CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS DIRETORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

Carlos Eduardo de Almeida Oliveira

TRADUÇÃO CRIATIVA Arquitetura, edição e design de superfície em Belo Horizonte

CARLOS EDUARDO DE ALMEIDA OLIVEIRA

Tradução criativa: Arquitetura, edição e design de superfície em Belo Horizonte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Linha de pesquisa: Edição, Linguagens e Tecnologia

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Andréa Soares Santos

Oliveira, Carlos Eduardo de Almeida.

O48t Tradução criativa : arquitetura, edição e design de superfície em Belo Horizonte / Carlos Eduardo de Oliveira. - 2018.

88 f.: il.

Orientadora: Andréa Soares Santos.

Dissertação (mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2018. Bibliografia.

1. Design. 2. Tradução e interpretação. 3. Editores e edição. 4. Arte decô (Arquitetura) - Belo Horizonte (MG) – História - Séc. XX. 5. Belo Horizonte (MG) - Edifícios, estruturas, etc. I. Santos, Andréa Soares. II. Título.

CDD: 720.98151

CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

CARLOS EDUARDO DE ALMEIDA OLIVEIRA

Tradução Criativa: Arquitetura, edição e design de superfície em Belo Horizonte

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 09 de julho de 2018, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof.^a Andréa Soares Santos, Dr.^a – Orientadora Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Pablo Alexandre Gobira de Souza Ricardo, Dr. Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof.^a Cláudia Cristina Maia, Dr.^a Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof. Wagner José Moreira, Dr. Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Ao CEFET-MG, pelo apoio financeiro sem o qual este trabalho não existiria.

À minha querida orientadora Andréa Soares Santos, pelo empenho e preocupação em orientar pesquisa e aluno nessa jornada acadêmica.

Ao corpo docente da Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, pela volumosa bagagem intelectual que me deram.

A toda equipe da Secretaria da Posling, pela atenção e gentileza nos serviços prestados.

Ao apoio de todos os meus familiares, em especial aos meus pais, por me incentivarem a ser revolução em nossa família.

Aos amigos: refúgio de todas as horas.

Ao Arthur e à Cookie: fragmentos do meu coração.



Oliveira, C. E. de A. Tradução criativa: Arquitetura, edição e design de superfície em Belo Horizonte [dissertação]. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, CEFET-MG; 2018.

RESUMO

Esta Dissertação analisou a linguagem Art Déco da cidade de Belo Horizonte através do seu conjunto arquitetônico. A paisagem urbana mais do que singulariza a capital mineira – ela preserva a história do momento em que a cidade se via ultrapassando os limites de Aarão Reis, urbanista responsável pelo projeto da primeira capital planejada do Brasil, e caminhava rumo à metrópole que é atualmente. A pesquisa delimitou uma área na região central, onde identificou cerca de 160 edificações no estilo parisiense, abusando das mais variadas influências e questões sobre o que significava a modernidade nas décadas de 1930 e 1940. A abstração geométrica, surgida no início do século XX com artistas de vanguarda, conquistou o mundo e se popularizou devido à facilidade de sua reprodução - com isso, bairros como o Bonfim e o Lagoinha possuem exemplares tão magníficos quanto os do centro da cidade. A compreensão dessa linguagem veio por meio da tradução, com forte presença da teoria da transcriação de Haroldo de Campos. A transcriação se tornou a ferramenta ideal para o processo de edição de uma coleção de dez padrões gráficos feitos, respectivamente, a partir de dez edificios Art Déco da capital mineira. A coleção de estampas reflete aquilo que foi "lido" livremente nas fachadas e teve seu processo iniciado com a fotografía. Depois, as imagens serviram de base para a elaboração de desenhos vetoriais, que foram utilizados de acordo com uma das duas técnicas de construção de estampas utilizadas neste estudo. A coleção também funciona como meio de divulgação e preservação de alguns traços da memória de Belo Horizonte: isso pelo fato de o processo de tradução ter sido feito a partir de um dado ponto de vista, o que revelou uma única possibilidade criativa; daí cada fachada possuir apenas uma estampa – o que, pela lógica, revela que cada nova leitura promove uma nova tradução.

PALAVRAS-CHAVE: Design; Tradução; Edição; Arquitetura.

Oliveira, C. E. de A. Traducción creativa: Arquitectura, edición y diseño de superficie en Belo Horizonte [dissertação]. Belo Horizonte: Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, CEFET-MG; 2018.

RESÚMEN

Este trabajo analizó el lenguaje Art Déco de la ciudad de Belo Horizonte a través de su conjunto arquitectónico. El paisaje urbano más que singulariza la capital minera – conserva la historia del momento en que la ciudad cruzaba los límites de Aarão Reis, urbanista responsable por el proyecto de la primera capital diseñada de Brasil, y caminó hacia la metrópoli que es actualmente. La investigación ha delimitado un área en la región central, donde encontró nada más, nada menos, que 160 edificios en el estilo parisino, abusando de las influencias y temas de los más variables sobre lo que significaba la modernidad en las décadas de 1930 y 1940. La abstracción geométrica surgió a comienzos del siglo XX, cuando artistas de vanguardia conquistaron el mundo, y se popularizó debido a su facilidad de reproducción. Con esto, barrios como Bonfim y Lagoinha tienen ejemplares tan magníficos como los del centro de la ciudad. La comprensión de este lenguaje vino a través de la traducción, con una fuerte presencia de la teoría de la "transcreación" de Haroldo de Campos. La "transcreación" se ha convertido en una herramienta ideal para el proceso de edición de una colección de diez patrones gráficos realizados, respectivamente, a partir de diez edificios Art Déco de la capital minera. La colección de estampas reflejó lo que se leía libremente en las fachadas y se inició su proceso con la fotografía. Entonces, las imágenes sirvieron como una base para la elaboración de diseños vectoriales, que se les utilizaron de acuerdo a una de las dos técnicas de construcción de estampas utilizadas en este estudio. La colección funciona como medio de divulgación y preservación de algunos vestigios de la memoria de Belo Horizonte, esto debido al proceso de traducción que se ha hecho desde un punto de vista, lo que reveló ser una única posibilidad creativa. De ahí que cada fachada posee sólo una estampa – y que, por lógica, revela que cada nueva lectura promueve una nueva traducción.

PALABRAS-CLAVE: Diseño; Traducción; Edición; Arquitectura.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	ART DÉCO	16
2.1	A geometrização das formas artísticas	20
2.2	O Art Déco	23
2.3	Modernismo: o concorrente-sucessor	30
3	DESTAQUES DE BH	32
3.1	Variações dentro do estilo	33
3.2	O corpus desta pesquisa	37
4	EDIÇÃO, TRADUÇÃO E MEMÓRIA	39
5	O PROCESSO DE TRANSCRIAÇÃO	45
5.1	Clássico-moderno	50
5.2	Aerodinamismo	56
5.3	Marajoara	62
5.4	Cúbico	72
5.5	Futurístico	77
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
7	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85

1 INTRODUÇÃO

Andreas Huyssen (2000, p. 9) destaca, em seus estudos sobre a modernidade e a memória, o quanto a relação com o passado modificou-se ao longo do século XX. Se, há pouco mais de 100 anos, pensava-se o futuro como promissor e esperançoso enquanto o passado era relegado a um segundo plano, o fim do século promove, na sociedade ocidental, um interesse pelo resgate do passado em todos os aspectos possíveis – as idas e vindas de acessórios e peças do vestuário dos anos 1980 ilustram, por exemplo, a influência que o início do século XXI recebeu desse movimento de resgate e valorização do passado descrito por Huyssen. Embalada por essa tendência do interesse público pelas reminiscências, esta Dissertação busca investigar a linguagem presente nas fachadas de arquiteturas em estilo *Art Déco* de Belo Horizonte (erguidas entre as décadas de 1930 e 1940), localizadas no centro da capital mineira. Os anos de construção dessas fachadas coincidem com o período destacado por Huyssen como sendo o de um período de valorização do *futuro*, conceito que demarca fortemente o estilo surgido após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Intensamente influenciado pela geometrização das formas decorrente dos estilos de vanguarda do pós-guerra (construtivismo, cubismo e futurismo, por exemplo), o estilo Art Déco tem como características linhas verticais, elementos escalonados, zigue-zagues, triângulos, frisos, círculos e espirais (DUARTE, 2013). Sua aparição no mundo tem como ponto de partida a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris, em 1925. Outro marco da divulgação do Art Déco é sua adoção em cenários de filmes e casas de estrelas de Hollywood (FIEEL, 2013, p. 52). Por ser um estilo de ornamentação geométrica e abstrata, sua reprodução por criadores e construtores dos mais diversos lugares foi maior do que a de outros estilos e movimentos, sobretudo em uma Europa ainda destruída pela Primeira Grande Guerra e com a América desolada pela crise financeira de 1929.

Segundo Huyssen (2000), é possível observar, na Europa e nos Estados Unidos, uma forte tendência de retorno à memória desde a década de 1970. Tem-se, como exemplo, a restauração de velhos centros urbanos que se tornam "cidades-museus", além das novas arquiteturas (tais como o Museu do Amanhã, no centro da cidade do Rio de Janeiro, projetado por Santiago Calatrava), as tendências de moda retrô, a literatura memorialística, confessional, autobiográfica (HUYSSEN, 2000, p. 14), e – por que não incluir nessa lista? – o cinema e as produções televisivas que reconstroem o passado (como o naufrágio do Titanic e os dramas do Holocausto). Essas são algumas das consequências do fenômeno que Huyssen

chama de "passados presentes", ou seja, a atualização, a musealização e a comercialização do passado através de memórias diversas, cuja motivação vem do medo da perda da memória desses patrimônios, muitas vezes recheados de lições que o presente não é capaz de apresentar.

Revirar o passado por meio da pesquisa em arquivos públicos, museus, coleções de institutos e instituições particulares atrás de memórias urbanas há muito tempo esquecidas é algo que ocorre também aqui em Belo Horizonte, a exemplo dos trabalhos de Alessandro Borsagli. Em seu blog Curral del Rey, o autor traz informações sobre a capital desde seu surgimento até os dias atuais. As pesquisas do geógrafo têm como foco o espaço e a paisagem urbana, com ênfase na geografia, na memória e na história das cidades. Seu projeto rendeu alguns livros, dentre eles um sobre a Belo Horizonte das décadas de 1930 e 1940, no qual se detém a estilos arquitetônicos como o *Art Déco* e o *Modernismo*. Outra publicação interessante do mesmo autor é o livro Rios Invisíveis da Metrópole Mineira (2016). Nela, Borsagli utiliza fotografias antigas — que mostram rios e córregos que ainda circulam pela capital, antes de serem escondidos embaixo das ruas, avenidas e bulevares —, contrastadas com imagens recentes feitas sob um ângulo o mais próximo possível, em um exercício comparativo entre passado e presente.

Assim como no trabalho de Borsagli, esta Pesquisa olha para o passado das décadas de 1930 e 1940 com interesse na memória. O *Art Déco* foi um estilo cuja autoria veio de seu tempo. Amplamente adotado ao redor do mundo após 1930, ele revela uma época que olhava para o futuro como promissor e otimista, feito para quem não queria se lembrar do terror vivido no período da já mencionada Primeira Guerra Mundial. Se hoje a sociedade aposta na história como um local de estudo a fim de não repetir os mesmos erros, há quase cem anos se pensava que olhar para o futuro era o caminho para a eliminação dos erros. Investigar o *Art Déco* é uma forma de relacionar passado e presente, com um curioso paradoxo: refletir sobre um presente que quer o passado como referência, observando um passado que queria o futuro como referência.

As décadas estudadas e o momento atual possuem, portanto, uma relação temporal que dialoga e se contrapõe. Levando em consideração que o mundo ocidental (conforme visto por Huyssen, 2000) tem não apenas investigado essas memórias, como criado estratégias de "combate" ao esquecimento (a exemplo de Borsagli), é interessante promover alguma relação entre os tempos, que torne presentes tais memórias e que, também, sirva de instrumento contra um possível esquecimento da presença do *Art Déco* na arquitetura da capital mineira.

Hoje, a região delimitada pela Praça Raul Soares, a Praça Rio Branco em frente à Rodoviária, a Praça da Estação e a Praça Sete de Setembro forma uma zona repleta de edificios *Art Déco*. Como nem todos eles se incluem na lista de bens tombados, correm o risco de desaparecer, dando lugar a edificios com estilo arquitetônico contemporâneo. Aliás, infelizmente, nem mesmo o fato de um edificio ser objeto protegido por leis patrimoniais é garantia de sua preservação – uma vez que, para isso, são necessárias a fiscalização e a manutenção por parte dos agentes envolvidos, demandando um interesse real em manter tal construção de pé.

Esse movimento de observação e resgate do passado, conforme analisado acima, é a principal motivação para a ideia de produzir uma coleção de dez padrões gráficos, inspirados nas fachadas de dez edificios em estilo Art Déco da capital de Minas Gerais. A coleção funcionará como um meio de preservação e divulgação das memórias da Belo Horizonte nas décadas de 1930 e 1940, já que sua metodologia de produção se dará por meio de um processo de tradução intersemiótica¹. Essa coleção nasce como um "rastro²" das memórias que carrega em si, além de colaborar como um meio de divulgação desse "arquivo" a céu aberto que é o centro da cidade. O que se perceberá na transposição dessas fachadas para o campo do design de superfície é a exploração de ornamentos carregados de conceitos e informações sobre esse "olhar" que o início do século XX tinha sobre o promissor futuro da primeira capital projetada do Brasil (nos moldes do positivismo³), a partir de uma das tantas leituras que a abstração geométrica dos ornamentos observados numa fachada em estilo Art Déco permite fazer. Essa coleção será apresentada ao público por meio de um livro, cujo projeto editorial é inspirado em outro: o da coleção de revistas Bello Horizonte, reforçando as relações entre passado e presente que essa investigação se propõe a fazer na prática. Coleção e livro, portanto, se tornam um meio de valorização do patrimônio cultural da cidade e das memórias que esses "rastros" carregam consigo.

Os edifícios, cujas fachadas servirão de ponto de partida para o processo de tradução e que formam o corpus dessa coleção, são: Palácio Arquiepiscopal Cristo Rei; Residência (hoje de uso comercial) localizada na Avenida João Pinheiro, número 363; Colégio Imaculada Conceição; Prefeitura Municipal de Belo Horizonte; Edifício Acaiaca; Edifício (de uso misto) comercial localizado na Rua Rio de Janeiro, número 383; Hotel Amazonas Palace; Cine

¹ Tradução de um meio a outro. No caso deste estudo, a tradução de uma linguagem não verbal para outra linguagem não verbal.

² Vestígios, restos da história, fragmentos do passado capazes de comportar algo da memória daquele tempo.

Positivismo: É uma corrente filosófica francesa que defende, dentre outras coisas, que o conhecimento científico é o único conhecimento verdadeiro, em detrimento da sabedoria ligada às crenças religiosas, superstições ou outros métodos não comprovados cientificamente.

México; Edifício Piraquara e Primeira Igreja Batista de Belo Horizonte. Tais construções foram escolhidas por seu tipo de uso, volumetria e ornamentação, presença de elementos típicos da arquitetura *Art Déco* e, principalmente, a ornamentação com influência da arte marajoara.

Todos os padrões gráficos criados nesta pesquisa foram pensados a partir de uma possível leitura interpretativa, tanto das fachadas desses prédios como dos ornamentos nelas presentes, tendo como fundamento o conhecimento prévio da história de Belo Horizonte, da história do Art Déco e alguns dados recolhidos sobre os edifícios. Nem todos os dez exemplares nomeados acima possuem bibliografia sobre sua fundação ou sua história (por esse motivo, dois deles são identificados apenas pelo endereço). A busca por informações referentes à história dos prédios em acervos como a hemeroteca da Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa e o Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte trouxe alguns resultados significativos (como ano de construção e arquiteto responsável). Porém, as consultas nessas instituições e em outras referências bibliográficas, como livros, artigos científicos e sites, nem sempre trouxeram outros dados que teriam sido relevantes à Dissertação, como informações referentes aos clientes e seus anseios em relação aos prédios encomendados ou a opinião dos arquitetos sobre cada uma das fachadas selecionadas. Sem informações sobre a mensagem "originária" que os responsáveis pelo "design" das fachadas quiseram transmitir ao público com seus projetos, esta Pesquisa entende que toda leitura é uma "leitura possível" – principalmente, ao recordar que o Art Déco é um estilo cuja principal característica é a abstração geométrica⁴, e que toda arte abstrata é ampla em possibilidades interpretativas. Foram, pois, essas leituras possíveis feitas, em cada caso, segundo critérios que se tornarão claros nos capítulos seguintes, que nortearam a criação da coleção de estampas que é o resultado prático desta pesquisa.

A balizar todo o processo tradutório em questão está a teoria haroldiana da transcriação. O trabalho de tradução realizado por Haroldo de Campos (1969) baseava-se em entender a lógica de construção de cada obra de arte verbal. O que ele buscava era fazer uma tradução não somente do conteúdo, mas principalmente da forma de cada poema, reproduzindo no idioma de chegada o *modus operandi* do original; processo que, dada a diferença entre as línguas de partida e de chegada, abria-se para todo um espectro possível de leituras criativas. Similarmente, aqui, a tradução da forma (ornamento e composição da fachada) e do conteúdo (significado extraído a partir de uma interpretação exequível) da

⁴ Pesquisas geométricas ligadas à simplificação das formas da natureza, a partir do uso da lógica matemática.

fachada tridimensional para a estampa bidimensional vem do desejo de trabalhar com os conceitos e com as operações lógicas presentes no exterior dos prédios – que funcionam para este Estudo como "original" – para conseguir desmontar e remontar esse produto em uma nova linguagem.

A linguagem escolhida para servir de rastro no futuro e divulgação no presente foi a do design de superfície. Esse campo, cujas práticas existem desde sempre (basta lembrar a arte corporal indígena), surgiu no entroncamento da grande área do design com a tecelagem. Pela relação com a moda, boa parte da produção de um designer de superfície está ligada ao termo "estampa", que carrega consigo uma série de determinações técnicas para seu correto emprego, tais como metragem do tecido, tipo de tinta, tipo de fío, tipo de trama da tecelagem, medida do módulo em relação ao tecido, tecnologia de pigmentação desse tecido etc. Como o objetivo desta Pesquisa é a criação e edição desses desenhos a fim de que sejam aplicados a superfícies que não apenas os tecidos, a expressão "padrão gráfico" é mais condizente com o produto aqui obtido. Porém, ambas as expressões ("padrão gráfico" e "estampa") serão usadas ao longo desta Dissertação por se saber que todo padrão gráfico funciona como estampa, e que toda arte corrida aplicada a uma dada superfície pode ser nomeada, popularmente, como estampa.

Dentro desse campo em expansão, as investigações atuais, segundo Rüthschilling, têm aumentado em relação à questão da construção de significados nas estampas, a fim de atender "a uma nova demanda: a emocional" (RÜTHSCHILLING, 2008, p. 47). Aqui fechamos o círculo que relaciona a arquitetura *Art Déco*, a tradução, o design de superfície e o presente: sabemos que o passado está cheio de memórias e referências, e já consideramos de bom grado as coisas retrô como parte interessante das nossas casas e vestimentas. O passado é fonte de significados, principalmente quando esse passado está cheio de memórias regionais. Então, a transcriação das fachadas desses prédios tanto expande as possibilidades criativas quanto contribui para o campo do design de superfície, ao mesmo tempo em que valoriza o patrimônio cultural e a Belo Horizonte dos anos 30-40 que abandonava seus ares de cidade administrativa e se tornava uma metrópole.

A proposta se desenvolve a partir do capítulo 2, onde o estilo *Art Déco* é apresentado levando em consideração seus antecedentes na história da arte e o seu sucessor direto: o *Modernismo*. A análise da evolução da arte ocidental, necessária para a compreensão do estilo aqui estudado, se inicia na pintura renascentista. A grande mudança na pintura vem com a descoberta da fotografia, que, de certo modo, autoriza a arte a não ser tão fiel ao natural.

Somam-se à fotografia as tensões da Primeira Grande Guerra e conflitos menores em toda a Europa, que fazem com que a sociedade e o artista coloquem a emoção acima da razão, fato que fomenta "distorções" na arte. Essas distorções ocorreram num momento em que cidades foram devastadas por mortes e demolições, sendo a reconstrução europeia algo literal. Junto ao caos instaurado, uma crise econômica e a enorme perda de pessoas, mortas ou fugidas da guerra, são pontos que valorizam as vanguardas artísticas cada vez mais abstratas, culminando no surgimento do estilo decorativo cuja principal característica é a abstração geométrica. O *Art Déco* tem como ponto de partida uma feira de artes decorativas e industriais realizada em Paris em 1925, e não possui autoria ou manifesto. Perdurou até o final da década de 1940, quando a Segunda Guerra Mundial destruiu vários países — e a reconstrução destes adotou o *Modernismo*.

No capítulo 3, a presença do estilo *Art Déco* na arquitetura da capital mineira é analisada a partir de seus destaques. A variedade e quantidade de prédios na cidade possibilitou que fossem agrupados por similaridade estética a fim de melhor observar aqueles erguidos entre as décadas de 1930 e 1940. A observação das manifestações *Art Déco* levou à seleção dos dez prédios cujas fachadas formam o corpus da Pesquisa. Para tal, foi demarcada uma região da zona central, dentro do perímetro da Avenida do Contorno, que engloba algumas das principais praças de Belo Horizonte (Praça Raul Soares, Praça da Estação, Praça Afonso Arinos, Praça da Liberdade, Praça Rio Branco e Praça Sete de Setembro). Nessa zona foram contabilizadas mais de 160 construções com os mais variados usos em estilo *Art Déco*; mas apenas dez foram selecionados para o processo tradutório. Uma das consequências do processo de identificação daquelas arquiteturas — que são boas representantes da variedade formal que existe nas fachadas que compõem a paisagem urbana do centro de BH — foi a produção de um mapa que funciona como roteiro turístico da presença do *Art Déco* na área central da cidade.

No capítulo 4, a tradução criativa ou transcriação é discutida como uma operação fundamental para que o objetivo da Pesquisa seja atendido. A partir dela, os padrões gráficos podem se tornar rastros do passado imortalizado nas formas dos ornamentos, presentes nas fachadas selecionadas, bem como os desenhos se transformam em veículos da história da cidade. A tradução possui forte ligação com a história, uma vez que seu ponto de partida ou o seu "original" é sempre algo já produzido e finalizado (pela lógica, portanto, algo ocorrido, passado). Ao mesmo tempo, ela permite preservar a tradição por meio de uma adaptação do dado passado ao tempo presente da operação tradutória, perpetuando a marca do desejo de se

tornar metrópole que tomara a capital mineira nas décadas analisadas – marca essa que está presente nas fachadas dos edificios *Art Déco*.

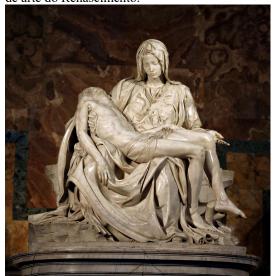
É no capítulo 4 que os processos de tradução e edição são descritos. Aqui, tradução, criação e edição se mesclam na realização dos padrões, de acordo com duas técnicas de geração de estampas corridas: Livre e Aleatória. Resumidamente, a técnica livre permite a criação de desenhos com uma operação simplificada de reposicionamento dos grafismos; por sua vez, a técnica aleatória permite a criação de superfícies mais complexas e desenvoltas. Para apresentar o desenvolvimento de cada arte, os edifícios foram agrupados em classes, de acordo com as variantes apresentadas no capítulo 3. Em todas as etapas, há uma breve leitura interpretativa das fachadas, buscando dar sentido a seus elementos composicionais, apoiada em representações fotográficas das mesmas. Essas são transcriadas para o design gráfico que, por meio da edição, gera as estampas e as aplica em produtos diversos.

Por fim, tem-se algumas considerações sobre o estudo desenvolvido. A forma de como o tema da pesquisa e as questões pertinentes se desdobraram ao longo do trabalho serão retomadas para observar até que ponto tudo aquilo que foi proposto na Introdução realmente foi atendido. Também serão feitas algumas ponderações sobre a coleção de estampas, com base nos conceitos analisados nos capítulos da Dissertação. Necessário reforçar que o projeto do livro será observado em relação à coleção de revistas Bello Horizonte — e de que maneira a publicação influenciou a edição gráfica do livro-resultado, que apresenta a coleção e todo o estudo feito sobre a arquitetura *Art Déco* da capital mineira. A possibilidade da criação de mais de uma estampa por fachada (fato que não ocorre neste trabalho) também deverá ser analisada nas considerações finais, além da reflexão a respeito da contribuição do estudo teórico para a parte prática, bem como a relevância dessas discussões para pesquisas futuras.

2 ART DÉCO

Uma das mais fascinantes capacidades do ser humano é a percepção da noção de tempo. Passado, presente e futuro se articulando na construção de uma história. Para compreender, pois, o estilo decorativo *Art Déco*, é preciso observar a evolução da arte de vanguarda e conectá-la às décadas de 1920 a 1940, quando o estilo "seduziu o mundo" – o que ajuda a entender o surgimento e o declínio dos glamourosos ornamentos traduzidos nesta Pesquisa.

Imagem 1: Pietá, Michelangelo (1499). Exemplo de arte do Renascimento.



Fonte: pt.wikipedia.org (2007)

Renascimento, Desde artistas aplicavam a perspectiva e outros recursos artísticos daquela época para representar o objeto observado (pessoas, plantas, animais, cidades etc) de maneira tão próxima ao original quanto possível. A arte teve tal função até o século XVIII; mas, a partir da descoberta da fotografia (no século XIX), ela independência, ganha passando explorar possibilidades e discursos diversos (visto que o registro fotográfico promove essa representação do original, tão investigada e trabalhada pelos pintores e escultores renascentistas). Junto a essa liberdade artística, a Revolução Industrial provoca uma

mudança nos produtos ofertados, a partir de meados do século XVIII e, principalmente, no século XIX. Com o processo de industrialização dos produtos outrora manufaturados, o artesanato perde mercado para a produção seriada. A estética do produto feito pela máquina é diferente daquela oriunda do trabalho do artesão: menos rebuscada e mais geometrizada, tanto pela limitação dos recursos do maquinário, quanto pela mão de obra que desenha as peças a serem feitas em escala industrial. É da necessidade de um profissional capaz de solucionar esse problema que surge o designer, um projetista da indústria, o "elemento de ligação" entre as necessidades e o gosto do consumidor, com os anseios de venda e de beleza dos insumos industriais.

Imagem 2: Cadeira em estilo Sheraton com estampa Surya, de William Morris (século XIX).



Fonte: johngeorgecabinetry.com.uk (2015)

Muitos desses produtos eram fabricados em madeira, e muitas dessas máquinas eram movidas a carvão, motivos pelos quais designers, como Willian Morris, no final do século XIX, começaram a propor uma estética mais "limpa" dos produtos cuja matéria prima fosse natural. Ele acreditava que a redução dos ornamentos seria um caminho para a sustentabilidade na indústria europeia. Morris também criou estampas dentro de

sua filosofia de redução dos excessos. Em seus padrões, trabalhou as formas da natureza, deixando-as mais figurativas e abstratas, facilitando a aplicação em móveis e promovendo um

debate dentro da arte decorativa. Seu trabalho inspirou artistas, designers e arquitetos franceses: na década de 1880, surgiu o *Art Nouveau*⁵, ou "arte nova", em tradução livre do francês. Em 1890, esse estilo começou a ganhar notoriedade, chegando a outros países, inclusive nas Américas.

Imagem 3: Editor e Impressor F. Champenoise, Mucha (1897). Exemplo de arte em estilo *Art Nouveau*.



Fonte: commons.wikimedia.org (2010)

O Art Nouveau buscava suas figuras na natureza e representava o natural através de linhas e formas sinuosas e movimentadas. As flores, que até então eram retratadas o mais fielmente possível, passaram a ser estilizadas e interpretadas pelo artesão, artista ou designer que as utilizavam. Mais importante do que aplicar a natureza ao projeto, era inspirar-se no natural; por isso, na arquitetura Art Nouveau, uma das grandes características foi a assimetria da fachada principal, bem como de todo o projeto arquitetônico, visto que na natureza nem sempre as plantas crescem de forma simetricamente igual. Essa observação do natural não era pesquisa exclusiva dos criadores da época: naquele momento, Charles Darwin e sua obra A Origem das Espécies (1859) já eram bastante conhecidos, bem

como as ilustrações botânicas de Ernst Haeckel e as fotografias de flores de Karl Blossfeldt.

O *Art Nouveau*, apesar de remeter à natureza, não tinha como referência o passado clássico (que mimetizava o natural através de suas técnicas). Por conta disso, era considerado um estilo "moderno", concebido a partir de imagens do presente. Sua produção perdurou até meados da década de 1910, e a semelhança entre as nomenclaturas (*Art Nouveau* e *Art Déco*) não é coincidência. Ambos foram estilos decorativos de repercussão mundial, surgidos na Europa e cujo tema era algo calcado no presente. A principal diferença é que, enquanto o *Art Nouveau* trabalhou a natureza de forma estilizada, o *Art Déco* trabalhou formas geométricas abstratas.

O *Art Nouveau* apontou para uma mudança das formas e uma adequação estética dos produtos para as possibilidades tecnológicas daquele período. Porém, entre 1910 e 1920, a

⁵ *Art Nouveau*: Foi um estilo internacional de artes decorativas diversas. Traduzido do francês para o português, a *Arte Nova* foi uma arte inspirada nas formas estruturais e escultóricas da natureza (flores, plantas, curvas, dentre outros).

estética símbolo do moderno deixou de ser influenciada pela natureza e passou a inspirar-se pelas possibilidades das máquinas industriais, pelos navios transatlânticos e os aviões. Uma mudança significativa (uma ruptura, talvez) num espaço curto de tempo, levando em consideração a evolução dos estilos artísticos desde o renascimento até o século XIX. Provavelmente, o impulso para a mudança do estilo decorativo que simbolizou o moderno no início do século XX possa ter sido a Primeira Guerra Mundial.

A morte do príncipe Franz Ferdinand deu início ao primeiro grande conflito intercontinental. O império Austro-Húngaro declarou guerra contra a Sérvia em 1914, e o conflito levou as alianças políticas e econômicas europeias a se manifestarem. Quatro anos depois, com a entrada dos Estados Unidos ao lado dos franceses e dos ingleses, a guerra chegou ao fim deixando, além da rendição e do Tratado de Versalhes, milhões de soldados mortos e um número ainda maior de feridos. A destruição ocorreu nos campos e nas cidades, que foram reconstruídos aos poucos, após o término do conflito.

O período de reconstrução da Europa foi turbulento:

Há tantos títulos e descrições desse período quantos os historiadores. Não foi apenas a Época do jazz, do swing, do charleston, do flapper, de Hollywood, do Adeus a Berlim de Christopher Isherwood e, claro, da Arte Deco, mas também da Grande Depressão, do Crash da Wall Street, da época em que o dinheiro enlouqueceu e, também, do fascismo (LEMME, 1996, p. 16).

Em 1926, a Alemanha sofreu uma enorme inflação, que culminou na total desvalorização da moeda. De repente, a classe alta alemã havia perdido toda a sua fortuna. O que, a princípio, era uma crise daquele país, logo se tornaria um problema em todo o mundo. Muitas pessoas empregaram seu dinheiro em ações, o que gerou desconfiança no mercado. A partir da inflação em tais aplicações, com uma atmosfera de incerteza nos investidores, houve uma quebra na Bolsa de Valores de Nova York, nos Estados Unidos, que fez com que as ações perdessem o seu valor. A recuperação da economia e dos empregos depois da crise começou a aparecer em meados da década de 1930, ao mesmo tempo em que emergiam o fascismo e o nazismo – ideologias que levaram o mundo a um segundo conflito, tão destrutivo quanto o primeiro.

Dentro desse contexto, de alegrias e tristezas, emerge uma nova "belle èpoque", porém agora as curvas sinuosas são substituídas pela régua e pelo compasso. Esse estilo, que é reconhecido como parisiense, na verdade, não possui origem ou autor, pois antes do evento de 1925, marco na divulgação do estilo, já havia designers trabalhando com composições geométricas em seus produtos, em centros de vanguarda como Viena ou Dessau (BITAR, 2017).

Apesar da falta de certeza em relação à origem, o primeiro suspiro registrado dessa nova "belle èpoque" foi dado (provavelmente) em Viena, que até aquele momento era a quarta maior cidade europeia. Josef Hoffmann e Koloman Moser, respectivamente designer e arquiteto, se juntaram ao banqueiro Fritz Wärndorfer para fundar a cooperativa de artesanato e design de produtos chamada Wiener Werkstätte, em 1909. Antes disso, os dois profissionais haviam trabalhado com o estilo *Art Nouveau* na Associação de Artistas Austríacos, conhecida como Wiener Secession. No ano de 1900, a Wiener Secession fizera uma exposição dedicada à arte decorativa, com formas mais retilíneas que as utilizadas pelos artistas do *Art Nouveau* e que apontavam para o movimento moderno de 1920. Esse traço, que futuramente seria reconhecido como uma abstração geométrica, se transformou na principal característica daquela cooperativa que funcionava através de ateliês separados por produtos e materiais. Por volta de 1905, os Wiener Werkstätte já possuíam mais de cem empregados entre artistas e artesãos. Prezando pela qualidade dos produtos e levando em conta o tamanho da cooperativa, os "Werkstätte" tomaram a frente da vanguarda vienense, tendo seus produtos divulgados em revistas e em exposições organizadas por eles próprios. O grupo perdurou até 1932.

Se os vienenses foram capazes de observar a mudança da estilização da natureza, surgida no fim do século XIX, para a abstração geométrica do início do século XX, é possível que eles estivessem o tempo todo sob a influência das vanguardas artísticas e dos acontecimentos do novo século. Os estilos de virada, principalmente os do início do século, se diferiam da arte dita "acadêmica" ou neoclássica, pois eles nasceram sob o discurso do moderno.

2.1 A geometrização das formas artísticas

A arte sempre acompanhou a sociedade ao longo de sua evolução, de acordo com Carlos Cavalcanti (1966). Aquela que vinha sendo produzida do século XV ao século XVIII tinha como referência a antiguidade clássica. Na virada do século XIX para o século XX, o que se percebeu foi uma mudança na forma adotada pelo artista, principalmente na pintura. O artista moderno surgiu com aqueles pintores e escultores que resolveram trabalhar de uma maneira distinta daquela empregada pelas academias e escolas de belas artes. A partir desse rompimento, nasceu algo que Cavalcanti (1966) nomeou como "deformação".

Imagem 4: Baile no Moulin Rouge, Toulouse-

Lautrec (1890).



Fonte: commons.wikimedia.org (2012)

A deformação na arte existe desde os povos primitivos. Segundo Cavalcanti, o homem que vive no plano místico (ou do sentimento), acima do plano lógico (ou racional), tende a deformar seus trabalhos artísticos. "A representação da imagem realista, como ocorreu no classicismo grego e renascentista até os fins do século XIX, significa um equilíbrio entre o sentimento e a razão, entre as faculdades emocionais e as intelectuais" (CAVALCANTI,

1966, p. 67). Isso explica porque Toulouse-Lautrec, famoso artista da *Bélle Epóque* exibia pernas que não só dançam, como tremulam com o som da música animada em seus cartazes, resultando numa deformação do natural.

Imagem 5: A lagoa dos lírios d'água, Monet (1899).



Fonte: strictlygifts.co.uk (2018)

(1902-1904).

rompimento do ideal clássico do belo, divulgando suas obras em salões de arte independente, com artistas estreantes. Renoir e Monet foram pintores ligados ao Impressionismo e que se tornaram conhecidos a partir de tais exposições. O termo "Impressionismo" surgiu nas críticas feitas aos quadros dos jovens pintores, que colocavam alguns

século XX) iniciou com a deformação e o

A arte moderna (ou a arte de vanguarda do

"borrões" na tela para representar suas "impressões". Todavia, o movimento artístico era duramente criticado no fim do século XIX; poucos eram os que percebiam algum valor Imagem 6: Monte Saint-Victoire, Cézanne naquelas obras.

Fonte: smarthistory.org (2017)

Cézanne percebeu um problema na aplicação das cores na tela feita pelos impressionistas, que acabavam por desfigurar a forma. Ao contrário do pintor clássico que proclamava um retorno à forma tal como a pintura fizera desde o século XV, Cézanne criticou a falta de estrutura dos objetos representados pelo Impressionismo devolvendo essa mesma estrutura

aos objetos – sem fazer com que a arte regredisse aos séculos anteriores. Ele observava o formato cilíndrico do tronco e a gigantesca elipse formada pela copa de uma árvore. Ao reduzir as formas da natureza, geometrizando-as, o artista buscava a sensação de estrutura do objeto e a totalidade de sua forma, algo que havia se perdido nas pinturas impressionistas. Nesse processo de geometrização e simplificação, o pintor aprofundou-se na abstração das formas geométricas, preparando o terreno das artes para a chegada do Cubismo.

Imagem 7: As meninas D'Avignon, Pablo Picasso (1907).



Fonte: en.wikipedia.org (2008)

O Cubismo surgiu por volta de 1908, e logo se tornou uma das grandes tendências da arte moderna. Les demoiselles d'Avignon é uma das primeiras pinturas feitas dentro da estética de geometrização das formas de Picasso. Georges Braque foi outro pintor do Cubismo, e se inspirou nos mesmos ideais de Cézanne: reduzindo ainda mais as formas, criou telas que mesclavam cilindros e cubos para representar a estrutura das paisagens. Um crítico de arte nomeou as pinturas de Braque como cúbicas, devido à forma do cubo adotada pelo artista para representar as casas das paisagens. A partir daí, cunhou-se o termo

"Cubismo".

O pintor tradicional, ao pintar um caixote, usa a perspectiva e as técnicas pictóricas para representar três lados do objeto, pois sabe que as outras três formas estão do outro lado da visão. O pintor cubista coloca, numa superfície plana, todos os lados desse caixote: as faces visíveis e não visíveis. Esse princípio de deformação era aplicado de acordo com o artista, e não a partir de regras preestabelecidas dentro do movimento. Outras inovações do Cubismo para a arte moderna foram o uso da tipografía nas telas e a *collage*. Braque colava em suas obras recortes de revista e jornal, elementos estranhos na pintura até então.

"Quando Picasso e Braque empreenderam juntos, em 1907-1908, o percurso através das suas descobertas radicais que conduziram ao cubismo, 'presos a cordas como alpinistas', viraram a arte, como então era entendida, de pernas para o ar" (LEMME, 1996, p. 31). Os desdobramentos do Cubismo influenciaram a arte na Europa e, posteriormente, no mundo. Na Itália, surgiu o Futurismo; na Holanda, o De Stijl; na União Soviética, o Construtivismo; na Inglaterra, surgiu o Vorticismo; na Alemanha, nasceu a primeira escola de design do mundo, a

Bauhaus; e em Paris, após o Cubismo, surgiu o Orfismo (vale destacar que outros "ismos" apareceram naquele período, porém não são aqui citados por não serem estéticas geométricas e abstratas, a exemplo do Surrealismo). Além da sucessão das novidades vanguardistas, o que chama a atenção para as artes do início do século XX é o fato de serem geometrizadas. Essas artes se preocupavam com a novidade, com a pesquisa e a experiência artística o tempo todo. Os artistas modernos queriam experimentar todas as possibilidades, propor jogos mentais, expandir a arte. Ser "moderno" era estar à frente do seu tempo, na *avant-garde*, sempre olhando e caminhando para o futuro.

2.2 O Art Déco

Os criadores do início do século passado, na busca por uma estética que traduzisse o momento conturbado em que viviam, optaram pela abstração geométrica, derivada da deformação e da simplificação das formas da natureza. O estilo *Art Déco*, resultado de todas aquelas pesquisas, teve sua ascensão em uma época em que os museus europeus buscavam coleções de arte primitiva. De acordo com Lemme (1996), essa volta ao primitivo foi motivada pelo desinteresse do europeu por sua sociedade – enferma de ódio –, que chegou ao Imagem 8: Cartaz do evento que deu nome ao ponto de enviar seus jovens para a morte numa

estilo Art Déco, Robert Bonfils (1925).



Fonte: archdaily.com (2016)

guerra monumental. Foi dentro desse contexto que o *Art Déco* despontou como um olhar para o futuro da Europa (no campo decorativo). A modernidade associada a esse estilo deve ser pensada como um movimento de superação das fraquezas daquela sociedade doente, capaz também de produzir vida e de aprender com seus erros.

Essa arte de vanguarda, explorada na arquitetura e em produtos diversos na década de 1910, começou a conquistar cada vez mais adeptos na década de 1920. Apesar de o primeiro sinal ter sido dado possivelmente em Viena, foi em Paris que o estilo se consolidou como uma possibilidade de ornamentação, através de uma feira internacional. Exposições internacionais como a

Grande Exibição de Londres, em 1851, com seu palácio de cristal e a presença – e patrocínio – do príncipe Alberto (LEMME, 1996, p. 10), já chamavam a atenção do mundo para as modas europeias. Em 1900, uma das exposições parisienses foi tão bem-sucedida que dela nasceu a Sociedade dos Artistas Decoradores, com o objetivo de repetir a relevância do evento. Em 1925, a sociedade francesa realizou outra grande feira, que revelou talentos das artes decorativas e aplicadas, cuja temática central era o *Art Déco*. O termo "Art Déco" é uma abreviação do título da mostra parisiense: Exposição de Artes Decorativas e Industriais Modernas de Paris. A abreviação *Art Déco* foi proposta por Bevis Hillier ao lançar seu livro: *Art Déco of the 20s and 30s*, em 1968. Antes do surgimento do termo, o nome que se dava ao estilo era *moderno* ou *cubista*.

O evento contou com cerca de 150 espaços construídos, entre pavilhões, bares, cafés, restaurantes e teatros. Além de produtos industriais, a mostra possuía pinturas, esculturas, fotografias, cinema, circo, feira, danças, música, flores e até penteados. A feira ficava entre a Praça da Concórdia e a Torre Eiffel, e cruzava o Rio Senna. Havia pavilhões da União Soviética, Bélgica, Inglaterra, Japão. Lojas de departamentos francesas chamaram a atenção do público pela aplicação do design em seus produtos, o que fez com que joalheiros e expositores de produtos de luxo se empenhassem ainda mais em seus trabalhos, para manter o nível de excepcionalidade. A partir desse evento, o *Art Déco* demonstrou sua disposição para seguir a mesma problemática do *Art Nouveau* – propor relações entre arte e tecnologia, a partir de um estilo que alia processos industriais com um componente artístico, ainda que puramente ornamental (CASTRIOTA, 2017).

Após a Exposição, o estilo disseminou-se entre os designers europeus e americanos. Na década de 1930, já dominava Hollywood, inspirando cenários, figurinos e casas de estrelas do cinema: "Durante os anos trinta, o estilo se fez cada vez mais popular, graças a suas associações com a vida dos sonhos hollywoodiana e, como resultado, foi bem acolhido pelos fabricantes convencionais" (FIEEL, 2013, p. 52, tradução nossa)⁶. O *Art Déco* encontrou um continente americano que buscava autonomia social e econômica. Sendo a França uma potência cultural da época, seus costumes foram adotados pelas repúblicas americanas que visavam alguma identidade nacional capaz de superar o passado colonial ou imperialista (no caso brasileiro, uma identidade capaz de ocultar o barroco). Ao mesmo tempo, outra fonte de inspiração para a construção de uma estética nacional veio do que Willian Bittar (2005) chama de "surto internacional de nacionalismo", em que países como Estados Unidos,

Durante los años treinta, el estilo se hizo cada vez más popular gracias a sus asociaciones con la vida de ensueño hollywoodiense y, como resultado, fue bien acogido por los fabricantes convencionales.

Colômbia, Peru, México e Brasil olhavam para seu passado pré-colombiano:

Uma verdadeira redescoberta cultural de valores, há muito apenas presentes nas cabeças de alguns poucos artistas e intelectuais, ganhava espaço: no México, Diego Rivera com seu muralismo engajado, expunha cenas da Revolução, enquanto Alfonso Reyes resgatava temas nacionais na poesia; no Equador, Icaza modernizava a poesia com temas regionais; a Argentina, também em crise interna, culminada com a Grande Greve de 1919 contra o ditador General Dellepiane, produzia uma literatura neonacionalista, representada pelo Grupo "Martin Fierro"; a Colômbia iniciava o ciclo de seu romance social engajado. Enfim uma sucessão de atitudes, sempre impregnadas do "espírito" modernista que resultam na seguinte hipótese: nos primeiros anos do século XX, pelo menos nas Américas, ser moderno era ser nacionalista ou, por mais paradoxal que pareça, ser moderno era ser tradicional (BITTAR, 2005, p. 2).

Com a presença do passado tradicional – e um estado emocional nacionalista emergindo –, o *Art Déco* mesclou-se a tais sentimentos: "Mussolini" e seu movimento Fascista produziram um *Art Déco* Fascista; "Hitler" produziu um *Art Déco* nazista; a civilização Maya influenciou a produção *Art Déco* mexicana. Esse nacionalismo, que talvez tenha iniciado na virada do século XIX para o século XX, promoveu as estéticas do *neo* (neoclássico, neogótico, neoárabe). No Brasil, o insuflo nacionalista promoveu a adoção dos "neo" europeus e a produção de um "neo" nacional, a partir dos grafismos dos Marajoaras, tribo indígena original da Ilha de Marajó.

Alguns historiadores utilizam essa linha de raciocínio para nomear o estilo marajoara como *Neomarajoara*. A adoção desse termo é justificada pela historiadora Patrícia Bueno Godoy "para caracterizar uma produção variada, inspirada nos padrões ornamentais das culturas indígenas brasileiras, característica da primeira metade do século XX" (GODOY, 2006, p. 269). O prefixo *neo* revelaria, portanto, o alinhamento da temática marajoara com a ornamentação de objetos e espaços, tal como a adoção da temática gótica na ornamentação do *neo*gótico, ou da temática clássica (greco-romana) na ornamentação *neo*clássica.

De característica fortemente iconográfica, a arte marajoara conquistou as publicações brasileiras nas décadas de 1920 e 1930 – apesar de alguns criadores experimentarem a estética em seus trabalhos anteriormente. Eliseu Visconti (1866-1944) e Theodoro Braga (1872-1957) foram dois nomes coniventes com tal pensamento. Visconti foi um artista e designer, conhecido por seus produtos ornamentados com temas brasileiros. Porém, nenhum nome é mais citado em relação ao surgimento e divulgação do Neomarajoara do que o do artista e professor Theodoro Braga. Natural de Belém do Pará, ele criou um repertório ornamental a partir da arte marajoara, mesclando ilustrações próprias e cópias de grafismos indígenas. Ele

se dedicou a divulgar essa pesquisa, intitulada *a planta brazileira (copiada do natural) e applicada á ornamentação*, cujo manuscrito se encontra no acervo da Biblioteca Mario de Andrade. Em 1922, na seção de Artes Aplicadas da Exposição Geral do Rio de Janeiro, Braga expôs uma série de produtos como colunas, vasos, tapetes, xales e elementos tipográficos, com aplicação de temas marajoara e de outras tribos indígenas, bem como a estilização de plantas e animais típicos brasileiros. Em 1928, outro artista utilizava o Neomarajoara em peças próprias: Correia Dias, o marido de Cecília Meireles. Suas cerâmicas foram produzidas em escala industrial pela Companhia Cerâmica Brasileira. Além de vasos, Correia Dias produziu azulejos, tapetes, objetos de metal e couro, vinhetas e capas de livros.

O Neomarajoara aparece em algumas arquiteturas, geralmente nomeadas como Marajoara ou *Art Déco* Marajoara. São construções que exibem em fachadas e interiores soluções estéticas comuns ao estilo *Art Déco*, com uma temática ornamental (adicional) marajoara. A participação dos ornamentos indígenas nem sempre ocupa a totalidade das fachadas. Se comparada às artes produzidas por Braga, Dias ou Visconti, é possível considerar a aplicação da temática marajoara na arquitetura como "tímida", o que leva a questionar a adoção do termo *Neomarajoara* para a arquitetura especificamente: não se trata de um edifício exclusivamente ornamentado com temas brasileiros, mas sim, sob influência. É por esse motivo que, nesta Pesquisa, o termo *Neomarajoara* será substituído por *Art Déco Marajoara*, para evidenciar que se trata de uma arquitetura marcada por um discurso nacionalista, sem abandonar o estilo francês.

O *Art Déco* brasileiro não se limitou à adoção de uma produção de cunho nacionalista – na verdade, ao se quantificar a produção *Art Déco* numa cidade como Belo Horizonte, por exemplo, o que se percebe é um número menor de edificações com algum discurso nacionalista em sua fachada. Isso demonstra o quanto era interessante para o brasileiro alinhar-se com o mundo. Por algum motivo, a arquitetura foi eleita como a responsável por esse processo de alinhamento e modernização do país.

"No Brasil, o estilo acabou por se sobressair na arquitetura [...]. O país respirava novos ares e Belo Horizonte se reconfigurava perante a iminência de uma reestruturação em todos os âmbitos" (BORSAGLI, 2016, p. 19). Estudar a presença da arquitetura *Art Déco* e sua relação com a história de Belo Horizonte é, de certo modo, compreender as manifestações *Art Déco* na jovem república brasileira. A capital adotou o estilo eclético como arquitetura de seu tempo e símbolo de sua modernidade, no final do século XIX. De acordo com Borsagli (2016), entre 1897, ano de inauguração da capital, e 1920, Belo Horizonte não teve um

crescimento populacional tão representativo (dentro de seu perímetro planejado) quanto o lado de fora da Avenida do Contorno. Na parte externa do perímetro, Belo Horizonte possuía um crescimento acelerado e descontrolado, com vilas e favelas se formando em várias direções. Apesar das ocupações ocorrerem também dentro do espaço delimitado pela Avenida do Contorno, do lado de fora elas se tornavam maiores, mais complexas e cada vez mais carentes de infraestrutura. Esse movimento também foi visto em boa parte do Brasil no início do século passado, demarcando a transformação de um país agrícola para um país industrializado.

Em 1934, foi criada a Comissão Técnica Consultiva da cidade, durante o governo de José Soares de Mattos, a fim de orientar o prefeito da capital no planejamento do crescimento e na reorganização do território, em relação às políticas públicas da prefeitura. Nessa época, Getúlio Vargas já mostrava as inclinações de sua política através da renovação em todos os sentidos – inclusive estético. Se na virada do século, a comissão responsável por construir a

Imagem 9: Viaduto de Santa Tereza, Emílio Baumgart e Ângelo Murgel (1929).



Fonte: catracalivre.com.br

Imagem 10: Cine Theatro Brasil, Ângelo Murgel e Emílio Baumgart (1932).



Fonte: iepha.mg.gov.br

capital mineira viu no ecletismo um requinte capaz de representar seus ideais de república moderna e soberana, a partir do governo Vargas um novo estilo se fez representante da modernidade. O Viaduto de Santa Tereza, inaugurado em 1929, foi a primeira construção da capital a adotar o *Art Déco*. Em linhas retas e exibindo um jogo de volumes ritmados, a tendência logo apareceu na arquitetura mineira, trazendo consigo um novo material construtivo: o concreto armado.

Ângelo Murgel, arquiteto e integrante da comissão responsável pela reestruturação de Belo Horizonte na década de 1930, ficou encarregado de construir um Cine Teatro na cidade. O arquiteto não ergueu um simples edifício – rompeu barreiras e "decretou" uma nova era na construção civil local. Usando concreto armado (material, até então, empregado apenas em projetos urbanísticos), Murgel foi responsável pelo Cine Teatro Brasil, em plena Praça Sete, um marco no centro da capital. O

edificio ainda chama atenção por sua arquitetura monolítica, sua verticalidade e ornamentação. O prédio de oito andares mostrou que a cidade, a partir de 1932 (ano de inauguração do prédio), cresceria verticalmente na área central – até então, as construções não ultrapassavam os cinco andares, devido à adoção do tijolo na estrutura.

Imagem 11: Edificio Ibaté, ângelo Murgel (1935)



Fonte: mapio.net

Sua verticalidade só foi superada em 1935, pelo edificio Ibaté, de dez andares, também projetado por Ângelo Murgel em estilo Art Déco. Aquele mesmo ano viu outros edificios superarem os oito andares e vários nomes despontarem na arquitetura mineira. Os arquitetos Raffaello Berti e Luiz Signorelli ganharam o concurso para a construção do Palácio da Municipalidade (ou prédio da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte). Segundo Bahia (2005), Signorelli e Berti "foram os arquitetos com maior produção arquitetônica da nova representação estética da época" (BAHIA, 2005, p. 188). A volumetria e a imponência do pórtico da Municipalidade chamam tanta atenção quanto a presença de três italianos na fachada do

prédio, destacando a importância da migração desse povo para a construção da capital. Signorelli e Berti eram sócios. O primeiro formou-se na Escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, enquanto Berti chegou ao Brasil em 1929, tendo sua formação em arquitetura na Real Academia dei Belle Arti de Carrara, na Itália. De acordo com Castriota (2017), a formação italiana de Berti talvez tenha sido seu principal diferencial no volume de arquiteturas Art Déco em Belo Horizonte.

A adoção do estilo decorativo por parte do poder público, bem como pelos novos e altos edificios da capital, foi aos poucos introduzindo um novo modo de construir em todos os setores da sociedade (e isso foi possível graças à abstração geométrica, que facilitava tanto a reprodução quanto a "criação" de uma fachada por qualquer construtor ou mestre de obras). O Art Déco, a partir desse momento, tornou-se uma linguagem valiosa no mundo da arquitetura e das criações em geral, devido à compreensão e/ou facilidade de reprodução de seus códigos. Castriota e Passos (1998) afirmam que antigos bairros periféricos, como Lagoinha e Floresta, bem como os "novos" bairros Cachoeirinha, Concórdia, Renascença, Sagrada Família e outros, possuem imóveis que representam esse momento de adoção do moderno através do *Art Déco* pela população da época. São projetos

construídos, em sua maioria, por mestres-de-obra anônimos, essas edificações conservam mais as tipologias – casa "porta-e-janela", "palacetes-comércio"... – e os esquemas construtivos – estrutura em tijolo – herdadas do ecletismo, dando-lhes uma roupagem moderna. Outro traço marcante da arquitetura eclética, que permanece nessas releituras populares, é um certo fachadismo, com a valorização plástica das elevações frontais, sendo absolutamente tradicional o tratamento das demais. Muitas vezes a utilização de estilemas déco apresenta-se mesmo apenas como artificio de modernização de fachada de residências mais antigas, permanecendo as soluções tradicionais de composição formal (CASTRIOTA e PASSOS, 1998, p. 148).

Ao longo das décadas, o Art Déco conseguiu, de certo modo, uma democratização da estética internacional: ricos e pobres podiam, pela primeira vez, ornamentar suas casas e seguir a moda. Porém, o "consumo de massa" fez com que o estilo ficasse desgastado e, assim como nos ciclos de moda, se tornou obsoleto, principalmente após o fim da Segunda Guerra Mundial. Edifícios como o icônico Acaiaca, na Avenida Afonso Pena, representam os últimos suspiros do Art Déco. Com 30 andares, o prédio inaugurado em 1947 – cuja construção se iniciara em 1943 – tem duas carrancas na fachada, logo abaixo de torres de ferro e vidro. O projeto do arquiteto Luiz Pinto Coelho tem uma forte influência indígena, motivo pelo qual ele pode ser classificado como de arquitetura Art Déco Marajoara. O nome e a figura indígena remetem à tribo Acaiaca. "Segundo a lenda, essa tribo, até então invencível, ao ter seu totem uma grande árvore - destruído pelos portugueses, entrou em acirradas disputas internas quanto à atitude a tomar, terminando por se autodestruir (CASTRIOTA e PASSOS, 1998, p. 156)". Ainda de acordo com os autores, a moral da história se encaixava ao nacionalismo da época, ao apontar a união de um povo como sua principal força. As torres de vidro representariam a modernidade, e a fachada relacionaria o passado indígena – portanto, a lição proveniente da destruição de um povo segregado com o espírito moderno.

A partir da década de 1950 o mundo veria um novo recomeço. A arquitetura reduziu seus elementos ao apenas necessário, e o design motivou o público a se interessar por objetos quase totalmente desprovidos de ornamentos: "menos é mais" é o lema da "modernidade pósguerra". O que se vê na arquitetura, desde então, é o *modernismo*, que já havia aparecido na capital mineira na década de 1940, através do trabalho do famoso arquiteto Oscar Niemeyer.

2.3 *Modernismo*: o concorrente-sucessor

Na raiz do termo *Modernismo*, segundo Barros (2005), está a palavra "moderno". Surgida no século V, o termo inicialmente se referia aos novos tempos cristãos em oposição ao passado pagão; a palavra "modernidade" é uma derivação cuja referência de uso e significado está nos trabalhos de Baudelaire, que trouxe ideais de transitoriedade e mudança. "Já 'modernismo' configura-se como um esforço deliberado de expressar estética e ideologicamente os valores da modernidade, a partir da modernização e das transformações no campo da cultura material" (BARROS, 2005, p. 39). Conclui-se, então, o *Modernismo* como um ideal que transformou seu presente numa estética (ou seja, deu um formato a esse presente).

Vieira (1997), ao analisar a produção artística de Zina Aita (pintora de Belo Horizonte), conta que o "modernismo emergente inicia-se nos anos 20 apenas como um elemento de pressão, fortalecendo-se nos anos 30 e tornando-se um elemento denso, que abre espaço de luta e enfrenta a cultura dominante. O *modernismo* emergente identifica-se 'com a minoria, com a exceção'" (VIEIRA, 1997, p. 125), enquanto o *Art Déco* era utilizado pela maioria. Machado (1970), Ávila (1997) e Oliveira (2009) são outros pesquisadores que corroboram tal hipótese. O primeiro autor afirma que o *modernismo* brasileiro surgiu com a literatura:

Foi a geração de 22 que inaugurou na literatura o nosso século XX e, assim, pode ser considerada uma geração decisiva, já que trouxe uma nova imagem da vida, modificou um sistema de valores culturais e estéticos e inaugurou uma nova época na história do pensamento artístico e literário brasileiro (MACHADO, 1970, p. 8).

Já a segunda autora destaca que esse movimento estético chegou a Belo Horizonte por meio da livraria Francisco Alves:

Assim, em Minas, ao contrário do que se passa em São Paulo, nossos intelectuais não vão diretamente à fonte, por meio de viagens à Europa, especialmente a Paris, mas tomam contato com as novidades literárias via livros importados pela Livraria Francisco Alves (ÁVILA, 1997, p. 176).

Fundamental é que para a estética Modernista "a realidade dos novos tempos passa a ser sinônimo das representações do novo" (BARROS, 2005, p. 45) – esse "novo" bebe de fontes antigas. Numa Europa destruída, saudosa de passados primitivos, puros e ideais para reerguer-se, o movimento modernista não fugiu a tal regra e olhou para a arquitetura greco-

romana como fonte de inspiração para suas criações. Na arquitetura do consagrado Le Corbusier, conforme destaca Cohen (2009) ao discorrer sobre a casa La Roche-Jeanneret, ele se inspira na "Acrópole de Atenas: um teatro para procissões, como havia proposto Auguste Choisy na 'história da arquitetura' ao final do século XIX" (COHEN, 2009, p. 24).

Imagem 12: Casa La Roche-Jeanneret, Le



Fonte: en.wikipedia.org (2013)

Corbusier recusara qualquer elemento ornamental em seus projetos. Prezando por materiais de construção recentes naquele momento, e sempre influenciado pela sobriedade da antiguidade clássica, percebeu no movimento De Stijl um caminho estético que representava o moderno, e toma a arquitetura desse movimento como a base de sua produção (COHEN, 2009, p. 24). Sua influência na arquitetura de Belo

Horizonte se manifesta através de Oscar Niemeyer, cuja obra fora encomendada pelo então prefeito Juscelino Kubitscheck, que demonstrava interesse pela modernidade e pelas artes de vanguarda. Niemeyer manteve contato com Le Corbusier, e foi um dos grandes nomes da arquitetura modernista brasileira.

Imagem 13: Museu de Arte da Pampulha, Oscar Niemeyer (1943). Exemplo de arquitetura modernista em Belo Horizonte.



Fonte: pt.wikipedia.org (2010)

"Será na Pampulha que o arquiteto brasileiro mostrará toda a sua capacidade inventiva e reinterpretativa da paisagem mineira em curvas sinuosas de inspiração barroca" (VIEIRA, 1997, p. 180). Apesar do conjunto arquitetônico inaugurado na década de 1940, é somente com Brasília, na década de 1960, que o *modernismo* no Brasil ganhará destaque mundial (BARROS, 2005, p. 54). A essa altura, Tarsila do Amaral e os modernistas já eram conhecidos internacionalmente, o que revela

não apenas um longo período da produção modernista no País, como uma demora na aceitação dela pela arquitetura. Somente após a Segunda Guerra Mundial essa estética substituirá o *Art Déco*, outrora apontado simplesmente como "moderno".

Até hoje os ideais modernistas podem ser encontrados na arquitetura e nas escolas de design, o que faz questionar o seu fim – diferente do *Art Déco*, findado e superado. O movimento pós-moderno apresentou-se como um sucessor do *modernismo*, entre os anos 70 e

80. Porém, durante a década de 1990 os ideais modernistas voltaram através de arquitetos como Norman Foster e Richard Rogers, que traduziram os conceitos de Le Corbusier para o seu tempo, usando novos materiais e atendendo novas demandas.

3 DESTAQUES DE BH

O estilo Art Déco está espalhado por toda a capital mineira, conforme visto no capítulo anterior. Dentro do perímetro da Avenida do Contorno, há uma maior concentração de tais construções, cujos pontos de referência são as praças Raul Soares, Rio Branco (Rodoviária) e a da Estação. As praças dentro do projeto urbanístico positivista de Belo Horizonte, configuram-se (ao menos no ideal higienista) como pulmões da cidade, enquanto que as ruas e as avenidas são veias e artérias, de acordo com Barros (2005), estudioso dos projetos urbanísticos positivistas de La Plata, na Argentina, e da capital de Minas Gerais.

Os espaços públicos (as praças) podem servir de referência para o transeunte e, por isso, são de grande valor para essa Pesquisa. O planejamento inicial do estudo já previa o interesse em observar a arquitetura Art Déco da região central de Belo Horizonte. Delimitada

Google Maps em uso.

Fonte: print screen da ferramenta web no sistema operacional Windows 10 (2018)

Imagem 14: Exemplo de uso da ferramenta web pela Avenida do Contorno, a área está repleta de edificações de todas as épocas, a exemplo do ecletismo na Praça da Liberdade e do palacete neogótico ao lado do Edificio Maletta. O levantamento das construções em estilo Art Déco iniciou-se nas proximidades das três praças já mencionadas com a utilização da ferramenta online

Google Maps. Somente nessa região foram contabilizadas nada mais, nada menos, do que 100 construções em estilo Art Déco, com as mais diversas finalidades, tamanhos, variações e ornamentos. Com esse cenário, foi necessário delimitar o espaço a ser investigado, visto que uma busca por prédios dentro de todo o perímetro da Avenida do Contorno seria mais do que suficiente para alcançar um número satisfatório de fachadas para as transcriações.

A princípio, a região hipercentral da cidade pareceu interessante como demarcadora da zona a ser analisada, não fosse sua delimitação variável conforme o tempo e o estudo empreendidos pelas autoridades competentes e outros. Por exemplo, em um estudo realizado no ano de 2003, feito por Carneiro e Souza (2004), a Praça da Liberdade encontrava-se nos limites do hipercentro da capital. Porém, o documento válido atualmente⁷ e disponível pelo setor de planejamento urbano da Prefeitura de Belo Horizonte em seu site (até o ano de apresentação desse estudo) data de 2012 e não inclui a referida praça. A fim de solucionar a questão sobre o espaço a ser pesquisado, foi delimitada uma região partindo daquele já defasado estudo de Carneiro e Souza (2004) – pois as principais praças e avenidas do centro de Belo Horizonte estão presentes, configurando um mapa repleto de pontos turísticos e locais de referência.

O espaço geográfico a ser investigado é, portanto, todo aquele contido pelo perímetro das avenidas Bias Fortes, do Contorno, Assis Chateaubriand, dos Andradas, Carandaí e Brasil; das ruas Sapucaí e Alagoas; e a Alameda Ezequiel Dias. Essa área também foi analisada com a ajuda do *Google Maps*, observando a fachada de cada edificação registrada pelo *software*. Foram contabilizadas 168 fachadas em prédios, hotéis, lojas, casas e outras construções em estilo *Art Déco*, sendo esse um número além do necessário para o processo de avaliação dos objetos que formarão o corpus da Dissertação.

Concentrada em uma região e espaçada em outra, a presença do *Art Déco* na área central de Belo Horizonte interessa à Pesquisa pela frequente circulação de pessoas por ela. O local é frequentado pelos belo-horizontinos que necessitam fazer compras ou trabalhar, bem como turistas ou moradores das cidades metropolitanas. Apesar de o cotidiano muitas vezes não permitir a devida apreciação das arquiteturas, espera-se que as fachadas sejam reconhecidas pelo leitor nos desenhos resultantes do processo de transcriação aqui utilizado.

3.1 Variações dentro do estilo

O Art Déco chegou à Belo Horizonte pelas mãos e projetos de imigrantes italianos e ítalo-brasileiros. De acordo com Freitas (2007), a presença dos italianos foi de fundamental importância. Eles chegaram ao Brasil como mão de obra na construção civil; agricultores das lavouras de café; fugidos das crises europeias; e pelo medo de um "escurecimento" da população brasileira (FREITAS, 2007, p. 139). Dentre os arquitetos e engenheiros italianos responsáveis pela produção arquitetônica Art Déco de Belo Horizonte, conforme já citamos, destacaram-se Raffaello Berti e Luiz Signorelli. Berti viveu na capital mineira até 1972, ano de sua morte. Sua produção, segundo Castriota (2017) alcançou 500 projetos de diversos tipos: hospitais, casas, prédios, clubes, edifícios públicos. Uma das características de seu

⁷ https://prefeitura.pbh.gov.br/sites/default/files/estrutura-de-governo/politica-urbana/2018/planejamento-urbano/geo zoneam ade 2012 a0.pdf

trabalho foi a adoção do estilo Art Déco, com traços que remetem à arquitetura clássica. É o caso da entrada do edifício da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte (projetado com Signorelli), que exibe em sua escadaria algumas colunas que remetem aos templos grecoromanos. Destacam-se, ainda: a sede do Minas Tênis Clube, o Palácio Arquiepiscopal Cristo Rei, o cine México, o cine Santa Tereza, o colégio Marconi, o colégio Sion, o Instituto Izabela Hendrix, o colégio São Paulo, a Santa Casa de Misericórdia, o hospital Felício Rocho, o hospital Odilon Behrens, a igreja São Francisco das Chagas, a igreja Santo Afonso, o Edifício Indaiá, o Edifício Teodoro e o Edifício Capixaba (CASTRIOTA, 2011, p. 206).

Imagem 15: Exemplo de arquitetura Art Déco Futurista.

Fonte: print screen da ferramenta web Google

A produção arquitetônica Art Déco da capital mineira foi tão ampla que Castriota e Maps no sistema operacional Windows 10 (2018) Passos (1998) foram capazes de agrupar as variações feitas no estilo em quatro tendências. A primeira delas foi conhecida em sua época como futurista. "Caracterizada pela profusa utilização da decoração moderna geometrizada, aliada à forte

ênfase expressiva e monumental, assimila tanto recursos da matriz clássica quanto racionalismo 'cubista" (CASTRIOTA e PASSOS, 1998, p. 153). O Edifício Chagas Dória, localizado na Rua Sapucaí, próximo ao viaduto Santa Tereza, é um representante dessa vertente futurista. Outros exemplos de edificações "Art Déco Futurista" são o Edifício Piraquara, o Hotel Metrópole e o Hotel Magnífico. Neles, se percebe a presença de elementos que buscam a verticalidade e a ascensão por meio de ornamentos dinâmicos, cuja interpretação pode levar à ideia de triunfo ou autoritarismo, presente no Brasil de Getúlio Vargas. Geralmente, essas placas verticais são agrupadas e cruzam linhas horizontais, criando um enrijecimento da fachada, demonstração de força, segurança e domínio tecnológico.

Imagem 16: Exemplo de arquitetura Art Déco cubista.

Fonte: print screen da ferramenta web Google

A segunda tendência buscou reduzir o volume de ornamentos na fachada, mas nem por Maps no sistema operacional Windows 10 (2018) isso se tornou modernista. Trata-se de uma influência da decomposição da forma cubista, conforme trabalhava Picasso. O "Art Déco Cubista", portanto, é reconhecido pelos jogos de volume, lajes planas em balanço, jogo assimétrico

do volume arquitetônico ou da fachada e arestas recortadas, que produzem uma sensação de movimento no edificio. Um dos grandes representantes dessa vertente é o Edificio Cruzeiro, de oito andares. O *Art Déco* Cubista pode ser visto, também, no Edifício San Marco, no Hotel Madrid e no Conjunto Habitacional IAPI.

Imagem 17: Exemplo de arquitetura *Art Déco* Paquebot.

Fonte: *print screen* da ferramenta *web Google Maps* no sistema operacional *Windows* 10 (2018).

A terceira tendência apontada por Castriota e Passos (1998) foi chamada de *Paquebot*, ou Aerodinâmica. Mais compacto e cilíndrico, sofreu influência das pesquisas feitas para o desenvolvimento de aeronaves – além da estética dos navios transatlânticos. As esquinas

geralmente possuem o formato curvo e os ornamentos são, em sua maioria, linhas horizontais predominantes. São bons representantes dessa arquitetura o contido e monolítico Cine Brasil, o extravagante Centro dos Chauffeurs, a Casa de Saúde São Lucas e o Edifício Abras. É possível perceber que o trabalho nas extremidades verticais, em alguns desses prédios, é rasgado por varandas, outra característica da variação.

Imagem 18: Exemplo de arquitetura *Art Déco* Clássico Moderno.

Fonte: print screen da ferramenta web Google Maps no sistema operacional Windows 10 (2018).

A quarta tendência foi uma das mais sutis variações em relação aos primeiros edificios *Art Déco*. Ao longo da década de 1940 a arquitetura modernista começou a se destacar, influenciando o estilo arquitetônico aqui estudado. Fachadas simétricas que remetem a arquiteturas clássicas, e

que exploram sacadas ou balcões, entram nessa categoria – talvez a mais frequente dentre as arquiteturas ainda de pé no centro de Belo Horizonte. São representantes dessa vertente o Edificio Capixaba, o Minas Gerais, o Andrade Campos, o Dantés, o Mariana, o Tupis, o Rio Branco e o Banco Financial da Produção.

Devido à facilidade em mesclar e usar outras estéticas como "inspiradoras", o *Art Déco* combinou-se com temas de civilizações primitivas. No Brasil, a temática marajoara, como foi visto, fundiu-se ao *Art Déco* e, apesar de não haver grande volume dessa produção, ainda é possível ver representantes da versão "*Art Déco* à brasileira". São exemplos típicos os motivos geométricos e labirínticos, altos e baixos-relevos representando o índio, a flora e a fauna amazônica, e o nome dos edifícios com palavras de origem tupi-guarani ou de outros idiomas indígenas.

Imagem 19: Exemplo de arquitetura *Art Déco* Marajoara.

Fonte: print screen da ferramenta web *Google Maps* no sistema operacional *Windows* 10 (2018).

Inspirado pela lenda⁸ da tribo homônima (e, por consequência, apto a ser classificado como

Art Déco Marajoara), o imponente edificio Acaiaca impacta com seu tamanho e sua volumetria. Indígenas representados por um baixo-relevo e a arquitetura de ferro e vidro destacando as esquinas em meio ao concreto: é um prédio que fala do passado e do futuro.

Apesar de ter sido um dos últimos representantes do *Art Déco* local a ser construído, ele entra na seleta lista dos mais citados como fundamentais para a compreensão do estilo em Belo Horizonte. Paradoxalmente, um dos primeiros edifícios também é destacado com frequência por alguns dos autores consultados neste estudo devido a sua importância na modificação da paisagem urbana da capital: o Cine Theatro Brasil. Sabendo aproveitar a esquina do terreno a seu favor, o cinema é um "bloco" de oito andares na Praça Sete. Conforme mencionado, o Cine Brasil foi projetado por Ângelo Murgel e é considerado o primeiro edifício *Art Déco* da capital. Por isso, ele geralmente é reconhecido como responsável por trazer o estilo para Belo Horizonte e o primeiro a superar os cinco andares (limite imposto pelo tijolo enquanto estrutura), graças ao uso do concreto armado. Pela sua tecnologia construtiva, o prédio foi citado em 1936 pelo jornal *Folha de Minas* como a construção que encerra o ciclo do tijolo e inaugura o ciclo do "cimento armado" (CASTRIOTA e PASSOS, 1998).

Um ano antes dessa declaração, um edifício havia superado os oito andares do Cine Theatro Brasil e se tornado o primeiro arranha-céu da capital (Bahia, 2005): o edifício Ibaté, de dez pavimentos, erguido na Rua São Paulo (quase na esquina com a Avenida Afonso Pena). Também desenhado por Ângelo Murgel, a edifícação possui poucos ornamentos, o que faz com que sua fachada remeta ao *modernismo* ou fique situado no caminho entre o *Art Déco* e o *modernismo*. No Ibaté não há o esquema de entrada, corpo do prédio e coroamento. Em seu lugar, a horizontalidade é valorizada por linhas que destacam os andares da construção. Ele abriu espaço para outros prédios de dez andares ou mais, que começaram a ser erguidos a partir desse período (1935), culminando na modificação da paisagem urbana da capital, tal como a conhecemos hoje.

3.2 O *corpus* da pesquisa

Toda a análise anterior foi necessária para definir as fachadas que foram traduzidas em padrões gráficos, e o processo de escolha das mesmas configura uma primeira operação de edição nessa Pesquisa. A partir das considerações, foi possível compreender a diversidade de formas que esse estilo trouxe para a paisagem urbana da cidade de Belo Horizonte; que, por

sua vez, serviu de base para o processo de seleção daqueles que são os mais representativos dessa pluralidade. Todos os edifícios encontrados através do Google Maps tiveram seus endereços anotados e imagens analisadas por duas vezes, a fim de verificar quais se encaixavam nas vertentes Art Déco descritas anteriormente e quais geravam dúvidas quanto à adoção do estilo. Sob essa curadoria, foram classificados 117 edifícios como puramente Art Déco.

Imagem 20: Exemplo de arquitetura Art Déco com menor nota.

Fonte: print screen da ferramenta web Google Maps no sistema operacional Windows 10 (2018).

Imagem 21: Exemplo de arquitetura Art Déco com maior nota.

Fonte: print screen da ferramenta web Google Maps no sistema operacional Windows 10 construções de uso misto, dos grupos (2018).

A redução considerou a ornamentação das fachadas e o jogo de volumes típicos do estilo em questão, visto que eles serão fundamentais para a produção das estampas. As 117 construções selecionadas neste primeiro momento foram agrupadas em relação ao seu uso. Foram criados nove grupos: Colégios; Hotéis Altos e Hotéis Baixos; Edificios (de uso misto) Altos e Edifícios (também de uso misto) Baixos; Cinemas, Residências; Serviços Públicos; e Outros. O grupo com o menor número de itens foi o "Colégios", com apenas dois elementos. O grupo com o maior número de itens foi o "Edificios Baixos", composto por 52 elementos. E

> Após serem agrupados por categorias de uso, os prédios foram avaliados de acordo com os requisitos necessários para representar a variedade da arquitetura Art Déco de Belo Horizonte:

> "Edificios", são, geralmente, lojas no térreo e

hotéis ou motéis nos andares superiores.

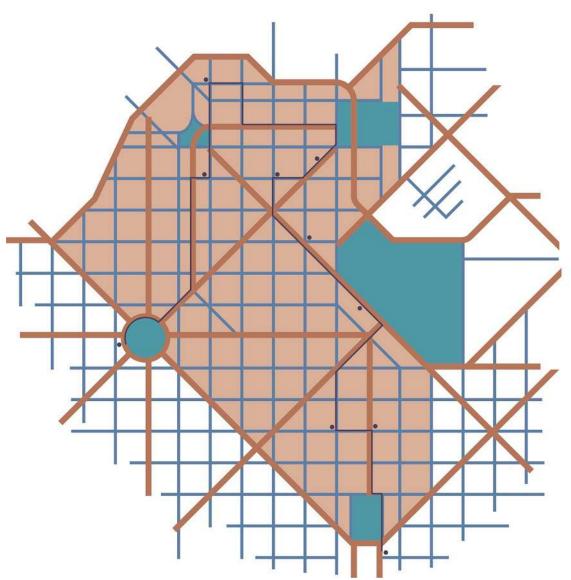
arquitetura de influência marajoara (sim ou não); ornamentação da fachada (nota de zero a dez, sendo zero, nenhum elemento, e dez, todos os espaços preenchidos); exploração volumétrica da arquitetura (sendo zero a parede reta, e dez as marquises, sacadas e outros volumes que rompem completamente a lisura das paredes externas). Sabendo que os ornamentos e os jogos volumétricos são percebidos de forma simultânea pelo observador de uma arquitetura, as notas referentes a essas questões foram somadas.

A menor nota aplicada a alguns dos prédios equivaleu a dois. Tais prédios apresentavam ou apenas ornamento (geralmente, no topo da construção) ou algum jogo volumétrico (geralmente, destacando as janelas ou a portaria). As notas mais altas somaram 16 e 17 pontos: Cine México e Prefeitura Municipal, respectivamente. Em ambos os prédios, o que se percebe é uma exploração de elementos inusitados, pouco presentes nas outras arquiteturas *Art Déco* de Belo Horizonte – o que, assim como o Centro dos Chauffeurs, torna tais edificios arquiteturas inconfundíveis.

A fim de incluir ao menos um representante de cada grupo de edificios (e um número máximo de dez prédios), dos 117 selecionados e, agora, classificados de acordo com os critérios descritos acima, foram escolhidos para o processo de transcriação as construções: Palácio Arquiepiscopal Cristo Rei (1937. Luiz Signorelli e Raffaello Berti); Residência localizada à Av. João Pinheiro, 363 (1940); Colégio Imaculada Conceição (1936. Romeo di Paoli); Prefeitura Municipal (1935. Raffaello Berti e Luiz Signorelli); Ed. Acaiaca (1947. Luiz Pinto Coelho); Ed. Comercial localizado à Rua Rio de Janeiro, 383; Hotel Amazonas Palace (1949. Mazoni e Magalhães); Cine México (1943. Raffaello Berti); Ed. Piraquara (1939. Romeo di Paoli); Primeira Igreja Batista de Belo Horizonte (1940).

Os edifícios escolhidos mostram, em conjunto, a diversidade do estilo *Art Déco* na arquitetura da capital mineira. Um mapa foi produzido como sugestão de roteiro, que percorre o centro de Belo Horizonte visitando todas as arquiteturas selecionadas e outras tão significativas quanto.

Imagem 22: Mapa da área analisada com a ajuda do Google Maps.



4 EDIÇÃO, TRADUÇÃO E MEMÓRIA

A tradução será feita a partir das fachadas dos prédios selecionados. É um processo tradutório de uma linguagem não verbal (arquitetura) para outra linguagem não verbal (design gráfico), que se inspira na teoria "Haroldiana" da *transcriação* para que o processo de transmutação das fachadas para as estampas ocorra. Para o teórico e tradutor (ou melhor, transcriador) Haroldo de Campos, transcriação é uma reformulação do "original". A tradução poética compreende o *modus operandi* do produto, e parte dessa lógica para fazer a tradução.

Seria o seguinte: descobrir (desocultar), por uma "operação metalinguística" voltada sobre o plano formal (da expressão ou do conteúdo), qual o código de "formas significantes" de que o poema representa a mensagem ou realização *ad hoc* (qual a equação de equivalência, de comparação e/ou contraste de constituintes, levada a efeito pelo poeta para construir o seu sintagma); em seguida reequacionar os constituintes assim identificados, de acordo com critérios de relevância estabelecidos *in casu*, e regidos, em princípio, por um isomorfismo icônico, que produza o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor (CAMPOS, 2013, p. 93).

Plaza concorda com Campos e explica de forma simplificada que

no processo de transcriação de formas o que se visa é penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, buscando iluminar suas relações estruturais, pois são essas relações que mais interessam quando se trata de focalizar os procedimentos que regem a tradução (PLAZA, 2003, p. 71).

Thelma Nóbrega, professora e pesquisadora da obra de Haroldo de Campos, chama atenção para um ponto importante em relação ao que é e como funciona a transcriação. A princípio, segundo ela, pode haver alguma confusão entre "transcriação" e "tradução livre" ou paráfrase. Mas deve haver uma postura de fidelidade para com o objeto observado e a ser traduzido,

uma tradução atenta ao modo de construção do poema, a seus aspectos fonosemânticos, à sua configuração sígnica. Ou seja, uma literalidade e uma aderência ao signo. Uma abordagem oposta à tradução fiel ao conteúdo e à forma mais superficial do original (métrica e rima) (NÓBREGA, 2006, p. 250-251).

A fidelidade ao original dentro desse processo não está mais na "literalidade servil em função da restituição do sentido, agora a fidelidade estará, antes, numa 'redoação da forma'" (CAMPOS, 2013, p. 103).

Nos trabalhos e na teoria Haroldiana, o plano ideal para a transcriação é o linguístico, o intracódigo ou a estrutura intratextual (NÓBREGA, 2006, p. 251). Já nesta Pesquisa, a forma foi traduzida de uma linguagem a outra, a partir de uma possível interpretação semiótica das fachadas (que será apresentada prédio a prédio no capítulo seguinte), e o processo de edição desencadeado por essa presumível leitura resultou numa possível tradução. "Possível", porque a ornamentação de uma fachada *Art Déco* é geométrica e abstrata, possibilitando interpretações diversas por sua baixa referencialidade (NIEMEYER e PONTE, 2010, p. 11). Essa dificuldade de traduzir um signo abstrato se converte em motivação para recriá-lo, de acordo com Campos (2013, p. 208). As fachadas são, portanto, um campo ideal

para a aplicação da teoria Haroldiana, sobretudo porque há algo na operação lógica aplicada por Haroldo de Campos à poesia que também se aplica a este Projeto: a redoação da forma, a reformulação do objeto observado, a reequação dos constituintes a partir de determinados critérios.

Esse processo de compreensão e reformulação, que é a dinâmica natural da tradução, reside em nós e se manifesta a todo momento. De acordo com o semioticista Julio Plaza, quando pensamos, traduzimos aquilo que temos presente na consciência para outros signos, imagens, palavras e outros tipos de representações pertinentes. O que ele quer dizer é que "qualquer pensamento requer ter havido outro pensamento para o qual ele funciona como interpretante" (PLAZA, 2003, p. 18) — ou seja, nossos pensamentos são traduções; e, com isso, a tradução pode ser vista como uma operação natural do ser humano. Exatamente por se tratar de uma "operação", toda tradução possui uma lógica que a orienta. Um bom exemplo disso são as plantas arquitetônicas, tradução de uma série de processos lógicos, desejos, interesses, influências — e, por que não, edição —, feitos pelo arquiteto durante o projeto, cujo objetivo é servir de original para outra tradução que resulta em um edifício construído.

No caso do processo aplicado nesta investigação, essa operação se converte em diretriz, promovendo a compreensão de um provável raciocínio por trás da concepção do "original" e tomando-o como guia para uma nova encenação desse "original". Assim, essa lei, ao contrário de condicionar a tradução, serve de base para a concepção de algo novo, mas que mantém uma forte ligação referencial com o seu ponto de origem. Neste Projeto, o procedimento realizado partiu de códigos presentes nas fachadas dos edificios selecionados (conforme será explicado em capítulo posterior), para então propor um produto de design gráfico que seja a transposição criativa dessa equação de algumas das variáveis, que um dia motivaram certos arquitetos a desenharem tais fachadas.

No processo tradutório, as fachadas transpostas podem receber novos elementos e ter seus ornamentos ressignificados com a ajuda dos *softwares* de edição gráfica. Esse processo propõe relações entre o passado e o presente através de recortes, partes ou desenhos bidimensionais que remetem a ornamentos tridimensionais dessas arquiteturas do início do século XX. Tal proximidade proposta pela tradução entre passado e presente é observada por Haroldo de Campos ao relacionar tradução e tradição. A tradição seria, de acordo com Campos, "um processo de *tradução*, operando sobre o passado a partir de uma óptica do presente" (NÓBREGA, 2013, p. 83). A tradição é, pela lógica de Campos, um processo que se apropria do passado e o traz para o presente, sob a visão de um significado atual. Haroldo de

Campos faz essa aproximação discutindo a "teoria da recepção estética", e o que lhe interessa dessa relação entre passado e presente (que também interessa a esta Pesquisa) é que a reprodução do passado artístico na recepção atual é seletiva e parcial. Com isso, tem-se um processo de edição de um passado que se molda e se adéqua ao presente.

A partir desse ponto, onde a tradução toca o passado e o presente, ocorre uma espécie de junção do tempo, fazendo com que o produto transmutado sirva como um objeto referencial em que os tempos se encontram, de forma sincrônica. Nesse encontro, promovido pelas estampas dessa coleção, o *Art Déco* é desconstruído (pelo menos enquanto leitura que interpreta seus possíveis significados) e depois reconstruído (em desenhos-traduções). É a desmontagem e remontagem do produto observado que faz com que o tempo se desloque do passado para o presente, que se apresentam num único grupo (que no caso dessa Pesquisa são os padrões gráficos).

A ideia de sincronia aqui é vista como aquela que não tem interesse no horizonte plano e linear da história diacrônica. Essa visão permite aproximações estéticas e diversas, revelando traços da história não tão destacados. Ela atende aos restos de outros tempos que não cabem na história diacrônica, uma vez que a sincronicidade promove a interação entre períodos distintos. Essa visão dos fatos é datada num tempo histórico – o presente. Uma visão sincrônica da história, definida a partir das observações acima, tem ligação com a questão da tradição, da aproximação entre passado e presente, ou de estratégias de manutenção do passado no presente.

Plaza (2003) também defende a ideia da adoção de uma visão sincrônica dentro de uma tradução "transcriadora". Segundo o autor, é preciso conhecer o passado para compreender o presente, e esse conhecimento pode ser transmitido de duas formas: uma mais próxima do historicismo, e outra mais adequada e natural aos projetos poético-artísticos. Se considerarmos as possibilidades infinitas que a história sincrônica nos promove ao permitir relações espaço-temporais incomuns à história linear, então a história observada sob este viés (sincrônico) é uma história cuja leitura "re-anima" o passado. Do mesmo modo, este Estudo pretende, a partir da transcriação, trazer ao presente o estilo decorativo que era moda no início do século XX.

Essa ideia da "re-animação" do passado faz com que o objeto ponto de partida da tradução viva com mais qualidade (BENJAMIN, 2008, p. 69). Entende-se a afirmação anterior como verdadeira, considerando que o fragmento de tempo do passado com o qual o tradutor trabalha poderia estar (ou muitas vezes está) esquecido em algum local, ainda que

seja uma praça pública. Dizer que a obra vive com mais qualidade significa que há uma afirmação de sua existência a partir da tradução, bem como de que ela existe *na* transmutação, agora com uma nova roupagem, adaptada ao seu tempo, e atraente para os que vivem nesse período histórico ao qual ela não pertence originalmente. Isso faz com que a tradução engrandeça e valorize seu original, sendo essa relação de valorização e sincronia a garantia de uma adequação ao tempo atual para objeto analisado pelo transcriador.

Essa visão de valorização é discutida por Walter Benjamin tanto na *Tarefa do Tradutor* quanto na sua tese *Sobre o conceito da história*. Se encontramos na *Tarefa do Tradutor* uma relação entre tradução e história que ele trabalha através do conceito de *pervivência*, na obra *Sobre o Conceito da História*, Benjamin discute a questão do distanciamento entre o observador e a história que lhe é contada, sob a ótica do materialista histórico. Uma vez que a tradução aproxima o passado do presente, ela aproxima o público observador da história. É nesse sentido que os textos dialogam, bem como a história e a transcriação: há um rompimento dessa lisura promovida pela história como é apresentada pelo historicismo, sempre imortalizando um lado da moeda.

O grande problema por trás do congelamento dos fatos históricos, dispostos de maneira linear e dentro de um único ponto de vista é que a história não é algo fixo, nem simplesmente um processo contínuo, tampouco uma simples narrativa casual (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 115). Cada objeto do passado traz consigo sua história anterior, que se entrecruza com outras histórias anteriores e ulteriores. O passado, então, é constituído por

fatos de memória, isto é, como fato em movimento, fato psíquico e material. A radical novidade dessa noção – e dessa prática – da história é que ela parte não dos próprios fatos passados, essa ilusão teórica, mas do movimento que os relembra e os constrói no saber presente do historiador (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 116).

E para que a história se movimente dentro dessa lógica é fundamental compreender a importância da memória "no saber presente do historiador".

Memórias do passado podem ser encontradas em vestígios, restos, contrapontos, irrupções e outros fatos do passado. Cabe ao operador dessa investigação adotar um olhar antropológico meticuloso, atento aos detalhes. Neles é que habitam as impurezas e os dejetos, poeira importantíssima para a identificação da pré-história do lugar ou da coisa. Eis a importância da memória na investigação histórica: ela reside na poeira desse fragmento, no mínimo detalhe de cada fachada analisada – nos ornamentos (ou, melhor dizendo) na história por trás de cada vestígio:

A memória está, certamente, nos vestígios que a escavação arqueológica traz à tona; mas está também na própria substância do solo, nos sedimentos agitados pela enxada do escavador; está, enfim, no próprio presente do arqueólogo, no seu olhar, nos seus gestos metódicos ou hesitantes, na sua capacidade de ler o passado do objeto no solo atual (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 122-123).

Uma visão prática da importância de se olhar para os rastros do passado está nos relatos do fim da Segunda Guerra Mundial, conforme nos lembra Gagnebin (2006). Segundo a autora, depois da derrota de Estalingrado, os prisioneiros dos campos de concentração nazista foram obrigados a desenterrar os cadáveres e queimá-los em grandes fornos. Não sobrando sequer os ossos, a memória dos sobreviventes do Holocausto estaria comprometida em relação à sua credibilidade. "Querendo aniquilar um povo inteiro, a 'solução final' pretendia também destruir toda uma face da história e da memória" (GAGNEBIN, 2006, p. 47). Não reconhecer nos fragmentos o próprio tempo equivale a não reconhecer a própria história. O que se percebe aqui é uma relação entre memória e história onde o fragmento carrega uma fração de tempo – ou uma dada história – que é importante para a existência humana. Mas, e se esses fragmentos pudessem ser produzidos? Ao propor a transcriação das fachadas dos prédios *Art Déco*, esta Pesquisa esbarra na produção de um insumo cultural capaz de estender o tempo desses prédios. É como se eles ganhassem um terreno a mais, garantindo que, caso algo aconteça com as construções atuais, elas continuem vivas nas estampas. Dessa maneira, os restos que inspiram os desenhos produzem novos restos.

Esses fragmentos propostos caminham em direção à ideia de uma outra relação com a cultura, proposta por Gagnebin (2014). De acordo com a autora, temos de buscar outras relações com a cultura, mais vitais do que as relações promovidas na atualidade. Essa conexão é baseada no desejo de que as obras da cultura humana possam transcender a questão capitalista das vendas e do lucro para serem objetos de sinais extemporâneos e, por isso, antecipatórios de uma outra vida e de um outro tempo (GAGNEBIN, 2014, p. 199). O processo de transposição das fachadas para os padrões gráficos seria uma maneira de propor encadeamentos entre objetos diversos e tempos distintos, sem esquecer a devida importância da cultura, da história. A tradução aqui se apresenta, logo, como um ponto de partida para uma experiência histórica, que deixa de ser vivida apenas quando o sujeito se coloca diante da arquitetura e passa a ser explorada no cotidiano daquele que admira a arquitetura selecionada para este processo de transcriação e seus discursos.

Estes são inteligíveis, pois, diante de um templo religioso, por exemplo, o sujeito é

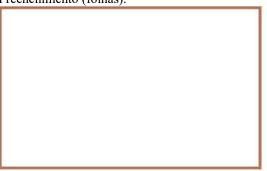
capaz de saber que aquela construção se baseia em certos dogmas e certas crenças, a partir da leitura que faz da sua fachada. O lado exterior de uma construção é uma das primeiras formas de se "ler" um edifício. Numa fachada encontramos elementos discursivos tais como dimensões, materiais, tonalidades, jogos rítmicos, textos, orientação em relação ao sol e ao trânsito, volumetria, e outras questões que o observador, ao contemplar tal obra, compreende (AZEVEDO, 2015, p. 23). Todos esses elementos combinados fazem, dentre outras coisas, com que um imóvel seja reconhecido pelo seu uso sem que o sujeito precise nele entrar – eis um motivo fundamental para a eleição das fachadas como material a ser traduzido.

5 O PROCESSO DE TRANSCRIAÇÃO

Toda arquitetura vinculada a uma determinada estética carrega consigo traços discursivos em afinidade com esse dito visual. Caso contrário, seria impossível agrupar edifícios como *Art Déco* ou *modernistas*. Ao mesmo tempo, todo edifício tem algo de *seu*: janelas de determinados tamanhos, varandas maiores ou menores, muita presença ou quase nenhuma de elementos ornamentais. As características das construções – que interessam a esta Pesquisa – são resultantes de escolhas que correspondem a um determinado pensamento, ou seja, são signos de uma visão de mundo moderno do início do século XX.

O Art Déco deixou sua marca como símbolo de sua época, da era da industrialização e da verticalização da capital mineira. Os edifícios selecionados formam um conjunto arquitetônico que representa a marca temporal, e que servirá de base para a criação de padrões gráficos (ou estampas) da coleção cuja inspiração é o Art Déco em Belo Horizonte. Para a produção dos desenhos, as fachadas dos edifícios (aquelas voltadas para a rua, onde fica a entrada dos prédios) servem, a partir da volumetria arquitetônica e seus ornamentos, para a aplicação do processo de transcriação, tal como exposto no capítulo anterior. Cada uma das dez fachadas foi fotografada por completo, identificando os ornamentos, para que pudessem ser convertidas em desenhos vetoriais. As ilustrações realizadas neste capítulo, feitas a partir da fotografia, são combinadas ou não — de acordo com critérios preestabelecidos para cada tradução, formando o motivo da estampa.

Imagem 23: De cima para baixo: Módulo (retângulo), Motivo (flores) e Elementos de Preenchimento (folhas).







Motivo, termo ligado ao design superficie, é o elemento principal da arte, que funciona como uma temática. Espera-se que, devido ao processo tradutório, todos os motivos sejam o elemento central da construção das fachadas. Esse motivo é repetido dentro de um espaço pré-determinado pelo designer de superfície chamado módulo. O módulo é a unidade que, quando repetida dentro de sua lógica de repetição conforme prevista na fase de projeto, formará o desenho contínuo da estampa na superfície lisa. Com variação de ângulo e medidas, bem como acompanhado de outros desenhos que complementem, o módulo é a unidade fundamental da arte da estamparia. O elemento que aparece com menor presença na área do módulo, muitas vezes secundário, porém complementar ao trabalho de composição, é chamado de elemento de preenchimento. "Motivo" "elemento de preenchimento" serão dois termos frequentes nesse capítulo, uma vez que o uso de palavras sinônimas pode confundir a compreensão do leitor.

Foram usados dois métodos de criação de estampas ao longo da Pesquisa. A escolha dos métodos também foi realizada em função das necessidades de cada elemento, de acordo com a leitura e o processo de transcriação de cada

desenho. As técnicas foram nomeadas como *Livre* e *Aleatória*. Na técnica "livre", os padrões gráficos devem obedecer à área do módulo, elemento que funciona como uma moldura para as artes. Todo desenho que extrapola o módulo é recortado e colado dentro do módulo, na margem oposta a qual ele saiu. Assim, fica garantido que, quando o módulo for disposto lado a lado, ele forme um desenho contínuo na superfície. A técnica "aleatória" divide o módulo em quatro partes. O motivo é posicionado e as quatro partes do módulo são movimentadas de

Imagem 24: De cima para baixo: Módulo forma horizontal, vertical ou cruzada. A cada finalizado e sistema de repetição alinhado.





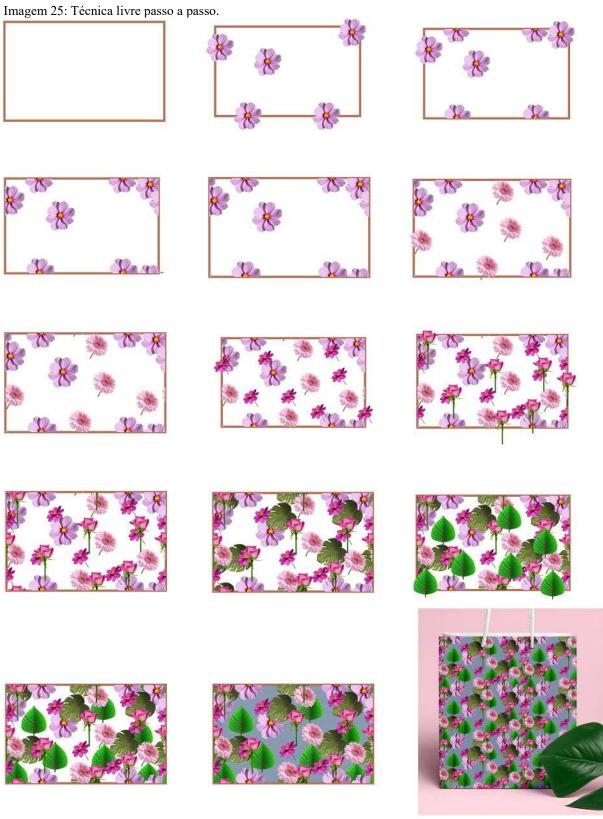
Fonte: Autor.

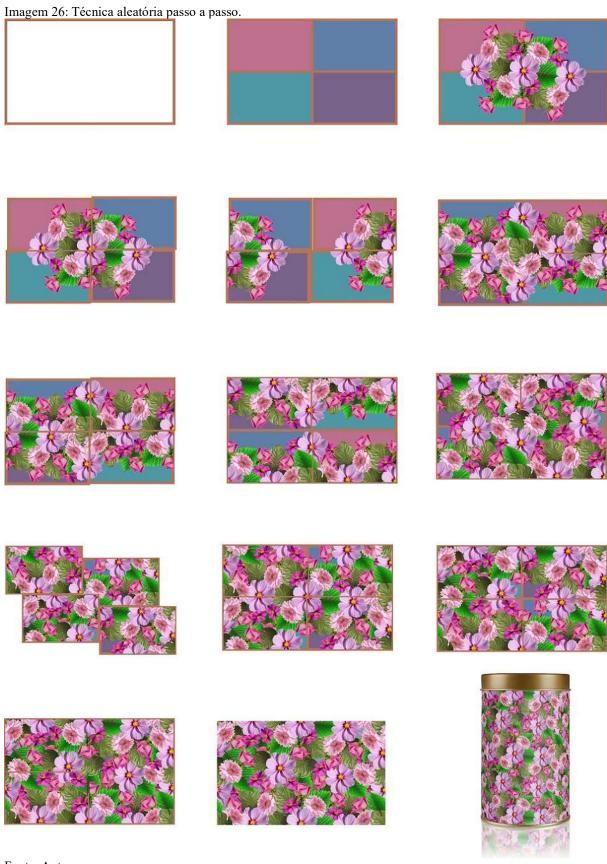
movimento, novos elementos de preenchimento são inseridos na arte, sempre recortando os desenhos colocados na linha de encontro das quatro partes do módulo. Esses elementos de preenchimento e motivos não podem extrapolar o módulo, diferente da técnica anterior. Ao final, basta juntar as quatro partes do módulo e finalizar a estampa.

Vale lembrar, também, que essa é uma proposta de criação de estampas corridas, uma vez que a arte da estamparia admite a estampa aplicada, que é aquela ilustração posicionada num determinado local da superfície. A vantagem da estampa corrida, em detrimento da aplicada, é que

a arte aplicada possui dimensões fixas, cuja mudança de suporte demanda redimensionamento ou recorte de partes do desenho; a estampa corrida é pensada para não ter início ou fim, sendo seu estudo de adequação feito somente para uma melhor dimensão e posicionamento por toda a superfície ou em determinada área. Esse efeito é potencializado com a adoção do desenho vetorial, que permite seu redimensionamento sem a perda da qualidade gráfica.

Uma última informação útil antes de entrarmos no processo prático de transcriação: o sistema de repetição adotado em todas as estampas foi o "alinhado". Sistema de repetição é o esquema no qual o módulo será disposto a partir do ponto de origem, que é determinado por cada software de estamparia. Repetição alinhada significa que os módulos devem ser aplicados lado a lado, formando uma malha geométrica, para que a estampa funcione. Essa malha pode ser construída de diversas maneiras, pois pode haver deslocamentos e rotações ao longo da distribuição. O módulo também pode ser distribuído aleatoriamente pela superfície ou ter suas medidas alteradas. A cada nova experiência de repetição, a estampa se torna diferente – por isso é importante que se saiba qual será a medida proporcional do módulo, bem como o sistema de repetição do mesmo, a fim de, no final, obter o resultado desejado.





5.1 Clássico-Moderno

Imagem 27: Palácio Arquiepiscopal Cristo Rei e alguns de seus ornamentos.



Fonte: Autor.

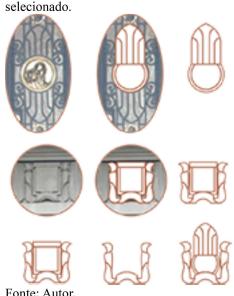
Os edifícios foram agrupados por afinidade (de acordo com as variantes discutidas no capítulo 2, a saber: Futurista, Cúbica, Marajoara, Paquebot e Clássico-Moderno), sendo este o primeiro dos grupos, composto pelo Palácio Arquiepiscopal Cristo Rei e pela Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. O "clássico-moderno" é aquele prédio identificado como tipicamente *Art Déco*, sendo uma das principais características a divisão "base-corpo-coroamento". O Palácio Arquiepiscopal Cristo Rei, localizado na Praça da Liberdade, ao lado do Palácio do

Governo, é um bom representante do clássico-moderno. Dentre todos os edifícios analisados nesta Pesquisa, o prédio é o que possui a maior quantidade de ornamentos. Esses signos presentes na fachada promovem uma relação estética de coerência para com os edifícios ecléticos ao redor, o que revela as intenções da igreja em mesclar-se aos poderes republicanos naquele momento. O prédio foi inaugurado em 1937, auge do *Art Déco*. Sua fachada está dentro do padrão típico do estilo: ornamentos geométricos, simetria, entrada centralizada, coroamento escondendo o telhado.

Ao refletir sobre a fachada que fica de frente para a rua, percebeu-se que a entrada do prédio retoma os templos greco-romanos, por suas colunas com folhagens no topo que sustentam uma viga, no alto do pórtico, evidenciando o discurso de tradição. Nos baixos relevos, homens vestidos em túnica carregam frutas. Os ornamentos mais abstratos são as linhas horizontais, as janelas de pequenos vidros quadrados e as espirais do portão e da grade que cerca o edificio. O acabamento da fachada em pó de pedra (o material era a "febre do momento") ainda pode ser visto no presente, e revela a inserção da construção na "selva de pedra". A geometria na fachada é elegante, principalmente a composição da porta de ferro e vidro, que dá sofisticação ao prédio. É o poder da igreja revelando sua maleabilidade e potencial de metamorfose, a fim de manter seu poder doutrinador frente às mudanças sociais.

De posse dessas informações, é necessário começar a seleção dos ornamentos a serem traduzidos, partindo daquilo que singulariza a construção. É exatamente a "falta" de

Imagem 28: Edição do motivo da estampa abstração de seus elementos decorativos que faz com que a partir da fotografia do ornamento selecionado o prédio se aproxime dos vizinhos ecléticos. Fossem os



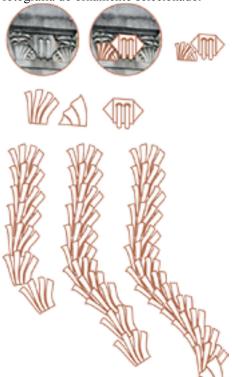
o prédio se aproxime dos vizinhos ecléticos. Fossem os ornamentos todos abstratos ou a composição da fachada assimétrica, ele não "teria permissão" para se infiltrar entre os demais palacetes ecléticos das diversas secretarias estaduais (atualmente, museus e outras instituições culturais e turísticas). Portanto, é de se esperar que o padrão gráfico siga essa mesma tendência de não ser tão abstrato, mesclando-se ao eclético. Outra observação importante é o fato de o edifício não possuir nenhuma cruz aparente, ou ter "cara" de igreja. Não se trata de um local de culto, mas sim de moradia e/ou gerenciamento. Isso faz com que a estampa a ser

desenvolvida aqui não carregue uma ligação direta com o religioso, mas deixe essa mensagem a partir da leitura de seu desenho (assim como a leitura dos ornamentos deixa claro que aquele é um prédio ligado, no mínimo, ao cristianismo).

O conceito norteador (que funciona como ponto de partida) para esse desenho é o de uma estampa que, apesar de geométrica, possui uma fluidez mais orgânica, com curvas sinuosas e um desenho que não remete ao abstracionismo geométrico comum ao *Art Déco*. E quais elementos presentes na fachada trouxeram à mente (nessa leitura livre) esse prédio e o discurso de similaridade com os edifícios que um dia foram sedes das secretarias de governo e demarcam a presença da religião na construção? O "chapéu" do papa, estilizado na portaria do prédio, e o excesso de ornamentos nem tão abstratos, porém geométricos. As folhagens das colunatas, que são elementos comuns ao estilo eclético, foram aqui adaptadas ao *Art Déco* para promover a inserção da religião na Praça da Liberdade, que até aquele momento funcionava como a sede do poder do estado de Minas Gerais (as secretarias do governo estadual funcionam, agora, na Cidade Administrativa, localidade fora de Belo Horizonte).

As fotografias dos ornamentos foram importadas para o *software Corel Draw*, onde foram criadas a arte vetorial e o padrão gráfico. O motivo surgiu a partir da vetorização do ornamento da portaria onde se encontram figuras em baixo-relevo dourado e a grade que traz à mente o formato do chapéu do papa. Outro elemento presente na fachada, que remete a uma faixa tremulante, foi vetorizado e agregado, ornamentando e finalizando a criação do motivo.

Imagem 29: Edição do elemento de preenchimento da estampa a partir da fotografia do ornamento selecionado.



O elemento de preenchimento veio da vetorização de um dos detalhes da coluna, cujo topo possui a estilização das folhagens comuns aos capitéis das colunas greco-romanas. Durante o processo de edição do elemento de preenchimento, uma parte do ornamento, já vetorizada, foi repetida diversas vezes e sobreposta de forma a resultar numa curva, conforme imagem de passo a passo da confecção do motivo. Outra parte da vetorização da coluna foi utilizada ao final, dando acabamento à arte criada.

Diferente de um desenho, uma pintura ou uma ilustração, a estampa corrida deve ser pensada, principalmente, em suas bordas, pois ao adotar o sistema de encaixes alinhado, os padrões gráficos precisarão se encostar para a formação do desenho contínuo. O módulo aqui funciona como uma moldura, dentro da qual a arte é disposta livremente. A técnica livre exige que todo

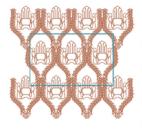
motivo ou elemento de preenchimento que extrapole o módulo deva ser recortado, e a parte que ficou fora do espaço definido deve entrar no lado oposto ao qual ela extrapolou. Apesar

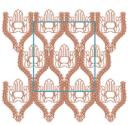
Imagem 30: Técnica livre passo a passo.



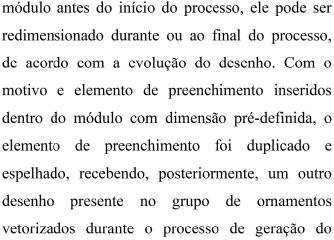








Fonte: Autor.



da necessidade de definir uma medida para o

Assim, motivo e elemento de preenchimento se tornaram uma coisa só, que foi duplicada e repetida diversas vezes ao longo do

elemento de preenchimento.

módulo, com encaixe feito nas bases e nas pontas dos "ramos" representados pelo elemento de preenchimento. O módulo aqui foi redimensionado a fim de facilitar os recortes e encaixes do padrão gráfico. A opção pelo ajuste nas medidas do módulo dessa estampa foi feita após perceber que seria o método mais simples de promover os recortes nos pontos onde a imagem começa a se repetir. Os recortes finalizam a edição do módulo, que é levado para a etapa de colorização.

As cores adotadas foram inspiradas nos "medalhões" dourados da porta e no cinza da fachada. Os ornamentos receberam tons de verde-amarelado que harmonizam a paleta. As cores de todos os padrões gráficos dessa pesquisa foram escolhidas dentro do padrão CMYK, por ser o sistema de cores comum aos produtos impressos. Caso haja o uso das estampas em sistemas digitais, recomenda-se a alteração das cores para o sistema RGB ou Hexadecimal no caso de sua aplicação em *web sites*. Ao final, tem-se a aplicação do módulo em simulação, formando um desenho único e contínuo nas superfícies.

Imagem 31: Simulação do padrão gráfico finalizado e aplicado.



Fonte: Autor.

O Palácio Arquiepiscopal Cristo Rei possui algo de similar ao edificio da Prefeitura Municipal – o pórtico de entrada com colunas sustentando vigas – mas as semelhanças terminam por aí. Berti e Signorelli venceram o concurso público para a construção da nova sede da prefeitura da capital. Sendo este último um brasileiro, adepto aos ideais arquitetônicos modernistas, e o primeiro um italiano, vindo de uma escola que prezava pelas tradições, o

Imagem 32: Prefeitura Municipal de Belo prédio é fruto da relação de pensamentos diversos. Horizonte e alguns de seus ornamentos.

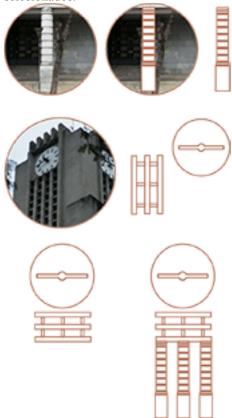


Fonte: Autor.

Com estrutura em concreto armado e acabamento em pó de pedra, o arrojo tecnológico se mesclou aos vidros, aos ferros das grades com linhas que destacam a volumetria da construção. Assim como o Palácio Arquiepiscopal, o outro edifício recebeu colunas e vigas na demarcação de sua entrada, traduzindo os templos greco-romanos em estruturas modernas. Mas, diferente do ideal tradicional do Palácio Arquiepiscopal, o que se interpreta na prefeitura de Belo Horizonte é o empoderamento através da atmosfera monumental dos templos

clássicos. Igual à entrada do prédio da Praça da Liberdade (também projeto de autoria de Berti e Signorelli), o pórtico é um elemento que confere elegância e poder à arquitetura.

Imagem 33: Edição do motivo da estampa a partir das fotografias dos ornamentos selecionados.

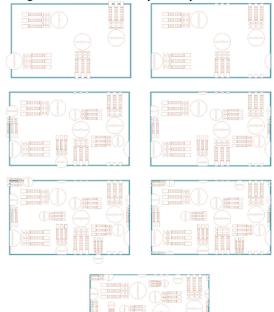


Fonte: Autor.

república laica (em princípio). Do outro lado, equilibrando a composição e, ainda assim,

Aqui, a leitura livre dos ornamentos percebeu que na portaria se vê, novamente, o uso do ferro pintado em preto com elementos dourados. O ornamento em suaves curvas serpenteantes, quando relacionado às "pirâmides", presentes na mureta externa e nas luminárias do teto do pórtico, trazem à mente os egípcios, grande influência do Art Déco, a partir da descoberta da tumba de Tutancâmon (1922). No caso das luminárias, o vidro tem uma textura, provavelmente um efeito tipo madrepérola, acabamento nobre na época. O prédio possui ainda duas torres (uma presente com o relógio e outra oculta na fachada, com os italianos e o brasão de armas nacional) que evocam discursos distintos. Destacada por seu volume arquitetônico e com elementos horizontais e verticais, a torre do relógio é o ponto mais alto do edifício. Se considerarmos que as torres das igrejas são altas justamente para evocar a Deus, a presença do relógio evoca o tempo que rege uma

Imagem 34: Técnica livre passo a passo.



mantendo uma assimetria, existem três faixas que seguram o brasão brasileiro. Abaixo delas, três italianos em relevo. A mensagem é clara: quem sustenta o Brasil são os italianos. O reconhecimento do gentílico itálico ocorre através dos traços dos rostos de tais alegorias. O esforço físico das mãos apenas reforça a ideia da força trabalhadora dos imigrantes.

Dentre todos os elementos presentes na fachada da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, a alegoria em relevo dos três italianos é um recurso claro da relação que os arquitetos (ítalo-brasileiros) vencedores do concurso propuseram. Além do item que sustenta o brasão do país, há a presença de colunatas greco-romanas na entrada, formando

uma espécie de pórtico – artificio usado no *Art Déco Fascista*, no qual Mussolini buscou, na Roma antiga, uma estética que dialogasse com sua ideologia, projetando-a como salvadora dos tempos gloriosos da Itália do passado. Apesar de o prédio apresentar uma forte relação entre tradição e modernidade, a presença de uma mistura americana e europeia na fachada chamou a atenção e se tornou o grande discurso a ser traduzido para esse padrão gráfico.

Observando a fachada, além dos italianos foram encontrados dois outros elementos de destaque: as colunas e o relógio. A ideia, então, foi trazer esses três elementos para a estampa, a fim de transportar a fachada da arquitetura à mente das pessoas — ao mesmo tempo, trabalhar a questão da representação do imigrante italiano e sua contribuição para o desenvolvimento da capital. A tradução dos italianos não se deu pela vetorização do relevo. Optou-se por transcriá-los a partir das cores de sua bandeira: vermelho, branco e verde.

Os ornamentos selecionados foram encaixados a fim de representar a "torre do relógio" formando o motivo do padrão gráfico. A técnica livre foi utilizada no processo de edição: em se tratando de uma estampa sem elementos de preenchimento, o módulo é distribuído dentro da área, sendo o ajuste de suas medidas desnecessário. A opção por uma técnica ou outra, nesse caso onde há um desenho a ser distribuído no espaço, varia em função do desenho e do que o designer pretende fazer com esse objeto único. Como nessa estampa o que se buscou foi a distribuição do motivo pelo espaço, qualquer uma das duas técnicas

apresentadas anteriormente neste capítulo serviria para o processo de edição. A técnica livre foi escolhida, portanto, pela sua praticidade.

O motivo foi distribuído ao longo do espaço com ajuda da duplicação de objetos do *Corel Draw.* A cada etapa de distribuição, seguiu-se uma de recorte e reposicionamento, conforme a técnica exige. O motivo foi redimensionado em suas duplicatas, trazendo profundidade e dinâmica para o padrão gráfico. Outra questão importante estipulada durante o processo, foi a restrição quanto à sobreposição do motivo – ele deveria ser duplicado e distribuído livremente, com giros de 90 graus e sem a sobreposição ou interpolação, garantindo sua inteira visibilidade dentro do módulo.

Após o preenchimento total do espaço, a paleta definida para o projeto foi aplicada. Tons de verde e vermelho alaranjado foram combinados com tons de cinza e um azul que finaliza a composição cromática, harmonizando as cores saturadas. Abaixo, tem-se a simulação da estampa aplicada.



Imagem 35: Simulação do padrão gráfico finalizado e aplicado.

Fonte: Autor.

5.2 Aerodinamismo

O *Art Déco* foi uma moda baseada nas novidades artísticas e tecnológicas. A residência (hoje, de uso comercial) localizada à Avenida João Pinheiro, número 363, revela o

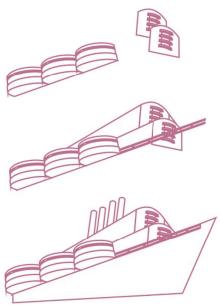
Imagem 36: Avenida João Pinheiro, 363, e alguns apreço por tais inovações da época. O projeto de ornamentos.



Fonte: Autor.

a partir da fotografia de sua fachada.





Fonte: Autor.

1940 é assimétrico, algo incomum a um estilo que prezava pela simetria, porém frequente no conjunto arquitetônico da capital. Suas linhas bem definidas na vertical e na horizontal, somadas às curvas distribuídas ao longo da fachada, evocam um transatlântico. As soluções encontradas pelo responsável por esse projeto flertam com o novo: as curvas, principalmente quando vistas de baixo pra cima, trazem à mente a visão do sujeito frente a

tubular, não deixam dúvidas quanto a influência do

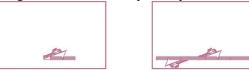
Imagem 37: Edição do motivo da estampa meio de transporte. O início das três linhas que lembram colunas não sai do chão, mas da própria casa, como se fossem peças de aço. Podem ser uma tradução dos dutos de calefação ou de passagem de fios - o que importa, é que o imóvel se apresenta como uma casa-máquina. O principal conceito, ou aquele que se apresentou mais nítido na leitura, foi a questão das grandes máquinas como representantes das inovações tecnológicas do Homem, a saber, o icônico navio a vapor.

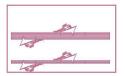
> Essa casa foi pintada segundo as cores da instituição que ali funciona. Uma vez que esse não aparenta ser o acabamento original - e levando em consideração que, caso o comércio feche, as cores podem ser alteradas pelo proprietário ou pelo novo locatário -, as tonalidades não devem ser consideradas como uma referência para a paleta cromática do produto final. Outra questão importante nessa tradução é o uso da perspectiva, pois é ela que evoca toda a leitura. O ponto de vista se torna uma dimensão com papel fundamental: revelar as formas que trazem à mente essa

máquina e esse navio ocultos no projeto. O grande diferencial na casa é a volumetria, motivo pelo qual o desenho aplicado à estampa deve simular o efeito tridimensional.

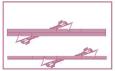
Alguns dos ornamentos foram combinados para a formação do motivo, conforme imagem do processo de edição do mesmo. A preocupação maior está no reconhecimento de um barco simples, tendo por referencial seu elemento básico: o casco. Apesar das diferenças

Imagem 38: Técnica livre passo a passo.











entre as embarcações do início do século XX para as do início do século XXI, geralmente quando se pensa num barco o que vem à mente é o formato do casco com alguma coisa em cima. Para isso, após a manipulação dos ornamentos vetorizados utilizados na confecção do motivo da estampa, foi criada uma forma a fim de revelar esse "navio" imaginário, conforme registrado nas fotografias que serviram de base. O elemento de composição foi inspirado nas três colunas (atualmente coloridas). As faixas com uma ponta curva foram desenhadas para formar ondulações na estampa, reforçando seu caráter náutico.

Para a composição do módulo foi definido um retângulo, e aplicada a técnica livre de criação

de estampa. O barco foi posicionado aleatoriamente pelo espaço do módulo, e o elemento de preenchimento foi aplicado e distribuído ao longo dele. O posicionamento do barco, duplicado e rotacionado em 180 graus, foi feito para trazer dinâmica e movimento ao padrão gráfico, gerando uma diagonal que rompe as linhas retas e paralelas do elemento de preenchimento. Foram criadas duas faixas com as artes vetoriais: uma mais espessa e outra mais delgada, para evitar que o desenho se tornasse algo monótono. Para preencher o módulo retangular, as artes foram prolongadas até sua borda.

As cores lembram o ambiente marinho. Levando em consideração que listras em azul marinho e branco remetem ao marinheiro (pelo menos, no mundo da moda), as listras do padrão gráfico receberam a primeira cor, enquanto o fundo permaneceu em branco. Os transatlânticos de antigamente possuíam fundo negro, matiz aplicada ao elemento que forma o casco do barco. Na parte superior, onde se encontram os ornamentos típicos da casa, os tons de branco são utilizados para remeter à maioria dos navios atuais. Neles há, também, a

presença de itens de segurança em tons alaranjados, que fazem um excelente contraste com o azul da paleta. Por esse motivo, alguns detalhes ornamentais presentes no padrão gráfico receberam essa tonalidade alaranjada. Abaixo, o passo a passo da estampa e, na sequência, o padrão aplicado em superfícies.

Imagem 39: Simulação do padrão gráfico finalizado e aplicado.



Fonte: Autor.

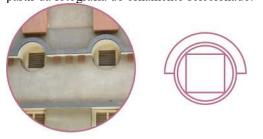
Imagem 40: Colégio Imaculada Conceição e alguns de seus ornamentos.



Fonte: Autor.

Assim como a casa de 1940, outro prédio que, a princípio, teve sua inspiração na forma de um navio foi o Colégio Imaculada Conceição. Projeto do arquiteto Romeo di Paoli, a edificação também lembra uma embarcação pela forma curva (que valoriza a esquina) e seus poucos ornamentos. Aqui temos outra instituição religiosa que, ao contrário do Palácio Arquiepiscopal, não possui uma fachada carregada de signos que demonstram o poder de sua religião. A escassez de elementos em um colégio de freiras pode levar à ideia de um monastério. Também conhecidos como mosteiros, tais edificações são destacadas por serem locais de

Imagem 41: Edição do motivo da estampa a trabalho partir da fotografia do ornamento selecionado.



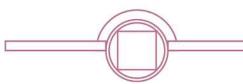


Imagem 42: Edição do elemento de preenchimento a partir da imagem retirada da internet.











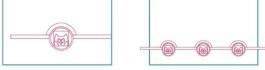
moradia de monges freiras. Estabelecidos geralmente fora da zona urbana, são construções enormes voltadas para o isolamento do mundo material e a dedicação ao mundo espiritual. O que interessa na comparação entre o colégio e um monastério (uma das várias leituras que os ornamentos e a fachada nos permitem fazer), é a evocada monumentalidade através da verticalização promovida pelas linhas vermelhas e a noção de que esse é um "colégio de freiras", comumente associadas aos conventos (que são de monastérios cristãos), construções em que a ligação com o religioso se torna um ponto mais importante do que a relação com o mundo. A fachada impressiona por sua presença monolítica. Na Rua da Bahia, exibe elementos vermelhos verticais, que transcendem o coroamento. Levando em consideração que se trata de uma instituição religiosa, a transcendência pode ser proposital, no sentido de indicar a morada de Deus: o céu.

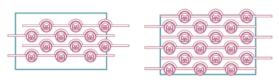
Ela também remete às torres das fábricas feitas em tijolos vermelhos – fazendo do colégio uma "fábrica de conhecimento". Embora a fachada

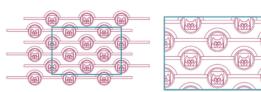
do Colégio traga à mente dois tipos de construções, os monastérios e as fábricas, sendo essas últimas uma grande motivação na produção *Art Déco*, este Estudo considera que o principal discurso da fachada do colégio é a fábrica, no sentido de fabricação ou produção de conhecimento. A fachada não possui nenhum ornamento que remeta ao cristianismo ou a qualquer religião, motivo pelo qual o padrão não necessita promover tal relação. A opção do projeto por não deixar marcas religiosas pode ser um indício da prioridade do local – o estudo.

O acabamento do prédio atualmente segue o padrão daquela época: pó de pedra e mármore, motivo pelo qual se podem considerar as cores do edificio como um guia para reforçar mentalmente a relação entre a fachada e o desenho. As colunas vermelhas demarcam a fachada, motivo pelo qual elas não devem ser ignoradas. Os ornamentos mais interessantes

Imagem 43: Técnica livre passo a passo.







na referida arquitetura são as janelas quadradas, emolduradas por círculos, que por sua vez são destacados por um detalhe num tom de cinza azulado. O conceito norteador dessa tradução aproveitará esse detalhe como principal meio de tradução da fachada. Mas como representar uma fábrica numa estampa corrida? A forma de solucionar esse problema foi encontrada na produção, ou nos produtos que são feitos aos montes por máquinas de vários tipos e tamanhos. Mais importante do que representar as máquinas que fazem esses produtos, no caso, é representar os produtos dessa fábrica: os saberes conhecimentos.

O motivo foi construído a partir de um ornamento presente na fachada, porém ele, por si só, não transmite a ideia do que a leitura feita para esta Pesquisa extraiu da construção. Para complementar o discurso, foi criado um elemento de composição a partir de um molde de coruja, usado para peças artesanais, e encontrado na internet através da ferramenta de pesquisa de imagens do *Google*. A coruja foi vetorizada utilizando uma das funções do *Corel Draw* para vetorização rápida de imagens, agilizando o processo de edição da estampa. Ao escolher o molde dentre os diversos disponíveis *online*, priorizou-se aquela figura cujo desenho é geométrico, a fim de combinar com as formas simples do motivo da estampa. A coruja foi recortada ao meio, para facilitar sua visualização dentro de cada quadrado que representa as janelas da escola.

Após estipular um tamanho para o módulo, o motivo e o elemento de preenchimento foram inseridos na área predeterminada, sendo posteriormente duplicados e distribuídos lado a lado. Suas dimensões foram redefinidas e todo excedente foi recortado. A faixa formada após a primeira etapa da edição foi duplicada e distribuída ao longo do módulo, mantendo um deslocamento horizontal de 50% em relação à faixa inferior. O módulo teve suas medidas redefinidas em relação ao desenho, para facilitar o recorte e o encaixe do padrão gráfico durante sua aplicação. Mais uma vez, o recurso do redimensionamento do módulo foi utilizado, ao invés do recorte e reposicionamento da arte criada, em função da praticidade da construção da estampa.

Com o módulo finalizado, as cores aplicadas foram inspiradas na fachada. Tal opção ocorre por ela exibir acabamentos típicos da época, ainda que não se saiba se são originais ou fruto de restaurações ou reformas. A opção pela paleta da fachada também foi feita pelo fato das cores da composição "vermelho, azul e amarelo" serem consideradas primárias. Conceito errado, uma vez que as cores primárias podem ser divididas em cores luz e cores pigmento sendo, cada uma dessas, sínteses cromáticas geradas a partir de matizes diferentes – ou seja, a ideia das cores primárias é relativa ao meio ou material ao qual se encontram as cores e não um ponto de origem único e exclusivo. Ainda assim, essa tríade faz parte do imaginário coletivo e, em se tratando de um discurso de saber, vermelho, amarelo e azul são cores que trazem à mente esse conhecimento adquirido nas escolas de nível fundamental, além de evocarem as cores da fachada tal qual se apresentam nas fotografias desta Pesquisa.

Abaixo, a estampa aplicada a algumas superfícies.



Fonte: Autor.

5.3 Marajoara

Sendo o *Art Déco* um estilo sem manifesto, autoria documentada ou amarras conceituais precisas e delimitadoras, todas as possibilidades ideológicas puderam mesclar-se a ele: assim o fizeram alguns arquitetos e engenheiros que optaram por agregar uma temática

Imagem 45: Edificio Acaiaca e alguns de seus brasileira ao estilo francês. Dos três prédios ornamentos.



Imagem 46: Edição do motivo da estampa



Fonte: Autor.

Marajoara selecionados para este grupo, eis o gigantesco Edificio Acaiaca, localizado na mesma avenida que a prefeitura. A lenda da tribo indígena homônima faz desta construção uma referência para a cidade de Belo Horizonte. Possuidor de um abrigo antiaéreo para quase mil pessoas em seu subsolo, sua solidez destaca o temor de que os efeitos da Segunda Grande Guerra chegassem ao país. O cocar na cabeça do índio com elementos geométricos não deixa dúvidas sobre a influência marajoara no projeto. As torres de ferro e vidro, bem como a pirâmide em seu topo, apontam para a

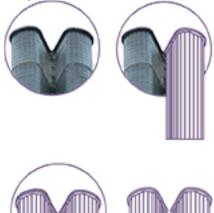
a partir da fotografia do ornamento modernidade através da liberdade plástica; então descoberta com os métodos de construção hoje tão comuns à arquitetura e engenharia civil.

> Avaliar o Ed. Acaiaca a fim de compreender um pouco dos seus "dizeres" é um desafio tão grande quanto o prédio em si. Em sua fachada se destaca o alto-relevo de uma face, reconhecida como indígena por seus adornos. A cara do índio funciona como um imã, atraindo o olhar em sua direção e, por consequência, desviando a atenção dos outros volumes presentes na composição da fachada. O discurso que norteará o padrão gráfico referente ao Ed. Acaiaca deve ter relação com seu índio, sendo ele o ornamento fundamental para esta estampa.

Tomando por base a lenda (já citada na página 29) sobre o fim da tribo que dá nome ao prédio, a edificação pode ser interpretada como um totem, ou até mesmo como uma árvore de pedra em pleno centro de Belo Horizonte, que nos alerta para a união do povo em prol da manutenção de sua existência.

O primeiro passo foi a vetorização do índio, exceto em algumas partes de seu cocar, gerando o motivo da estampa. A fotografia do desenho formado pelas varandas do desenho também foi vetorizada e o produto resultante se tornou o elemento de preenchimento, assim

preenchimento da estampa a partir da fotografia do ornamento selecionado.









Fonte: Autor.

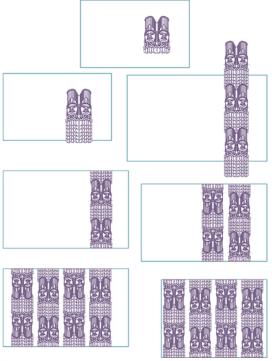
edição do padrão gráfico, tanto houve o recorte do excesso dos elementos quanto o recorte do próprio módulo em busca de ajustes.

A paleta de cores possui um tom nacionalista ao adotar o verde, o amarelo e o azul na formação da estampa; porém, essa composição cromática análoga é agradável e traz matizes importantes para o projeto. O

Imagem 47: Edição dos elementos de como as torres de vidro do topo do prédio também são elementos de preenchimento dessa estampa.

> Motivo e elementos de preenchimento foram inseridos dentro do módulo, definido com uma medida qualquer retangular. Essa medida, ao final, foi corrigida. Motivo e elementos de preenchimento foram duplicados e espelhados, depois foram sobrepostos e um dos elementos de preenchimento foi repetido criando uma textura logo abaixo do desenho vetorial que representa o relevo do índio. Essa repetição trouxe textura e, como resultado, tem-se uma figura que revela o caráter totêmico do prédio. Evidenciando a forma de tronco que a estampa adquiriu, a combinação das imagens vetoriais foi duplicada e sobreposta uma acima da outra, respeitando um giro de 180 graus que promove dinâmica quando essa coluna de desenhos é disposta lado a lado no espaço do módulo. Após promover os recortes necessários ao uso da técnica livre, o módulo teve suas dimensões ajustadas ao projeto. Nesse processo de

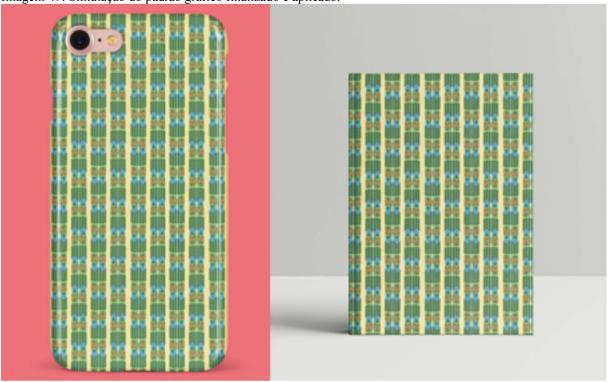
Imagem 48: Técnica livre passo a passo



Fonte: Autor.

verde revela algo relacionado à folhagem no elemento de preenchimento mais repetido dentro da estampa, localizado imediatamente abaixo do relevo indígena. Os amarelos formam camadas de marrom, capazes de lembrar tons de pele, enquanto o azul foi utilizado na arte que representa as torres de vidro, sendo essa uma cor que representa a reflexão da cor do céu no material transparente. Abaixo, a aplicação da estampa em algumas superfícies.

Imagem 49: Simulação do padrão gráfico finalizado e aplicado.



Fonte: Autor.

Imagem 50: Edificio da Rua Rio de Janeiro, 383, e alguns de seus ornamentos.



Fonte: Autor.

Como vimos, as manifestações marajoaras no *Art Déco* não ocorreram em grande número, por isso, vale a pena destacar os bons exemplares que Belo Horizonte possui, além do Acaiaca. Com acabamento em pó de pedra, a presença do marajoara pode ser também reconhecida no edifício da Rua Rio de Janeiro através de seus zigue-zagues e elementos florais geometrizados. Presentes como um baixo-relevo inserido dentro de quadrados ou nichos, as flores desabrocham quase sem folhagens. Algumas das flores estilizadas lembram rosas, enquanto outras trazem a mente uma flor qualquer, motivo pelo qual este elemento

a partir da fotografia do ornamento selecionado.



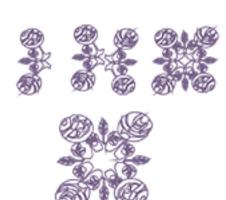
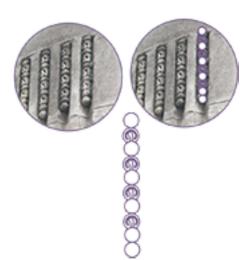


Imagem 52: Edição dos elementos de preenchimento da estampa a partir da fotografia do ornamento selecionado.





Fonte: Autor.

Imagem 51: Edição do motivo da estampa (flor) não pode passar despercebido na estampa. O zigue-zague também é um ornamento fundamental, pois gera contraste entre forma orgânica e forma geométrica, ainda que a forma orgânica seja uma flor estilizada, geometrizada, e delimitada por uma esfera. Outro detalhe que chama a atenção são as formas curvas e abstratas que destacam a esquina do prédio. Apesar de abstrato, as esferas e formas curvas dispostas verticalmente formam um baixo-relevo que, nessa leitura - e levando em consideração o caráter Marajoara do prédio - traz a sensação de que estas são flores pequenas, cachos de alguma flor ou pequenas frutas. Algo que, de algum modo, está ligado ao contexto da floresta, da mata e da representação da natureza.

> A repetição do mesmo elemento (flor, ziguezague e outros) ao longo da fachada lembra o produto industrial, idêntico, seriado e replicado quantas vezes for necessário, para atender ao consumo de massa. As paredes analisadas são ornamentadas, também, com finas e delicadas linhas, que dão textura e trazem unidade ao projeto. É um edifício que explora a abstração geométrica e as formas da natureza em busca do embelezamento, pensando nas flores e na delicadeza das formas aplicadas à arquitetura da época. O conceito norteador dessa tradução, portanto, é a presença da natureza na cidade.

> O motivo da estampa são as flores, que já passaram por um processo de tradução ao serem representadas em baixo-relevo na fachada. Após metade do relevo fotografado passar pela etapa de vetorização, o desenho foi duplicado e espelhado, sendo posteriormente agrupado, reproduzindo dentro da linguagem dessa

estampa as quatro flores presentes na fachada. Os elementos de preenchimento passaram pelo

mesmo processo de transcriação a partir da vetorização das imagens.

A técnica de edição adotada para essa estampa foi a aleatória. A opção da mencionada técnica em relação à livre foi feita levando em consideração os objetivos da estampa. Geralmente, a técnica aleatória é utilizada em estampas florais e orgânicas, pela facilidade com a qual ela promove o encaixe dos módulos ao final de suas etapas. Além disso, estampas florais possuem elementos que precisam ser sobrepostos e dispersos no espaço. Outra questão de relevância na adoção da técnica aleatória e sua relação com a estampa floral é o uso do espaço. Estampas florais realizadas com essa técnica podem preencher toda a área do módulo de forma a evitar uma cor única de fundo, permitindo que desenhos mais complexos se entrelacem com facilidade.

As flores e um dos elementos de preenchimento foi inserido dentro do módulo, que fora fatiado em quatro partes. Conforme determina a técnica, a cada inserção, segue uma movimentação das fatias do módulo, e a primeira movimentação feita foi no sentido vertical. O elemento de preenchimento que ainda não havia sido utilizado foi inserido nesta etapa, junto com a duplicação e distribuição de outros elementos. Alguns foram desagrupados e distribuídos pelo espaço do módulo. O segundo movimento foi realizado no sentido horizontal, revelando mais uma área a ser preenchida. Aqui o elemento floral foi inserindo, preenchendo a maior parte da estampa. Alguns círculos foram extraídos de um dos elementos de preenchimento e disperso pela área do módulo. Então foi realizado um último movimento, deslocando diagonalmente e cruzando os módulos (formando um X) que revelou áreas vazias nas laterais do módulo. Essas áreas foram preenchidas com círculos e outros detalhes menores, finalizando o módulo.

Uma vez que o módulo está pronto, as cores aplicadas buscam a alegria e a variedade de tons das flores, a partir da cor-de-rosa e do alaranjado. Com cores quentes destacando elementos, um azul for definido para o fundo da estampa, a fim de ressaltar as cores. Os verdes se tornam tons neutros diante das outras cores, exatamente para chamar atenção aos pontos de cor. O branco foi utilizado em alguns dos elementos de preenchimento criando o desenho de uma flor desabrochada dentro da estampa e demarcando linhas na mesma. O branco também é um matiz presente em algumas flores e por isso ele foi adotado nessa paleta. Abaixo, técnica utilizada para a edição passo a passo e estampa e aplicada em algumas superfícies.













Um representante dos vários cinemas de rua existentes nas décadas de 1930 e 1940, o Cine México possui alguns elementos marajoara em sua ornamentação. Suas duas torres destacam a entrada do cinema, e seu coroamento é demarcado por faixas com elementos em zigue-zague não tão convencionais como os utilizados no edifício visto anteriormente, localizado à Rua Rio de Janeiro. O edifício também utiliza algumas janelas circulares e o efeito do escalonamento, marca registrada do *Art Déco*. Em uma de suas fachadas é possível Imagem 55: Cine México e alguns de seus ver uma varanda, com barras de ferro tubular vistas ornamentos.

Fonte: Autor.

em outros prédios. As pequenas janelas quadradas trazem à mente outra mudança ocorrida no Brasil do século XX: a indústria (ou a grande industrialização do país nos anos anteriores, bem como a chegada das indústrias na capital mineira, que, a princípio, deveria ser apenas uma cidade administrativa). Essa "vontade de ser indústria" se manifesta pelas "chaminés" que demarcam a frente.

Pensar na estética de um cinema como a interpretação do arquiteto sobre o fenômeno

a partir da fotografia do ornamento selecionado.

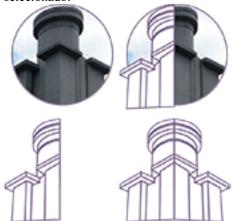


Imagem 57: Edição do elemento preenchimento da estampa a partir da fotografia do ornamento selecionado.

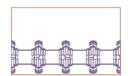


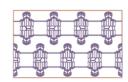
Fonte: Autor.

Fonte: Autor.

Imagem 58: Técnica livre passo a passo.







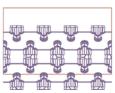




Imagem 56: Edição do motivo da estampa indústria faz muito sentido ao considerar que já naquele momento havia uma indústria do cinema na Califórnia: Hollywood. Outra forte ligação com o tema industrial é a localização do cinema: o ponto mais baixo da cidade, onde se instalaram as primeiras indústrias da capital dentro do perímetro da Avenida do Contorno. Um dos destaques dessa "indústria" está na entrada, entre as duas "chaminés" – são dois arcos estilizados. Duas placas localizadas bem na entrada do cinema, que apontam para o céu e se projetam para frente, formando uma curva a partir da união de linhas retas. Ao juntar elementos que evocam o nacional (zigue-zague e representação abstrata de um arco) e elementos que evocam a fábrica (chaminés), a construção demonstra seu interesse em relacionar indústria e Brasil na fachada de um cinema, o que leva a leitura de um desejo ou uma busca de uma produção nacional de cinema.

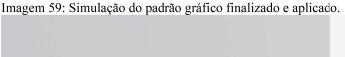
> A verticalidade da arquitetura é um ponto de atenção. Por isso, optou-se pela chaminé como ponto de

> > partida no processo de tradução da fachada do cinema para a estampa corrida. A perspectiva também se tornou um elemento importante para a produção dos desenhos vetoriais no Corel Draw. A partir dela, metade da chaminé fotografada foi vetorizada, tendo no espelhamento desse desenho seu complemento. O elemento de preenchimento foi feito a partir de uma das janelas cujo desenho chamou a atenção ao dividir um círculo em três partes. O discreto elemento ligado ao marajoara está representado na estampa por um outro elemento de preenchimento criado dentro do módulo da estampa. Este módulo foi definido por uma medida qualquer, de modo a formar um

retângulo. Dentro dele, o motivo foi inserido e repetido lado a lado até completar a área do módulo. Em ambos os lados o elemento que extrapolou os limites foi recortado e colocado na margem oposta.

De maneira intercalada, o motivo foi eliminado de algumas áreas da faixa criada no desenho anterior, dando lugar a faixas. Esse elemento de preenchimento somado ao motivo forma o zigue-zague presente na fachada, não abandonando esse ornamento tão interessante quanto os outros existentes na fachada do prédio. O desenho gerado pelo motivo e as linhas foi duplicado e espelhado com uma certa distância entre eles. Nessa área entre os desenhos foi inserido o elemento de preenchimento criado a partir da janela circular do prédio, resultando numa faixa mais grossa com motivo e elementos de preenchimento. Essa faixa foi duplicada e disposta acima da outra com variação de 50%, assim como no padrão gráfico cuja fachada traduzida foi a do Colégio Imaculada Conceição. A finalização da edição do módulo da estampa foi feita com os recortes e ajustes das faixas do desenho.

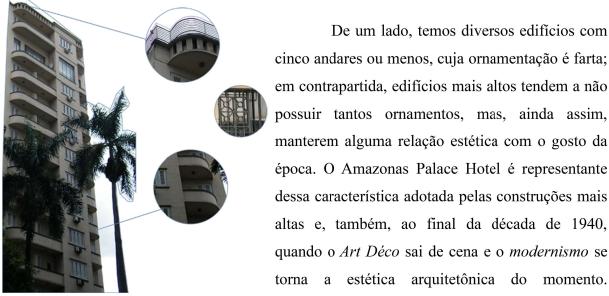
Como o elemento escolhido como motivo evoca o caráter industrial do prédio, a paleta de cores foi escolhida de modo a destacar o patriotismo do projeto, promovendo assim uma arte que sustenta toda a leitura feita dessa fachada. As cores da bandeira nacional foram ajustadas no padrão gráfico, não sendo necessariamente idênticas às utilizadas nos símbolos nacionais - elas apenas evocam as cores. De certo modo, há uma tradução de paletas cromáticas nesse projeto. Abaixo, aplicação do padrão gráfico em superfícies.





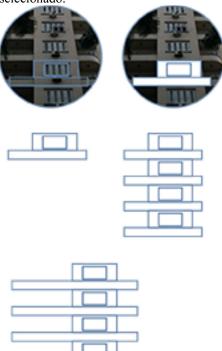
Fonte: Autor.

Imagem 60: Hotel Amazonas Palace e alguns de seus ornamentos.



Fonte: Autor.

Imagem 61: Edição do motivo da estampa a partir da fotografia do ornamento selecionado.



5.4 Cúbico

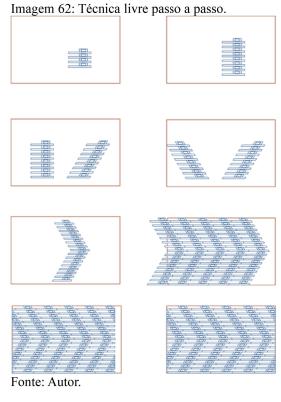
De um lado, temos diversos edifícios com

possuir tantos ornamentos, mas, ainda assim, manterem alguma relação estética com o gosto da época. O Amazonas Palace Hotel é representante dessa característica adotada pelas construções mais altas e, também, ao final da década de 1940, quando o Art Déco sai de cena e o modernismo se torna a estética arquitetônica do momento. Edifícios inaugurados após 1945-1946 tendem a possuir uma quantidade menor de ornamentos. Essa simbologia aparece no Amazonas Palace através de sua verticalidade, evidenciada por uma faixa que destaca janelas em cada andar. Apontando para o céu e para a portaria do prédio, essa faixa traz solidez à fachada assimétrica. As janelas de madeira presentes na tal faixa também valorizam o vertical, ao serem formadas por quatro abas alongadas. O topo do prédio recebe alguns elementos ornamentais, também verticais, e um guardacorpo em ferro tubular coroa a construção. Esse item de segurança substitui a platibanda (parte das construções que esconde o telhado) muito provavelmente por que a laje é de concreto armado, o que revela um domínio total

Nota-se nas curvas simples e no ferro tubular branco, principalmente quando admirado da rua, uma

rememoração dos navios, outra tecnologia característica da época. Em se tratando de um hotel feito para uma grande circulação de pessoas, localizado próximo à Praça da Estação, essa lembrança do transatlântico aponta para um desejo do hotel para receber e funcionar com um grande volume de público. As curvas que se apresentam nas sacadas de cada andar são sutis,

dessa tecnologia.



cumprindo tanto a função de ampliar o espaço e os horizontes dos hóspedes, que passam a ter vista privilegiada da capital, como também de demarcar a elegância que está presente dentro daquele prédio.

O último edifício a ser erguido dentre as construções aqui analisadas é *Art Déco Tardio*, somente reconhecido pelo seu coroamento – elemento arquitetônico recusado pelo *modernismo*. O estilo arquitetônico que sucede o *Art Déco* e se torna famoso nos trabalhos de Oscar Niemeyer influencia uma série de prédios que abandonam um grande volume de ornamentos em nome de uma arquitetura onde "menos é mais". Esses edifícios estão no meio do caminho, por assim

dizer, entre o *Art Déco* e o *Modernismo*. Portanto, a fachada do Amazonas Palace é uma representante da "despedida" do *Art Déco*.

A função do prédio, em si, é um elemento de importância na mensagem que sua fachada transmite: seu reconhecimento deve ser rápido, a leitura deve ser fácil e simplificada, para que o hóspede o encontre com facilidade ao caminhar pela cidade. Por conta disso, a principal mensagem do prédio é o trânsito, a facilidade de compreensão e a agilidade das chegadas e das partidas. A simplicidade de sua composição fez com que essa estampa fosse pensada com o mínimo de elementos possível, sendo atraente, de rápida leitura, capaz de transitar em diversos locais e atender a expectativa do prédio, que é ser um local de passagem. As sacadas e o detalhe que destaca algumas das janelas, foram os elementos escolhidos para a vetorização.

As fotografias do prédio foram a base do trabalho vetorial feito no *Corel Draw*. O motivo surgiu a partir de uma das varandas do edifício, e a intenção é representar a verticalidade e o volume arquitetônico que destaca a fachada em sua localização. O desenho vetorial foi repetido algumas vezes, formando o motivo da estampa. Uma vez dentro do módulo, o motivo foi repetido outras vezes através da duplicação, e ao atingir uma determinada altura, ele foi inclinado e espelhado. Os desenhos inclinados foram encaixados um acima do outro, sendo esta a base do desenho. A inclinação traz dinâmica e faz com que a

estampa se torne mais interessante. Utilizando a técnica livre, essa arte foi repetida lado a lado diversas vezes e teve seus excessos recortados e inseridos no lado oposto do módulo, sendo redimensionada ao final. Mantendo a ideia de sobriedade e simplicidade, a paleta recebeu apenas variações de um tom de alaranjado. Abaixo, exemplo de superfícies preenchidas com a estampa.

Imagem 63: Simulação do padrão gráfico finalizado e aplicado.



Fonte: Autor.

A Primeira Igreja Batista de Belo Horizonte não é um prédio tão "cúbico" quanto o Horizonte e alguns de seus ornamentos.



Fonte: Autor.

Imagem 64: Primeira Igreja Batista de Belo Amazonas Palace, mas possui grandes volumes geometrizados e bem simplificados. Dentre os grupos formados pelos edifícios neste capítulo da pesquisa, este é o que melhor a recebe, porém, com ressalvas.

> Ocorre que essa igreja buscou suas origens numa estética arquitetônica medieval: o gótico. Esse estilo marcou o final da idade média, graças a descoberta do arco em ogiva e da abóbada nervurada, soluções de engenharia que permitiam um menor esforço da sustentação do telhado nas paredes. Sem alvenaria estrutural, as igrejas

Imagem 65: Edição do motivo da estampa podiam explorar a luz através dos vitrais: as imagens a partir da fotografia do ornamento selecionado.

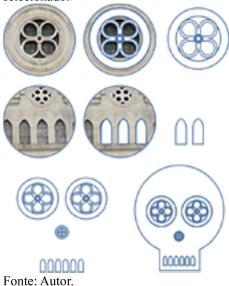
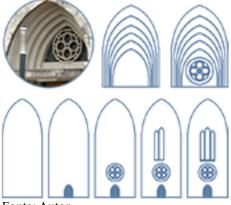


Imagem 66: Edição do elemento de preenchimento da estampa a partir da fotografia do ornamento selecionado.



Fonte: Autor.

sacras agora estavam nas janelas, iluminando os templos. A "catedral" da Praça Raul Soares exibe a tradução do estilo medieval para um estilo "moderno". A entrada da igreja é marcada por uma torre, mais alta do que o restante do prédio. Essa torre é composta por elementos comuns ao gótico, dentre eles se destacam a rosácea e os arcos ogivais. A presença do Art Déco vai além do material estrutural e do acabamento. O estilo se faz presente na sucessão de volumes ou escalonamento do arco ogival da portaria; no anexo, ou na lateral que não parece pertencer ao conjunto, a princípio; nas linhas horizontais e verticais de diversos ornamentos; na arte geométrica e abstrata dos vitrais, em detrimento das

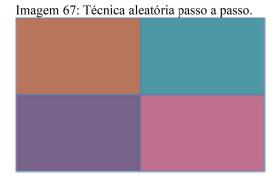
Essa nova religião faz uma espécie antropofagia, absorvendo aquilo que é símbolo do catolicismo medieval, opulento e doutrinador, e renovando-o, assim como a religião cristã fora renovada por Lutero. Uma última leitura pode ser feita ao questionar o motivo pelo qual uma igreja buscaria influências no gótico: a monumentalidade

imagens sacras da estética gótica; na simplificação da

imponência dos edifícios europeus medievais, devido à sua verticalidade e sua composição de arte e de arquitetura. Assim sendo, a Primeira Igreja Batista de Belo horizonte se faz um monumento da Praça Raul Soares.

rosácea.

O motivo foi pensado a partir da visão daquilo que é o gótico na atualidade. Originalmente ligado a religião, hoje o termo gótico remete a um estilo ligado ao rock e ao metal (estilos musicais). As vestimentas comuns dos góticos é preta e branca e prioriza o preto. Há também um interesse por caveiras e temas ligados à morte e religião. A caveira que compõe o motivo foi feita a partir de dois ornamentos da fachada A rosácea funciona como olhos e nariz do crânio e a boca é feita pelas ogivas presentes nos vitrais. Um círculo e um retângulo unidos dão forma e acabamento ao motivo. O elemento de preenchimento é uma















Fonte: Autor.

representação da torre da igreja. De forma mais simples e substituindo a porta pela rosácea, o elemento de preenchimento representa a origem do gótico e sua manifestação na arquitetura

Art Déco da capital mineira; enquanto que a caveira estilizada representa a visão atual do que é o gótico.

A técnica aleatória foi utilizada para facilitar o processo de criação. Apesar da facilidade de mescla de elementos, o fundo foi considerado um componente do projeto. Por isso, a sobreposição não foi utilizada. O primeiro movimento foi horizontal, o segundo foi vertical e o terceiro foi diagonal. A cada movimento foram inseridas duplicatas do elemento de preenchimento e do motivo, com suas medidas reajustada em alguns casos. Como o gótico na atualidade é ligado ao preto, esse foi o único pigmento utilizado, tendo sua saturação variada para dar nuances ao padrão gráfico. Abaixo, exemplo de uso da estampa.

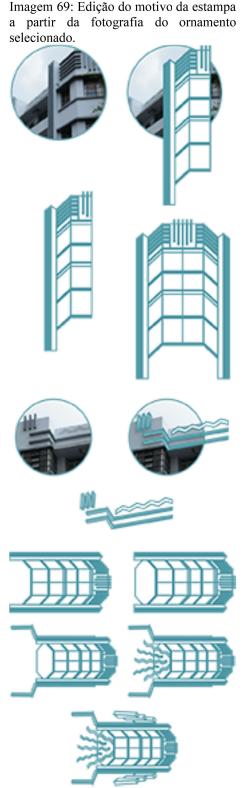
Imagem 68: Simulação do padrão gráfico finalizado e aplicado.



Fonte: Autor.

5.5 Futurístico

A princípio, ele é um edifício com influência *Marajoara*, visto que seu nome é um termo indígena e em seu coroamento há a presença do ziguezague. Porém, o Edifício Piraquara é um maravilhoso exemplo da visão futurística nas construções *Art Déco* que se encontra bem no centro de Belo Horizonte. Trata-se de um prédio de uso misto: o térreo possui lojas e os andares superiores pertencem a um hotel. A construção tem elementos em ziguezague no coroamento (elemento fortemente ligado ao *Art Déco* Marajoara), janelas



Fonte: Autor

Imagem 70: Edificio Piraquara e alguns de seus ornamentos.



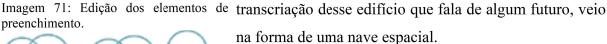
Fonte: Autor.

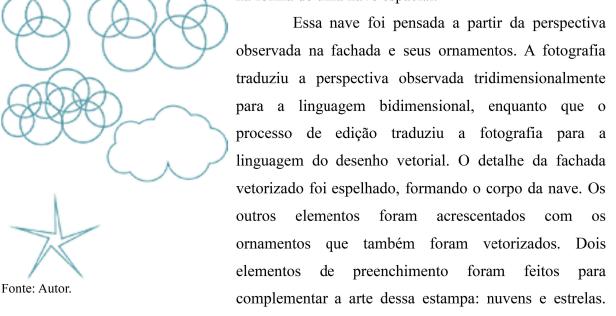
destacadas e que se projetam para fora da fachada (arrojo tecnológico), guarda corpo em ferro tubular (que o liga timidamente aos "transatlânticos") e algumas linhas verticais horizontais (Art Déco Futurista). verticalidade presente em seu topo lembra outra construção já mencionada: o edifício Chagas Dória. O prédio, que se apresenta como uma mescla de todas as influências presentes em Belo Horizonte revela sua principal intenção na solução arquitetônica e ornamental da esquina. Colunas falsas e as janelas demarcadas destacam o futuro como seu principal traço. Talvez, portanto, a ligação com tantas influências tenha sido a forma que o arquiteto encontrou para deixar claro que esta é uma construção que pensa "de hoje adiante".

As linhas e toda a composição do prédio, a partir desse momento, ganham outra leitura: há aqui uma busca pelo futuro. Por isso, a inserção do prédio num

determinado estilo deu lugar a uma tradução daquilo que seria a visão de um futuro imaginado pela população da capital mineira no início do século XX. Sob a influência do cinema de ficção científica, que logo ganharia adeptos com seus mais espetaculares efeitos especiais, a

preenchimento.

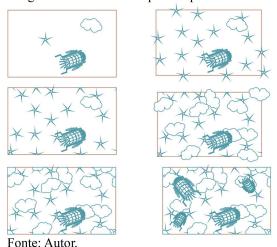




Esses elementos de preenchimento reforçam a intenção de ligar o motivo ao universo aeroespacial, considerando as viagens e as explorações espaciais como algo relacionado ao futuro. É claro que, atualmente, toda tecnologia inovadora remete ao futuro, não sendo ela, necessariamente, fruto de viagens "além terra", porém, uma nave espacial na década de 1940 ainda era uma grande novidade tecnológica. Essa espaçonave transitando pelo espaço se torna uma ponte entre aquilo que é referência de tecnologia no passado e no presente, sem um bom componente dessa tradução.

O motivo e os elementos de preenchimento foram colocados no módulo para aplicação da técnica livre. Primeiro as estrelas foram distribuídas e aparadas, depois as nuvens e depois a nave, sempre de acordo com as regras de produção de estampas da técnica,

Imagem 72: Técnica livre passo a passo.



conforme vista na maioria das artes que compõem essa coleção. As cores foram pensadas para que o padrão gráfico tivesse alguma ligação com o universo infantil. Para isso foram utados tons saturados e contrastantes. A escolha pela paleta infantil veio da ideia de que essa estampa, após finalizada, pudesse ter cores mais lúdicas e imaginativas do que uma busca por uma representação fiel de uma nave. Não que ela seja fundamentalmente infanto-juvenil, mas é um desenho que, por conta da temática e dos traços, reforçados pelas cores, tem alguma ligação com esse público. Abaixo, passo a passo da construção do padrão gráfico e, na sequência, arte aplicada a alguns elementos.

Imagem 73: Simulação do padrão gráfico finalizado e aplicado.



Fonte: Autor.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meio a círculos, retângulos e outras formas geométricas, a abstração e criatividade dos arquitetos do período entre guerras fez com que o *Art Déco* se destacasse e ganhasse o gosto popular daquele momento. O estilo rompeu a característica dos ornamentos de até então e abriu caminho para que a geometria e a redução de elementos decorativos se tornassem atrativas para o grande público que, atualmente, percebe nos resquícios do *Modernismo* algum valor. Simbolicamente, o *Art Déco* foi o estilo responsável pela transição entre o figurativo e o abstrato tanto no campo da arquitetura como nas artes gráficas (e outras artes onde foi aplicado), tendo como marco desse processo de transfiguração a exposição de Paris, em 1925, além do cinema de Hollywood, que contribuiu para a divulgação do estilo ao o adotar em seus cenários. Por se tratarem seus ornamentos de formas geométricas, feitas à base de régua e outros moldes fáceis de serem reproduzidos, se tornou uma moda

democrática, sendo responsável pela atualização da fachada de diversas casas, que podem ser vistas em bairros tradicionais da capital, como o Lagoinha, o Funcionários, Santa Tereza, Horto e outros.

Desde a década de 1970, observa-se uma forte tendência à valorização a memória coletiva nos Estados Unidos e na Europa, que chega ao Brasil e a Belo Horizonte fomentando a restauração e a preservação de nosso patrimônio. Se no exterior já existem cidades que funcionam como verdadeiros museus a céu aberto, devido ao grande empenho de restauração e preservação de seus núcleos históricos, em Belo Horizonte há um caminho promissor para que esta capital também receba tal título, com conjuntos arquitetônicos inteiros sendo tombados, a exemplo da Praça da Liberdade e dos bairros Lagoinha, Bonfim e Carlos Prates. A musealização do espaço público, ao resgatar e manter uma memória a desloca no espaço, sincronizando-a com nosso tempo ao promover algum tipo de interação entre um objeto do passado e o presente. Tal interação é feita com a restauração de prédios, por exemplo, que atrai olhares para o efeito de "produto novo" que ao mesmo tempo "resgata" a conformação antiga. Conforme visto, o que motiva a criação desses espaços é o medo da perda da memória desses patrimônios, muitas vezes recheados de lições que o presente não é capaz de apresentar, a exemplo dos filmes sobre o holocausto, e de certo modo, o mesmo medo foi o grande motivador desta pesquisa.

Ao longo do estudo realizado, o que se viu foi a aplicação prática da tradução intersemiótica das fachadas para o design de superfícies. A coleção de estampas, objetivo desta dissertação, foi concluída com o auxílio da transcriação enquanto ferramenta criativa. Criando uma estampa por fachada, a pesquisa atingiu seu objetivo maior ao criar a coleção de dez padrões gráficos inspirados nas fachadas respectivamente de dez edificios em estilo *Art Déco* da capital de Minas Gerais. A coleção funciona como meio de divulgação e preservação de alguns traços da memória de Belo Horizonte, isso por conta da dita leitura possível de cada uma das fachadas utilizadas como "original" para os processos de tradução. O processo de tradução, a partir de um dado ponto de vista, revela uma única possibilidade criativa, daí cada padrão possuir determinado design. Ao longo do processo criativo de edição das estampas e refletindo sobre todo o trabalho teórico e prático realizado, percebeu-se que o uso de um determinado ponto de vista resulta numa determinada estampa, o que, pela lógica, revela que cada nova leitura promove uma nova estampa.

A coleção atende ao objetivo de servir de rastro das memórias que carrega em si, porém é importante salientar que tais memórias não são todas aquelas que se pode extrair de

cada uma das fachadas analisadas. Além disso, é importante recordar que os dez prédios representam as mais de 160 edificações em estilo *Art Déco* presentes apenas em uma parte da região central de Belo Horizonte. Isso significa entender que ainda há muito o que ser explorado por parte de pesquisadores e artistas gráficos que queiram aplicar o mesmo processo tradutório adotado por esta investigação, e que cada novo prédio resultará num novo rastro, guardando em si uma nova memória desse arquivo a céu aberto que é o centro da capital mineira. As informações armazenadas na estética das fachadas remetem ao olhar que o início do século XX tinha sobre o promissor futuro da primeira capital brasileira projetada aos moldes do positivismo, e que hoje é retomado por este trabalho em busca de inspiração, informação e com admiração.

A capital mineira não nasceu como as cidades portuguesas da época, cujo traçado das ruas era sinuoso e feito de acordo com o movimento das pessoas. Antes mesmo de possuir habitantes o centro da cidade de Belo Horizonte estava projetado. Isso confere ao espaço geográfico um processo de edição - procedimento este que também permeou toda esta investigação sob formas distintas. Assim como o processo de escrita do texto exige a edição do mesmo, o desenho das estampas feito num software que não é próprio para tal fim exige recortes, ajustes, arrastes, reposicionamentos, alterações e substituições. A edição também se faz presente nas fotografias que serviram de base para a criação da coleção, uma vez que o olhar promoveu recortes precisos da fachada, que revelaram seus ornamentos em detalhes suficientes para a edição dos motivos e elementos de preenchimento. Outro processo de edição feito aqui tem relação com a curadoria artística: a seleção dos edifícios cujas fachadas foram o corpus da pesquisa. Aqui o termo edição já não tem relação com operações de recorte e colagem, mas se aproxima com a ideia da edição nas fotografias, no sentido de observar um todo e buscar dentro dele alguns elementos cuja qualidade é suficiente para representar o todo. O que se conclui, ao pensar em como a edição circulou neste trabalho, é que essa palavra possui, aparentemente, um único significado, mas que, na verdade, ela se enquadra em diversas situações onde o objetivo é dar ordem e "polir" o objeto em estudo.

O projeto gráfico do livro cujo design foi inspirado na coleção de revistas *Bello Horizonte*, disponibilizado online pelo acervo do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte, também é resultante de um processo de tradução. Ao analisar o design gráfico das décadas de 1930 e 1940 a partir dessa que foi uma revista semanal (posteriormente mensal) de contos e crônicas da capital de Minas Gerais, percebeu-se uma exploração pouco usual das fotografias e das fotomontagens, com recortes ousados e inusitados em relação aos trabalhos

gráficos feitos na atualidade pelas revistas diversas. Talvez a tecnologia digital tenha possibilitado outros recursos, mais interessantes do que as composições fotográficas e as intervenções feitas nas imagens da época. Se hoje temos cada vez mais efeitos de computador nos trabalhos impressos, sendo inclusive o livro editado num software de edição de livros e impressos (Adobe InDesign), a forma encontrada para que o livro remetesse ao passado veio através do uso intencional das ferramentas de edição para criar recortes inusitados, intervenções sutis e composições fotográficas mais simples.

O uso dos cabeçalhos decorados, das artes no final de cada capítulo que buscam retomar as vinhetas e a adoção de capitulares são elementos que nem sempre se apresentam na revista. Na verdade, o uso de fontes capitulares é algo que não aparece nas páginas de *Bello Horizonte* e que foi adotado aqui para rememorar o design gráfico *Art Déco* como um todo, uma vez que na história do design se sabe que a partir do início do século XX esse elemento gráfico foi abandonado no projeto dos textos impressos. Os cabeçalhos de alguns contos, na revista, possuíam ornamentos, ideia que foi reproduzida através de composições feitas com os motivos e elementos de preenchimento de algumas das estampas criadas na coleção. A vinheta é outra detalhe que quase não se apresenta no impresso e que, mesmo assim, serviu de "original" para a edição do livro, entrando no projeto gráfico para lembrar o uso dessa decoração no meio impresso de tempos atrás e que caiu em desuso ao longo do século XX.

A coleção de estampas, principal objeto deste estudo, reflete tudo aquilo que foi observado ao longo da análise dos prédios e de toda a bibliografia consultada. Saber das origens do *Art Déco* antes de buscar os edifícios a serem trabalhados é importante pois elimina o risco de se observar uma composição geométrica e dizer que ela é *Art Déco* – ou mesmo de observar uma edificação datada entre as décadas de 1930 e 1940 e considerá-la como dentro do estilo aqui estudado pela simples relação temporal. Não é o tempo que define um trabalho artístico como inserido numa determinada estética, mas sim a sua composição, as cores, a intenção, os discursos empregados, e tudo isso culmina num formato mais ou menos semelhante e que é produzido numa determinada época. As informações reunidas na parte teórica do estudo foram fundamentais para identificar e compreender os ornamentos presentes nas fachadas, ao ponto de assumir a leitura de um zigue-zague como algo que remete aos ornamentos das cerâmicas marajoara, ou a de uma determinada curva, vista sob um ângulo tal, como revelando a influência dos navios a vapor. Só é possível perceber essa embarcação uma vez que se sabe que essa era a "tecnologia de ponta" daquele período entre as grandes guerras mundiais. É difícil, inclusive, construir outras leituras desses ornamentos mencionados

anteriormente uma vez que já se tenha em mente tal interpretação.

Por isso cada prédio é capaz de gerar uma estampa, pois quando os ornamentos são somados, ainda que com a criatividade do designer e as possibilidades que os softwares de edição trazem, a transcriação dessas fachadas sempre trará como rumo uma relação similar a que foi lida, cabendo uma nova estampa só se for construída uma nova leitura. Já para que sejam criadas diversas estampas com a mesma leitura só mesmo a partir da experimentação das técnicas empregadas na edição gráfica dos desenhos, que poderá trazer como resultado uma coleção de desenhos parecidos. Tomando por exemplo a casa da Avenida João Pinheiro, cuja visão da perspectiva remete a uma embarcação e supondo que o designer use os mesmos ornamentos, é possível uma série de combinações de linhas e barcos, uma série de disposições das linhas e dos barcos, diversas composições cromáticas – todas elas sem perder a leitura do navio enquanto uma tecnologia moderna para aquela época e tão inovadora ao ponto de um indivíduo admirá-la aqui em Minas Gerais. Reunindo todas as possibilidades combinatórias o designer pode propor uma coleção de estampas a partir de uma mesma fachada, porém ela será o reflexo de sua criatividade e sua capacidade de exploração dos ornamentos ali dispostos, e todas elas trarão algo em comum, que é a memória do transatlântico e o quanto ele revolucionou os deslocamentos no século XIX e início do XX.

Talvez a única forma de se produzir estampas com temáticas diversas a partir de uma mesma fachada e com os mesmos ornamentos seja refletindo sobre todas as suas possíveis leituras. Para chegar ao esgotamento dessas possibilidades o trabalho de investigação teórica deve ser mais profundo e complexo. Um dos caminhos possíveis para que isso ocorra talvez esteja além dos livros e periódicos da época: há de buscar por rastros deixados pelos arquitetos, engenheiros e todos os sujeitos responsáveis pela idealização da construção. Nessa jornada, o conhecimento teórico adquirido pode proporcionar novas leituras, bem como o investigador pode encontrar informações precisas sobre cada ornamento do prédio, que o levará a ter novos ângulos a serem fotografados. A fotografia também é uma ferramenta de suma importância para este processo de edição, pois é a partir dela (que é uma tradução das fachadas para o plano bidimensional) que a tradução é feita, sendo o seu ângulo responsável pela leitura que foi feita pelo olhar atento do designer de superfície. Sem a fotografia o designer muito provavelmente alcançará outros resultados estéticos, mas que, ainda assim, carregam rastros da memória dos prédios observados.

Independentemente do resultado estético final, a transcriação funciona como uma ferramenta criativa, pois sua operação lógica de reformulação do objeto observado a partir da

redoação da forma e da reequação dos constituintes, através da leitura interpretativa dos ornamentos, permite explorar tal objeto sem perder o foco em sua narrativa. Aquilo que um prédio conta se torna a direção que o desenho deve tomar, o símbolo que deve exibir, o motivo que deve adotar. Essa leitura, que pode variar de acordo com o pesquisador e a profundidade de suas referências ou não, atende não apenas ao mundo do design de superfície, mas a todos os artistas e criadores que busquem ampliar suas técnicas e suas temáticas, bem como aqueles que queiram trabalhar com o patrimônio cultural de sua localidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAUJO, V. L. de; PEREIRA, M. H. F. Reconfigurações do tempo histórico: Presentismo, atualismo e solidão na modernidade digital. *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo horizonte, v. 23, n. 1 e 2, p. 270-297, Jan./Dez. 2016.
- ÁVILA, C. Guignard, as gerações pós-Guignard e a consolidação da modernidade. In: RIBEIRO, M. A.; SILVA, F. P. (Org.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997. p. 168-241.
- AZEVEDO, R. M. de. Tipo e caráter no discurso da arquitetura. *Pós:* revista do programa de pós-graduação em arquitetura e urbanismo da fauusp, São Paulo, v. 22, n. 37, p. 20-33, 2014.
- BAHIA, C. L. M. Belo Horizonte: uma cidade para a modernidade mineira. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 185-200, 2005.
- BARROS, J. M. Cultura e comunicação nas avenidas de contorno em Belo Horizonte e La Plata. Belo Horizonte: PUC Minas, 2005.
- BENJAMIN, W. A Tarefa-Renúncia do Tradutor. Trad. de Susana Kampff Lages. In: BRANCO, Lúcia Castello (Org.). A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p. 66-81.
- BENJAMIN, W. Experiencia e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.
- BENJAMIN, W. O colecionador. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Trad. de Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2009. p. 237-246.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, W. *O Anjo da História*. Org. e Trad.: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 8-20.
- BITTAR, W. A Formação da arquitetura moderna no Brasil (1920-1940). IN: *Anais do 6º Seminário DOCOMOMO Brasil*. Niterói, 16 a 19 de Nov. 2005. Disponível em:

- http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/William-Bittar.pdf Acesso em 27 de Abr. 2018.
- BORSAGLI, A. *Turbulenta Modernidade*: o Art déco em Belo Horizonte 1930-1950. Belo Horizonte: Ed. Do Autor, 2016.
- BOURDIEU, P. Espaço social e poder simbólico. In: BOURDIEU, P. *Coisas ditas*. Trad. de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004. p. 149-168.
- CAMPOS, H. de. A arte no horizonte do provável: e outros ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, H. de. Para Além do Princípio da Saudade. In: Tápia, M.; Nóbrega, T. M. (Orgs.). *Haroldo de Campos:* Transcrição. São Paulo: Perspectiva, 2015. P. 47-59.
- CARNEIRO, R.; SOUZA, J. M. de. O hipercentro de Belo Horizonte: Conformação espacial e transformações recentes. In: *Anuário Estatístico de Belo Horizonte*, Secretaria Municipal de Modernização Administrativa e Informação, Gerência de Informações Técnicas, 2004. p. 250-288. Disponível em < http://www.pbh.gov.br/smpl/PUB_P011/ANUARIO %202003 VOL 01.pdf> Acesso em 15 de Abr. 2018.
- CASTRIOTA, L. B.; PASSOS, L. M. DO C. O "estilo moderno": arquitetura em Belo Horizonte nos anos 30 e 40. In: CASTRIOTA, L. B. (Org.). *Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 127-160.
- CASTRIOTA, L. B. Raphaello Berti: Tradição e racionalidade na arquitetura. In: Castriota, L. B. (Org.). *Arquitetura em Belo Horizonte:* novas perspectivas. Belo Horizonte: UFMG/ IBDS, 2011. p. 202-212. Disponível em http://www.ponteentreculturas.com.br/revista/raphaello_berti.pdf>. Acesso em 09 de Out. 2017.
- CAVALCANTI, C. Como entender a pintura moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
 - COHEN, J. L. Le Corbusier. Colônia: Taschen, 2009.
- CONDE, L. P. F.; ALMADA, M. 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: Casa da Palavra, 2000. p. 15.
- DAYRELL, J. G.. Derrida, leitor de Walter Benjamin: Notas sobre a tradução. *REEL*, Vitória, a. 9, n. 12, p. 1-17, 2013.
- DERRIDA, J. Torres de Babel. Trad. de Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, G. A Imagem-malícia: história da arte e quebra cabeça do tempo. In: DIDI-HUBERMAN, Geroges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das

- imagens. Trad. de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- DUARTE, A. C. Arquitetura Art Déco Juiz de Fora. Juiz de Fora: FUNALFA, 2013.
 - EPSTEIN, I. O signo. Trad. de São Paulo: Ática, 1991.
 - FIELL, C. P. Diseño del siglo XX. Colônia: Taschen, 2013.
- FREITAS, M. de A. A influência italiana na arquitetura de Belo Horizonte. *Cadernos de arquitetura e urbanismo*, Belo Horizonte, v. 14, n. 15, p. 137-163, 2007.
- GAGNEBIN, J. M. Verdade e Memória do Passado. In: *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 39-48.
- GAGNEBIN, J. M. Estética e experiencia histórica em Walter Benjamin. In: GAGNEBIN, J. M. Limiar, aura e rememoração: Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Ed. 34, 2014. p. 197-216.
- HUYSSEN, A. A nostalgia das ruínas. In: HUYSSEN, A. *Culturas do passado-presente:* modernismos, artes visuais, políticas da memória. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. p. 91-114.
- HUYSSEN, A. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: HUYSSEN, A. *Seduzidos pela memória*: Arquitetura, monumentos, mídia. Trad. de Sérgio Alcides e Paulo Pedreira. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p. 9-40.
- JEUDY, H. P. *Espelho das cidades*. Trad. de Rejane Janowitzer. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- LEMME, A. V. de. *Guia de Arte Deco*. Trad. de Eduardo Saló. Lisboa: Estampa, 1996.
- MACHADO, L. T. *António de Alcântara Machado e o modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- NASCIMENTO, E. Após Derrida: a amizade filosófica. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 17/1, p. 64-77, 2015.
 - NEVES, O. R. Tip Top: 80 anos. Belo Horizonte: Escritório de Histórias, 2009.
- NIEMEYER, L.; PONTE, R. Matrizes de linguagem e pensamento como análise da identidade televisiva. *Tríades*: transversalidades design linguagens, Rio de Janeiro, n. 1, p. 1-16, Out. 2010.
- NÓBREGA, T. M.; TÁPIA, M. (Org.). Haroldo de campos: transcriação. São Paulo: Perspectiva, 2013.
 - NÓBREGA, T. M. Transcriação e hiperfidelidade. Cadernos de Literatura em

Tradução, São Paulo, v. 1, n. 7, p. 249-255, 2006.

OLIVEIRA, R. de S. D. *Belos 111 Horizontes*. Belo Horizonte: Armazém de ideias, 2009.

OTTE, G. Hermetismo e Provocação: sobre "A Tarefa do Tradutor", de Walter Benjamin. *ALETRIA*, Belo Horizonte, v. 25, n. 2, p. 209-224, 2015.

PIGNATARI, D. Semiótica da arte e arquitetura. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PLAZA, J. Tradução Intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAMALHO, W. S. C. O presenteísmo e a realidade brasileira em perspectiva. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 14, p. 148-154, Abr. 2014.

RÜTHSCHILLING, E. A. Design de superficie. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

VIEIRA, I. L. Emergência do Modernismo. In: RIBEIRO, M. A.; SILVA, F. P. (Org.). *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1997. p. 114-167.