Art Déco* propagou-se apenas na década de 1960, a partir da exposição *Les Années 25*, realizada, em 1966, no Museu de Artes Decorativas de Paris. O uso do termo alude à Exposição Internacional das Artes Decorativas e Industriais Modernas (Paris, 1925), a qual consolidou essa tendência, que encontraria inúmeras expressões na Europa e ampla difusão nas Américas. No entanto, no período em que surgiram, as manifestações arquitetônicas hoje vinculadas ao *Art Déco* eram referidas por outras designações, como *jazz modern*, estilo moderno, *streamlined modern*, *zigzag modern*, arte decorativa moderna, entre outros.

O *Art Déco* representa, segundo Pinheiro (2008), um dos estilos mais facilmente identificáveis na produção arquitetônica brasileira - e menos estudado. Trata-se de uma arquitetura destituída de princípios teóricos gerais - principalmente a relação forma-função - e caracterizada pelo despojamento na ornamentação, que, no entanto, continua presente, buscando aludir aos signos da modernidade. Nesse sentido, convém salientar que o *Art Déco* foi continuamente suscetível à influência dos eventos do momento, velozmente publicados pelos meios de comunicação de massa propalados na época. Tais fontes de inspiração coexistem fortemente vinculadas à tradição: além da ênfase decorativa, deve-se sublinhar a manutenção do método *Beaux-Arts* de composição¹⁶, expresso na busca de simetria e axialidade na distribuição da planta. É possível, afirma a autora, que essa solução de compromisso tenha lhe assegurado tão ampla e rápida aceitação no mundo todo.

Um grupo de autores nacionais, observa Correia (2008), adotou o adjetivo 'protomoderna' para designar determinadas edificações - que muitos, inclusive essa autora, associam ao *Art Déco* -, nas quais a ornamentação passa das fachadas para a volumetria, configurando composições compostas que ostentam visível caráter decorativo. A este, com frequência, estavam associados detalhes decorativos de viés nitidamente *Déco* no desenho de portões e luminárias e na ornamentação de portarias.

O termo foi sugerido pela primeira vez em 1988, no artigo intitulado Protomodernismo em Copacabana, para descrever uma produção arquitetônica elaborada nas décadas de 1930 e 1940, no Rio de Janeiro, de características mais ou menos coesas, combinando elementos que permitiram que os autores a entendessem como clássica e moderna simultaneamente¹⁷. O vocábulo protomoderno foi retomado na investigação de um conjunto arquitetônico com perfil semelhante ao explorado pelos pesquisadores

¹⁶ O chamado Método *Beaux-Arts* de Composição consistia em projetar edifícios ao longo de eixos que se cruzavam no centro do terreno, simétrica e piramidalmente (ZANTEN, 1984 apud PINHEIRO, 2008).

¹⁷ Luis Paulo Conde et al. (1988 apud CORREIA, 2008), afirmam que em termos urbanísticos esta arquitetura se caracteriza por: busca de unidade compositiva; noção de *continuum* edificado; e respeito à rua-corredor. Frequentemente, as fachadas assumem uma composição tripartida na vertical, segundo as regras de composição clássica, com a base, o corpo e o coroamento do edifício recebendo tratamentos diferenciados. O uso de formas arredondadas, o predomínio dos cheios sobre os vazios e o escalonamento no jogo de volumes são típicos na composição das fachadas. Os autores verificam que a decoração de viés *Déco* prevalece nos interiores e portões de acesso dos edifícios que reconhecem como protomodernos.

cariocas, produzido no Recife entre 1930 e 1955¹⁸. Outro estudo acerca da arquitetura elaborada, ainda em Recife, nas décadas de 1930 e 1940 inclui construções de linhas *Art Déco* no que é denominado 'iniciativas modernizantes' (NASLAVSKY, 1998 apud CORREIA, 2008). Em Campina Grande, na Paraíba, o conceito de 'arquitetura modernizante de orientação racionalista' foi utilizado para designar alguns edifícios construídos entre as décadas de 1930 e 1950, de modo a distingui-los da ampla produção examinada sob a classificação de *Art Déco* (DANTAS de QUEIROZ, 2008 apud CORREIA, 2008).

Correia (2008) reconhece o empenho desses autores na compreensão de tal tendência arquitetônica, ainda que as alternativas propostas suscitem algumas questões. A principal reside no fato de não estarem definidas de forma autônoma, mas em relação à arquitetura moderna. No caso do vocábulo protomoderna, outra objeção colocada refere-se ao fato de que, contrariamente ao que a palavra sugere, não é uma arquitetura que se desenvolveu anteriormente à moderna, mas sim simultaneamente a esta por algumas décadas.

O termo *Art Déco*, mesmo que apresente limitações e imprecisões de denominações alternativas, ainda se coloca como o mais adequado e abrangente para categorizar uma determinada tendência de arquitetura que se alastra pelo país entre os anos 1930 e 1950, ao passo que integra aspectos significativos dessa produção e está nitidamente associado a um período específico.

Na arquitetura, o *Art Déco* foi estimulado pelo cubismo, futurismo, expressionismo e por outros movimentos das artes plásticas, ao mesmo tempo em que assimilou influências de arquiteturas anteriores e contemporâneas. A arquitetura *Déco* combina aspectos do racionalismo moderno e do ecletismo, representando uma "síntese formal da estilização equidistante da vanguarda e da tradição" (LAMPUGNANI, 1989 apud CORREIA, 2008, p. 49) e "conjugando as tradições acadêmicas *Beaux-Arts* de hierarquização volumétrica e decorativista, com a negação do historicismo" (MARGENAT, 2000 apud CORREIA, 2008, p. 49).

¹⁸ Paulo Andrade (1993 apud CORREIA, 2008) afirma que, da tradição clássico-acadêmica, esta arquitetura recupera o uso da modinatura como forma de expressão arquitetônica, a composição tripartida na vertical (base, corpo e coroamento) e a simetria axial e frontalidade. Em sintonia com a arquitetura moderna, está a tendência à abstração e simplificação, a ausência de ornamentação figurativa, a propensão a uma espacialidade mais dinâmica e complexa, o emprego de volumes 'puros' e a noção de racionalidade construtiva associada ao uso de novas tecnologias, como o concreto armado e o elevador.

Um dos vínculos da arquitetura *Déco* com a arquitetura *Beaux-Arts* está no apelo decorativo, manifesto através da volumetria em composições marcadas pelo jogo de formas geométricas e/ou através de fachadas com elementos figurativos de forte conotação ornamental. Outra conexão da arquitetura de viés *Déco* com o passado refere-se ao uso, bastante frequente, do método *Beaux-Arts* de composição, pela aplicação de regras de simetria, axialidade e hierarquia na distribuição da planta, na organização das fachadas e na disposição da volumetria, reveladas, entre outros aspectos, na ênfase dada ao acesso principal e na repartição da fachada em base, corpo e coroamento. Um terceiro elo relaciona-se ao uso de elementos simplificados da linguagem clássica, como colunas, óculos, frontões, capitéis, pilastras e platibandas (PINHEIRO, 1997 apud CORREIA, 2008).

A principal inovação da arquitetura *Déco* está na frequente simplificação geometrizar de seus elementos decorativos e na diversificação e atualização de suas fontes de referência ornamental, afirma Pinheiro (1997 apud CORREIA, 2008). Desse modo, introduziu referências à máquina, às vanguardas artísticas, a manifestações de arte primitiva e de arquiteturas da Antiguidade, bem como o emprego cenográfico da luz artificial.

São inúmeros os temas que compõem o repertório decorativo *Art Déco*. Dentre eles, Correia (2008) destaca os motivos figurativos estilizados, os elementos geométricos abstratos e as formas curvas aerodinâmicas. Tais temáticas são inspiradas na fauna, na flora, nas máquinas, nas culturas antigas e na linguagem clássica. Referências associadas a construções egípcias ou astecas podem ser observadas no geometrismo, no uso de prisma ortogonal, no escalonamento, na sobreposição de planos de fachadas e nos baixos relevos com desenhos geométricos. No Brasil, temas da arte marajoara foram utilizados na ornamentação de interiores e exteriores de tendências *Déco*.

As máquinas, sobretudo os grandes navios, foram frequentemente utilizadas como fonte de inspiração da arquitetura *Art Déco*: os vãos circulares, comumente dispostos enfileirados, reportavam às escotilhas de navios ou às janelas de aviões; os gradis de ferro assumiram formas despojadas, inspiradas em guarda-corpos de passadiços; os volumes arredondados sugeriam torres de comando ou convés de popa. Também as engrenagens de máquinas e motores influenciaram o desenho dos ornamentos. Mastros, colocados nas fachadas, remetiam a navios, enquanto transatlânticos construídos na década de 1930 receberam decoração de viés *Déco* em seus interiores (CORREIA, 2008).

Segundo Foletto et al. (2008), o estilo *Déco* caracteriza-se pelas formas geométricas simples, frequentemente combinadas a cores vibrantes ou com sentido étnico; traduz-se em desenhos simples, definidos por linhas muito precisas, ornatos geométricos ou estilizações de padrões naturais. A energia era o tema principal: o sol com seus raios geométricos era o centro decorativo. A linha reta era utilizada em combinações diversas e, sobretudo, em ziguezague; entretanto, as curvas também eram empregadas, especialmente, o círculo. A geometria regia o desenho que, geralmente, era simétrico. Nas figuras geométricas, prevalecia a forma do octógono. Na decoração de interiores, era usual a presença do colorido, das texturas, da cerâmica e dos materiais plásticos que imitavam jade, além de âmbar.

Novos materiais industriais entraram em evidência, traduzindo um sentido decorativo, sem, no entanto, ignorar a funcionalidade. As fachadas apresentavam o ideal decorativo e os ornamentos em sintonia com o interior, com ziguezagues, triângulos, círculos e espirais. Quando o desenho é naturalista, árvores, fontes e pássaros são estilizados (FOLETTTO et al., 2008).

A arquitetura de viés *Déco* assumiu, muitas vezes, princípios de hierarquização, manifestos em formas escalonadas e na ênfase ao acesso principal. A edificação, com frequência, estruturava-se por meio de uma composição volumétrica, integrando formas geométricas - prismas retangulares, elementos cilíndricos, volumes arredondados e planos verticais ou horizontais. Em edifícios altos foi usual o arranjo de prismas retangulares de diferentes alturas, criando um escalonamento solidário, evidenciando a altura e a monumentalidade (CORREIA, 2008).

Nesse contexto, reforça Manso (2004), as linhas retas, a horizontalidade, a simetria, a limpeza ornamental, a sobriedade, a centralidade e o escalonamento são os signos do *Art Déco* que corroboram uma nova arquitetura de poder, onde a monumentalidade não advém mais das dimensões nem dos volumes exagerados, mas da composição estética do conjunto e da configuração espacial. Esse discurso racionalista de monumentalidade atrai as atenções dos regimes totalitários do mundo todo entre as décadas de 1930 e 1950, levando muitos países, identificados com a proposta, a instituir a arquitetura *Déco* como arquitetura oficial.

O repertório formal da arquitetura *Déco* encontrou diferentes meios de expressão, dentre eles: marquises; balcões em balanço; colunas, frontões, capitéis, pilastras, platibandas e volutas de formas esquemáticas; gradis e caixilhos de metal, inclusive do tipo

basculante; ornatos em alto ou baixo relevo, com motivos geométricos, temas florais simplificados, linhas retas, ziguezague ou espirais. Os vãos eram retangulares, circulares, escalonados ou seguiam as superfícies curvas das quinas das fachadas. O uso cenográfico da luz é amplamente utilizado nas fachadas através do neon e dos vitrais. Texturas nas superfícies e padrões esquemáticos de cores também são recorrentes (CORREIA, 2008).

Da diversidade de influências de arquitetos europeus, resultaram três linhas de obras *Art Déco*: a primeira, escalonada ou ziguezague, era mais seca e geometrizada, semelhante ao racionalismo modernista; a segunda, afrancesada, com resquícios acadêmicos e ênfase decorativa, remetia ao *Art Nouveau* inglês e austríaco; e a terceira, *streamline*, sinuosa e aerodinâmica, inspirada no Expressionismo. A maioria da produção latino-americana e brasileira pertence à primeira e terceira tendências. A segunda, inspira o *Art Déco* francês, o italiano e o norte-americano (CONDE e ALMADA, 2000).

É importante observar, salienta Manso (2004), que o *Art Déco* surge na França em contraposição ao desenho proposto pela Bauhaus (Alemanha), escola que se destacou, dentre tantas, e protagonizou o movimento moderno na arquitetura. Se os dois movimentos partiam dos mesmos princípios, quais sejam a estrutura funcional e o apuro da técnica construtiva como a grande definidora da estética das fachadas, o que se contrapunha era o bom gosto francês ante o racionalismo alemão. O primeiro propõe uma releitura atualizada da arquitetura historicamente em vigor, adaptando-se às condições da vida naquele momento de crise política e financeira, sem, no entanto, adentrar-se nas questões sociais, políticas e ideológicas que o segundo tinha como base de seus questionamentos na busca de novos resultados.

Desse modo, o *Art Déco* e o Modernismo surgem de forma paralela. Enquanto o primeiro se caracteriza, não como movimento, mas por signos característicos e de fácil identificação, mantendo uma unidade do conjunto, o segundo está embasado em um movimento ideológico, político e social que desenvolveu diversos estilos, às vezes tão diversificados que os afastava de suas próprias teorias de base (MANSO, 2004).

1.4.3 A arquitetura *Art Déco* no Brasil

Uma genealogia exata da arquitetura *Art Déco* no Brasil deve colocá-la no ponto de confluência entre o que se convencionou chamar de Ecletismo¹⁹ e Modernismo. A produção eclética brasileira situa-se no período que se insere entre o declínio do Barroco e a consolidação do Movimento Moderno. Este, ao contrário do Ecletismo, foi um movimento convergente, pelo menos até o período de consolidação dos anos 1940 e 1950. Daí sua consagração como movimento, que, embora contendo manifestações diversas, harmonizou suas diferenças visando o fim do Academicismo (CONDE e ALMADA, 2000).

Desse modo, Conde e Almada (2000) afirmam que a arquitetura *Déco* pode ser classificada como uma manifestação remanescente do Ecletismo, ao mesmo tempo em que se constitui como uma das primeiras expressões do Modernismo, daí seu caráter ambíguo.

A arquitetura *Déco*, ao ser introduzida no Brasil, encontrou uma forte corrente intelectual nacionalista que buscava, desde o final do século XIX, uma expressão própria para a cultura brasileira. O estilo Marajoara, de inspiração indigenista, idealizado por Edgar Vianna, se identifica com a temática decorativa *Déco*, tornando-se uma variante desta²⁰.

Segundo Correia (2008), a arquitetura de tendências *Art Déco* foi a manifestação de maior evidência na paisagem arquitetônica das cidades brasileiras entre as décadas de 1930 e 1940, uma vez que colocou-se como expressão de modernidade, posição que seria ocupada mais tarde pela arquitetura moderna. Naquelas duas décadas, a linguagem *Déco* foi, tanto em edificações novas quanto em fachadas reformadas, a expressão de renovação da arquitetura de maior alcance junto a diferentes segmentos da população.

Embora recorrente no território nacional por quase duas décadas, favorecendo diferentes tipologias construtivas e programas de uso intimamente modernos, o *Art Déco* manteve-se à margem da investigação historiográfica, afirma Campos (1999). Conde (1996

¹⁹ De acordo com Conde e Almada (2000), o termo Ecletismo apresenta duas acepções distintas: de um lado, designa o período em que convivem, simultaneamente ou em sucessão rápida, diversos estilos arquitetônicos; de outro, denomina a atitude intelectual que combina, em uma mesma obra, influências diferenciadas.

²⁰ A influência indígena na arquitetura *Déco* limita-se a três características: motivos decorativos geométricos e labirínticos (inspirados na cerâmica marajoara - Ilha de Marajó/Pará); altos e baixos-relevos e estatuária representando o índio, a flora e a fauna amazônica; e edifícios batizados com nomes indígenas (CONDE e ALMADA, 2000).

apud CAMPOS, 1999), a esse respeito, diz que esse estilo de arquitetura, que se estende a quase todos os gêneros artísticos, especialmente à pintura, à escultura, à arquitetura de interiores, ao *design*, à cenografia, à publicidade, às artes gráficas, à caricatura e à moda, marcou o Brasil da época. Segundo o autor, sua produção foi quantitativamente hegemônica durante determinado período, o que torna incompreensível a lacuna historiográfica existente.

Campos (1999) considera provável que o vazio mencionado por Conde (1996 apud CAMPOS, 1999), resulta do não reconhecimento do *Art Déco* como um fato cultural de amplo alcance, o qual estimulou o surgimento de experiências radicais e inaceitáveis, em um primeiro momento, para a sociedade da época. Ainda, o desinteresse pelo fenômeno pode estar relacionado ao fato de o mesmo não ter sido apreciado além dos limites do estilístico.

Conde (1996 apud CAMPOS, 1999), sugere que o *Art Déco* foi o precursor da modernidade no meio cultural brasileiro, considerando significativo que o estilo tenha sido o último reabilitado pela crítica, talvez por ser o único capaz de disputar com o racionalismo ortodoxo o pioneirismo da modernidade. Reconhecer isso significa reescrever a história da arquitetura do século XX, relativizando episódios, considerados ainda hoje determinantes no curso dos acontecimentos, e valorizando outros até então ignorados.

Para Conde e Almada (2000, p. 10), o *Art Déco* "se não foi movimento, certamente foi um estilo, com estilemas²¹ claramente identificáveis". Nesse contexto, a comparação com o Movimento Moderno, é relevante: enquanto este faz convergir, inicialmente, diferentes linhas de desenvolvimento artístico e, após sua eclosão, subdivide-se em diversas tendências estilísticas, o *Art Déco*, opostamente, mantém, do início ao fim, um grau de unidade que o Movimento Moderno nunca alcançou.

Para Campos (2003 apud FARIAS, 2010, p. 3), os estilemas representativos do *Art Déco* constituem um "conjunto de elementos, de repertório, que conformam uma maneira particular de manifestação ou linguagem artística".

Campos (2003 apud FARIAS, 2010) assegura que os componentes de linguagem podem ser facilmente identificáveis em grande parte dos exemplares *Déco*, destacando entre os estilemas mais representativos: a axialidade - sistema de composição e distribuição a partir de um eixo de simetria; a manutenção do ornamento - elemento determinante na

²¹ Unidades mínimas definidoras de um estilo (GIUSTI, 1991).

composição do estilo, expresso sempre em linguagem geometrizada; a aplicação de temas ornamentais antropo, zoo e fitomorfo - inspirados na fauna, flora, remetendo às culturas primitivas da África e da América Pré-Colombiana, também expressos em linguagem geometrizada; a morfologia escalonada - derivada da sobreposição de planos nos sentidos horizontal e vertical, imprimindo ritmo e movimento às composições; e a presença de luz e brilho nas composições - uso de materiais de acabamento que proporcionam sensação de brilho e de luz, empregados tanto nas fachadas quanto em ambientes internos.

O repertório formal *Déco* transformou o cenário urbano de cidades brasileiras como Rio de Janeiro e São Paulo, afirma Correia (2008). Frequentemente nomeada de moderna na época, a arquitetura de viés *Déco* expressou-se, especialmente, em projetos que desejavam traduzir uma noção de modernidade associada a programas novos. Este foi o caso dos primeiros arranha-céus, testemunhas da passagem de capitais a metrópoles; de edifícios institucionais de um Estado moderno e em expansão; de lojas de departamento que introduziam novos conceitos e padrões inéditos de consumo; e de cinemas, clubes e emissoras de rádio, os quais disseminavam novos meios de diversão, cultura e lazer. A tendência *Déco* também era visível em edifícios de fábricas e suas construções anexas e pavilhões de exposições, bem como nos prédios de apartamentos, os quais promoviam uma nova relação entre cidade e moradia, em virtude dos novos modos de morar.

Nesse contexto, Conde e Almada (2000) listam seis características arquitetônicas observadas com frequência na arquitetura *Déco* carioca, especialmente residencial:

a) composição de matriz clássica: simétrica/axial (acesso centralizado ou valorização da esquina no plano horizontal); tripartida em base, corpo e coroamento escalonado (no plano vertical);

b) tratamento volumétrico das partes constituintes e superfícies, ao modo moderno: predominância de cheios sobre vazios; articulação de volumes geometrizados e simplificados ou sucessão de superfícies curvas; abstração; e linhas e planos, verticais e horizontais, definidos e contrastados;

c) articulação entre Arquitetura, Interiores e *Design*. Valorização de acessos e portarias;

d) estruturas em concreto armado, embasamentos revestidos em granito, mármore e materiais nobres, revestimentos altos em pó de pedra e janelas em madeira ou ferro - combinação de técnicas industriais/modernas e decorativas artesanais/tradicionais;

- e) plantas flexíveis (espaço interconector) e compartimentos de uso intercambiável;
- f) iluminação feérica e cenográfica.

Campos (1996 apud CORREIA, 2008) apurou, em inventário acerca da arquitetura *Art Déco* na cidade de São Paulo, que a tipologia mais frequente entre os prédios vinculados ao estilo era aquela de uso misto, designadas para habitação multifamiliar, com pavimento térreo utilizado para fins comerciais.

A popularização do *Art Déco* em São Paulo, principalmente na construção de edifícios verticalizados, se deu, destacadamente, devido ao elo entre o despojamento de suas linhas e ornamentos, o apelo de modernidade e o barateamento da construção, afirma Pinheiro (2008). Somente o *Art Déco* adequava-se ao objetivo nitidamente especulativo da verticalização do centro da cidade nas décadas de 1930 e 1940, dado que o estilo representou apenas uma atualização dos valores arquitetônicos pré-existentes, sem questioná-los em profundidade, bem como, implicou numa diminuição real dos custos da construção, em virtude da redução ou estilização dos ornamentos.

As inovações tecnológicas viáveis eram raras no contexto brasileiro do período em questão, uma vez que o setor da construção civil era totalmente artesanal. Desse modo, o *Art Déco* promoveu uma atualização formal que não interferiu no canteiro de obras, criando uma imagem de modernidade aparente, sem causar prejuízo aos construtores. Genericamente, os prédios residenciais exprimiam apuro no tratamento formal da fachada, no detalhamento do projeto e na especificação dos materiais de acabamento, cuidados essenciais para a negociação dos apartamentos em grandes cidades (PINHEIRO, 2008).

Nos arranha-céus, a altura era marcada por composições escalonadas ou por elementos verticais de coroamento. Em edifícios institucionais, a monumentalidade era propiciada por composições de matriz clássica que integravam decorativismo e hierarquização volumétrica. Os artifícios cenográficos explorados pela estética *Déco* estavam em sintonia com o fascínio criado pelo cinema, que então experimentava recursos técnicos e dramáticos inéditos e alcançava popularidade entre as massas. Nas fábricas, tal repertório combinava a imagem de modernidade com economia de meios e custos. O grande porte desses prédios e as estruturas de concreto, presentes em muitos, eram harmônicos com a temática decorativa simples e geométrica. Ainda, as legislações urbanísticas que exigiam recuos progressivos dos andares superiores dos edifícios se adaptavam às composições volumétricas escalonadas, de cunho *Déco*, evidenciando a tendência (CORREIA, 2008).

O Cubismo, as formas geométricas e o concreto armado foram consagrados pela arquitetura dos anos 1930. Segundo Martins (2006), a arquitetura paulista da época foi nomeada protomoderna, proto-racionalista ou *Art Déco*, tornando-se a oficial da cidade. A arquitetura do século XX revelou-se: a beleza seria a função - a forma não era a única preocupação, mas a função do bem morar e a remodelação de seu significado, de acordo com o uso que dela se faria. O estilo ditado pela Bauhaus preconizava o dogma 'a forma segue a função'; o *Déco*, por sua vez, era funcional, porém com uma filosofia decorativa geométrica e estilizada, onde forma e função têm a mesma importância.

Em algumas construções a linguagem *Déco* limitou-se a detalhes ornamentais utilizados em fachadas de prédios cujas características - em termos de implantação, tecnologia construtiva, volumetria e organização dos espaços internos - seguiam os padrões usuais do período, ainda vinculados ao período colonial e ao século XIX, refere Correia (2008).

Em muitas outras situações, no entanto, o repertório formal *Déco* foi utilizado em construções inovadoras em termos de programa (arranha-céus, lojas de departamentos, prédios de apartamentos) e de técnicas construtivas (estruturas de concreto armado e caixilhos de metal) (CORREIA, 2008).

Em prédios de apartamentos, o *Art Déco* expressou os novos programas em uma linguagem arquitetônica considerada, por alguns observadores da época, capaz de qualificar o panorama urbano, afirma Correia (2008).

Aqui, Pinheiro (2008) destaca a existência de lojas nos pisos térreos da maior parte dos prédios de apartamentos residenciais - diferenciação de uso sublinhada pela presença de marquise e pelo tratamento sofisticado dado a este piso, tanto pela ênfase na entrada principal do edifício (comumente situada no eixo de simetria da fachada) quanto pela localização dentro do campo visual dos passantes.

Do mesmo modo que o piso térreo em relação à elevação como um todo, também a fachada principal recebia tratamento distinto em relação às demais, seja pelo jogo de cheios e vazios, pela concentração de elementos ornamentais ou pelo tipo de revestimento (pedra ou rebocos especiais). As elevações secundárias eram revestidas com reboco simples, estabelecendo uma clara hierarquização das fachadas (PINHEIRO, 2008).

O *Art Déco* evidenciou-se como uma linguagem acessível às elites, às classes médias e às classes populares. Particularmente na arquitetura, o estilo conquistou o gosto popular e

propagou-se em grandes e pequenas residências e em prédios comerciais. Seu desenho geometrizado, sobretudo nos volumes, vãos e superfícies escalonadas, generalizou-se em grandes e pequenos centros, configurando-se como uma referência da paisagem urbana brasileira das décadas de 1930 e 1940 (CORREIA, 2008).

A esse respeito, Manso (2004) menciona que no Brasil, como em outros países, a arquitetura *Déco* teve grande aceitação e propagou-se por inúmeros estados da federação, abarcando, além de edifícios residenciais e comerciais, edifícios públicos, os quais se evidenciavam pela monumentalidade e imponência. O estilo *Art Déco* representava para o centro de poder, recém-instalado por Getúlio Vargas, sob a máxima 'Progresso e Modernidade', a versão atualizada de desenvolvimento e progresso, traduzindo, por si só, os signos de monumentalidade, que, por sua vez, imprimiam aos prédios públicos a proporção exata do poder.

Em outro segmento, um número significativo de fábricas foi construído no Brasil nas décadas de 1930 e 1940, bem como suas construções anexas, incorporando um repertório formal vinculado à linguagem *Art Déco*, afirma Correia (2008). A arquitetura fabril revelou a difusão e aceitação do gosto *Déco* no país pelos industriais, muitos dos quais o elegeram na construção de instalações fabris, de equipamentos de uso coletivo, de casas para seus operários e, menos frequente, de moradias para gerentes e para uso próprio.

Esse fato pode ser entendido, em parte, pela atualização formal produzida pelo *Art Déco*, associando-se à indústria e à modernidade. A tendência à abstração presente no estilo, sobretudo a geometrização, reporta ao mundo fabril e às máquinas que integram esse universo. O *Art Déco*, em sua vertente *streamlined*, também se inspirou nas formas sinuosas e aerodinâmicas das novas máquinas de velocidade - carros, aviões e transatlânticos. O sucesso do *Art Déco* junto aos industriais também se deve ao barateamento dos custos de construção decorrente da simplificação da ornamentação (CORREIA, 2008).

1.5 *Design* de Produto

O *Design* de Produto, pela sua essência, situa-se na área das atividades projetuais, responsabilizando-se pelo desenvolvimento da cultura material por meio do projeto de produtos industriais.

Ao longo do tempo, o *Design* tem sido compreendido segundo três diferentes perfis de prática e conhecimento. Na primeira, o *Design* é visto como uma atividade artística, valorizando-se a estética, a concepção formal e a fruição do uso. Na segunda, entende-se o *Design* como um invento, um planejamento, comprometido com a produtividade do processo de fabricação e com a atualização tecnológica. Finalmente, na terceira, surge o *Design* como coordenação, onde o *designer* tem a função de integrar os aportes de diferentes especialistas. Neste caso, a ênfase é a interdisciplinaridade (OBERG, 1962 apud NIEMEYER, 1998).

Reconhecer a estética como ponto focal de uma teoria própria do *Design* certamente é equivocado, uma vez que as reflexões desenvolvidas na formulação de um conceito do *Design* foram orientadas, principalmente, pelas categorias tecnológicas, socioeconômicas, ecológicas ou mesmo políticas, no intuito de validar e legitimar a disciplina (BÜRDEK, 2006).

Para conceituar o *Design* Industrial, pode-se tomar como base a definição de Redig (1993), trazendo-a para o contexto sócio-tecnológico atual. Assim, o *Design* Industrial é o equacionamento simultâneo de fatores ergonômicos, perceptivos, antropológicos, tecnológicos, econômicos e ecológicos no projeto de produtos industriais utilitários (sistemas de informação ou artefatos de uso) necessários à vida, ao bem estar ou à cultura do homem.

Tomas Maldonado (1969 apud ICSID, 2011), descreveu o *Design* Industrial como uma atividade criativa cujo objetivo é determinar as qualidades formais dos objetos produzidos pela indústria. Essas qualidades formais não são apenas os recursos externos, mas, sobretudo, as relações estruturais e funcionais que convertem um sistema para uma unidade coerente tanto do ponto de vista do produtor quanto do usuário. Segundo o autor, o *Design* Industrial se estende para abarcar todos os aspectos do ambiente humano, que são condicionados pela produção industrial.

Projetar a forma significa coordenar, integrar e articular todos aqueles fatores que, de uma maneira ou de outra, participam do processo constitutivo da forma do produto. Isso se refere tanto a fatores relativos ao uso, fruição e consumo individual ou social do produto (fatores funcionais, simbólicos ou culturais), quanto a fatores que se referem a sua produção (fatores técnico-econômicos, técnico-construtivos, técnico-sistemáticos, técnico-produtivos e técnico-distributivos) (ICSID, 1958).

Segundo Bonsiepe (1983), "o *Design* é o domínio no qual se estrutura a interação entre usuário e produto para facilitar ações efetivas. *Design* Industrial é essencialmente *design* de interfaces". Nesse contexto, Löbach (2001) entende que *Design* é o processo de adaptação do entorno objetual às necessidades físicas e psíquicas do homem.

O *International Council of Societies of Industrial Design (ICSID)*, em 2008, traz uma definição global e atualizada de *Design*:

Design é uma atividade criativa cuja meta é estabelecer as qualidades multifacetadas dos objetos, processos, serviços e seus sistemas em todos os ciclos de vida. Portanto, é o fator central de humanização e inovação das tecnologias, e o fator crucial da troca econômica e cultural. O *Design* busca descobrir e avaliar os relacionamentos estrutural, organizacional, funcional, expressivo e econômico, com a tarefa de: realçar a sustentabilidade global e proteção ambiental; trazer benefícios para a comunidade humana, individual e coletiva; sustentar a diversidade cultural apesar da globalização; e dar aos produtos, serviços e sistemas, as formas que são expressivas e coerentes com sua própria complexidade (ICSID, 2008).

Design não significa inventar, afirma Bonsiepe (1983), uma vez que o processo projetual requer muito estudo, pesquisa e disciplina, e as ideias necessitam de embasamento e argumentação para se sustentarem. A configuração não se dá em um ambiente vazio, onde se brinca livremente com cores, formas e materiais. Cada objeto de *design* é o resultado de um processo de desenvolvimento, cujo andamento é determinado por condições e decisões - e não apenas por configuração. Os desenvolvimentos socioeconômicos, tecnológicos e, especialmente, os culturais, e também os fundamentos históricos e as condições de produção técnica têm papel importante, bem como os fatores ergonômicos e ecológicos com seus interesses políticos e as exigências artístico-experimentais. Trabalhar com *design* significa refletir as condições sob as quais ele foi

estabelecido e visualizá-las em seus produtos (BÜRDEK, 2006). Portanto, o planejamento e a adoção de uma metodologia de trabalho são de fundamental importância para a realização de um projeto de *design*.

1.5.1 *Design* de joias

1.5.1.1 A joia: definição e história

É amplamente aceita a designação do termo joia como um objeto, usado junto ao corpo, que complementa ou evidencia esteticamente a aparência de quem o usa, isto é, um adorno corporal produzido com materiais naturais raros. Tais materiais são trabalhados detalhadamente na joalheria tradicional, com rigor e qualidade técnica, de modo a destacar os atributos visuais e algumas de suas propriedades mecânicas e físicas, criando produtos de uso pessoal de alto teor estético e, muitas vezes, de elevado valor econômico (STRALIOTTO, 2009).

Ser adorno é uma das primeiras características da joia, ao utilizar-se de materiais preciosos, metais e pedrarias. Essa característica torna a joia um objeto portador de relevante valor estético na época em que foi produzido (GOLA, 2008).

No contexto histórico da humanidade, pelas diversas funções que assume em diferentes épocas e culturas, a joia sempre esteve presente. É moeda universal que preserva seu valor material, documento que resiste ao tempo e patrimônio impregnado de sentimentos e história, tornando-se, desse modo, registro de sua época (GOLA, 2008).

Codina (2000) caracteriza os adornos como sinais que comunicam, elementos com uma função em si mesmos e que possuem um determinado fim.

Straliotto (2009) sugere como apropriadas a um conceito contemporâneo de joia determinadas funções, que podem ser sintetizadas pelos verbos: adornar, significar, durar, usar e vender. Segundo o autor, estas são condições essenciais para que um adorno corporal seja designado como joia, as quais estão relacionadas às dimensões da joia como produto.

Uma atualização do conceito de joia, realizado por Stralio (2009) e Gola (2008), a define como um adorno corporal confeccionado com excelente acabamento, rigor, qualidade técnica e estética semântica, caracterizado como um objeto expressivo visualmente, autêntico, usável e durável, podendo agregar metais preciosos, gemas naturais e outros materiais, desde que expressem sua beleza própria.

A autenticidade, assinala Stralio (2009), refere-se à fidelidade em expressar o que realmente é, e não simular aquilo que não é. A joia deve exprimir a beleza própria dos materiais que a constituem (CODINA, 2000). Aqui reside a diferença entre joia e semijoia ou réplica, uma vez que esta se utiliza de materiais e processos de fabricação específicos, diferentes daqueles usados na produção de uma joia.

A arte da joalheria está entre as mais antigas artes decorativas que persistem: há mais de sete mil anos um ancestral do homem moderno utilizou, pela primeira vez, conchas e sementes como adorno pessoal. As joias, os metais preciosos e as gemas sempre povoaram os mais profundos sentimentos humanos: a atração por materiais raros e belos, o desejo pelo embelezamento do corpo, o *status* e a superstição, relacionada ao poder conferido às gemas. A história da joalheria no progresso da civilização humana encerra o trabalho, a criatividade e o talento de sucessivas gerações de artesãos na transformação de materiais preciosos em ornamentos pessoais de importante valor artístico e cultural (PEDROSA, [200-]).

Vem de épocas remotas o uso de adornos preciosos pelo homem. Alguns sociólogos afirmam que a peça de adorno precedeu a vestimenta e que os trajes derivaram desses ornamentos. As primeiras joias conhecidas foram produzidas com materiais considerados belos ou raros, decorrendo daí a construção da imagem de riqueza e luxo que se funde à própria imagem da joia (POMPEI, [200-]).

Ao longo da história, e com diferentes fins, o homem sentiu a necessidade de adornar seu corpo. A história da ornamentação humana é valiosa para a reconstrução da própria história do homem, uma vez que expressa seus costumes, tradições, crenças, tecnologias e seus gostos estéticos (CODINA, 2000).

Apesar da dificuldade em se determinar a origem dos adornos, é possível afirmar que sua existência está documentada desde aproximadamente trinta e cinco mil anos antes de Cristo (GOLA, 2008).

As primeiras manifestações humanas em relação ao adorno de uso pessoal remontam ao Paleolítico (Período da Pedra Lascada), uma vez que desenhos feitos nas paredes de cavernas indicam que o homem adornava e pintava o seu corpo (GOLA, 2008). Os objetos de adorno possuíam um caráter mágico e se relacionavam com as suas funções. As conchas, muito usadas pelas mulheres, tinham uma relação simbólica com o feminino e a fertilidade. Dentes, ossos e plumas eram usados para conferir força e energia ao seu usuário (Figura 14). Portanto, as diferentes funções desses objetos lhes atribuíam um determinado valor, inclusive o de troca, conferindo-lhes o caráter de preciosos (CODINA, 2000).

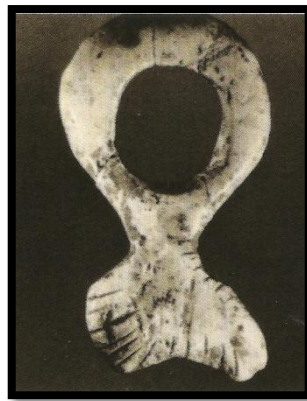


Figura 14 - Osso furado, supostamente usado como pendente, amarrado a fio de fibra natural ou couro
Fonte: GOLA (2008, p. 25)

No Neolítico (Período da Pedra Polida) surgiram os ofícios, entre os quais a primeira joalheria. A organização e a socialização provocaram uma mudança de valores; os ritos e cultos substituíram a magia do Paleolítico. Estabeleceram-se as bases técnicas, socioeconômicas e religiosas da chamada época histórica - desde as primeiras civilizações até a contemporaneidade. As joias são testemunhos deste período de tempo marcado pela evolução e pelas mudanças (CODINA, 2000). Nesse período, com a difusão dos metais e o conhecimento da escrita, várias novas atividades e interesses repercutiram em diversas manifestações artísticas (GOLA, 2008).

No segundo milênio antes de Cristo o homem passou a minerar o ouro. A construção da joia de ouro ou de prata e a combinação desses metais com pedras de cor começaram, efetivamente, no início da Idade do Bronze. A partir de então, há aproximadamente cinco

mil anos, a produção de joias desenvolveu-se continuamente, em técnicas e desenhos (Figura 15). Na Antiguidade, o ouro era visto não somente como ornamento, mas também como sinal de poder e riqueza. A ourivesaria do mundo antigo combinava a simplicidade do processo de confecção com o refinamento da decoração (Figuras 16 e 17) (PEDROSA, [200-]; GOLA, 2008).



Figura 15 - Ornamento cita (par de placas simétricas para prender vestes) - Século IV-III a.C
Fonte: GOLA (2008, p. 37)



Figura 16 - Colar em ouro - Joalheria assíria
Fonte: PORTAL JOIA BR (2011)



Figura 17 - Par de brincos em ouro - Joalheria grega
Fonte: GOLA (2008, p. 47)

Na Idade Média as joias eram confeccionadas ainda pelos ourives, dado que a profissão de joalheiro surgiu somente ao final do século XIV (PEDROSA, [200-]; GOLA, 2008). Nesse período há um direcionamento da joalheria para os temas religiosos (Figuras 18 e 19). Esse aspecto persistiu por todo o Medievo. Predominou um estilo mais severo na joalheria, uma vez que os cristãos condenavam a ostentação. A precisão minuciosa do trabalho em ouro chegava ao fim. Surgiram formas mais fortes e mais completas, com o uso de pérolas, esmeraldas, diamantes e esmaltes (Figura 20) (GOLA, 2008).



Figura 18 - Relicário bizantino em ouro - Joalheria medieval (século X)
Fonte: GOLA (2008, p. 68)



Figura 19 - Relicário em ouro, pérolas, safira e esmalte - Joalheria medieval
 Fonte: FALANDO EM JOIAS BLOG (2011)



Figura 20 - Anel em ouro e esmalte - Joalheria medieval
 Fonte: FALANDO EM JOIAS BLOG (2011)

O estilo gótico, ao final do século XIII, traz maior leveza à joalheria, substituindo as pesadas e redondas joias de estilo românico por outras com um *design* mais angular e elegante. Brincos e braceletes desapareceram, exceto no sul da Itália, na Sicília e na Espanha. Surgiram as coroas e os diademas menos solenes. O cabelo das mulheres era trançado por *tressoirs*, fitas ricamente decoradas em ouro e pedras preciosas. Os pesados colares do início do período medieval foram substituídos por correntes leves ou cordões que sustentavam pendentes e também por broches, tendo os mais ricos um camafeu ao centro. Fivelas e cordões trabalhados em ouro e decorados com esmaltes, pérolas ou pedras preciosas passaram a fazer parte das vestes dos senhores medievais (PEDROSA, [200-]; GOLA, 2008).

Com o desenvolvimento da lapidação de gemas, no século XV, as joias passaram a ser ornadas com pedras preciosas em justaposição ou pedras singulares, sendo o metal apenas uma moldura, afirma Pedrosa ([200-]). O bracelete reapareceu em 1390, usado como amuleto do amor. Homens e mulheres passaram a usar o colar como símbolo de prestígio.

O Renascimento é o período histórico que abrange os séculos XV e XVI, e foi uma época de grandes transformações, sobretudo na religião, nas ideias e no comportamento. Na joalheria foram criadas peças decoradas com esmaltes e pedras preciosas, cujo nível artístico era comparado aos da pintura e escultura da época, estimulando os ourives renascentistas a alcançarem altos níveis nas técnicas de esmaltação, gravação e cravação (Figura 21). Novos motivos resultaram da união entre arte clássica e os temas religiosos da Idade Média, mas reinterpretados, evidenciando o interesse cultural pela mitologia, pela história clássica e por cenas bíblicas. No período seguinte, o Barroco, houve nítida troca de estilo e as joias passaram a simbolizar *status* social devido à grande quantidade de gemas utilizadas em uma mesma peça em detrimento do *design*, que perde sua expressão artística (Figura 22) (PEDROSA, [200-]; GOLLA, 2008).



Figura 21 - Pendente - Joalheria renascentista
Fonte: C'EST SISSI BON BLOG (2011)



Figura 22 - Braclete em ouro, prata, diamantes e esmeralda - Joalheria barroca (1820)
Fonte: GOLA (2008, p. 76)

A partir do Renascimento, pode-se identificar o início da joalheria brasileira no contexto europeu de expansão da joia, uma vez que o descobrimento da América, as explorações e a colonização enriqueceram cultural e materialmente o mundo. Para a Europa, o Novo Mundo representou, além da expansão de fronteiras geográficas, o aumento das riquezas materiais e do universo cultural. Sob o ponto de vista das Américas, esse contato significou um 'salto' temporal, uma vez que dois tempos diversos estavam convivendo em um mesmo espaço, provocando uma catástrofe civilizatória, pela imposição da cultura das metrópoles e pelas doenças trazidas pelos colonizadores (GOLA, 2008).

Ao comparar as artes europeia e indígena do século XVI, Gola (2008) verifica que na Europa despontava o interesse pela botânica e pela floricultura, expresso na joalheria; enquanto os índios brasileiros sempre as tiveram como inspiração. Quanto à simbologia e ao uso de algumas peças, podem ser observados significados semelhantes em ambas as culturas.

Foi na região de Minas Gerais, centro de riqueza aurífera, que a criação artística na colônia obteve impulso a partir do início do século XVII. Porém, já no final do século XVI a produção aurífera brasileira atinge enlevo e o rendimento das minas justifica a instalação, em 1619, de uma Casa de Fundição, em São Paulo. A partir desses acontecimentos, vai delineando-se a organização do ofício de ourives na colônia. Estes oficiais e mestres, aos poucos, passaram a mergulhar nas culturas negras e indígenas, acentuando as diferenças entre o modo português e o local, surgindo daí novas inspirações, ainda que sempre sob a tutela dos mestres portugueses (GOLA, 2008).

Retomando o contexto joalheiro europeu, encontram-se os estilos que sucedem o renascentista. As joias do período Rococó eram assimétricas e leves, quando comparadas as do período anterior. Surgem joias para serem usadas durante o dia e joias para a noite, desenhadas especialmente para resplandecerem iluminadas pela luz dos candelabros. No período subsequente, o Neoclássico, o *design* das joias ajustou-se às severas linhas do estilo, o qual buscou inspiração nos estilos grego e romano, e que se impunha devido à simplificação do vestir e às mudanças políticas em toda a Europa e América do Norte que se seguiram à Revolução Francesa (PEDROSA, [200-]).

A história da joalheria no século XIX tem início com as belíssimas joias criadas para a corte do Imperador Napoleão I e que foram padrão para a Europa até a Batalha de Woterloo (1815). O esplendor dos conjuntos de joias (*parures*) se sobressaía mais do que o próprio *design* das peças (Figura 23), relata Pedrosa ([200-]). Quase simultaneamente emergia o Romantismo, com uma volta ao *design* das joias da Antiguidade e do período medieval.

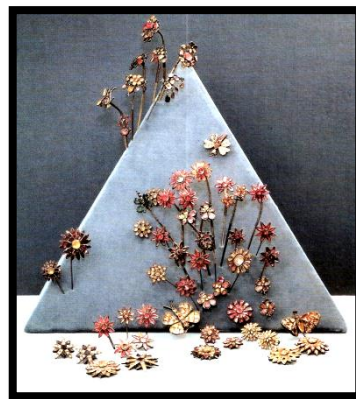


Figura 23 - Adornos para cabelo (trêmulos), brincos e pendentes - Prata, ouro, diamantes, esmeraldas, rubis, crisoberilos, topázios, ametistas, granadas, esmalte e vidros coloridos (Século XVIII, Portugal)
Fonte: GOLA (2008, p. 95)

O impacto da Revolução Industrial sobre a sociedade europeia da segunda metade do século XIX foi expresso pelo crescente gosto pelo luxo, encorajado pelo período de prosperidade que se vivia. Inúmeras joias eram guarnecidas somente com diamantes, principalmente depois da descoberta das minas da África do Sul na década de 60. Este achado transformou o caráter da joalheria, que por várias décadas se concentrou no brilho em detrimento da cor, do desenho e da expressão de ideias (PEDROSA, [200-]).

Com o início do século XX surge um novo estilo, inspirado no século XVIII, conhecido como *Belle Époque*. A delicadeza das guirlandas, das flores estilizadas e do uso da platina foi uma reação à banalidade das joias recobertas por diamantes. Nessa época, joalheiros da corrente *Art Nouveau*, liderados por René Lalique, destacaram-se na Exposição de Paris (1900), com *designs* inspirados na natureza e produzidos em materiais como marfim e chifres de animais, eleitos mais pela sua qualidade estética do que pelo seu valor intrínseco (Figura 24) (PEDROSA, [200-]). Surge um mundo de ornamentação naturalista repleto de cor, de formas lineares e sinuosas, em que prevaleciam os motivos florais e vegetais, de insetos e pássaros, e em que a figura feminina era o centro (Figura 25). Pela primeira vez na joalheria, valorizou-se mais a criatividade do que os materiais utilizados (CODINA, 2000; GOLLA, 2008).



Figura 24 - Tiara (1903-1904) - Marfim, chifre, ouro e topázio - Joalheria *Art Nouveau* - René Lalique - França
 Fonte: MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN (2011)



Figura 25 - *Dragonfly* (1897-1898) - Ouro, esmalte, crisoprásio, pedras semipreciosas e diamantes
 Joalheria *Art Nouveau* - René Lalique - França
 Fonte: NATIONAL GALLERY OF ART - WASHINGTON - USA (2011)

Ao final da Primeira Guerra Mundial, segundo Pedrosa ([200-]), impõe-se na joalheria o estilo *Art Déco*. Audacioso e geométrico, aplicado a todas as artes, esse estilo encontrou na joalheria uma expressão artística clara e atraente. Ao contrário do *Art Nouveau*, o *Déco* se afastou da emoção e atraiu o intelecto, banuiu as imagens sinuosas, criando um visual seco e simétrico (Figura 26) (GOLA, 2008).

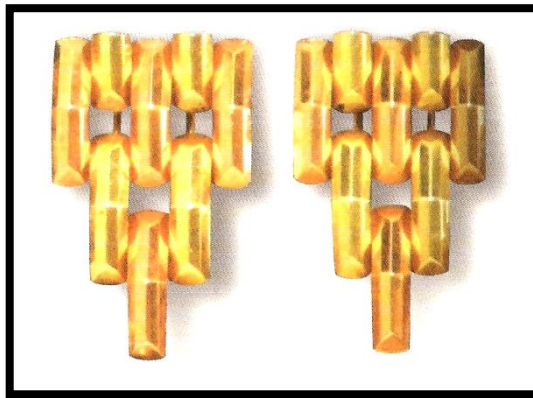


Figura 26 - Par de brincos inspirados na arquitetura - Joalheria *Art Déco*
 Produzido por Tiffany & Co. - New York
 Fonte: GOLA (2008, p. 103)

A preferência *Déco* pelas formas geométricas foi inspirada no Cubismo. A combinação de cores, fortemente contrastantes, derivava do Fauvismo e dos figurinos de balés russos (GOLA, 2008).

O estilo *Déco* exprimia velocidade e movimento, além das formas das novas máquinas (Figura 27). Dentre as inovações, destacou-se o corte das pedras. As quadradas eram lapidadas para seguir o contorno de um *design*, com forma irregular. Essas pedras eram usadas em engastes invisíveis, nos quais as pedras eram perfuradas partindo de trás e montadas de beira a beira em haste de metal, propiciando uma superfície sem interrupções²², 'sem costura' (Figura 28) (GOLA, 2008).

Temas florais persistiram, porém muito estilizados. Os materiais utilizados apresentavam menor custo, ainda que materiais preciosos tenham sido também adotados,

²² Essa técnica foi inventada por Van Cleef & Arpels.

permitindo uma ampla e variada produção de joias interessantes e adequadas ao orçamento de todas as mulheres (GOLA, 2008).

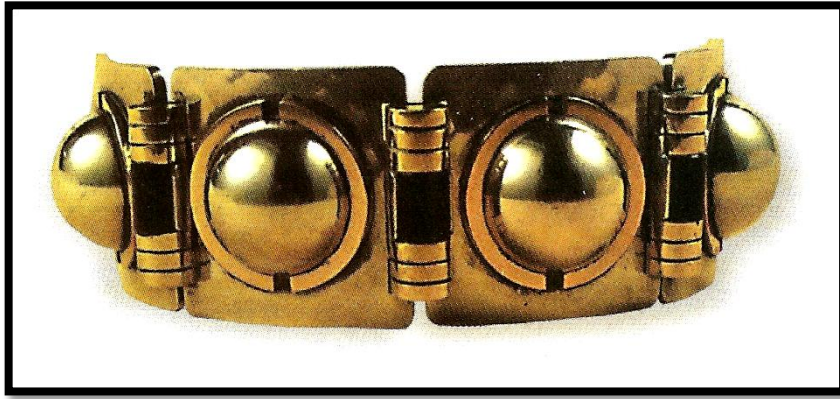


Figura 27 - Bracelete em prata e ônix inspirado em peças de máquinas (1930) - Joalheria *Art Déco*
Fonte: GOLA (2008, p. 103)



Figura 28 - Exemplo de engaste invisível: cravação de safiras e diamantes em ouro e platina - Joalheria *Art Déco*
Produzido por Van Cleef & Arpels - Paris
Fonte: GOLA (2008, p. 105)

Sobressaíram-se as peças individuais em detrimento à formação de conjuntos. Os anéis eram usuais em mãos sem luvas (Figura 29) e os cortes de cabelo, mais curtos, pediam brincos mais longos e com movimento. As pulseiras eram acessório importante, podendo ser usadas várias em cada braço. Também os cliques de vestido tornaram-se moda nos anos 1930 (GOLA, 2008).



Figura 29 - Anel - Joalheria *Art Déco*
Fonte: ACESSÓRIO É TUDO BLOG (2011)

Segundo Codina (2000), voltava a predominar o valor dos materiais que compunham a joia, mas também se produziu joalheria industrializada que utilizava os novos materiais sintetizados pela indústria.

Em meados da década de 1940, entrou no *design* das joias uma mistura de temas e inspirações mundiais do século XX. O estilo, que recebeu o nome de 'coquetel', evoluiu a partir do final do *Art Déco* e adquiriu energia própria, com o uso de ouro e rubis, tiras de ouro amarelo e chuveiros de safira, águas-marinhas e ametistas, em meio à depressão da Segunda Guerra. Os traços marcantes desse *design* foram influenciados pelo *Art Déco* e pela Era Industrial, destacando-se a mistura bem sucedida de elementos opostos (GOLA, 2008).

A arte da joalheria, após a Segunda Guerra Mundial, adaptou-se a uma clientela que comprava não só para o uso, mas também como forma de investimento (PEDROSA, [200-]). A joia enquanto arte começou a desenvolver-se em meados dos anos 50 como uma via de expressão pessoal tanto para o criador como para o usuário, retomando o espírito renovador do início do século, e à qual teriam acesso uma minoria (CODINA, 2000).

Assim como em décadas anteriores, durante os anos 1950 coexistiram dois sistemas de fabricação de joias: aquele realizado em metais raros e preciosos, trabalhado em casas famosas; e o das joias do artista-artesão, realizado em oficinas menores, com materiais mais acessíveis, nas quais o desenho e o caráter artístico eram os elementos mais importantes (GOLA, 2008).

Nas décadas seguintes houve o predomínio das joias de imitação. Paralelamente ao universo da joia artística estava o universo da joalheria comercial que, nos anos 1970,

estimulava, sobretudo as mulheres, a usarem adornos, em uma época empobrecida de ouro. As joias genuínas, em razão da alta do ouro, ficaram muito menores, a ponto de parecerem sombras de seus modelos anteriores (GOLA, 2008).

Frente a essas novidades, as indústrias joalheiras do final da década de 1970 sentiram necessidade de inovar suas criações. Também surgiu a preocupação com a qualidade e a aparência da joia de imitação, revitalizando-a e tornando-a singular, após tantos anos de marginalidade. O novo *design* de joias não seguia regras estabelecidas (GOLA, 2008).

Em contrapartida, nos anos 1980, houve uma grande onda romântica, inspirada pelo casamento da Princesa Diana com o Príncipe Charles. As mulheres voltaram-se para joias que incluíssem fascinação imediata, inteligência e excitação. O mercado foi dividido entre joias genuínas (em pequena porcentagem) e belas cópias de joias preciosas (GOLA, 2008).

A joalheria do final do século XX perde as conotações de ostentação e riqueza, generalizando-se o gosto pelas joias de desenho simples, porém elegantes. Paralelamente, a joalheria de criação divide-se em duas tendências distintas. Por um lado, a joia de desenho, orientada para o mundo da moda e do *design* industrial, objetivando o mercado. Por outro lado, a joalheria empenhada em expressar-se através dos valores da arte como forma de expressão pessoal e que procura cumplicidade com o usuário (Figuras 30 e 31). É uma joalheria que tenta adequar os valores simbólicos e espirituais, que, desde suas origens caracterizam a joalheria, à sociedade tecnológica do novo milênio (CODINA, 2000).

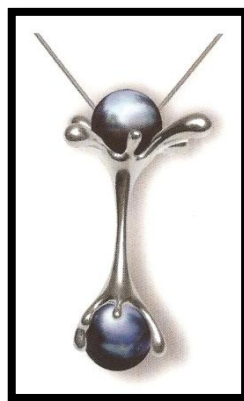


Figura 30 - *Gotahiti* - Pingente em ouro branco e pérolas de cultura do Tahiti
Design de Thales Pereira
Fonte: GOLA (2008, p. 140)



Figura 31 - Anel vencedor no *Tahitian Pearl Trophy* (2006)
Design de Carla Abras
Fonte: GOLA (2008, p. 143)

O fazer joias teve muitas configurações ao longo da história. E, desde o início do século XXI, é considerado inovador aquele artista que associa valores de arte e individualismo com as inquietações da moda, do comércio e da indústria, estabelecendo-se no mundo da arte. A natureza e o papel da joalheria foram reavaliados. O significado e o propósito da joia para o mundo atual foram redefinidos, e essa redefinição, junto às novas tendências, regenera e revaloriza produções do passado (GOLA, 2008).

1.5.1.2 Materiais e processos na produção de joias

De acordo com Stralioetto (2009) os materiais utilizados em joalheria são: ouro e ligas de ouro; prata e ligas de prata; metais do grupo da platina e suas ligas; gemas; polímeros; e cerâmicas e vidro.

É de especial interesse no universo deste estudo o uso de polímeros em joalheria, sobretudo, os polímeros naturais, uma vez que o chifre bovino e o couro (polímeros naturais de origem animal) foram os materiais de escolha para a produção da coleção de joias proposta no escopo deste trabalho.

Os polímeros naturais, segundo Stralio (2009), podem ser de origem animal ou vegetal e são constituídos por: peles e ossos (colágeno); couros e chifres (queratina); madeira (lignina); fibras diversas (fibroína e sericina); lã (queratina); e algodão (celulose).

O uso do chifre bovino e do couro como matérias-primas fundamentou-se no conceito contemporâneo de joia, que a define, segundo Gola (2008) e Stralio (2009), como um adorno corporal produzido com excelente acabamento, rigor, qualidade técnica e estética semântica, caracterizado como um objeto expressivo visualmente, autêntico, usável e durável, e que se utiliza de quaisquer materiais, desde que estes expressem sua beleza própria.

Nesse sentido, entende-se que a qualidade estética, a criatividade e o desenho de uma joia são aspectos que se sobressaem ao valor intrínseco dos materiais que a compõem. Do mesmo modo, o significado, o valor semântico e o valor agregado de uma joia são conteúdos determinantes ao discurso atual do *Design* de Joias, uma vez que trabalham a representação e a subjetivação de um conceito.

O chifre bovino, composto em sua totalidade pela proteína queratina, constitui-se em matéria-prima rica em detalhes naturais e uma de suas características mais notáveis é a de que é único, uma vez que não existe um chifre exatamente igual ao outro. Segundo Alcântara (2006 apud STÜRMER, 2010), sua estrutura é formada a partir de células da epiderme²³ viva do animal que, à medida que morrem, permitem a formação da queratina, em um processo que é denominado cornificação. Seu padrão cromático varia do preto, passando pelos tons terrosos até o branco leitoso.

O uso do chifre bovino na indústria pode ser observado na Sander Irmãos Ltda., situada na cidade de São Leopoldo - RS (Brasil), empresa que transforma chifres e ossos bovinos nos mais diversos produtos desde 1925. Na primeira etapa de produção, o chifre é aberto e, através do calor, transformado em uma chapa plana. As lâminas obtidas são rígidas e possibilitam a aplicação de formas em sua superfície através do processo de usinagem. O produto final, trabalhado mecânica e artesanalmente, pode ser rústico ou polido (Figuras 32 e 33).

²³ Epiderme é a camada mais externa da pele, constituída por células epiteliais (queratinócitos), onde se originam os anexos cutâneos (unhas, pelos, glândulas sudoríparas e glândulas sebáceas).

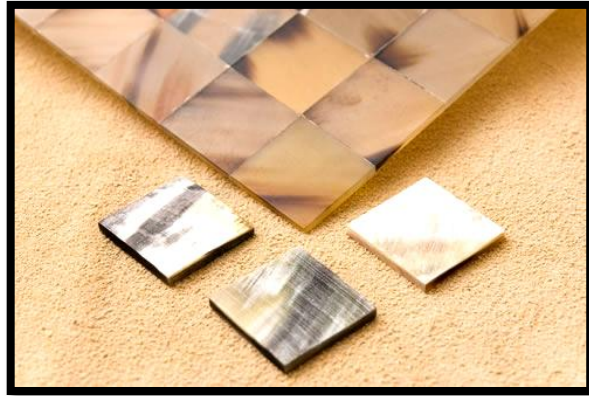


Figura 32 - Semi-elaborados produzidos em chifre bovino
Fonte: SANDER IRMÃOS LTDA. (2011)



Figura 33 - Pendente produzido em chifre bovino
Fonte: SANDER IRMÃOS LTDA. (2011)

O couro, de acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas - ABNT (apud STÜRMER, 2010), é um material proveniente exclusivamente de pele animal, curtido por qualquer processo e constituído essencialmente de derme²⁴.

Uma vez que a pele animal é um material putrescível, sem resistência mecânica e térmica e, ainda, irregular, o curtimento é o processo que visa transformá-la em couro

²⁴ Derme é a camada da pele que será transformada em couro. É formada pelo entrelaçamento de fibras e constituída principalmente por colágeno. Também pode apresentar outras proteínas em sua composição, como a elastina e reticulina. A derme subdivide-se em duas camadas: a superior (termostática ou flor) - penetrada por glândulas sebáceas e sudoríparas, bem como pelos folículos pilosos, os quais definem o desenho do couro; e a inferior (reticular ou raspa) - apresenta um entrelaçamento fibroso com aparência de rede, o qual define, basicamente, as características físico-mecânicas do couro (FLORES; GONÇALVES; MORAES, 2002 apud STÜRMER, 2010).

propriamente dito, um material resistente e durável. O curtimento pode ser realizado por diferentes agentes, dentre eles: sais de cromo, curtentes vegetais, sais de zircônio, alumínio, sais de ferro, óleos, aldeídos, parafinas, taninos sintéticos, entre outros (FLORES; GONÇALVES; MORAES, 2002 apud STÜRMER, 2010).

O processo de fabricação do couro consiste de uma sequência de etapas que envolvem processos químicos e físicos, e suas diferentes características e usos estão relacionados ao estágio de processamento, às operações realizadas, aos produtos utilizados e ao acabamento final do couro. Desse modo, os couros podem ser classificados como curtidos, semi-acabados (couros que não recebem camada de acabamento final) e acabados (FLORES; GONÇALVES; MORAES, 2002 apud STÜRMER, 2010).

Segundo Hoinacki (1989 apud STÜRMER, 2010), a operação de acabamento proporciona o aspecto definitivo do couro. O acabamento pode melhorar o brilho, o toque e determinadas características físico-mecânicas do material, como a impermeabilidade, a resistência à fricção, a solidez à luz, entre outras. Nesse processo, o couro recebe sucessivas camadas de misturas à base de ligantes e pigmentos, cuja composição varia de acordo com o suporte e as qualidades do filme desejado.

De acordo com Etchepare (2005), é possível, com investimentos em tecnologia, *design* e pessoal qualificado, a otimização da utilização desses materiais na produção de produtos economicamente competitivos, com bom valor agregado e em grande quantidade como alternativa de desenvolvimento sustentável.

O tema sustentabilidade é o primeiro dos novos valores universais em potencial. Ele propõe, de fato, o valor da responsabilidade nos confrontos das gerações futuras e, conseqüentemente, o objetivo de não prejudicar o equilíbrio ambiental, do qual depende a vida na Terra (MANZINI e VEZZOLI, 2008).

Surge, nesse contexto, a expressão 'ecologia industrial', que pode ser entendida como um sistema de produção e de consumo, organizado de modo a aproximar-se do funcionamento do sistema natural, combinando os ciclos tecnológicos e os biológicos entre si. Na prática, o modelo da ecologia industrial comporta o uso de fontes renováveis²⁵ e o emprego em cascata da energia e dos materiais não renováveis²⁶. Disso, depreende-se que o

²⁵ Os recursos renováveis são cultivados e depois colhidos (biomassas) (MANZINI e VEZZOLI, 2008).

²⁶ Os recursos não renováveis são extraídos do solo (MANZINI e VEZZOLI, 2008).

modelo de ecologia industrial implica na introdução de critérios ou requisitos ambientais que promovam uma simbiose industrial²⁷ e o desenvolvimento de produtos sustentáveis. Dentre esses critérios, devem ser considerados: a disponibilidade de recursos renováveis; a minimização dos recursos; a escolha de recursos e processos de baixo impacto ambiental; a otimização da vida dos produtos; a extensão da vida dos materiais (reciclagem); a minimização e facilitação da desmontagem; a possibilidade de intercâmbio dos subprodutos com outras atividades produtivas; a vizinhança territorial entre atividades complementares (uma utiliza os subprodutos da outra) e com o mercado final; a possibilidade de escoamento; dentre outros (MANZINI e VEZZOLI, 2008).

O *designer* pode intervir de maneira efetiva no processo produtivo industrial, uma vez que a ele cabe projetar o conjunto dos processos que acompanham a criação (pré-produção), o desenvolvimento (produção), a distribuição, o uso e o descarte de um produto. Esses processos definem o ciclo de vida de um produto (MANZINI e VEZZOLI, 2008).

Entendendo a sustentabilidade como um valor universal e como uma meta a ser atingida, é objetivo do produto final desta pesquisa atender aos requisitos ambientais para o desenvolvimento de produtos sustentáveis (*ecodesign*)²⁸, ainda que parcialmente.

Nesse intuito, foi realizada a escolha dos materiais (pré-produção), ou seja, das matérias-primas a serem utilizadas para a produção da coleção de joias, privilegiando o aproveitamento de material como estratégia de um desenvolvimento sustentável. Os materiais eleitos contemplam os critérios de disponibilidade de recursos renováveis e de baixo impacto ambiental, bem como de utilização de subproduto de outra atividade industrial, uma vez que o chifre bovino e o couro são considerados recursos renováveis e, ainda, subprodutos da indústria pecuária.

Para a transformação de matérias-primas em produtos é necessário o conhecimento de técnicas, processos e tecnologias capazes de produzir de modo eficaz os resultados esperados. Para tanto, Stralio (2009) agrupou as técnicas e processos de fabricação em cinco categorias, buscando facilitar o entendimento destes, uma vez que são variados e

²⁷ Agregação de atividades complementares entre si. Segundo Manzini e Vezzoli (2008), a simbiose industrial requer vizinhança territorial entre atividades complementares e sua ligação com as especificidades geográficas, econômicas e produtivas das áreas onde se implanta a produção. Os autores consideram a localização das atividades produtivas como uma das variáveis essenciais ao seu sucesso.

²⁸ Modelo de projeto orientado por critérios ecológicos (MANZINI e VEZZOLI, 2008).

numerosos. Este arranjo abrange aqueles processos efetivamente envolvidos na produção de joias. Portanto, a seguinte classificação delimita-se aos processos metalúrgicos e, em alguns casos, a processos aplicados às gemas:

- a) Prototipagem: pode ser entendida como o processo de obtenção de protótipos tridimensionais feitos de diversos materiais, que, posteriormente, serão reproduzidos em metal ou outro material. A prototipagem, para obtenção de formas primárias, pode ser realizada manualmente, esculpindo-se o modelo, ou ser auxiliada por computador, na prototipagem rápida (maior precisão e rapidez) (LESKO, 2004). Pode ser realizada através de diferentes técnicas: modelagem, *CAD (Computer Aided Design) / CAM (Computer Aided Manufacturing) / CAE (Computer Aided Engineering)*, prototipagem rápida, eletroformação e sinterização. A prototipagem rápida consiste na concretização do protótipo a partir de um modelo virtualmente confeccionado em programas computacionais de desenho e/ou modelagem tridimensional. Na produção de joias a técnica mais utilizada é a usinagem controlada por comando numérico, num processo *CAD / CAM*;
- b) Conformação: engloba grande parte de toda a produção metalúrgica e consiste em dar forma a uma porção de material. Pode se dar sobre o material em estado líquido (fundição), em estado plástico (forjamento, trefilação) ou em estado sólido (laminação, forjamento) (LESKO, 2004);
- c) Separação: nessa categoria estão agrupados os processos de fabricação que dão forma a uma peça através da retirada de material. São eles: cisalhamento, usinagem, lixamento, furação, fresamento, torneamento, gravação, lapidação e glíptica;
- d) União: consiste na justaposição ou sobreposição, permanentes ou não, de peças, partes ou porções de material (LESKO, 2004). Pode se dar através de três tipos: união térmica (brasagem - filigrana e granulação - e soldagem), união mecânica (cravação e amarração) e união química ou adesão;

e) Acabamento: os processos de acabamento consistem nas etapas finais da produção de joias e restringem-se aos tratamentos das superfícies da estrutura de uma joia (SALEM, 2007 apud STRALIOTTO, 2009). Revestimentos diversos podem ser obtidos, em peças metálicas, por transformação da superfície (oxidação) ou por deposição de materiais sobre a superfície dos metais (galvanização e esmaltagem). O acabamento também pode se dar através da decapagem, do revestimento, da texturização e do polimento.

Para a produção das peças que compõem a coleção de joias aqui produzida, foram utilizados os processos de separação (usinagem, gravação e lixamento), união (união mecânica - encordoamento e amarração; e união química - adesão) e acabamento (polimento).

A usinagem dos materiais selecionados para a produção das joias (chifre bovino e couro) se deu através da utilização do *laser*, tecnologia que tem encontrado uma vasta aplicabilidade em diferentes campos de pesquisa. Segundo Bagnato (2008 apud STÜRMER, 2010), o funcionamento do *LASER (Light Amplified by Stimulated Emission Radiation)* baseia-se nas leis fundamentais da interação da radiação luminosa com a matéria, apresentando-se como um excelente instrumento de corte e gravação. Desse modo, tem aplicação na produção de peças de precisão, bem como de elementos de marcação, gerando um incomparável controle de qualidade. O autor destaca que existe um tipo de *laser* para cada aplicação. O tipo de *laser*, sua potência e seu comprimento de onda associados à sua aplicação consiste em uma das etapas essenciais no desenvolvimento de um determinado uso.

Como um instrumento de corte, o *laser* vaporiza o material do local da incisão, removendo, automaticamente, o subproduto, sem deixar vestígios. Aqui reside a grande vantagem de uso dessa tecnologia, uma vez que o resultado (corte limpo e bem-acabado) o torna muito mais preciso que outros meios mecânicos (BAGNATO, 2008 apud STÜRMER, 2010). Dessa forma, o uso do *laser* no desenvolvimento de peças de joalheria torna-se uma opção viável na criação de um padrão de excelência em seus produtos, sobressaindo-se a qualidade e a produtividade conferidas pela técnica (Figura 34).



Figura 34 - Pulseira em couro produzida por corte a *laser* - *Design* de Rebeca Ficinski
Fonte: FICINSKI (2012)

Após a usinagem, o chifre bovino recebeu o processo de lixamento, realizado através da lixadeira de cinta, a qual retira maior quantidade de material da superfície, removendo irregularidades e conferindo o acabamento grosso; e da lixadeira orbital, que remove marcas deixadas pelo lixamento anterior e proporciona o acabamento fino da superfície. Segundo McGrath (1998 apud STRALIOTTO, 2009), faz-se o lixamento numa sequência decrescente de abrasivos de grãos maiores até aqueles de grãos mais finos.

O acabamento final ou polimento da superfície do chifre foi dado por escovas e discos de pano acoplados ao motor politriz de bancada.

O processo de união química foi utilizado com o intuito de ligar superfícies e se deu na etapa final do desenvolvimento das joias, ou seja, no momento da construção das peças. Para tanto, foi adotado um adesivo de contato a base de solventes orgânicos, o qual apresenta extraordinário poder de pega e aderência, proporcionando um excelente acabamento e ótima durabilidade.

O uso de cordões em algumas peças caracterizou o sistema de fechamento da joia, através da amarração dos mesmos (união mecânica).

1.6 Semiótica

Segundo Santaella (1998), tão importante quanto tornar um objeto dotado de determinadas características, é causar a impressão de que esse mesmo objeto é realmente dotado delas. Assim, o *Design* pode ser entendido como a tentativa de atribuir significado ao objeto por meio de formas, cores e materiais. A palavra 'significar' revela o vínculo existente entre *Design* e Semiótica, ou seja, a importância do emprego da Semiótica no *Design*, uma vez que os produtos (objetos) devem atender a requisitos de significação.

Sobre a relação entre *Design* e Semiótica, afirma Bonsiepe (1963 apud BÜRDEK, 2006):

A hipótese, de o mundo dos objetos e o mundo dos signos serem estruturados de forma semelhante, pode ser muito produtiva. Os aspectos comunicativos - e estes se baseiam em processos de signos - estão na relação dos usuários com os objetos de uso, uma das partes mais importantes de uma Teoria do *Design* Industrial (BONSIEPE, 1963 apud BÜRDEK, 2006, p. 237).

O aspecto focal da Semiótica é o signo e seu conceito. Entende-se por signo tudo aquilo que é capaz de representar um determinado objeto para um indivíduo. Portanto, signo é uma representação, que por sua vez, somente consegue transmitir uma parte daquilo que representa (SANTAELLA, 1998). Segundo Peirce (1995), signo é algo que representa alguma coisa para alguém em determinado contexto. Assim, é inerente à constituição do signo o seu caráter de representação, de se fazer presente, de estar em lugar de algo, sem o ser. O signo é o mediador entre algo ausente e um intérprete presente. É pela articulação dos signos que se dá a construção do sentido.

Os signos se estruturam em códigos, constituindo sistemas de linguagem. Esses sistemas fundamentam toda e qualquer forma de comunicação. A utilidade essencial da Semiótica é possibilitar a descrição e a análise da dimensão representativa de objetos, processos ou fenômenos em diferentes áreas do conhecimento (NIEMEYER, 2009).

A psicóloga austríaca Helene Karmasin (1993 apud BÜRDEK, 2006) publicou um abrangente estudo sobre o tema 'Produtos como Mensagens'. Nele a autora uniu os

aspectos da psicologia (cognitiva e verbal), sociologia, ciências da cultura e ciências da comunicação (semiótica), desenvolvendo a partir daí uma contribuição singular e original no tocante a produtos e serviços: "o que estes fazem no mercado de forma única, diferente e interessante é certamente seu significado, seu valor semântico e agregado" (KARMASIN, 1993 apud BÜRDEK, 2006, p. 289). Segundo a psicóloga, este significado é transmitido por meio dos signos e sistemas de signos e o sucesso de novos produtos se apoia muito mais no âmbito da 'Gestão de Signos'.

Niemeyer (2009), assim como Peirce (1995), decompôs a estrutura do signo, buscando facilitar o seu entendimento; entretanto, esclarece que sua ocorrência é global, e não fragmentada. Ao ser percebido, o signo se mostra enquanto ocorrência: pode evocar referências e suscitar interpretações. A cada uma dessas relações sýgnicas, fruto da decomposição da estrutura do signo, Peirce (1995) chamou tricotomia. A primeira tricotomia se dá no nível do 'representâmen', a segunda, no do 'objeto', e a terceira, no do 'interpretante'.

O signo em si ou 'representâmen' é algo que integra o processo de representação, passível de ser percebido e sentido. É o suporte das significações que serão extraídas do signo. Corresponde às dimensões sintáticas e materiais do produto. O 'objeto' (ou meio) constitui a natureza da mediação estabelecida pelo signo²⁹, isto é, as estratégias pelas quais esse algo se faz representar. O 'interpretante', por sua vez, consiste nas possibilidades interpretativas do signo; é o que um signo pode gerar na mente de alguém (NIEMEYER, 2009).

De acordo com Peirce (1995), são três as categorias da experiência sýgnica, sendo que a cada uma corresponde um conceito: primeiridade é a qualidade sýgnica; secundidade é a (co)relação sýgnica; e terceiridade é a mediação sýgnica (Figura 35).

²⁹ Essa relação pode ser de natureza icônica, indicial ou simbólica (PEIRCE, 1995; NIEMEYER, 2009).

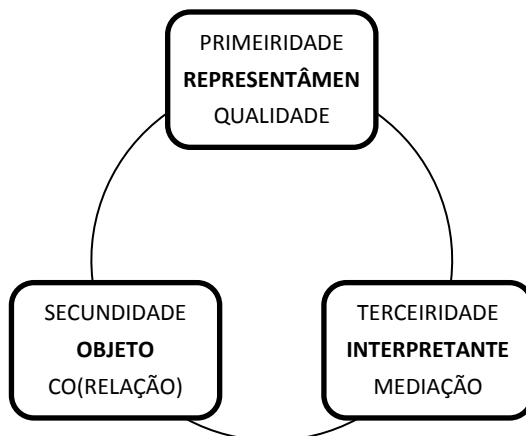


Figura 35 - A Tríade Síglica (PEIRCE, 1995)
 Fonte: Ilustração da autora (2011)

Peirce (1995) infere ainda que são três as espécies síglicas: ícone, índice e símbolo (Figura 36). O ícone mantém uma relação (sensorial, emocional ou cognitiva) de proximidade ou semelhança com o objeto que representa. O índice é uma representação parcial do signo, é evocativa dele, exigindo experiência prévia para que sua leitura seja possível. O símbolo é uma convenção estabelecida, intelectual e arbitrária, com significado cultural, isto é, não é o objeto representado, mas um conceito ao qual ele remete.

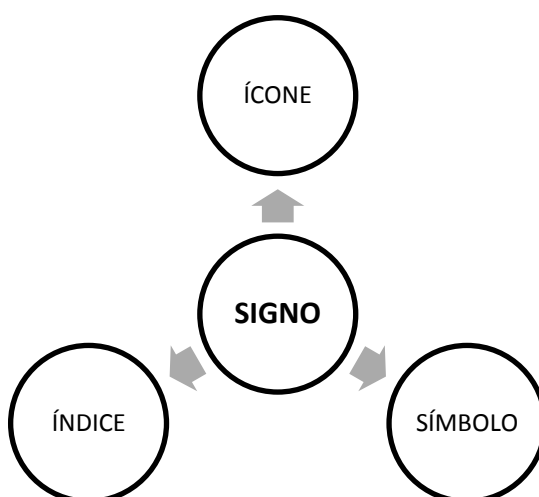


Figura 36 - Espécies de signos (PEIRCE, 1995)
 Fonte: Ilustração da autora (2011)

A compreensão da teoria semiótica revela sua estreita relação com o *Design*. Segundo Moura (2005), o *Design* compreende três sentidos intimamente relacionados: desenho, projeto e desígnio. *Design* implica intencionalidade, a projeção consciente de um objetivo. Desse modo, a autora afirma:

O *Design* determina-se nesta intenção de combinar pragmática e poética, de unir a capacidade de fazer com o desejo de comunicar, cristalizando em formas a metamorfose do pensamento, captando e objetivando o que ainda não tem forma e o que está para além da forma, assumindo-se neste gesto, como tomada de consciência, que poderia considerar-se, também, desvelamento (MOURA, 2005, p. 74).

Nesse contexto, Moura (2005) entende o *Design* como uma disciplina semiótica por excelência, uma vez que:

(...) há no *Design* uma invulgar e inegável eficácia simbólica, resultante dessa capacidade intrínseca de fusão entre a ideia e o visível, de racionalização do abstrato e do sensível, em suma, de reunião entre o artefato físico e o processo mental, num fluxo de sentido duplo entre a inteligência e a exteriorização, potencializado pela evolução tecnológica e consequentes alterações processuais (MOURA, 2005, p 74).

Voltando a Peirce (1995) e ao processo de semiose (processo de significação), deve-se observar que a leitura feita pelo interpretante não é a compreensão do objeto em si, mas daquilo que ele representa no contexto em que se insere. Não se trata do valor simbólico que o objeto possa adquirir, mas sua compreensão no fechamento da tríade sónica.

Trazendo a questão para o mundo objetual onde o objeto-signo é um objeto de consumo, Moura (2005) afirma que este objeto surge revestido de uma singularidade importante ao transportar consigo uma imagem, uma assinatura ou um conceito, que lhe atribuem um valor diferencial. Ainda que o sentido do objeto, aquilo que ele mostra, permaneça intocado, a sua leitura passa necessariamente pela percepção desse signo que o legenda e que o torna identificável dentro de um sistema de signos.

Segundo Löbach (2001), os objetos possuem três funções baseadas na forma como os indivíduos se relacionam com eles. Tais funções são denominadas de prática, estética, e simbólica. As funções práticas dos objetos correspondem a todos os aspectos fisiológicos do uso. A função estética é um aspecto psicológico do processo de percepção sensorial durante o uso. A função simbólica, por sua vez, é determinada pelos aspectos espirituais, psíquicos e sociais do uso.

De acordo com Miranda (2008 apud RIBEIRO, 2009), os objetos são passíveis de consumo simbólico, uma vez que são elementos de comunicação entre o indivíduo e o meio em que ele se insere. Os objetos funcionam como sistemas de informação, estabelecendo relações, reproduzindo mensagens, definindo hierarquias.

1.6.1 A joia como signo

O *Design* e, especialmente, nesse contexto, o *Design* de Joias é uma disciplina que não produz apenas realidades materiais, mas, notadamente, preenche funções comunicativas (BÜRDEK, 2006). Nesse sentido, as joias não são apenas adornos, mas objetos de cultura, carregados de símbolos do dia a dia. Na análise da vestimenta, Roland Barthes (1967 apud BÜRDEK, 2006) comprovou que a moda tem dois significados: o uso prático e a afirmação retórica. As coisas da natureza falam ao homem; o homem faz com que o artificial fale por ele: os objetos contam como foram constituídos, que tecnologia foi utilizada ou de que contexto cultural têm origem. Também contam algo sobre os usuários, suas formas de vida, se pertencem ou fingem pertencer a certos grupos e sua atitude perante valores. O *designer* necessita, por um lado, entender esta linguagem, por outro, deve fazer as coisas falarem por si sós. Nas formas dos objetos pode se identificar e reconhecer as diversas formas de vida (FORMDISKURS 3/11, 1997 apud BÜRDEK, 2006).

Em sua materialidade, a joia sempre está acompanhada de significados que a tornam um objeto simbólico. Em todos os tempos, a joia, como adorno, tem um elo perene com os desejos do homem e com sua habilidade, ou intenção, de construir novas linguagens e, com elas, significados eficientes na concepção de identidades e, desse modo, da ideia de ser

único, apesar das igualdades, e variado, ao experimentar as possíveis diferenças (GOLA, 2008).

As joias como adornos, ou para quaisquer funções, assim como a vestimenta, são suportes para representações dos habitantes de um território, são marcas de um momento histórico, signos importantes no relacionamento de um indivíduo com um determinado grupo (GOLA, 2008).

Nesse sentido, a joia é entendida como objeto portador de valor e significado, objeto mágico que lida com um universo que flutua entre a proteção, o prestígio e a sedução. A joia contraria a efemeridade, tem a capacidade de fixar, representar e simbolizar o sentimento de um momento através do tempo e mantém, ao mesmo tempo, a integridade do valor material. A joia se impregna de significados referentes ao mundo e ao homem. Trabalha com a subjetivação de sua época e de seus usuários (MACHADO, 2007; GOLA, 2008).

Entende-se, portanto, que o conteúdo simbólico da joia, de maneira muito particular, é um dos determinantes do discurso atual do *Design* de Joias, descrevendo, assim, a estreita relação de troca entre a joia e seu contexto.

1.6.2 O patrimônio arquitetônico como signo

A arquitetura, no contexto da semiose, ou seja, em seu processo de significação, pode ser entendida como um elemento simbólico, uma vez que representa, enquanto significante, o homem que idealizou ou que a concebeu, tornando-se, desse modo, expressão humana, manifestação artística e cultural. Sua elaboração original alcança singularidade, oferece 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 construtivos, é plena de significados estéticos (FOLETTTO et al., 2008).

Argan (1998, p. 73), no contexto da arquitetura enquanto obra de arte, destaca a afirmação de Lewis Mumford de que "a cidade favorece a arte, é a própria arte". Portanto,

ela não é apenas um invólucro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma.

Contudo, devem ser igualmente consideradas obras arquitetônicas que se tornaram expressão cultural e material de um grupo e que povoam sua memória afetiva, ainda que não apresentem qualidades artísticas evidentes. A arquitetura, por ser expressão cultural, está impregnada de elementos políticos, econômicos, religiosos, artísticos e simbólicos. Entende-se, portanto, que a história da arquitetura está voltada para a valorização do contexto social, dos elementos artísticos, das intenções colocadas nas edificações e das ideias decorrentes do processo e do sistema da produção arquitetônica (FOLETTTO et al., 2008).

Toda cidade é singular, apresenta algo que a distingue. Nesse universo específico a arquitetura é parte ativa de um processo complexo que simboliza o cotidiano urbano, que torna os monumentos arquitetônicos elementos conhecidos e reconhecidos e os transforma em pontos de referência visual ou emocional, ou seja, símbolos plenos de significados (FOLETTTO et al., 2008).

2 METODOLOGIA

2.1 Metodologia da pesquisa

2.1.1 Tipificação da pesquisa

A presente pesquisa é de natureza aplicada, segundo Silva & Menezes (2001), uma vez que objetivou gerar conhecimentos para aplicação prática, dirigidos à solução de problemas específicos que envolvem verdades e interesses locais.

É uma pesquisa qualitativa, quanto à forma de abordagem do problema, uma vez que não demandou o uso de métodos e técnicas estatísticas. O ambiente natural foi a fonte direta para coleta de dados e o pesquisador foi o instrumento-chave. A interpretação dos fenômenos e a atribuição de significados foram essenciais (SILVA & MENEZES, 2001).

Do ponto de vista dos seus objetivos é uma pesquisa descritiva, pois descreveu as características de determinada população ou fenômeno e envolveu o uso de técnicas padronizadas de coleta de dados (SILVA & MENEZES, 2001).

Quanto aos procedimentos técnicos é classificada de duas formas, de acordo com Silva & Menezes (2001): como pesquisa bibliográfica, uma vez que foi elaborada a partir de material já publicado; e como pesquisa-ação, pois foi concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou resolução de um problema.

2.1.2 Etapas

O planejamento e a execução desta pesquisa foram realizados através de um processo sistematizado, sugerido por Silva & Menezes (2001), que compreende as etapas detalhadas da seguinte forma:

- a) escolha do tema;
- b) revisão de literatura;
- c) justificativa;
- d) formulação do problema;
- e) determinação dos objetivos;
- f) metodologia (fixação dos instrumentos de pesquisa);
- g) coleta de dados: pesquisa de campo - levantamento fotográfico;
- h) tabulação e apresentação dos dados (seleção de 30 amostras);
- i) análise e discussão dos resultados (desenho de projeto de joias);
- j) conclusão da análise e dos resultados obtidos (resultados e discussão).

2.1.2.1 Coleta de dados

A pesquisa de campo e o levantamento fotográfico se deram de forma simultânea entre os meses de agosto e novembro de 2010 no perímetro da Zona 2, zona urbanística que compreende o Centro Histórico da cidade de Santa Maria.

A investigação revelou uma grande quantidade de edificações de arquitetura *Art Déco* na zona em questão, o que não só corroborou, mas superou a expectativa inicial.

A coleta de exemplares da arquitetura de viés *Déco* santa-mariense reuniu cerca de duzentos registros na área especificada. Desse universo foram selecionadas trinta edificações, dispostas na próxima seção.

2.1.2.2 Tabulação e apresentação dos dados

O critério para a seleção das edificações constantes desta etapa foi a fidelidade aos elementos que integraram o repertório formal e a estética *Art Déco* na arquitetura.

As fotografias que integram esta seção foram realizadas pela fotógrafa Debora Quatrin e pelo arquiteto Lucas Figueiredo Baisch, sob a supervisão e orientação da autora desta pesquisa (Figuras 37 a 66).



Figura 37 - Arquitetura *Art Déco* - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 38 - Arquitetura *Art Déco* - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 39 - Arquitetura *Art Déco* - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 40 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 41 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 42 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 43 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 44 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: BAISCH (2011)



Figura 45 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 46 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 47 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: BAISCH (2011)



Figura 48 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 49 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: BAISCH (2011)



Figura 50 - Arquitetura *Art Déco* - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 51 - Arquitetura *Art Déco* - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 52 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
 Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 53 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
 Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 54 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 55 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 56 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
 Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 57 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
 Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 58 - Arquitetura *Art Déco* - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 59 - Arquitetura *Art Déco* - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 60 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 61 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: BAISCH (2011)



Figura 62 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 63 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 64 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 65 - Arquitetura Art Déco - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)



Figura 66 - Arquitetura *Art Déco* - Centro Histórico de Santa Maria / RS
Fonte: QUATRIN (2010)

2.1.2.3 Análise e discussão dos resultados

De acordo com os objetivos delineados no escopo dessa dissertação e com a metodologia aqui sistematizada, foi nesta etapa que, utilizando o conjunto arquitetônico apresentado na seção 2.1.2.2 como referencial, desenvolveu-se o desenho da coleção de joias, dotada da significação a que se propôs a representar.

A seção 2.2 descreverá detalhadamente o processo de criação e desenvolvimento da coleção.

2.2 Metodologia do projeto de produtos

O planejamento de produtos é um processo multidisciplinar e abrangente que requer informações e conhecimentos de diferentes áreas. É um processo criativo e sistemático para a geração e seleção de ideias.

O planejamento do produto está relacionado ao conhecimento e à capacidade do *designer* de transformar esse conhecimento. Igualmente, o planejamento também depende dos canais de comunicação entre fontes potenciais de ideias e tecnologias e a equipe de desenvolvimento.

Bürdek (2006) destaca a falta de ferramentas elementares de metodologia no *Design*, aliada a um modelo de processo de *design* direcionado à prática. Desse modo, estabeleceu o processo de *design* como um sistema de manipulação de informações. O modelo sugerido pelo autor é caracterizado pelas várias possibilidades de realimentação (*feedback*), as quais tornam o processo de projeto um processo não linear de resolução de problemas (Figura 67).

Ademais, o autor procurou demonstrar um modelo básico de métodos valorizados na prática e que necessitam ser treinados no ensino do *Design*. Aqui estão compreendidos o uso de análises, o desenvolvimento de listas de fatores/exigências, métodos de resolução de problemas ou de criatividade, métodos de representação projetual, procedimentos de teste, entre outros.

Portanto, a escolha de um repertório metodológico é diretamente proporcional à complexidade do problema e a capacidade de saber em que situação se aplica um determinado repertório se deve ao estudo e treinamento dos métodos de projeto (BÜRDEK, 2006).

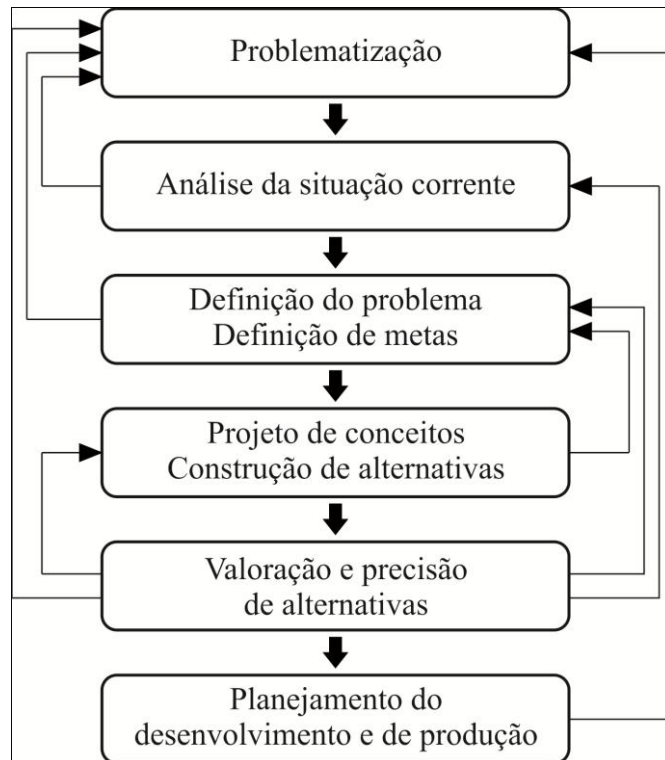


Figura 67 - Modelo do processo de *design* - adaptado de Bürdek (2006)
Fonte: Ilustração da autora (2011)

2.2.1 Problematização

A problematização define o produto que se deseja conceber ou melhorar. Os objetivos e as finalidades do projeto são analisados, incluindo os critérios necessários a uma boa solução do problema. A partir de então, uma metodologia de trabalho é delineada para a orientação do processo projetual (BONSIEPE, 1983).

Segundo os objetivos propostos no escopo deste estudo, desenvolveu-se o projeto e a concepção de uma coleção de joias com referência na arquitetura *Art Déco* da cidade de Santa Maria (RS). Desse modo, inicialmente, uma metodologia da pesquisa foi estabelecida, oferecendo suporte ao processo de *design*, entendido, conforme Bürdek (2006), como um sistema de manipulação de informações.

O Capítulo I, intitulado Revisão Bibliográfica, desenvolveu diferentes assuntos pertinentes ao conhecimento e ao entendimento da temática em questão, bem como a

solução dos objetivos propostos nesta pesquisa, o que fundamentou a discussão e tornou possível a determinação dos critérios necessários ao processo projetual.

2.2.2 Análise da situação corrente

Esta fase compreende a coleta e a interpretação de informações essenciais ao projeto. Nesse contexto, considerou-se o Capítulo I como referência para a problemática projetual.

2.2.3 Definição do problema

Esta etapa consiste na determinação dos requisitos funcionais e os parâmetros condicionantes à realização do projeto, incluindo o tempo estimado para as diferentes etapas e os recursos necessários.

Desse modo, uma lista de requisitos orientou o processo projetual em relação às metas a serem atingidas:

- Selecionar trinta edificações para composição do referencial - apreciação do patrimônio arquitetônico *Art Déco* santa-mariense;
- Desenvolver um conceito bem delimitado e bem definido para a coleção de joias, fundamentado no aporte teórico trabalhado;
- Estimular o olhar e o consumo cultural de um público-alvo local;
- Executar um desenho bem orientado - referencial;
- Fabricar protótipos e definir os materiais;
- Comunicar significados e valores materiais e imateriais, integrando os campos do *Design* e do Patrimônio Cultural no mundo objetual da joia.

2.2.4 Construção de alternativas

O projeto de conceitos ou construção de alternativas tem por objetivo facilitar a produção de um conjunto de ideias básicas como prováveis respostas a um problema projetual.

Recomenda-se aqui o uso da ferramenta 'Painel Semântico', proposta por Baxter (2000), para auxiliar o processo criativo, uma vez que este comunica com imagens as intenções do projeto. Segundo o autor, a ferramenta representa uma importante fonte de formas visuais e serve de inspiração para a criação do produto.

A Figura 68 ilustra o painel semântico construído pela autora desta pesquisa, fundamentado no referencial fotográfico exposto na seção 2.1.2.2, o qual deu início ao processo de construção de alternativas e desenho das joias que compõem a coleção.

Uma vez que o elemento focal de estudo para o desenvolvimento do projeto das joias da coleção aqui proposta é o repertório formal e a estética *Art Déco*, foi selecionado um conjunto de elementos - estilemas - representativos dessa linguagem artística, claramente identificáveis nos exemplares arquitetônicos destacados nesta pesquisa. Dentre eles estão: a axialidade, a simetria, a forma geométrica simples, o desenho simples, a linha reta e precisa, o ziguezague, o triângulo, o círculo, a sobriedade, a centralidade e a frontalidade.



Figura 68 - Painel Semântico
Fonte: Ilustração da autora (2011)

O processo criativo desenvolveu-se a partir do esboço e desenho de um conjunto de ideias que contemplassem as formas destacadas no Painel Semântico. A geração de alternativas explorou o desenho simples, a linha reta, as formas geométricas, o ziguezague, o triângulo, o círculo, a centralidade, a simetria, a axialidade e a frontalidade.

Algumas vezes utilizou-se da técnica de repetição de módulos para a construção de ideias e a composição do desenho final. Entende-se o módulo como o elemento gerador de uma estrutura (padrão). Assim, o módulo é um elemento que pode ser repetido de várias maneiras, criando um ou vários padrões. Um padrão resulta da repetição de módulos das seguintes formas: repetição por translação, repetição por rotação, repetição por simetria, repetição por assimetria ou repetição por alternância.

2.2.5 Valoração e precisão de alternativas

Nessa fase é realizado o exame das alternativas desenvolvidas e a seleção das ideias mais promissoras, verificando-se a sua factibilidade técnica, formal, funcional e econômica. Para tanto, modelos provisórios podem ser construídos. Posteriormente é feito o detalhamento dos desenhos selecionados, com o dimensionamento das partes, a determinação do processo de fabricação e dos materiais, o tipo de acabamento, entre outros.

Nesse contexto, a escolha do chifre bovino e do couro como matérias-primas fundamentou-se no conceito contemporâneo de joia, que a define, segundo Gola (2008) e Stralio (2009), como um adorno corporal produzido com excelente acabamento, rigor, qualidade técnica e estética semântica, caracterizado como um objeto expressivo visualmente, autêntico, usável e durável, e que se utiliza de quaisquer materiais, desde que estes expressem sua beleza própria.

Nesse sentido, entende-se que a qualidade estética, a criatividade e o desenho de uma joia são aspectos que se sobressaem ao valor intrínseco dos materiais que a compõem. Do mesmo modo, o significado, o valor semântico e o valor agregado de uma joia são

conteúdos determinantes ao discurso atual do *Design* de Joias, uma vez que trabalham a representação e a subjetivação de um conceito.

De outro lado, entendendo a sustentabilidade como um valor universal e como uma meta a ser atingida, é também objetivo do produto final desta pesquisa atender aos requisitos ambientais para o desenvolvimento de produtos sustentáveis, ainda que parcialmente.

Nesse intuito, a escolha das matérias-primas utilizadas para a produção das joias, privilegiou o aproveitamento de material como estratégia de um desenvolvimento sustentável. Os materiais eleitos contemplam os critérios de disponibilidade de recursos renováveis e de baixo impacto ambiental, bem como de utilização de subproduto de outra atividade industrial.

Esta etapa, representada pelo desenho técnico da coleção, apresenta as especificações do projeto e será exposta no Capítulo III, seção 3.1.

2.2.6 Planejamento do desenvolvimento e de produção

Para o desenvolvimento da coleção de joias foram utilizados os processos de separação (usinagem, gravação e lixamento), união (união mecânica - encordoamento e amarração; e união química - adesão) e acabamento (polimento), conforme discutido na seção 1.5.1.2.

A usinagem do chifre bovino e do couro se deu através da utilização do *laser*, tecnologia que tem encontrado uma vasta aplicabilidade em diferentes campos de pesquisa. Segundo Bagnato (2008 apud STÜRMER, 2010), o funcionamento do *LASER* (*Light Amplified by Stimulated Emission Radiation*) baseia-se nas leis fundamentais da interação da radiação luminosa com a matéria, apresentando-se como um excelente instrumento de corte e gravação. Desse modo, tem aplicação na produção de peças de precisão, bem como de elementos de marcação, gerando um incomparável controle de qualidade.

Como instrumento de corte, o *laser* vaporiza o material do local da incisão, removendo, automaticamente, o subproduto, sem deixar vestígios. Aqui reside a grande

vantagem de uso dessa tecnologia, uma vez que o resultado (corte limpo e bem-acabado) o torna muito mais preciso que outros meios mecânicos (BAGNATO, 2008 apud STÜRMER, 2010). Dessa forma, o uso do *laser* no desenvolvimento de peças de joalheria torna-se uma opção viável na criação de um padrão de excelência em seus produtos, sobressaindo-se a qualidade e a produtividade conferidas pela técnica.

Após a usinagem, o chifre bovino recebeu o processo de lixamento, realizado através da lixadeira de cinta, a qual retira maior quantidade de material da superfície, removendo irregularidades e conferindo o acabamento grosso; e da lixadeira orbital, que remove marcas deixadas pelo lixamento anterior e proporciona o acabamento fino da superfície.

O acabamento final ou polimento da superfície do chifre foi dado por escovas e discos de pano acoplados ao motor politriz de bancada.

O processo de união química foi utilizado para ligar superfícies e se deu na etapa final do desenvolvimento das joias, ou seja, no momento da construção das peças. Para tanto, foi adotado um adesivo de contato a base de solventes orgânicos, o qual apresenta extraordinário poder de pega e aderência, proporcionando um excelente acabamento e ótima durabilidade.

O uso de cordões em algumas peças caracterizou o sistema de fechamento da joia, através da amarração dos mesmos (união mecânica).

O resultado final do processo de produção será apresentado no Capítulo III, seção 3.1, através das fotos da coleção.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

Neste capítulo serão apresentados os resultados obtidos pela pesquisadora, bem como a discussão, reflexão e interpretação analítica desses resultados, formulados a partir da fundamentação teórica apresentada no Capítulo I, em razão dos objetivos propostos no escopo dessa dissertação.

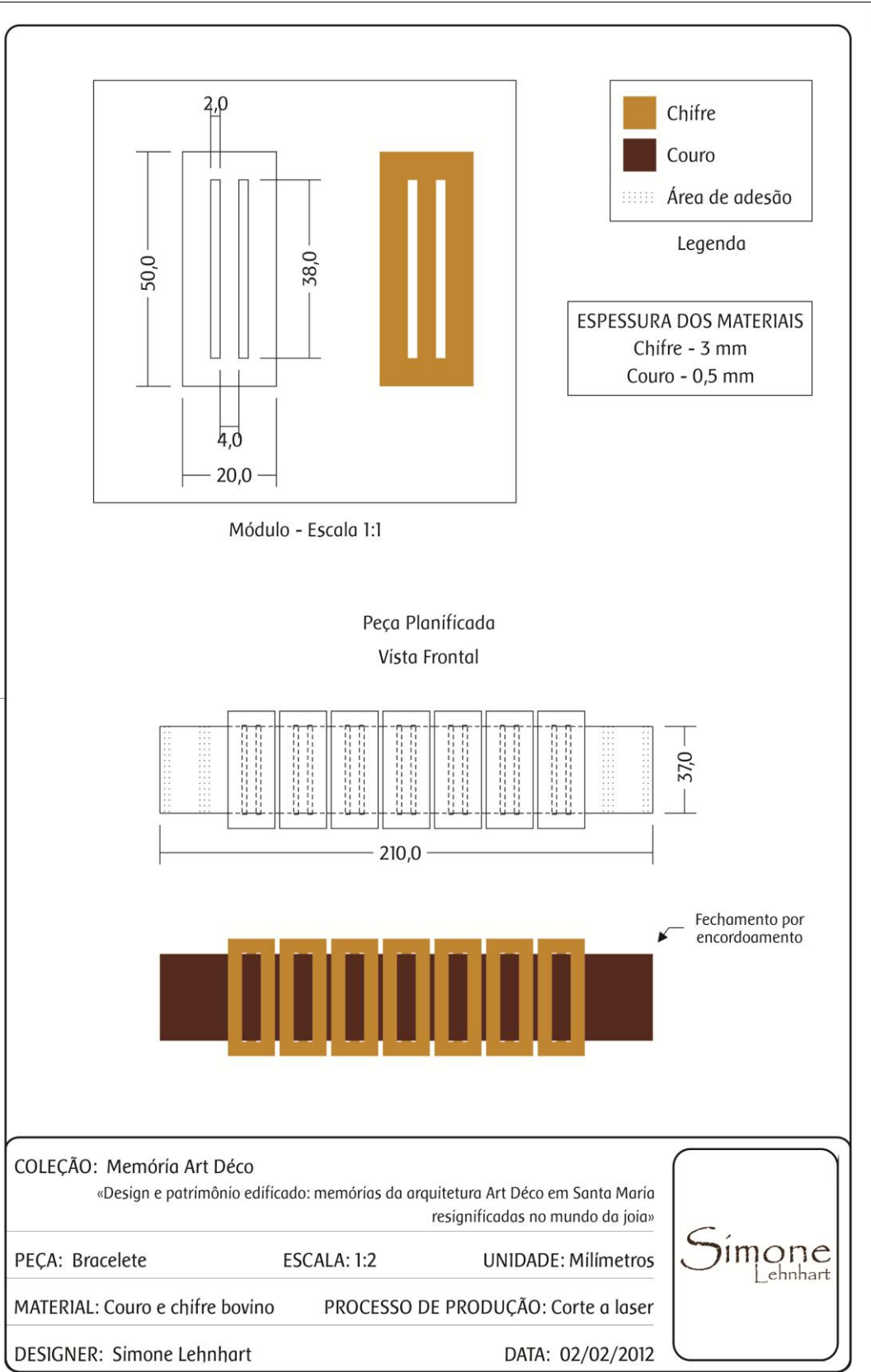
3.1 O produto final: memórias da arquitetura *Art Déco* em Santa Maria resignificadas no mundo da joia

A partir de uma percepção bem fundamentada, o processo de *design* da coleção de joias aqui apresentada deve atender ao objetivo a que se propõe: resignificar o patrimônio arquitetônico *Art Déco* da cidade de Santa Maria no mundo objetual da joia.

As tendências atuais, segundo Codina (2000), dividem a joalheria de criação em duas vocações distintas, entretanto, buscou-se agregar ambas nessa coleção: a joia de desenho, orientada para o mundo da moda e do *design* industrial e que objetiva o mercado; e a joia enquanto arte, empenhada em expressar-se através dos valores da arte e da cultura como forma de comunicação pessoal.

O produto final dessa dissertação, a coleção de joias intitulada "Memória *Art Déco*" será apresentada a seguir (Figuras 69 a 96). Didaticamente distribuídas, as figuras mostrarão o desenho da peça e a fotografia do produto final, sequencialmente.

O ensaio fotográfico foi realizado pela fotógrafa Debora Quatrin e pelas modelos Karin Portela e Camila Lehnhart Vargas.



COLEÇÃO: Memória Art Déco

«Design e patrimônio edificado: memórias da arquitetura Art Déco em Santa Maria resignificadas no mundo da joia»

PEÇA: Bracelete

ESCALA: 1:2

UNIDADE: Milímetros

MATERIAL: Couro e chifre bovino

PROCESSO DE PRODUÇÃO: Corte a laser

DESIGNER: Simone Lehnhart

DATA: 02/02/2012



Figura 69 - Desenho técnico - Bracelete
Fonte: Ilustração da autora



Figura 70 - Braclete - Coleção Memória Art Déco
Fonte: QUATRIN (2012)

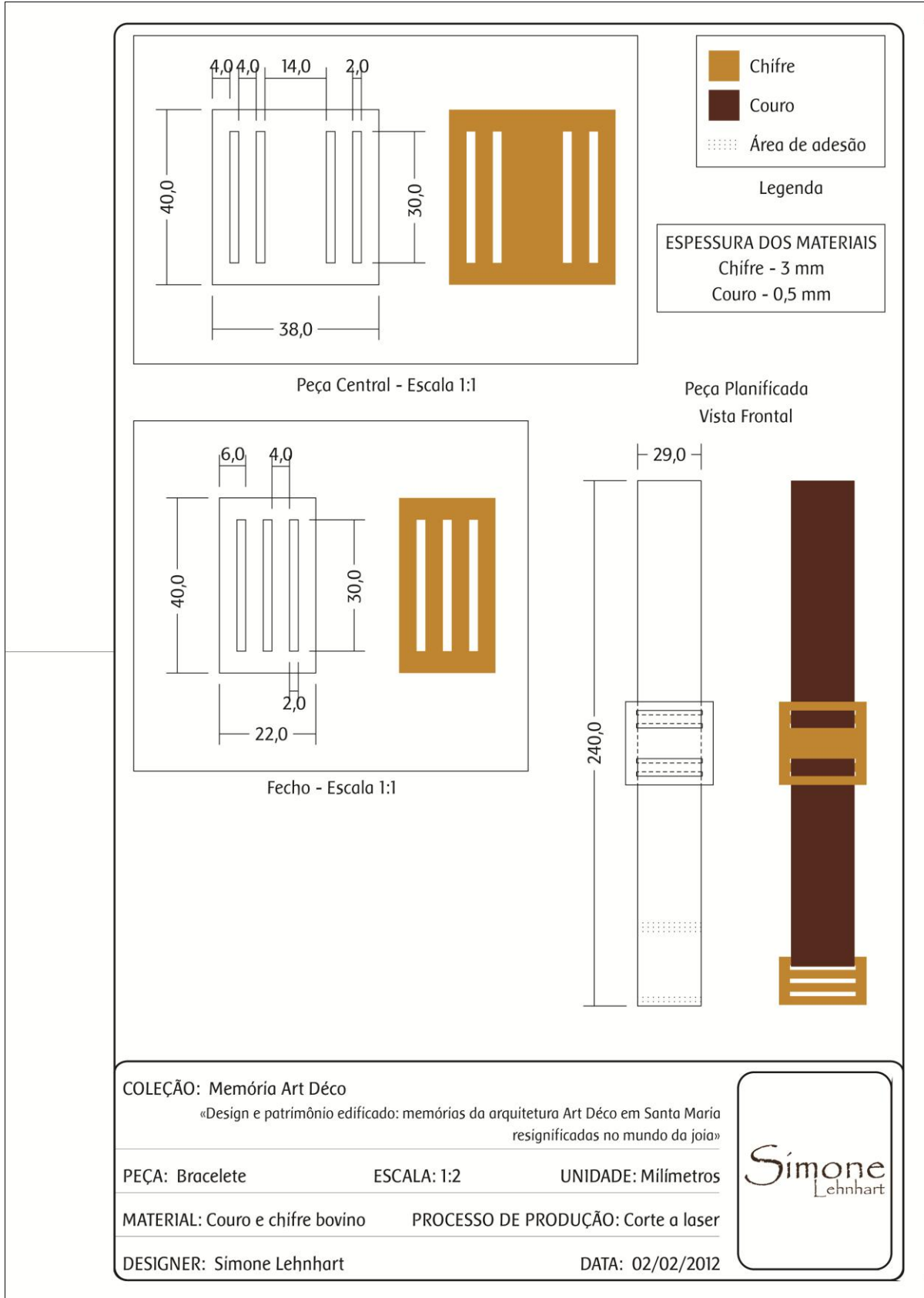


Figura 71 - Desenho técnico - Bracelete
Fonte: Ilustração da autora



Figura 72 - Braclete - Coleção Memória Art Déco
Fonte: QUATRIN (2012)

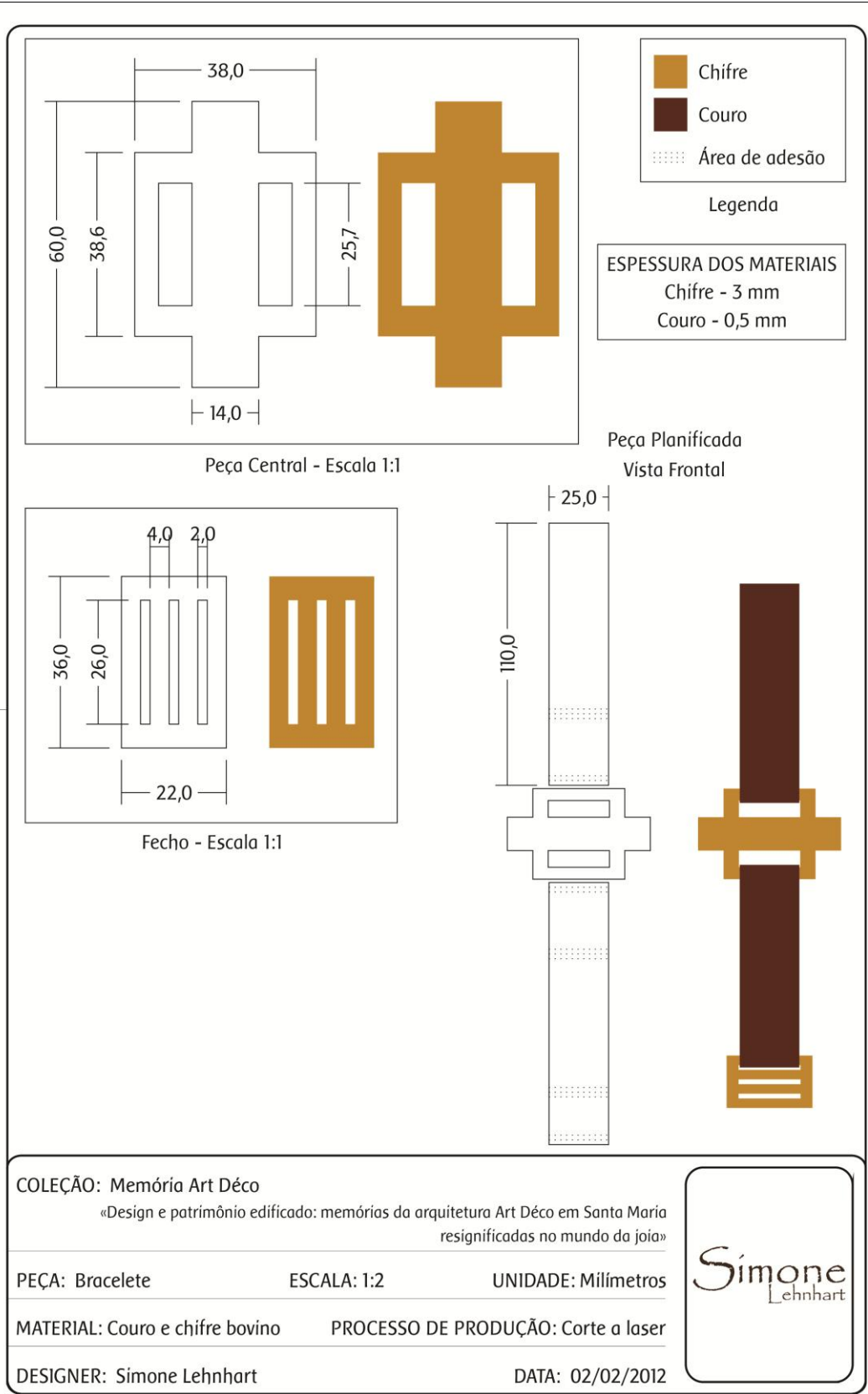


Figura 73 - Desenho técnico - Bracelete
 Fonte: Ilustração da autora



Figura 74 - Braclete - Coleção Memória Art Déco
Fonte: QUATRIN (2012)

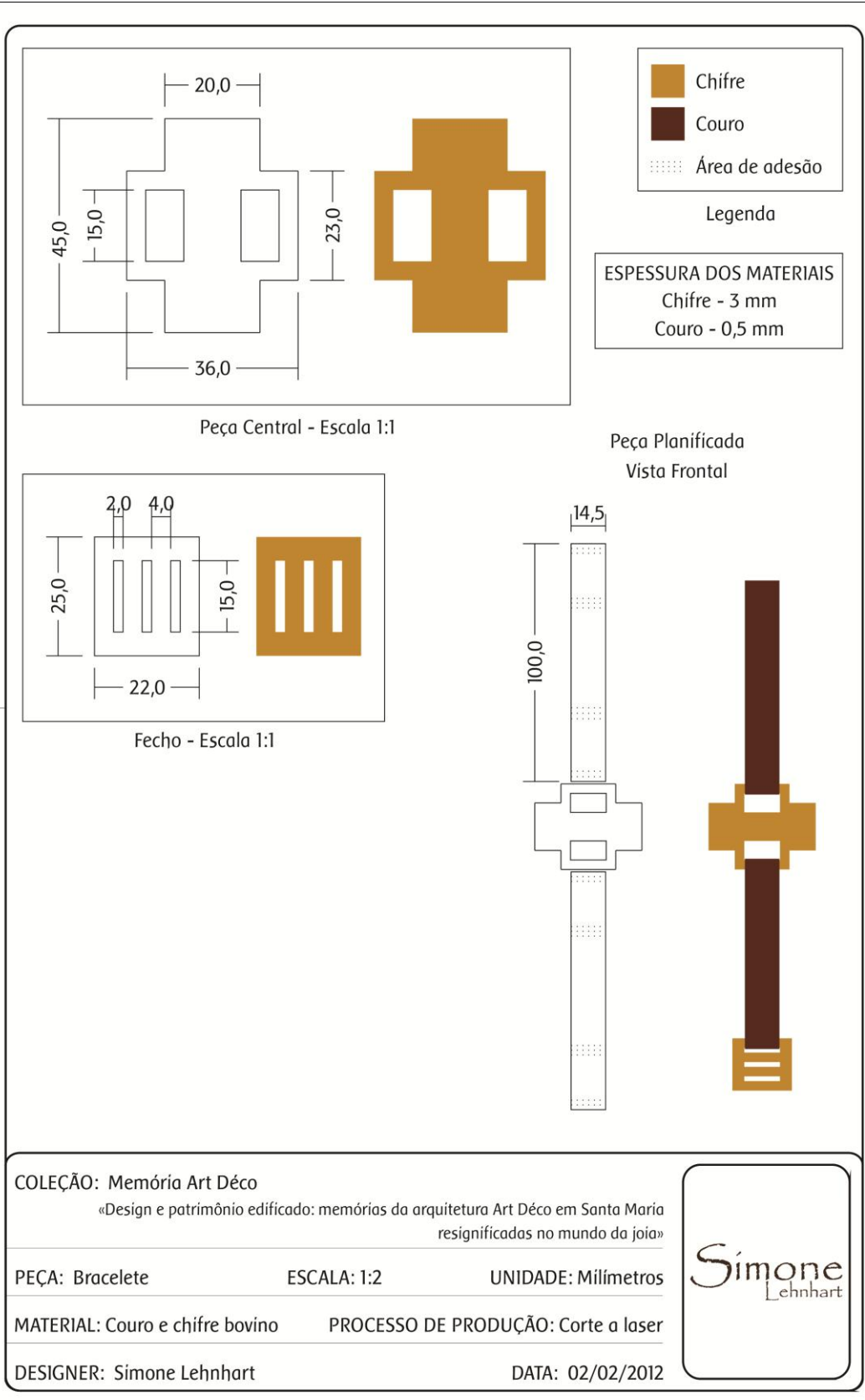


Figura 75 - Desenho técnico - Bracelete
 Fonte: Ilustração da autora



Figura 76 - Bracelete - Coleção Memória Art Déco
Fonte: QUATRIN (2012)

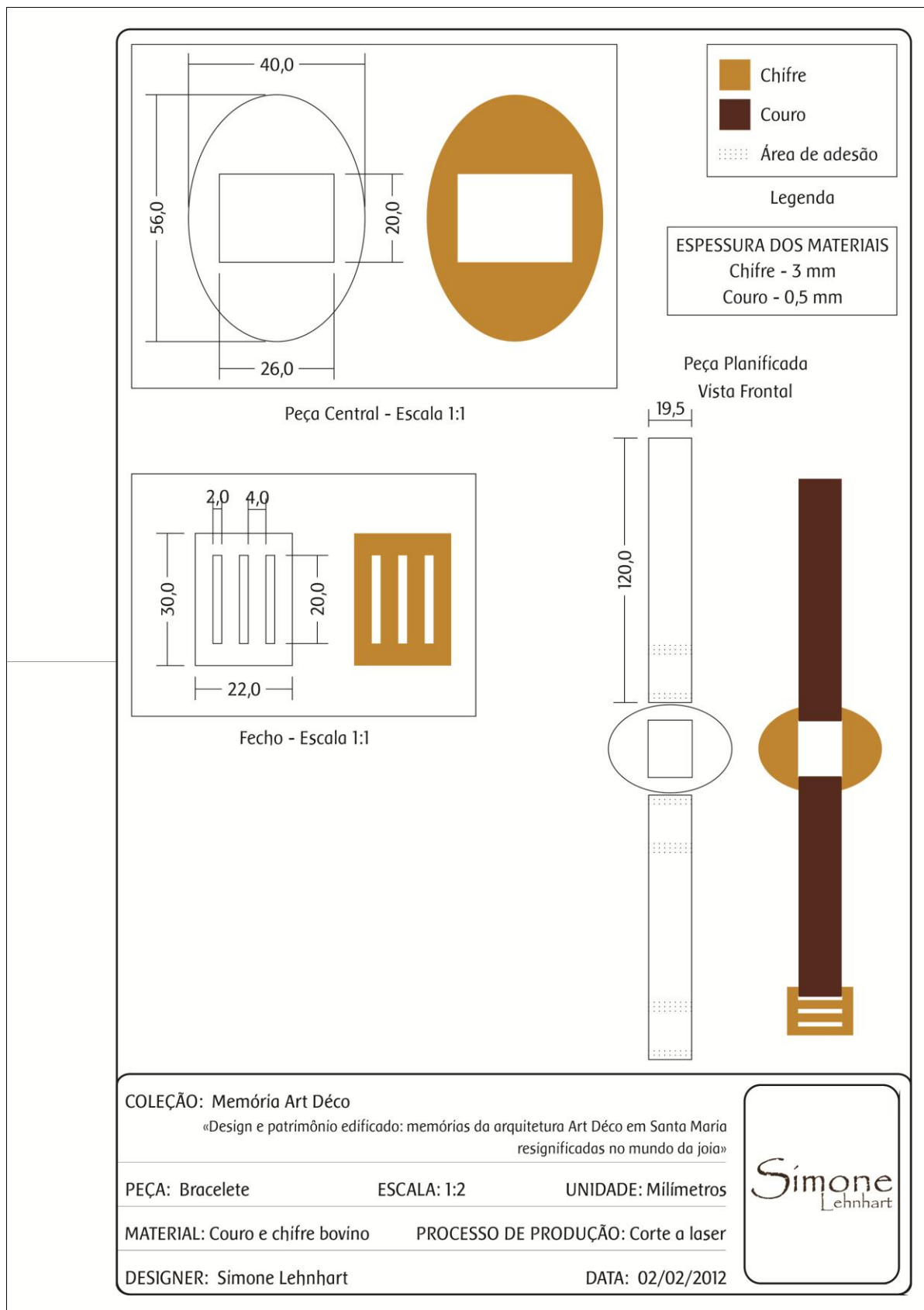


Figura 77 - Desenho técnico - Bracelete
Fonte: Ilustração da autora



Figura 78 - Braclete - Coleção Memória Art Déco
Fonte: QUATRIN (2012)

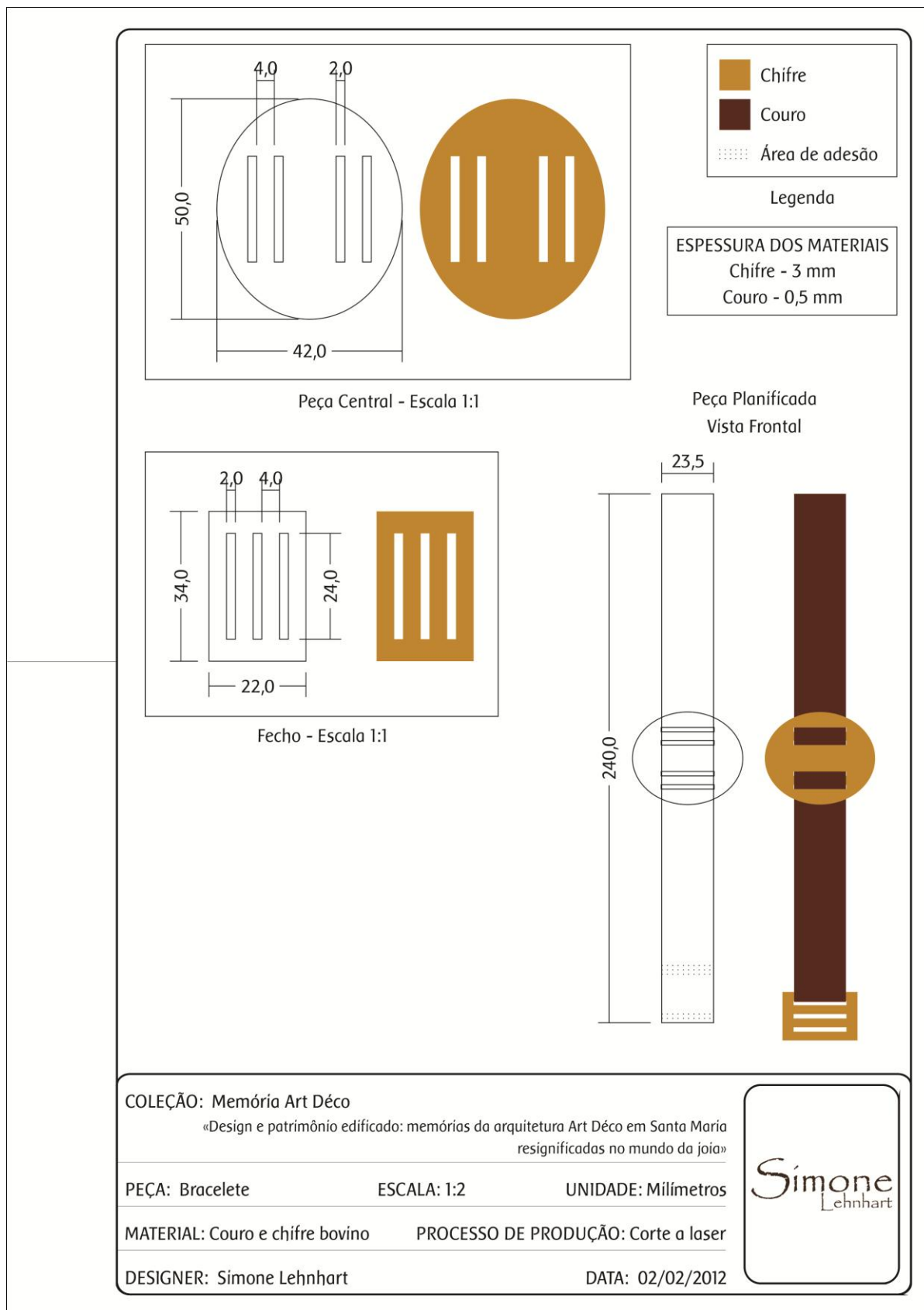


Figura 79 - Desenho técnico - Bracelete
 Fonte: Ilustração da autora



Figura 80 - Braclete - Coleção Memória Art Déco
Fonte: QUATRIN (2012)

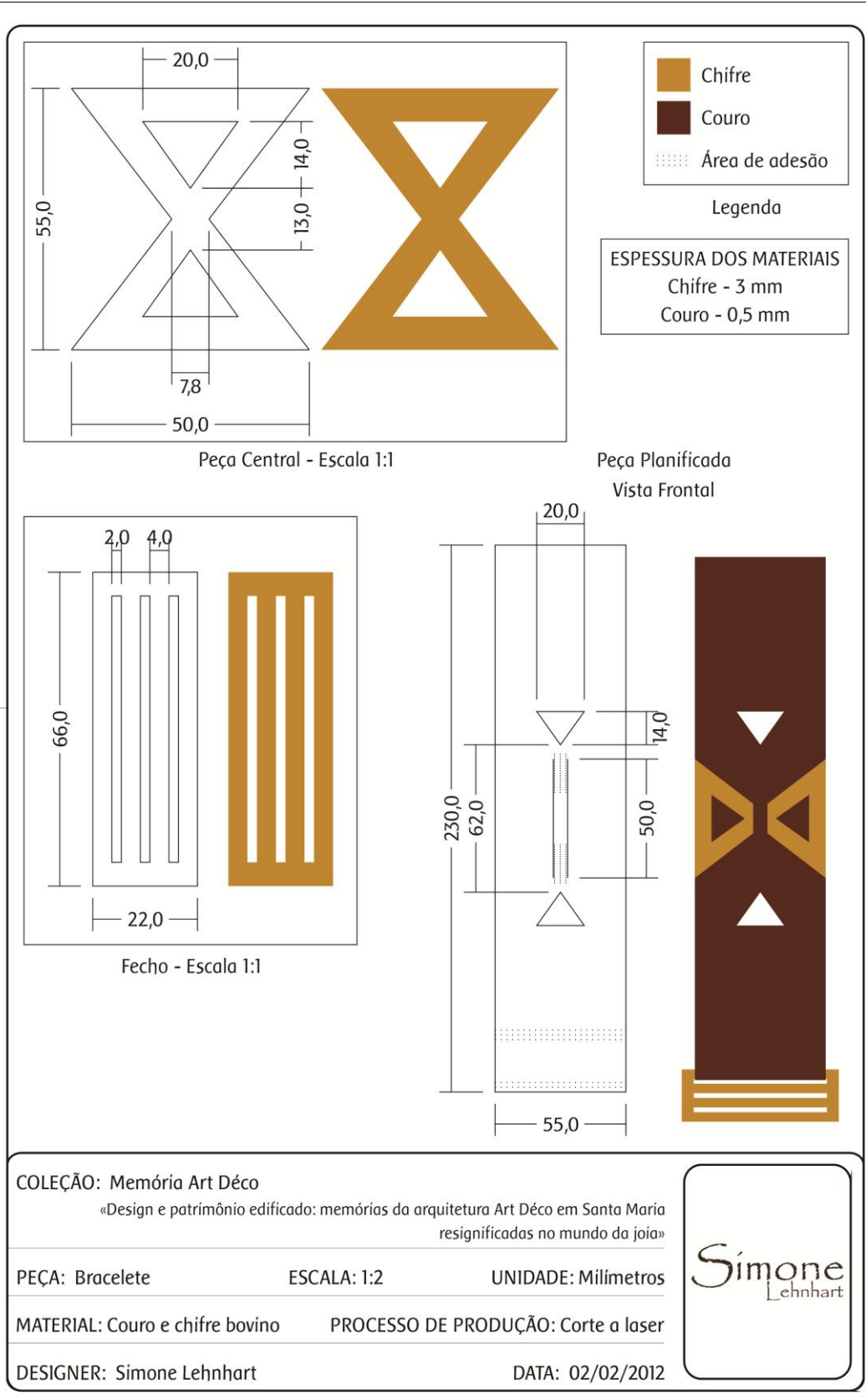


Figura 81 - Desenho técnico - Bracelete
 Fonte: Ilustração da autora



Figura 82 - Braclete - Coleção Memória Art Déco
Fonte: QUATRIN (2012)

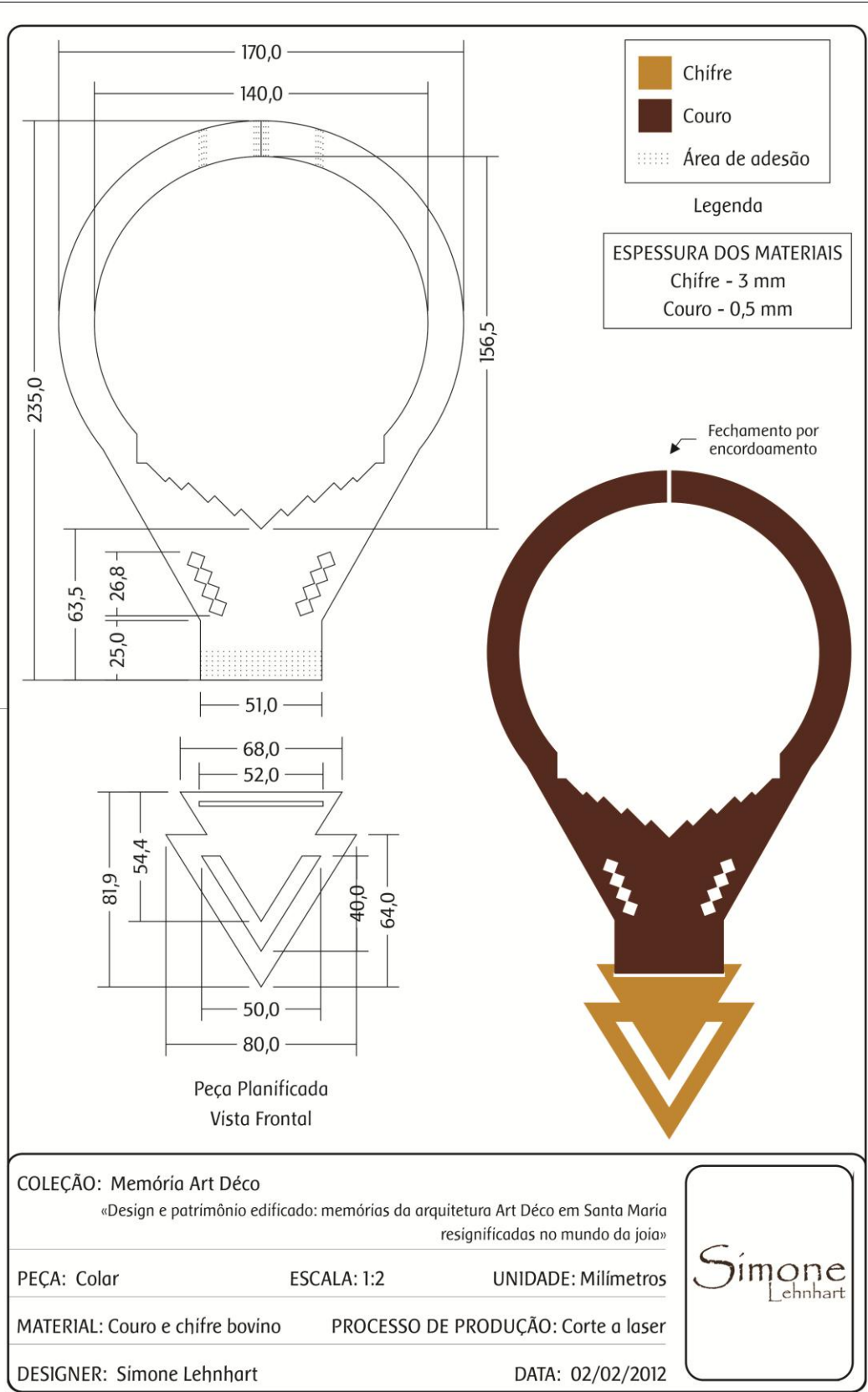


Figura 83 - Desenho técnico - Colar
Fonte: Ilustração da autora



Figura 84 - Colar - Coleção Memória Art Déco
Fonte: QUATRIN (2012)

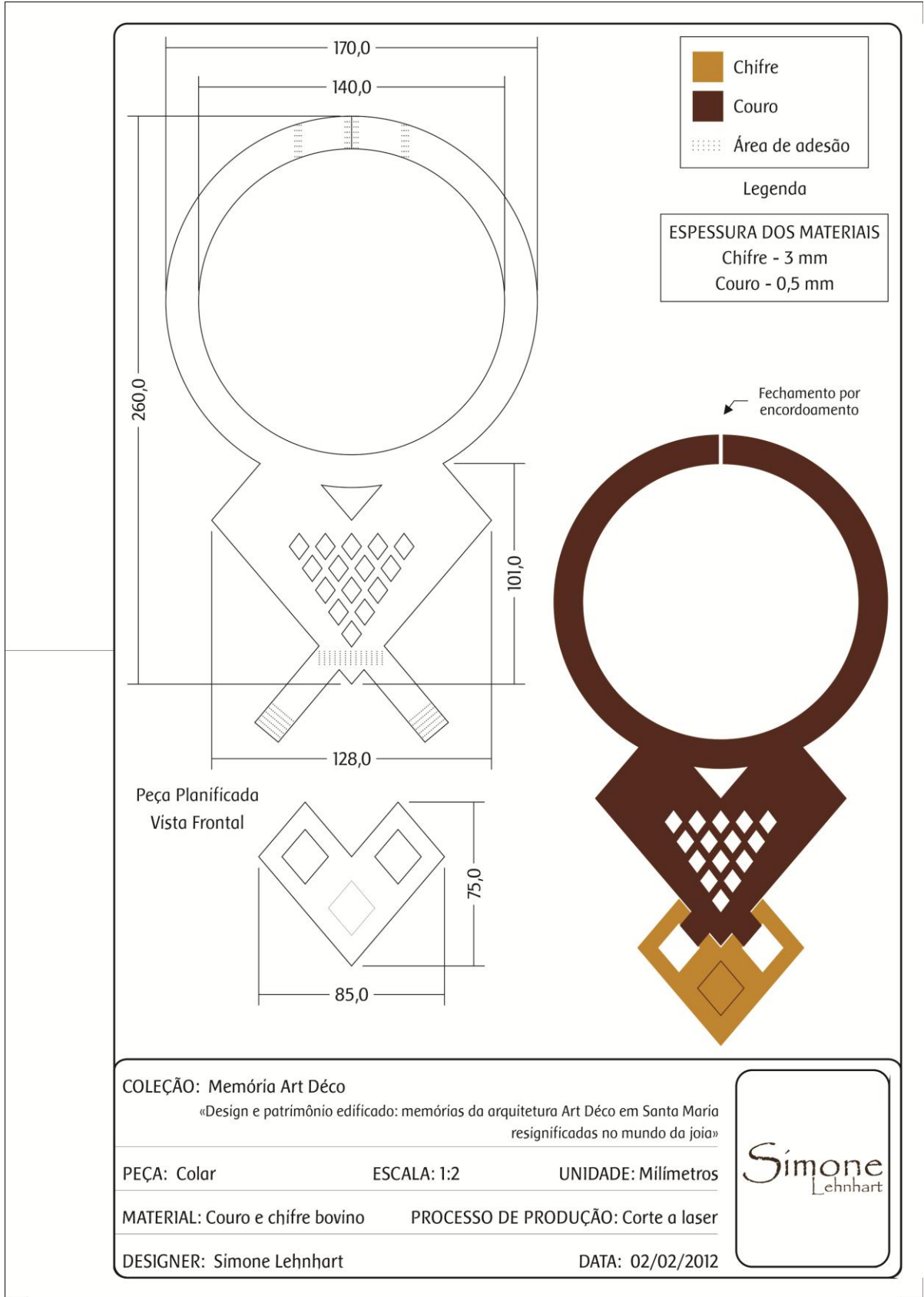


Figura 85 - Desenho técnico - Colar
 Fonte: Ilustração da autora



Figura 86 - Colar - Coleção Memória Art Déco
Fonte: QUATRIN (2012)

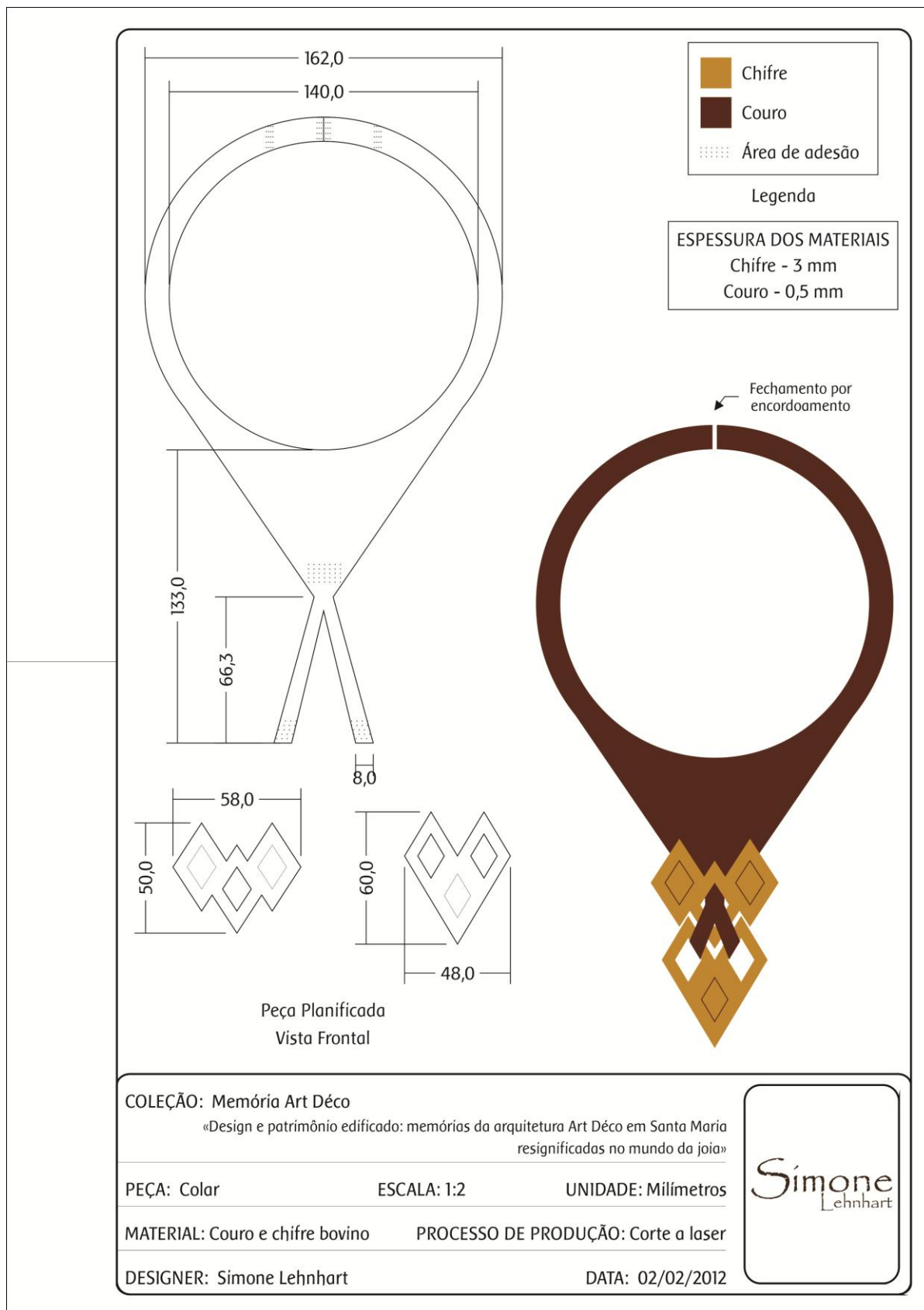


Figura 87 - Desenho técnico - Colar
Fonte: Ilustração da autora



Figura 88 - Colar - Coleção Memória Art Déco
Fonte: QUATRIN (2012)

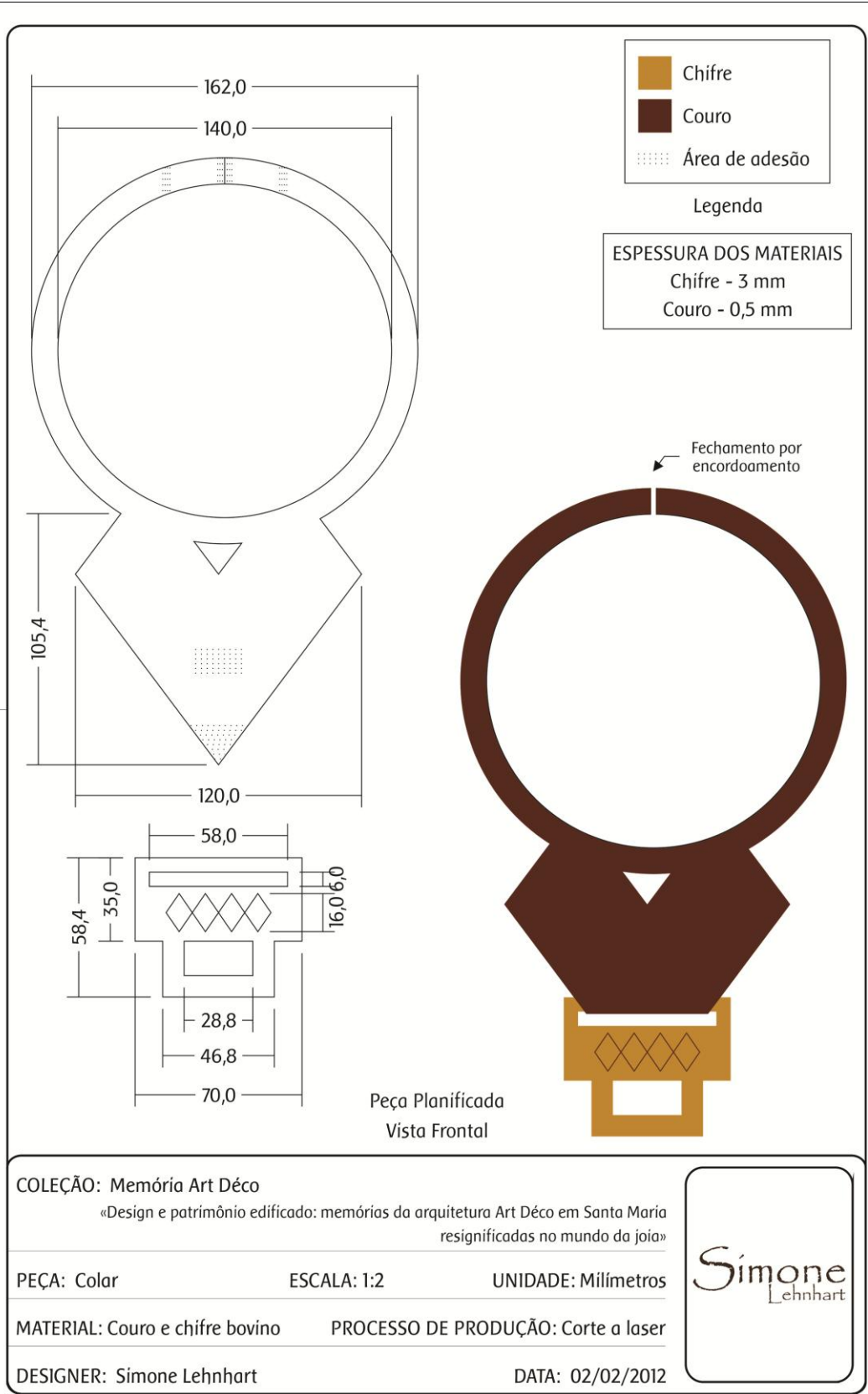
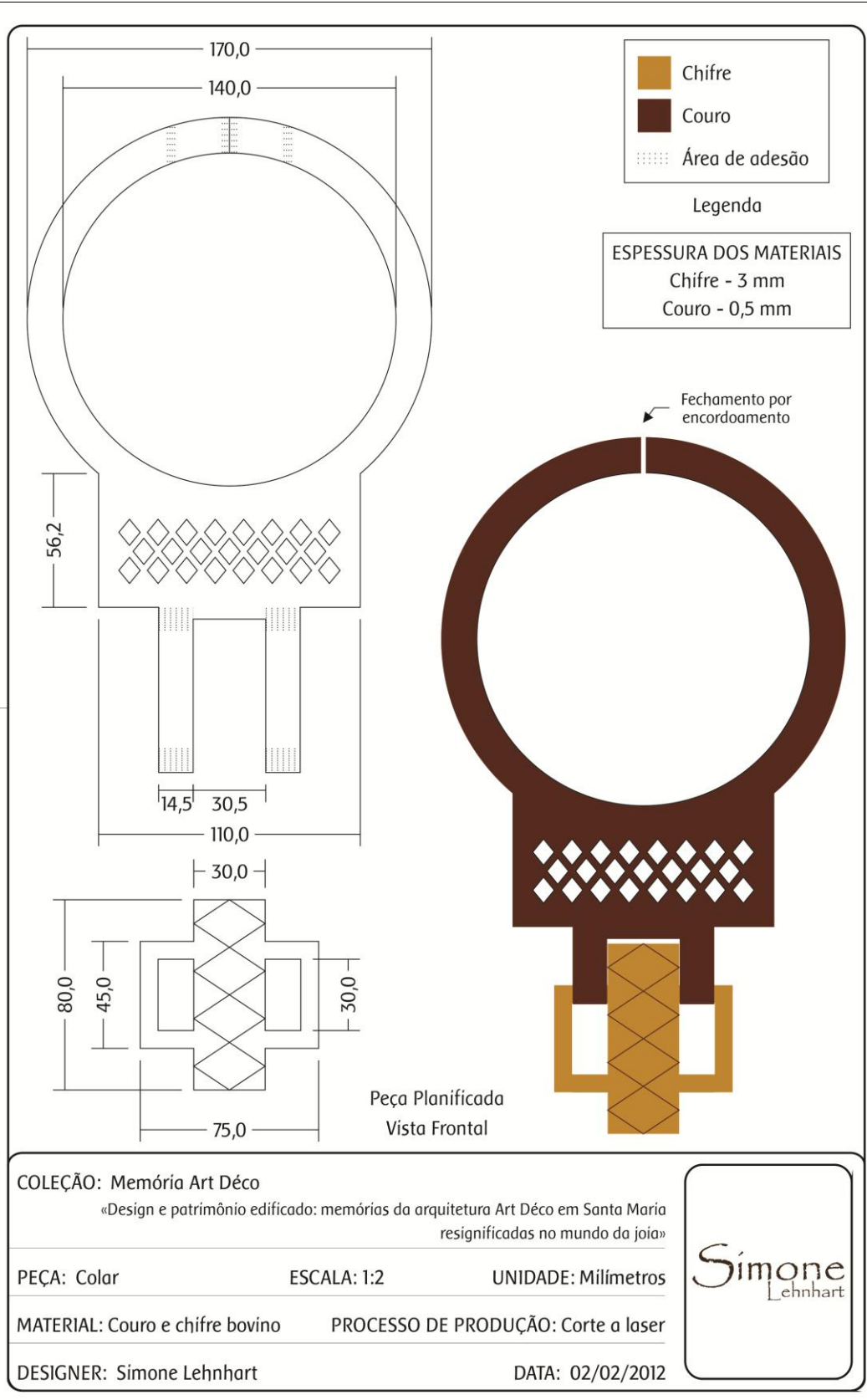


Figura 89 - Desenho técnico - Colar
 Fonte: Ilustração da autora



Figura 90 - Colar - Coleção Memória Art Déco
Fonte: QUATRIN (2012)



COLEÇÃO: Memória Art Déco
 «Design e patrimônio edificado: memórias da arquitetura Art Déco em Santa Maria resignificadas no mundo da joia»

PEÇA: Colar ESCALA: 1:2 UNIDADE: Milímetros

MATERIAL: Couro e chifre bovino PROCESSO DE PRODUÇÃO: Corte a laser

DESIGNER: Simone Lehnhart DATA: 02/02/2012



Figura 91 - Desenho técnico - Colar
 Fonte: Ilustração da autora



Figura 92 - Colar - Coleção Memória Art Déco
Fonte: QUATRIN (2012)

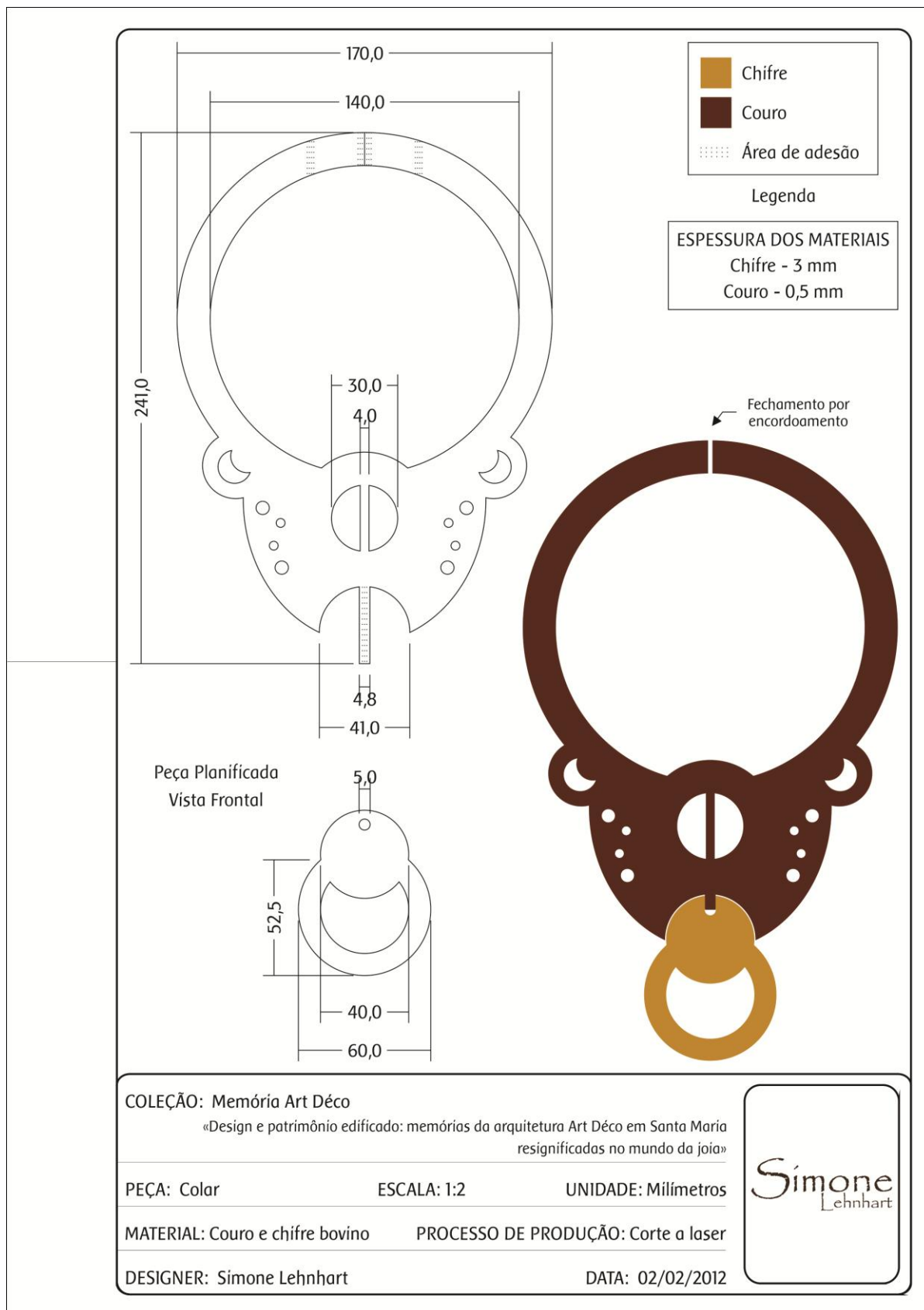


Figura 93 - Desenho técnico - Colar
Fonte: Ilustração da autora



Figura 94 - Colar - Coleção Memória Art Déco
Fonte: QUATRIN (2012)

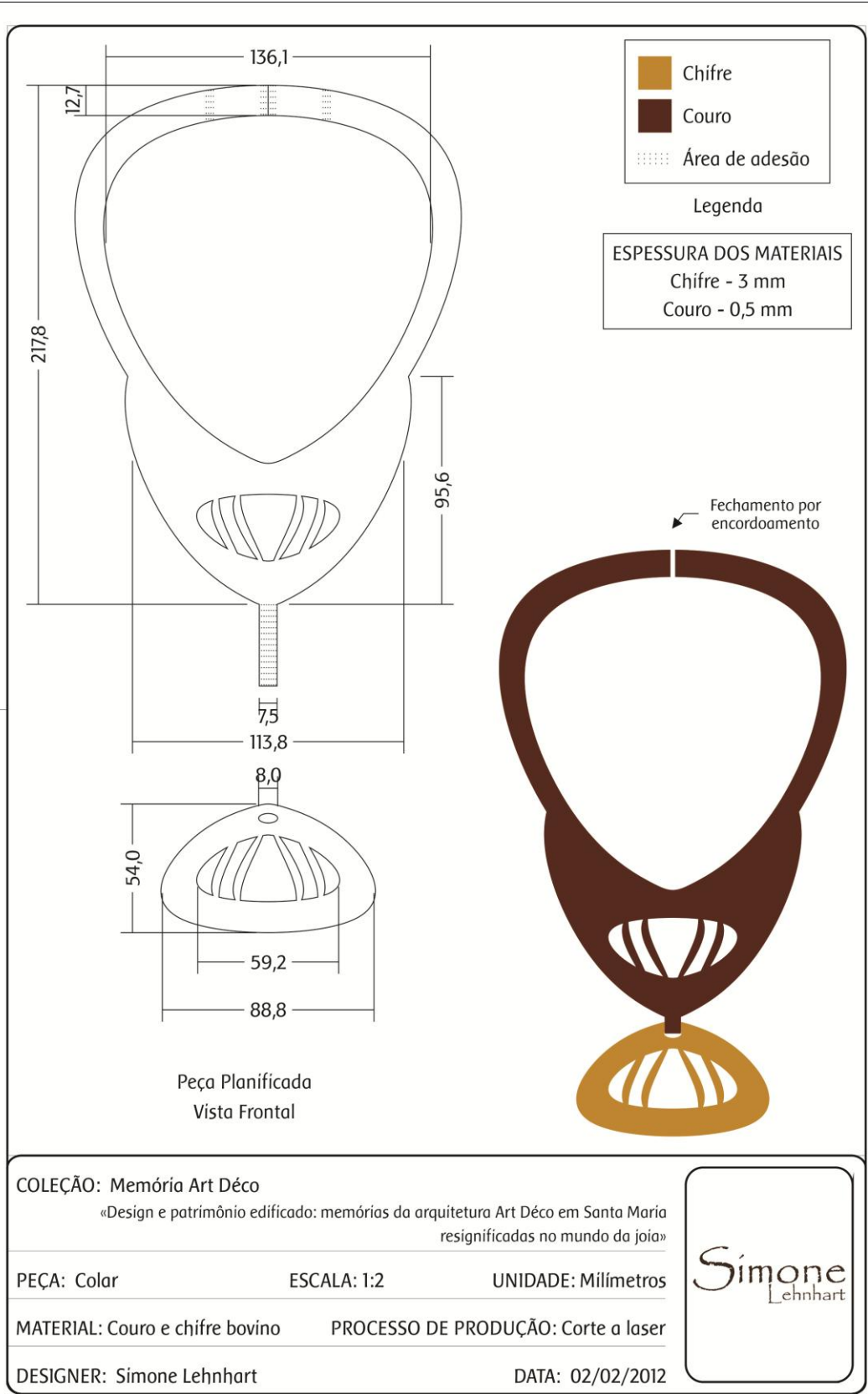


Figura 95 - Desenho técnico - Colar
 Fonte: Ilustração da autora



Figura 96 - Colar - Coleção Memória Art Déco
Fonte: QUATRIN (2012)

Com o intuito inicial de integrar *Design* e Patrimônio Cultural, desenvolveu-se ao longo dessa pesquisa um produto capaz de comunicar significados e valores materiais e imateriais.

Nesse contexto, o patrimônio arquitetônico de tendência *Art Déco* da cidade de Santa Maria, entendido como referência histórica e cultural para a sociedade, foi resignificado no mundo objetual da joia, traduzindo no desenho de cada peça os signos característicos do estilo.

Segundo as autoras Borges (2006) e Correia (2008), o *Art Déco*, e especialmente a arquitetura *Déco*, foi um importante canal expressivo da modernidade. Sob o seu viés se deu o processo de modernização da arquitetura brasileira e a renovação dos seus padrões estéticos; muito embora hoje sua visibilidade seja desproporcional à sua presença.

Em Santa Maria confirma-se essa tendência: em 1930, o desenvolvimento comercial impulsionava o crescimento do perímetro urbano e evidenciava a necessidade de uma remodelação urbana para adequar a cidade a essa nova realidade. Nesse contexto de modernização, foram idealizadas as primeiras construções *Art Déco* de Santa Maria. As inúmeras edificações *Déco* produzidas no período compreendido entre 1930 e 1960 corroboram a disseminação do gosto *Déco*, verificada na pesquisa de campo realizada pela pesquisadora, uma vez que um grande número de exemplares ainda integram o cenário urbano santa-mariense, sobretudo no seu Centro Histórico. Porém, aqui, assim como em muitas cidades brasileiras, a arquitetura *Déco* mantém-se pouco perceptível.

Com base nesse panorama, tem-se como elemento central de estudo para o desenvolvimento do projeto de joias o repertório formal e a estética *Art Déco*. Para tanto, foi selecionado um conjunto de elementos - estilemas - representativos dessa linguagem artística, claramente identificáveis nos exemplares arquitetônicos *Déco* destacados nessa pesquisa. Dentre eles estão: a axialidade, a simetria, a forma geométrica simples, o desenho simples, a linha reta e precisa, o ziguezague, o triângulo, o círculo, a sobriedade, a centralidade e a frontalidade.

Esses elementos, agrupados no Painel Semântico (Figura 68) apresentado no capítulo anterior, podem ser facilmente reconhecidos no desenho das joias desenvolvidas.

Assim, é interessante apreender o significado, o valor semântico e agregado a cada peça. Ao ser percebido, o signo pode evocar referências e provocar interpretações. O *Design* determina-se justamente nesta intenção de combinar a capacidade de fazer com o desejo de

comunicar, materializando em formas a construção do pensamento. A eficácia simbólica inerente ao *Design* resulta dessa capacidade intrínseca de fusão entre a ideia e o visível, de racionalização do abstrato e do sensível, num movimento entre a intelecção e a exteriorização, estimulado pelas novas tecnologias.

A coleção "Memória *Art Déco*" foi concebida com uma singularidade importante ao carregar consigo um conceito que confere um valor diferencial ao conjunto, uma vez que o conteúdo simbólico da joia é entendido como essencial ao discurso atual do *Design* de Joias, delineando, assim, a íntima relação entre a joia e o seu contexto.

Desse modo, entende-se que o projeto aqui desenvolvido, embora desperte, especialmente, o interesse de um público local, poderá alcançar destacada relevância, uma vez que explora um estilo artístico amplamente difundido no mundo todo, pouco explorado, segundo Campos (1999), Correia (2008) e Pinheiro (2008), e que apresenta uma forte representação em Santa Maria (RS), em particular na arquitetura, bem como, em tantas outras cidades brasileiras.

Acrescenta-se a isso a diferença conceitual de um projeto de *Design* com embasamento teórico e pesquisa histórica, evidenciando-se a importância de trabalhos investigativos com resultados práticos.

A interação entre espaço arquitetônico e linguagem (signo) evidencia a existência de um todo homogêneo, de onde se podem extrair informações que caracterizam a sociedade, seu entorno e sua trajetória. Desse modo, acredita-se que a abordagem desenvolvida ao longo dessa dissertação possa contribuir para um novo olhar ao patrimônio arquitetônico santa-mariense, enquanto narrativa histórica, memória, identidade e patrimônio cultural da cidade.

A magnitude de um trabalho teórico-prático, no contexto aqui desenvolvido, encontra-se na possibilidade de estimular a sociedade local a novas percepções e apreensões do espaço e seus componentes, politizando a importância da conservação dos bens patrimoniais de interesse histórico e cultural, sejam eles arquitetônicos ou não.

Portanto, resignificar esse patrimônio no mundo objetual da joia representa uma forma de valorar e difundir esse legado, oportunizando à sociedade identificar suas memórias e seus bens culturais, muitas vezes obscuros ou até mesmo imperceptíveis àqueles que desconhecem suas raízes.

CONCLUSÃO

O trabalho de dissertação tem o propósito de reunir, analisar e interpretar informações acerca de um assunto bem delimitado. Desse modo, após uma longa pesquisa, é possível inferir sobre o que foi produzido e em que medidas os objetivos estabelecidos foram alcançados.

Considerando os objetivos apresentados no escopo desse estudo, observa-se que os mesmos foram atingidos, na medida em que o produto final dessa pesquisa contém as características a que se propôs inicialmente.

A coleção de joias "Memória *Art Déco*" traz em sua essência um conceito forte e bem definido, o qual remete à arquitetura de viés *Déco*, conferindo um elevado valor agregado ao produto, sobretudo em razão do aporte teórico que fundamentou a construção do pensamento e do processo de criação.

Nesse sentido, é importante reconhecer a arquitetura aqui explorada como expressão cultural, impregnada de elementos políticos, econômicos, religiosos, artísticos e simbólicos. Portanto, é fundamental a valorização do seu contexto social, dos elementos artísticos que a compõem, das intenções colocadas nas edificações e das ideias decorrentes do processo e do sistema dessa produção arquitetônica.

Cada cidade é única. Em seu universo específico a arquitetura está presente na complexidade urbana, a qual revela à sociedade os monumentos arquitetônicos, transformando-os em elementos de referência visual ou emocional, ou seja, em outras palavras, em símbolos plenos de significados.

Nesse contexto, a arquitetura é uma linguagem, um símbolo, e como tal representa algo. Ao representar cria e recria um processo constante e contínuo. Caracteriza-se, segundo Monteiro (2006), como uma prática cujos resultados são instrumentos simbólicos, atuando sobre o conjunto das demais mediações do homem. A apropriação desses símbolos é imprescindível, uma vez que a prática simbolizadora (processo de produção e fruição dos símbolos) é mediação fundamental da existência humana.

Desse modo, a arquitetura pode ser compreendida em dois momentos: criação e percepção. A linguagem, percebida como um conjunto de elementos, pode ser usada para representar conceitos de comunicação, ideias, significados e pensamentos, e, por sua vez,

como objeto semiótico, também se decompõe em significado e significante. Mediada pelo signo, a realidade construída, isto é, a arquitetura, adquire lugar entre os padrões de percepção com os quais os indivíduos veem o mundo.

A arquitetura, sob a ótica de um fenômeno cultural, baseada em um sistema de signos, pode ser inserida em um campo de criação, formado a partir de um olhar ou de uma perspectiva. Nesse sentido, cultura corresponde a um sistema de símbolos e significados, pelo qual os indivíduos se comunicam e dão sentido àquilo que sentem, pensam ou fazem.

É fato que os conceitos concebidos sobre o espaço arquitetônico são, de maneira geral, orientados pelos aspectos técnicos e construtivos de uso, ficando em um segundo plano as questões de caráter sociocultural e filosófico. Portanto, a interpretação dos espaços construídos ou humanizados e suas relações culturais e sociais são de suma importância no diálogo entre as condicionantes que compõem o espaço edificado.

A interação entre espaço e linguagem (signo) evidencia a existência de um todo homogêneo, de onde se podem extrair informações que caracterizam a sociedade, seu entorno e sua trajetória. Desse modo, acredita-se que a abordagem desenvolvida ao longo dessa dissertação possa contribuir para um novo olhar ao patrimônio arquitetônico santamariense, enquanto narrativa histórica, memória, identidade e patrimônio cultural da cidade. A apreciação desse patrimônio não busca perpetuar um passado, mas entendê-lo como referência, resgatando, efetivamente, valores materiais e imateriais.

A magnitude de um trabalho teórico-prático, no contexto aqui desenvolvido, encontra-se na possibilidade de estimular a sociedade local a novas percepções e apreensões do espaço e seus componentes, politizando a importância da conservação dos bens patrimoniais de interesse histórico e cultural, sejam eles arquitetônicos ou não.

Portanto, resignificar esse legado no mundo objetual da joia representa uma forma de valorar e difundir heranças culturais de um determinado tempo e espaço, oportunizando à sociedade identificar suas raízes e memórias; e, a partir disso, construir e reconstruir seus valores e sua trajetória.

Não obstante, cabe sublinhar que o sentido da apreciação e da preservação não se dá apenas pela materialidade existente, mas, sobretudo, pela representação, evocação ou memória que lhe é inerente.

REFERÊNCIAS

ACESSÓRIO É TUDO BLOG. Disponível em: <<http://acessorioetudo.blogspot.com>>. Acesso em: 04 abr. 2011.

ARANTES NETO, Antônio A. **Patrimônio e Produção Cultural**. Palestra. Paris: IPHAN, 2005. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução de Pier Luigi Cabra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BAISCH, Lucas Figueiredo. 2011. Fotografias.

BAXTER, Mike. **Projeto de Produto**: guia prático para o *design* de novos produtos. 2ª ed. rev. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

BELÉM, João. **História do Município de Santa Maria 1797-1933**. 3ª ed. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2000. 309 p.

BELTRÃO, Romeu. **Cronologia histórica de Santa Maria e do extinto município de São Martinho**: 1787-1930. Volume I. Santa Maria: Pallotti, 1958.

BONSIEPE, G; WALKER, R. **Um experimento em projeto de produto** - Desenho Industrial. Brasília: CNPQ, 1983.

BORGES, Marília Santana. **Quartirão sucesso da cidade**: o *Art Déco* e as transformações arquitetônicas na Fortaleza de 1930 e 1940. 2006. 209f. Dissertação (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BRASIL. Senado Federal. **Constituição da República Federativa do Brasil** (1988). Brasília, 2011. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/>>. Acesso em: 20 ago. 2011.

BUDEN, Ernest. **Dicionário Ilustrado de Arquitetura**. 2ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2006, p. 148.

BÜRDEK, Bernhard E. **História, teoria e prática do design de produtos**. Tradução de Freddy Van Camp. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

C'EST SISSI BON BLOG. Disponível em: <<http://cestsissibon.blogspot.com>>. Acesso em: 04 abr. 2011.

CAMPOS, Vitor José B. Reconhecimento e Preservação da Arquitetura *Art Déco* no Estado de São Paulo. *In*: **3º Seminário DOCOMOMO Brasil**. São Paulo: Anais, 1999. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/seminarios.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2011.

CODINA, Carles. **A Joalheria**. Traduzido em português por Marisa Costa. 1. ed. Lisboa: Editorial Estampa, Lda., 2000.

CONDE, Luiz Paulo F; ALMADA, Mauro. Introdução: Panorama do *Art Déco* na arquitetura e no urbanismo do Rio de Janeiro. *In: CZAJKOWSKI, Jorge (Org.). Guia da arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro*. Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro. 3ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.

CORREIA, Telma de Barros. *Art Déco e indústria: Brasil, décadas de 1930 e 1940*. *In: Anais do Museu Paulista*. São Paulo: n. sér. v. 16, n. 2, p. 47-104, jul.-dez. 2008.

CRUCIOL, Isabela; SUZUKI, Juliana H. Considerações sobre patrimônio histórico e cultural. *In: Revista Terra e Cultura*. Londrina: UniFil, ano 22, n. 42, p. 25-35, jan.-jul. 2006. Disponível em: <http://www.unifil.br/portal/arquivos/publicacoes/Terra_e_Cultura_42.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2011.

D'AMATO, Gabriella. **Fortuna e immagini dell'Art Déco**. Roma: Editori Laterza, 1991.

ETCHEPARE, Hélio D. **Contribuição do ecodesign na utilização de subprodutos de origem animal (ossos e chifres) para fabricação de artefatos diversos**. 2005. Dissertação. (Mestrado Profissionalizante em Engenharia) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

FALANDO EM JOIAS BLOG. Disponível em: <<http://www.falandoemjoias.com>>. Acesso em: 04 abr. 2011.

FARIAS, Fernanda de Castro. A produção *ART DÉCO* e as transformações na arquitetura de João Pessoa com o advento da "modernidade". *In: 3º Seminário DOCOMOMO Norte-Nordeste*. João Pessoa (Paraíba): Anais, 2010. Disponível em: <<http://www.docomomo.org.br/docomemos.htm>>. Acesso em: 20 nov. 2011.

FICINSKI, Rebeca. Joalheria Contemporânea. Disponível em: <<http://www.rebecaficinski.com.br>>. Acesso em: 30 jan. 2012.

FLORES, João R. A. Santa Maria: terra de cultura e humanidade. *In: WEBER, Beatriz T.; RIBEIRO, José I. (Org.) et al. Nova história de Santa Maria: contribuições recentes*. Santa Maria: [s.n], 2010. p. 19-41.

FOLETTTO, Vani T. (Org.) et al. **Apontamentos sobre a história da arquitetura de Santa Maria**. Santa Maria: Pallotti, 2008.

GIUSTI, César. Semiótica e Estilística. *In: Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, v. 85, p. 214-221, 1991. Disponível em: <<http://www.cesargiusti.bluehosting.com.br/Centralit/Textos/semi2.htm>>. Acesso em: 26 nov. 2011.

GOLA, Eliana. **A joia: história e design**. São Paulo: SENAC, 2008.

HILLIER, Bevis.; ESCRITT, Stephen. **Art Deco Style**. London: Phaidon, 1997.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). Ministério da Cultura. Brasília, 2011. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br>>. Acesso em: 14 ago. 2011.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS (IEPHA/MG). Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Minas Gerais, 2011. Disponível em: <<http://www.iepha.mg.gov.br/>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

INTERNATIONAL COUNCIL OF SOCIETIES OF INDUSTRIAL DESIGN (ICSID). Disponível em: <<http://www.icsid.org/>>. Acesso em: 14 ago. 2011.

ITAÚ CULTURAL. **Enciclopédia Itaú Cultural**. Artes Visuais. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso em: 26 nov. 2011.

LANDIM, Paula C. **Design e Arquitetura: do Ecletismo ao Pós-Modernismo: interfaces**. Palestra. [S.l.]: 2004. Disponível em: <<http://webmail.faac.unesp.br/~paula/Paula/apostila.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2011.

LEMME, Arie Van de. **Guia de Arte Deco**. Lisboa: Estampa, 1996.

LESKO, Jim. **Design Industrial: materiais e processos de fabricação**. São Paulo: Edgard Blücher, 2004.

LÖBACH, B. **Design Industrial: bases para a configuração de produtos industriais**. 1ª ed. São Paulo: Ed. Edgar Blücher Ltda., 2001.

MACHADO, Regina. **Joia: a vocação da permanência no tempo das efemeridades**. Disponível em: <<http://www.eco.ufrj.br/pretexto/sociais/soc3.htm>>. Acesso em: 20 out. 2007.

MANSO, Celina. F. A. (Org.). **Goiânia art déco: acervo arquitetônico e urbanístico – dossiê de tombamento**. V. 1. Goiânia: SEPLAN, 2004.

MANZINI, Ezio; VEZZOLI, Carlo. **O Desenvolvimento de Produtos Sustentáveis**. Tradução de Astrid de Carvalho. 1ª ed. 2ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

MARTINS, Nara S. Marcondes. A São Paulo do *Art Déco*: a memória em cartaz. **Conexão - Comunicação e Cultura**. UCS: Caxias do Sul, v. 5, n. 10, jul./dez. 2006.

MARCHIORI, José Newton C.; MACHADO, Paulo Fernando S.; NOAL FILHO, Valter A. (Org.). **Do céu de Santa Maria**. Santa Maria: Prefeitura Municipal de Santa Maria, 2008.

MARCHIORI, José Newton C.; NOAL FILHO, Valter A. (Org.). **Santa Maria: relatos e impressões de viagem**. 2ª ed. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2008.

MEIRA, A. L. **O Patrimônio histórico e artístico nacional no Rio Grande do Sul no século XX: atribuição de valores e critérios de intervenção.** 2008. 480f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Planejamento Urbano e Regional) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MONTEIRO, Marcos R. **Notas para a construção de um diálogo entre a arquitetura e a semiótica.** 2006. 87f. Dissertação (Programa de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

MORALES, Neida Regina Ceccim (Org.). **Santa Maria: memória.** Santa Maria: Pallotti, 2008.

MOURA, Catarina. O desígnio do *design*. In: **4º SOPCOM: Livro de Actas (2005)**. Covilhã (Portugal): Universidade da Beira Interior, 2005. Disponível em: <<http://www.sopcom.pt/actas.php>>. Acesso em: 02 dez. 2011.

MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN. Portugal. Disponível em: <<http://www.museu.gulbenkian.pt>>. Acesso em: 26 nov. 2011.

NATIONAL GALLERY OF ART. Washington (USA). Disponível em: <<http://www.nga.gov>>. Acesso em: 26 nov. 2011.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: origens e instalação.** 2ª ed. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos de semiótica aplicados ao Design.** Rio de Janeiro: 2AB, 2009.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA (UNESCO). Brasília, 2011. Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil>>. Acesso em: 14 ago. 2011.

PEDROSA, Julieta. **História da Joalheria:** artigos. [200-]. Disponível em: <<http://www.joiabr.com.br/artigos/indice.html>>. Acesso em: 10 abr. 2011.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica.** 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

PELEGRINI, Sandra C. A.; FUNARI, Pedro P. **O que é patrimônio cultural imaterial.** Coleção Primeiros Passos; 331. São Paulo: Brasiliense, 2008.

PINHEIRO, Maria L. Arquitetura residencial verticalizada em São Paulo nas décadas de 1930 e 1940. In: **Anais do Museu Paulista.** São Paulo: n. sér. v. 16. n. 1. p. 109-149. jan./jun. 2008.

POMPEI, Márcia. **A Joia:** fascínio ao longo de todos os tempos. [200-]. Disponível em: <<http://www.joia-e-arte.com.br/joia.htm>>. Acesso em: 30 ago. 2011.

PORTAL JOIA BR. Disponível em: <<http://www.joiabr.com.br>>. Acesso em: 24 ago. 2011.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTA MARIA. Escritório da Cidade. Mapa do Zoneamento Urbanístico do 1º Distrito - Sede do Município. Santa Maria, 2009. Disponível em: <<http://www.santamaria.rs.gov.br/>>. Acesso em: 24 jul. 2011.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTA MARIA. Santa Maria, 2011. Disponível em: <<http://www.santamaria.rs.gov.br/>>. Acesso em: 24 jul. 2011.

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTA MARIA. Secretaria de Município de Gestão e Modernização Administrativa. Lei de Uso e Ocupação do Solo, Parcelamento, Perímetro Urbano e Sistema Viário do Município de Santa Maria - RS (LC 072/2009). Santa Maria, 2009. Disponível em: <<http://www.santamaria.rs.gov.br/>>. Acesso em: 24 jul. 2011.

QUATRIN, Debora. 2010, 2012. Debora Quatrin: fotografia & arte digital. <<http://www.deboraquatrin.com.br/>>.

REDIG, Joaquim. **No mínimo**: condições necessárias mínimas ao ensino do *design*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1993.

RIBEIRO, Rafael. **Design, emoção e objetologia**: estudo contemporâneo sobre as relações de afeto entre o homem e os objetos - produtos. 2009. 78p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação do Departamento de *Design*, Arte e Moda) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2009.

ROCCA, L. D. **Patrimônio Edificado**: orientações para sua preservação. Porto Alegre: IPHAE, 2004.

SANDER IRMÃOS LTDA. Disponível em: <<http://www.sander.com.br/>>. Acesso em: 18 ago. 2011.

SAINT-HILAIRE, Auguste de. **Viagem ao Rio Grande do Sul**. 2ª ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. **Memória e Identidade**: coisas que li e escrevi sobre a arquitetura de Santa Maria. [S.l.]: 2002.

SILVA, Edna L.; MENEZES, Estera M. **Metodologia da Pesquisa e Elaboração de Dissertação**. 3ª ed. rev. atual. Florianópolis: Laboratório de Ensino a Distância da UFSC, 2001.

STRALIOTTO, Luiz Marcelo. **Ciclos**: Estudos de casos de *ecodesign* de joias. 2009. 224f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em *Design*) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

STÜRMER, Patrícia Gabert. **Materiais naturais: Design** e Tecnologia no desenvolvimento de joias inspiradas na cultura gaúcha. 2010. 161f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em *Design*) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

WEIMER, G. (Org.) et al. **A Arquitetura no Rio Grande do Sul**. 2 ed. Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto, 1987.

APÊNDICES

**Apêndice A - Termo de autorização de uso de imagem
Camila Lehnhart Vargas**

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Pelo presente instrumento particular, eu, Camila Lehnhart Vargas, RG: 8081948914, CPF: 00110902009, autorizo à Simone Lehnhart Vargas, RG: 1063256381, CPF: 970620060-68, o uso exclusivo de minha imagem em sua Dissertação de Mestrado, intitulada *Design* e patrimônio edificado: memórias da arquitetura *Art Déco* em Santa Maria resignificadas no mundo da joia, bem como em quaisquer outros meios de exposição e/ou divulgação deste trabalho ou da coleção de joias que o integra.

Santa Maria, 10 de fevereiro de 2012.

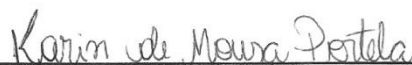

Camila Lehnhart Vargas

**Apêndice B - Termo de autorização de uso de imagem
Karin Portela**

TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM

Pelo presente instrumento particular, eu, Karin de Moura Portela, RG: 7093767064, CPF: 018786040-82, autorizo à Simone Lehnhart Vargas, RG: 1063256381, CPF: 970620060-68, o uso exclusivo de minha imagem em sua Dissertação de Mestrado, intitulada *Design e patrimônio edificado: memórias da arquitetura Art Déco em Santa Maria resignificadas no mundo da joia*, bem como em quaisquer outros meios de exposição e/ou divulgação deste trabalho ou da coleção de joias que o integra.

Santa Maria, 10 de fevereiro de 2012.



Karin de Moura Portela