

**Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado**

**GOIÂNIA DÉCO EM ANIMAÇÃO:  
O AMOR ENTRE FORMAS GEOMÉTRICAS E CURVAS OUSADAS**

**GUILHERME ARAÚJO CARDOSO TEIXEIRA**

**Goiânia - GO  
2017**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

**1. Identificação do material bibliográfico:**       **Dissertação**       **Tese**

**2. Identificação da Tese ou Dissertação**


Nome completo do autor: Guilherme Araújo Cardoso Teixeira

Título do trabalho: GOIÂNIA DÉCO EM ANIMAÇÃO: O AMOR ENTRE FORMAS GEOMÉTRICAS E CURVAS OUSADAS

**3. Informações de acesso ao documento:**

Concorda com a liberação total do documento  SIM       NÃO<sup>1</sup>

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.

  
\_\_\_\_\_  
Assinatura do (a) autor (a)

Data: 06 / 04 / 2017

<sup>1</sup> Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

**Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado**

**GOIÂNIA DÉCO EM ANIMAÇÃO:  
O AMOR ENTRE FORMAS GEOMÉTRICAS E CURVAS OUSADAS**

**GUILHERME ARAÚJO CARDOSO TEIXEIRA**

Trabalho final de Mestrado apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – Mestrado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE EM CULTURA VISUAL, sob orientação da Profa. Dra. Rosa Berardo.

Linha de pesquisa: Poéticas Visuais e Processos de Criação.

**Fav**



**Goiânia - GO  
2017**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Araújo Cardoso Teixeira, Guilherme  
Goiânia Déco em Animação [manuscrito] : O amor entre formas geométricas e curvas ousadas / Guilherme Araújo Cardoso Teixeira. 2017.  
CXI, 111 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Rosa Maria Berardo.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2017.  
Bibliografia. Anexos.  
Inclui lista de figuras.

1. animação. 2. bidimensional. 3. art déco. 4. pôsteres. 5. arquitetura.  
I. Berardo, Rosa Maria, orient. II. Título.

CDU 791



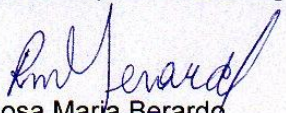
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE ARTES VISUAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL  
Campus Samambaia – Caixa Postal 131 – CEP: 74.001-970 – Goiânia/GO.  
Fones: (62) 3521-1440 www.fav.ufg.br/culturavisual

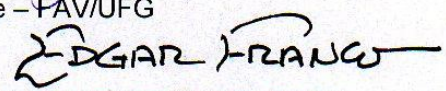
Ata nº 009/2017 da reunião da banca examinadora da defesa de dissertação de **GUILHERME ARAÚJO CARDOSO TEIXEIRA** - Aos onze dias do mês de maio do ano de dois mil e dezessete (11/05/2017), às 10h00min, reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Professores Doutores: Rosa Maria Berardo (FAV/UFG) – orientadora, Daniel Christino (UFG) e Edgar Silveira Franco (FAV/UFG) para, sob a presidência da primeira, e em sessão pública realizada no Auditório da Faculdade de Artes Visuais, Campus Samambaia, procederem à avaliação da defesa de dissertação intitulada: GOIÂNIA DÉCO EM ANIMAÇÃO: O AMOR ENTRE FORMAS GEOMÉTRICAS E CURVAS OUSADAS, em nível de Mestrado, área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Poéticas Visuais e Processos de Criação, de autoria de GUILHERME ARAÚJO CARDOSO TEIXEIRA, discente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pela presidente da Banca Examinadora Rosa Maria Berardo, que fez a apresentação formal dos membros da Banca. A palavra a seguir, foi concedida ao autor da tese que, em 20 minutos procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu o examinando. Terminada a arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº. 1403/2016 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, a dissertação foi considerada aprovada por unanimidade, com as seguintes observações por parte da banca:

Adicionar as citações em inglês e acrescentar referências bibliográficas de acordo com a ABNT

Cumpridas as formalidades de pauta, a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de dissertação e para constar eu, Alzira Martins Prado, secretária do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, lavrei a presente Ata que depois de lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora em quatro vias de igual teor.

  
Prof. Dr. Daniel Christino  
Membro – UFG

  
Prof. Dra. Rosa Maria Berardo  
Presidente – FAV/UFG

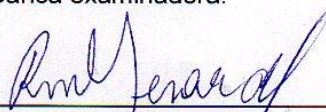
  
Prof. Dr. Edgar Silveira Franco  
Membro – FAV/UFG

Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Artes Visuais  
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado

**GOIÂNIA DÉCO EM ANIMAÇÃO:  
O AMOR ENTRE FORMAS GEOMÉTRICAS E CURVAS OUSADAS**

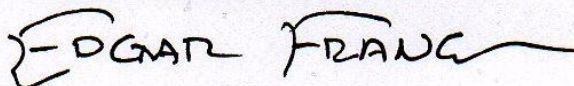
**GUILHERME ARAÚJO CARDOSO TEIXEIRA**

Banca examinadora:



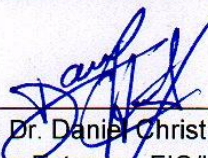
---

Profa. Dra. Rosa Maria Berardo  
Orientadora e Presidente da Banca PPGACV - FAV/UFG



---

Prof. Dr. Edgar Silveira Franco  
Membro Interno - PPGACV - FAV/UFG



---

Prof. Dr. Daniel Christino  
Membro Externo - FIC/UFG

---

Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva  
Suplente Membro Interno - PPGACV - FAV/UFG

---

Profa. Dra. Selma Oliveira  
Suplente Membro Externo - UnB

**Goiânia - GO  
2017**

## RESUMO

Essa pesquisa foi desenvolvida com o objetivo de produzir uma animação 2D digital que trabalhe uma estética gráfica e visual déco com suas formas geométricas e angulares, ligadas principalmente aos cartazes e pôsteres Art déco da década de 1930. Construindo uma narrativa visual, no contexto histórico e arquitetônico Art déco de Goiânia dos anos 40, pretende-se reavivar a euforia ligada ao nascimento da cidade. Propõe-se como atração principal a arquitetura do centro histórico da capital, onde o Art déco se faz mais presente.

**Palavras-chave:** Animação, Bidimensional, Digital, Art déco, Arquitetura, Pôsteres, Goiânia, Poéticas visuais.

## **ABSTRACT**

This work explore the development of an digital 2D animation that presents a graphic and aesthetic deco with its geometrical and angular shapes, connected mainly with the 30´s Art deco posters. Building a visual narrative, within a historical context using a Goiania Architectural project in 40´s, the work consists to create a feeling of the birth of the city. The historical center of the capital, where the Art deco lives, will be the main attraction.

**Keywords:** Animation, 2D, Digital, Art deco, Architecture, Posters, Goiania, Visual poetics.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A ponte japonesa. Claude Monet -1900 .....	6
Figura 2: Les Demoiselles d'Avignon. Pablo Picasso – 1907 .....	6
Figura 3: Cartaz da Exposição Internacional de Artes Decorativas, Paris, 1925 .....	8
Figura 4: Edifício Chrysler (esquerda) e Rockefeller Center (direita) .....	10
Figura 5: Radio City Music Hall .....	11
Figura 6: Agência de Correios em Pires do Rio, interior do estado de Goiás .....	12
Figura 7: Estação Central do Brasil, Rio de Janeiro .....	12
Figura 8: Prefeitura da cidade de Belo Horizonte.....	12
Figura 9: As casas e suas fachadas da velha capital Goiás .....	15
Figura 10: Projeto de Goiânia de Atílio Corrêa Lima (esquerda) e projeto modificado do plano de Goiânia por Armando de Godói (direita) .....	16
Figura 11: Art déco em uma construção na Nova Zelândia .....	17
Figura 12: Art déco em Miami Beach .....	17
Figura 13: Museu Zoroastro Artiaga – Art déco em Goiânia .....	18
Figura 14: Plano Urbanístico da Praça Cívica.....	19
Figura 15: Vista aérea Praça Cívica. Acervo MIS GO. 1936, Goiânia.....	19
Figura 16: Vista aérea - Praça Cívica. Acervo MIS/GO. Alois Feichtenberger. 1969, Goiânia.....	20
Figura 17: Praça Cívica. Acervo MIS/GO. Sílvio Berto. Década de 1940, Goiânia .....	20
Figura 18: Vista Geral da Avenida Goiás. Acervo MIS/GO. Autor desconhecido. 1945, Goiânia.....	20
Figura 19: Carro de boi na frente do Palácio das Esmeraldas. Acervo MIS GO. Alois Feichtenberger. 1936, Goiânia .....	21
Figura 20: Mulheres sentadas em frente ao Palácio das Esmeraldas. Livro Eu vi Goiânia crescer: décadas de 50 e 60. Hélio de Oliveira. 1952, Goiânia .....	22
Figura 21: Palácio das Esmeraldas atualmente. Livro Goiânia art déco .....	22
Figura 22: Linhas e detalhes déco no Palácio das Esmeraldas. Livro Goiânia art déco .....	23
Figura 23: Casa Pedro Ludovico atualmente (esquerda) e antiga (direita). Livro Goiânia art déco .....	23
Figura 24: Detalhes da fachada da Casa Pedro Ludovico. Livro Goiânia art déco .....	24
Figura 25: Varanda Casa Pedro Ludovico. Livro Goiânia art déco.....	24
Figura 26: Praça Cívica. Acervo MIS GO. Sílvio Berto. Década de 1950, Goiânia .....	25

Figura 27: Coreto. Livro Goiânia art déco .....	25
Figura 28: Linhas e detalhes déco do Coreto. Livro Goiânia art déco.....	26
Figura 29: Praça Cívica e Obeliscos. Acervo MIS GO. Sílvio Berto. Década de 1940, Goiânia (esquerda) e Obelisco na Praça Cívica. Livro Eu vi Goiânia crescer: décadas de 50 e 60. Hélio de Oliveira. 1951. Goiânia (direita).....	27
Figura 30: Detalhes e desenhos déco nos Obeliscos. Livro Goiânia art déco .....	27
Figura 31: Fontes Luminosas – Praça Cívica. Acervo MIS GO. Autor desconhecido, Década de 1940, Goiânia.....	28
Figura 32: Relógio da Avenida Goiás. Acervo MIS GO. Sílvio Berto. 1948, Goiânia. (esquerda) e Torre do Relógio. Acervo MIS GO. Autor desconhecido. 1948. Goiânia. (direita) .....	28
Figura 33: Detalhes déco na Torre do Relógio. Livro Goiânia art déco (esquerda) e Torre do Relógio e Coreto. Livro Eu vi Goiânia crescer: décadas de 50 e 60. Hélio de Oliveira. 1952. Goiânia (direita).....	29
Figura 34: Atualmente Secretaria do Estado do Trabalho (esquerda) e Antigamente Fórum e Tribunal de Justiça (direita). Livro Goiânia art déco.....	29
Figura 35: Elementos de detalhes déco. Livro Goiânia art déco .....	30
Figura 36: Secretaria Geral do Estado. Acervo MIS GO. Eduardo Bilemjian, 1936, Goiânia.....	30
Figura 37: Fachada do atual Centro Cultural Marieta Telles e Cine Cultura. Livro Goiânia art.....	31
Figura 38: Detalhes e desenhos déco na construção. Livro Goiânia art déco .....	31
Figura 39: Detalhes, construção e fachada da construção. Livro Goiânia art déco .....	31
Figura 40: Fachada atual (acima) e antiga (abaixo). Livro Goiânia art déco .....	32
Figura 41: Detalhe dos portões e janelas desenhados. Livro Goiânia art déco .....	32
Figura 42: Detalhes e outros ângulos da construção. Livro Goiânia art déco .....	33
Figura 43: Museu do Estado. Acervo MIS GO. Autor desconhecido. Década de 1940, Goiânia.....	33
Figura 44: Delegacia Fiscal. Acervo MIS GO. Eduardo Bilemjian. 1938, Goiânia.....	34
Figura 45: Fachada atual da construção. Livro Goiânia art déco .....	34
Figura 46: Vários ângulos da construção. Livro Goiânia art déco .....	35
Figura 47: Detalhes das janelas. Livro Goiânia art déco .....	35
Figura 48: Foto atual da construção (esquerda) e foto antiga da mesma (direita). Livro Goiânia art déco .....	36
Figura 49: Linhas e detalhes déco. Livro Goiânia art déco .....	36
Figura 50: Foto Atual (esquerda) e foto antiga (direita). Livro Goiânia art déco.....	37

Figura 51: Desenhos nos portões da construção. Livro Goiânia art déco .....	37
Figura 52: Detalhes e vários ângulos do prédio. Livro Goiânia art déco .....	38
Figura 53: Liceu de Goiânia. Acervo MIS GO. Eduardo Bilemjian, 1938, Goiânia .....	38
Figura 54: Foto atual (esquerda) e antiga (direita) do prédio. Livro Goiânia art déco. .....	39
Figura 55: Colégio Estadual de Goiás. Acervo MIS GO. Autor desconhecido. 1942, Goiânia.....	39
Figura 56: Detalhes do Liceu. Livro Goiânia art déco.....	39
Figura 57: Grande Hotel. Acervo MIS GO. Alois Feichtenberger. Década de 1960, Goiânia.....	40
Figura 58: Foto mais atual (esquerda) e antiga (direita) do prédio. Livro Goiânia art déco .....	40
Figura 59: Várias fotos da construção. Livro Goiânia art déco .....	41
Figura 60: Cine Teatro Goiânia. Acervo MIS GO. Sílvio Berto. Década de 1950. Goiânia. (esquerda) e Teatro Goiânia. Livro Goiânia art déco. (direita) .....	41
Figura 61: Linhas e detalhes déco no Teatro Goiânia. Livro Goiânia art déco .....	42
Figura 62. Teatro Goiânia. Livro Eu vi Goiânia crescer: décadas de 50 e 60. Hélio de Oliveira. 1952. Goiânia.....	42
Figura 63: Foto mais recente da Escola Técnica (esquerda) e mais antiga da mesma (direita). Livro Goiânia art déco .....	43
Figura 64: Detalhes do prédio. Livro Goiânia art déco .....	43
Figura 65: “Estação Férrea”. Acervo MIS GO. Sílvio Berto. Década de 1950, Goiânia (esquerda) e Estação Ferroviária. Livro Eu vi Goiânia crescer: décadas de 50 e 60. Hélio de Oliveira. 1955. Goiânia (direita).....	44
Figura 66: Detalhes do interior e exterior da Estação. Livro Goiânia art déco .....	44
Figura 67: Praça do Trabalhador. Acervo MIS GO. Alois Feichtenberger. 1961, Goiânia.....	45
Figura 68: Detalhes das grades com desenho déco. Livro Goiânia art déco .....	45
Figura 69: Lago das Rosas. Acervo MIS GO. Hélio de Oliveira. Década de 1950, Goiânia.....	46
Figura 70: Trampolim. Livro Goiânia art déco .....	46
Figura 71: Mureta e seus detalhes. Livro Goiânia art déco .....	47

Figura 72: Fachada Palace Hotel. Livro Goiânia art déco. (esquerda) e Praça Coronel Joaquim Lúcio. Acervo MIS GO. Sílvio Berto. Década de 1940, Goiânia. (direita) .....	48
Figura 73: Linhas e detalhes do prédio. Livro Goiânia art déco .....	48
Figura 74: Fachada do prédio (esquerda) e construção inserida na Praça Coronel Joaquim Lúcio (direita). Livro Goiânia art déco .....	49
Figura 75: Linhas e detalhes déco na construção. Livro Goiânia art déco .....	49
Figura 76: Le Corbusier. Natureza Morta – 1920 .....	56
Figura 77: Ozenfant. Garrafas e vasilhas – 1920 .....	56
Figura 78: Fernand Léger. Les disques dans la ville. – 1920 .....	57
Figura 79: A.M. Cassandre.....	57
Figura 80: Pôster Nord Express, 1927 .....	58
Figura 81: Segunda proposta para o pôster Nord Express, 1927 .....	59
Figura 82: Pôster Étoile du Nord, 1927 .....	60
Figura 83: Pôster Chemin de Fer du Nord, 1929.....	61
Figura 84: Pôster Normandie, 1935 .....	61
Figura 85: Pôster Vinhos Nicolas, 1935 (esquerda) e Vinhos Dubonnet, 1932 (direita). .....	62
Figura 86: Pôster Vinhos Pivolo, 1924 (esquerda) e Cigarros Golden Club, 1926 (direita) .....	63
Figura 87: Paul Colin.....	64
Figura 88: Pôster La Revue Nègre, 1925 .....	65
Figura 89: Desenhos da série de Paul Colin Le Tumulte Noir.....	66
Figura 90: Desenhos da série de Paul Colin Le Tumulte Noir.....	67
Figura 91: Pôster Tabarin, 1925.....	67
Figura 92: Pôster para o Peugeot 402, Peugeot Accélération, 1935.....	68
Figura 93: Pôster Demandez Votre Quart Vichy, para água mineral Vichy, 1935 .....	69
Figura 94: Pôster para Companhia Gle, Transatlântico French Line, 1949.....	69
Figura 95: René Vincent.....	70
Figura 96: Ilustrações de Vincent para a revista La Vie Parisienne. Edição de 1922 e 1924 (esquerda) e ilustração de Vincent para a revista L'Illustration, 1933 (direita) .....	70
Figura 97: Ilustração para a loja Le Bon Marché, década de 20 .....	71
Figura 98: Toiletttes d'Été, capa do catálogo de Verão Le Bon Marché, 1923 .....	71
Figura 99: Pôster Peugeot, 1919 (esquerda) e Bugatti, 1930 (direita) .....	72

Figura 100: Pôster Shell Spirit and Motor Oils.....	72
Figura 101: Mads Berg.....	73
Figura 102: Peça gráfica de Mads Berg para a Coca-Cola (esquerda) e Orangina (direita).....	73
Figura 103: Capa SHOP Paris. Elementos geométricos extremamente presentes no trabalho de Berg.....	74
Figura 104: Royal Mail. Síntese de elementos gráficos é a base de seus desenhos....	74
Figura 105: Curvas com arestas definidas juntamente com círculos, semicírculos, triângulos e retângulos proporcionam um agradável contraste visual em seus trabalhos.....	75
Figura 106: HMAS Parramatta. Grande influência de cartazes transatlânticos déco ....	75
Figura 107: Pôster Club .....	76
Figura 108: Copenhague Jazz. Influência do Cubismo Puro do início do século XX. ... .....	76
Figura 109: Kevin Dart.....	77
Figura 110: Síntese e geometrização são pontos fortes também no trabalho de Dart. .....	77
Figura 111: Dart cria uma atmosfera "Old Style" dentro do nosso mundo contemporâneo .....	78
Figura 112: Angularização e arestas definidas cria um estilo atraente e agradável visualmente em seus trabalhos.....	78
Figura 113: Marie-Laure Cruschi.....	79
Figura 114: Projeto Cabins. Editora Taschen. Mescla de vegetações estilizadas com arquitetura .....	79
Figura 115: Projeto Cabins. Editora Taschen.....	80
Figura 116: Projeto Cabins. Editora Taschen.....	80
Figura 117: Cartaz Festival Rainforest .....	81
Figura 118: "Green Cities". Revista Paris Worldwide .....	81
Figura 119: Storyboard Cidade Morte Vida Coração.....	88
Figura 120: Rascunhos iniciais dos personagens .....	89
Figura 121: Estudos de personagem e cenários .....	90
Figura 122: Desenho final dos personagens com testes de expressões .....	90
Figura 123: Desenhos finais do personagem masculino.....	91
Figura 124: Desenhos finais da personagem feminina .....	91

Figura 125: Teste de desenho corporal com os personagens.....	92
Figura 126: Desenho de interações com os personagens .....	92
Figura 127: Rascunho do Layout do Cenário (acima) e Layout Finalizado (abaixo). .....	93
Figura 128: Rascunho do Layout de Cenário Teatro Goiânia .....	94
Figura 129: Cenário finalizado do Teatro Goiânia .....	94
Figura 130: Rascunho do cenário da Estação Ferroviária .....	95
Figura 131: Cenário finalizado Estação Ferroviária.....	95
Figura 132: Rascunho do Cenário Liceu de Goiânia.....	96
Figura 133: Cenário finalizado do Liceu de Goiânia.....	96
Figura 134: Rascunho do cenário Coreto.....	97
Figura 135: Cenário finalizado do Coreto .....	97
Figura 136: Figura 136. Interface gráfica do programa TVPaint Animation. Animação do curta em produção .....	98
Figura 137: Figura 137. Um frame do plano de cena finalizado no TVPaint Animation . .....	99
Figura 138: Esboço de um frame da animação.....	100
Figura 139: Frame da animação finalizado .....	100
Figura 140: Interface gráfica do programa Adobe After Effects para composição da animação em produção.....	101
Figura 141: Composição do plano de cena com adição de efeitos visuais, sombras e luzes no After Effects .....	101
Figura 142: Composição do plano de cena com adição de efeitos visuais, sombras e luzes no After Effects .....	102
Figura 143: Cenário do Liceu finalizado com a adição de sombras, luzes e efeitos visuais .....	102
Figura 144: Andre Luiz machado trabalhando na trilha sonora (esquerda) e seu estúdio (direita).....	103
Figura 145: Eu (esquerda) e meu amigo Andre Luiz Machado (direita) em seu estúdio.....	103
Figura 146: Formas circulares em um detalhe do cartaz Nord Express de Cassandre (esquerda) e formas geométricas em um cartaz de Mads Berg (direita).....	104

Figura 147: Formas geométricas encontradas em um dos cenários da minha animação.....	104
Figura 148: Personagem encontrado em um detalhe do cartaz de Cassandre (esquerda) e personagens da animação (direita).....	105
Figura 149: Degradê em um detalhe do cartaz de Cassandre (esquerda) e num detalhe do cenário da animação (direita) .....	105
Figura 150: Vegetações em primeiro plano de uma ilustração de Cruschi (esquerda) e em um cenário da animação (direita).....	106
Figura 151: Fonte Raconteur.....	106
Figura 152: Lettering da animação Cidade Morte Vida Coração.....	106

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
METODOLOGIA DE PESQUISA DO TRABALHO	
<b>CAPÍTULO 1 - O ART DÉCO COMO SÍMBOLO DE MODERNIDADE NO MUNDO, NO BRASIL E EM GOIÂNIA.....</b>	<b>4</b>
1.1. O Conceito de Modernidade e o Art déco .....	4
1.2. O estilo Art déco Internacional e no Brasil.....	7
1.3. O estilo Art déco em Goiânia.....	13
1.3.1. A Praça Cívica .....	18
1.3.2. Palácio das Esmeraldas.....	21
1.3.3. Casa Pedro Ludovico Teixeira .....	23
1.3.4. Coreto .....	25
1.3.5. Obelisco com luminárias .....	26
1.3.6. As Fontes Luminosas .....	27
1.3.7. Torre com Relógio .....	28
1.3.8. Fórum e Tribunal de Justiça.....	29
1.3.9. Secretaria Geral.....	30
1.3.10. Departamento Estadual de Informação .....	32
1.3.11. Delegacia Fiscal.....	34
1.3.12. Chefatura de Polícia.....	36
1.3.13. Tribunal Regional Eleitoral.....	37
1.3.14. Liceu de Goiânia .....	38
1.3.15. Grande Hotel.....	40
1.3.16. Teatro Goiânia .....	41
1.3.17. Escola Técnica.....	42
1.3.18. Estação Ferroviária.....	44
1.3.19. Trampolim e Mureta do Lago das Rosas .....	45
1.3.20. Palace Hotel.....	47
1.3.21. Subprefeitura e Fórum de Campinas .....	48
1.4. O moderno e o progresso em uma Goiânia nos tempos de hoje.....	50

<b>CAPÍTULO 2 - ARTE GRÁFICA DÉCO E SEUS PÔSTERES</b> .....	52
2.1. História .....	52
2.2. Características .....	54
2.3. Artistas gráficos déco .....	55
2.3.1. Adolphe Jean-Marie Mouron Cassandre (1901-1968).....	57
2.3.2. Paul Colin (1892-1985).....	64
2.3.1. René Vincent (1871-1936) .....	70
2.4. Artistas gráficos contemporâneos com tendências déco .....	73
2.4.1. Mads Berg.....	73
2.4.2. Kevin Dart .....	77
2.4.3. Marie-Laure Cruschi.....	79
<b>CAPÍTULO 3 - PROCESSO DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO DA ANIMAÇÃO</b> .....	82
3.1. Introdução .....	82
3.2. Idéia ou tema.....	82
3.3. Pré-produção.....	83
3.3.1. Roteiro .....	83
3.3.2. Storyboard / Animatic.....	86
3.3.3. Concepts / Desenvolvimento Visual.....	89
3.4. Produção.....	93
3.4.1. Design de Cenários .....	93
3.4.2. Animação .....	98
3.5. Pós-produção .....	100
3.5.1. Ajuste de Cores e Efeitos.....	100
3.5.2. Efeitos sonoros e Trilha sonora.....	102
3.6. Relação dos cartazes analisados e o filme produzido.....	104
<b>4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	108
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	109

## INTRODUÇÃO

A cidade de Goiânia, com os seus 83 anos de existência, é considerada uma das capitais mais novas e modernas do Brasil. Muitas vezes utilizamos os adjetivos “nova” e “moderna” sem refletir sobre o seu significado.

Goiânia foi fundada em 1933, por Pedro Ludovico Teixeira que, na época foi nomeado interventor federal pelo presidente da República, Getúlio Vargas. A expectativa em torno da transferência da capital do estado de Goiás, no início da década de 30, era latente. A construção de uma sede para o estado vinha de encontro com a Marcha para o Oeste, política desenvolvida pelo governo Vargas para acelerar e incentivar a ocupação do Centro-Oeste.

O sentimento de progresso não entraria em consonância com a cidade de Goiás, então capital do Estado, devido aos seus pontos desfavoráveis tais como geografia, infraestrutura, entre outros. Por isso, a construção de uma nova capital para a região era algo necessário e providencial para cristalizar o pensamento de modernidade.

O centro histórico de Goiânia é baseado no Art déco, estilo internacional de design que teve o seu auge entre 1925 e 1939.

O seu nome está ligado à Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas -*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*- , realizada e organizada em Paris no ano de 1925. O termo Art déco surgiu da abreviação das palavras “Arts Décoratifs” que dão nome à exposição. O estilo ganhou força na Europa durante os anos de 1920 e, continuou expressivo nos Estados Unidos ao longo da década de 1930.

Feiras internacionais eram comuns no final do século XIX e início do século XX, principalmente em cidades como Londres, Paris, Chicago e Viena, em que o intuito principal era mostrar as novas produções burguesas assim como novidades nas áreas de artes, ciência, tecnologia e arquitetura.

Em se tratando de arquitetura, as características do estilo Art déco mais evidentes são o rigor geométrico e a predominância de linhas verticais, transmitindo a sensação que os edifícios são mais altos. Os volumes arquitetônicos são baseados, muitas vezes, no escalonamento das formas, trazendo uma simplicidade no estilo. Além disso, utiliza-se ornamentações feitas a partir de materiais nobres e modernos, trazendo requinte para as fachadas e construções.

O projeto arquitetônico do centro da cidade de Goiânia, realizado pelo arquiteto Atílio Corrêa Lima na década de 30, abriga um número considerável de prédios nessa linha estilística. O conjunto foi tombado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 2002, na cidade do Rio de Janeiro.

Existe uma forte influência do cubismo no estilo Art déco. Edifícios, objetos de decoração, e móveis são geometrizados. Ao contrário da Art nouveau, ornamentada e rebuscada, a Art déco prioriza a simplicidade. Apesar de vários movimentos ligados ao design estarem relacionados a conceitos filosóficos e políticos, o Art déco era visto como essencialmente decorativo, caracterizando algo ultramoderno e elegante.

As artes e o design gráfico não passaram despercebidos a esta influência e, durante as décadas de 1920 e 1930, artistas, designers e ilustradores começaram a produzir pôsteres seguindo o estilo Art déco. Estas criações aproveitavam linhas e formas geométricas, curvas ousadas, formas aerodinâmicas e cores intensas com aerógrafos nas transições cromáticas, visando ressaltar a sensação de modernidade, progresso, velocidade e tecnologia. Ilustradores como A.M. Cassandre (1901-1968), e Paul Colin (1892-1985), eram nomes fortes nesse segmento.

Este trabalho objetiva aliar a estética gráfica Art déco a um material audiovisual em cinema de animação, tendo como pano de fundo o projeto arquitetônico do centro histórico de Goiânia.

No primeiro capítulo deste trabalho, abordarei o conceito de modernidade aliado ao universo Art déco em escala mundial e, prosseguirei com a sua repercussão no Brasil, mais especificamente em Goiânia. Trabalhos de Argan (1992), Coelho (1997) e Berman (2008) serão essenciais para desnudar o pensamento que animava a passagem do século XIX para o XX.

A obra *GOIÂNIA Art déco - acervo arquitetônico e urbanístico - dossiê de tombamento* de Manso e Unes (2010), será importante para a coleta de material imagético, testemunhas visuais de uma Goiânia que o tempo se encarregou de transformar. Essa fonte de imagens será reforçada também com o livro *Eu vi Goiânia crescer* - volume 1, Oliveira (2008) e com o acervo fotográfico encontrado no MIS-GO (Museu de Imagem e Som).

No segundo capítulo analisarei os aspectos gráficos e o design pertinentes ao estilo. Incluí-se também o estudo de formas, linhas, traços, texturas de vários pôsteres e materiais feitos na década de 20 e 30 que evidenciavam características

marcantes e modernas. Autores como Robinson (2013) e Crouse (2013) serão indispensáveis para se compreender e refletir sobre o grafismo impregnado nesse estilo.

Por fim, o terceiro capítulo será dedicado ao desenvolvimento e à criação da animação proposta, envolvendo a temática Art déco no seu estilo gráfico. Os cenários incluirão os prédios arquitetônicos do centro da cidade de Goiânia nas décadas de 40 e 50, com a aplicação das técnicas encontradas nos pôsteres e materiais de ilustradores e artistas gráficos déco.

Sendo assim, durante o processo de feitura do material audiovisual, me embasarei em autores reconhecidos no campo do cinema de animação como Tumminello (2005), Glebas (2008) e Sullivan (2008), por proporem uma metodologia de construção de enredo interessante e envolvente, além de abordarem os processos e as etapas a serem seguidas para a criação de uma animação. Ademais, utilizarei o livro *The Animator's Survival Kit*, no qual Williams (2001) desvenda os truques para se produzir uma animação de qualidade.

O cinema é capaz de gerar determinados valores a partir de sua criação e da estética. Desta forma, trabalhar com o estilo Art déco em um projeto audiovisual de animação, pode contribuir para agregarmos identidade cultural regional à cidade de Goiânia.

A animação permite que o real seja explorado enquanto ponto de partida, sem perder de vista a poética inerente à criação artística. Desta maneira, as formas e linhas verificadas nos edifícios Art déco serão preservadas para garantir a verossimilhança necessária a fim de situar o expectador neste universo, sem, entretanto, desconsiderar os recursos estilísticos e criativos do autor.

Este trabalho acaba reverberando nas noções de memória, identidade e patrimônio, ressaltando a urgência da preservação dos bens materiais e imateriais da nossa cultura. Uma parte importante da história está gravada em cada um dos prédios que integram o acervo Art déco de Goiânia e, daí reside a necessidade de valorizá-los.

Aliar o regional ao universal em uma criação artística, é uma forma lúdica e poética de homenagear a nossa cidade, fugindo de fórmulas estereotipadas ou de clichês recorrentes.

## **CAPÍTULO 1 - O ART DÉCO COMO SÍMBOLO DE MODERNIDADE NO MUNDO, NO BRASIL E EM GOIÂNIA**

### **1.1. O Conceito de Modernidade e o Art déco**

A palavra modernidade é permeada por várias definições e conceitos. Segundo Berman (2008, p.24) o indivíduo moderno está em uma zona de transição ecótone, em que sentimentos como alegria, aventura, crescimento, poder e transformação fazem parte do espetáculo:

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes; descomunal explosão demográfica, que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano; sistemas de comunicação de massa, dinâmicos em seu desenvolvimento, que embrulham e amarram, no mesmo pacote, os mais variados indivíduos e sociedades; (...) (BERMAN, Marshall, 1986, p.10).

Berman descreve uma atmosfera que se relaciona intimamente com a modernidade. Ela caracteriza o que vivemos e vivenciamos nos dias atuais, como resultado de um processo que se iniciou entre o final do século XIX e o começo do século XX.

(...) Estados nacionais cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder; movimentos sociais de massa e de nações, desafiando seus governantes políticos ou econômicos, lutando por obter algum controle sobre suas vidas; enfim, dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão. (BERMAN, Marshall, 1986, p.10).

As preocupações experimentadas na transição do século XIX para o XX relacionavam-se à criação de novas perspectivas e caminhos, vislumbrando sempre o progresso.

O cenário era distinto. A sensação de saturação que nos causa certo mal estar, dava lugar ao inédito e à novidade. Fábricas automatizadas, engenhos a vapor, ferrovias, expansão econômica, capitalismo, jornais diários, o desenvolvimento da comunicação, tudo era sinônimo de progresso e prosperidade.

O conceito de modernidade está associado a uma série de acontecimentos pautados pela efervescência política e que se localizam entre as duas guerras mundiais:

A partir da segunda metade do século XIX, a industrialização, os grandes movimentos sociais e as novas formas de organização política impostas pela presença imediata do “futuro”, imprimiram sérias modificações à política urbana, assim como às propostas de organização do espaço arquitetônico.” (COELHO, Gustavo N., 1997, p.13)

Segundo Unes (2008, p.25) foi neste período que ocorreram as mudanças mais significativas e relevantes na história da humanidade. Para que os sistemas social, político e econômico se reorganizem, uma mudança de pensamento é necessária. Essa foi a contribuição da modernidade para a sociedade e, também para a arte.

Há um período, ao qual atualmente nos referimos como o das “fontes do século XX”, em que se pensou que a arte, para ser arte, deveria ser moderna, ou seja, refletir as características e as exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas. A arte deste período é também conhecida como “modernista” — programaticamente moderna e portanto consciente da necessidade de desenvolver-se em novas direções, com frequência contraditórias em relação às anteriores. (ARGAN, Giulio Carlo, 1987, p.49)

Com o surgimento da fotografia em 1826 por Joseph Nicéphore Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre, criou-se uma nova forma de registrar e retratar pessoas, objetos e paisagens. Essa invenção provocou, até o início do século XX, um embate com a pintura. Esta última se mostrava fiel às tradições, vinha de uma escola renascentista, de proporções e volumes clássicos, em que o realismo era predominante. Nos séculos anteriores, a nobreza havia se aproveitado de um sistema de mecenato, formando assim um restrito grupo social que conseguia ter acesso à arte. Enquanto isso, a fotografia passava por um processo de novidade e domínio da técnica de utilização, mas mesmo assim, era entendida como uma ameaça para a pintura e qualquer forma tradicional de registro, pois “pintar com luzes” havia se tornado uma nova forma de expressão.

Entretanto, o sentimento e o pensamento modernista estão presentes neste período. Quando o progresso industrial, juntamente com todas as suas transformações atingem um estágio de amadurecimento, envolvendo a vida das pessoas e as relações sociais, surgem, dentro do movimento modernista, as vanguardas artísticas. Movimentos como Cubismo, Impressionismo e

Expressionismo, opõem-se aos cânones clássicos renascentistas estabelecidos durante séculos, e também à fotografia.

(...) preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte.” (ARGAN, Giulio Carlo, 1992, p. 185)



Figura 1. A ponte japonesa. Claude Monet - 1900

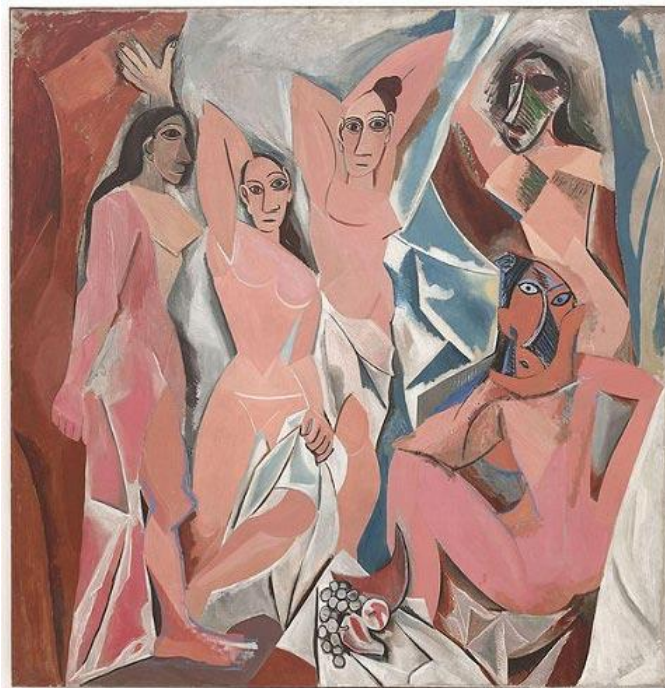


Figura 2. Les Demoiselles d'Avignon. Pablo Picasso - 1907

## 1.2. O estilo Art déco Internacional e no Brasil

No final do século XIX, as feiras internacionais ou exposições universais eram eventos comuns que aconteciam em grandes cidades, como Londres, Paris, Viena, Chicago, com o objetivo de divulgar e expor todas as novidades e tendências em diversas áreas como arquitetura, artes, ciência, tecnologia e indústria.

Essas Feiras Mundiais ou Exposições Universais funcionavam como vitrines para mostrar à população, o desenvolvimento da elite industrial, estabelecendo as novas relações comerciais e capitalistas entre os países europeus e os Estados Unidos. De fato, todos os avanços técnico-científicos que, anteriormente eram exclusivos do ambiente industrial, colocavam-se ao alcance do grande público, ressaltando a força e a consolidação do sistema capitalista. Havia uma exaltação ao homem, ao ser humano dominante, capaz de controlar a natureza através dos sistemas e dispositivos criados com pesquisa, investimento e capital.

Nessas feiras, a Europa tinha o papel principal. Eram os países europeus que ditavam as regras do jogo. Os países fora desse eixo também participavam, mas com exceção dos Estados Unidos, tinham um papel pouco revelante, passando uma imagem de nações colonizadas, trazendo ideias e conceitos diluídos dos pensamentos dos países desenvolvidos; aparentavam atraso e subdesenvolvimento.

(...), a sociedade européia, liderada pela burguesia industrial, estava empenhada em dominar o mundo e, inclusive, criar um a sua imagem e semelhança buscando a expansão da civilização pela expansão dos bens industriais. Avanços nos transportes e na comunicação (ferrovias, telégrafo, navios a vapor) criavam, ou pretendiam criar, uma interligação amistosa entre as nações industriais, essenciais para a consolidação do capitalismo como sistema internacional. (GOMES, Ana Carolina; PICCOLO, Priscilla; REY, Ricardo; p.02)

Nestas exposições, os diálogos entre as várias áreas do conhecimento eram objetivos. Representantes e responsáveis por domínios como ciência, pedagogia, artes plásticas, indústria, religião, dentre outras, mesclavam-se de forma interdisciplinar, sem, entretanto, perder o foco nas novas máquinas, no ser humano e suas invenções.

Como missão manifesta, elas objetivavam informatizar, explicar, inventariar e sintetizar. Partilhando da preocupação enciclopédica vinda do século das luzes, de tudo catalogar, classificando segundo critérios científicos, as exposições receberiam ainda os influxos de uma proposta comtiana, nascida no século XIX e que identificava a difusão dos saberes, como um

dever positivista. Catálogo do conhecimento humano acumulado, síntese de todas as regiões e épocas, as exposições funcionavam para seus visitantes como uma “janela para o mundo”. Ela exibia o novo, o exótico, o desconhecido, o fantástico, o longínquo. Nelas se exibiam as mais complexas máquinas, os mais recentes inventos, classificados cuidadosamente e organizados segundo preocupação didática e enciclopédica (PESAVENTO, Sandra J., 1997, p.45).

Seguindo todo esse processo progressista em 1925, na cidade de Paris, acontece a grande feira intitulada Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*) que, pela primeira vez, apresenta o estilo Art Déco para o mundo. De certa forma, esse estilo vinha de encontro ao Art Nouveau, como uma opção para substituí-lo. Embora outras apresentações do estilo já tivessem sido registradas, é nessa exposição que ele ganha visibilidade e relevância.



Figura 3. Cartaz da Exposição Internacional de Artes Decorativas, Paris, 1925.

O nome Art déco advém justamente da abreviação "*Art Décoratifs*", título da feira em francês. Sendo assim, a França alcançou notório destaque em relação aos objetos decorativos industriais, reforçando o seu objetivo de expor as peças com identidade para consolidar sua produção no mercado internacional e, estabelecer um selo de modernidade e acessibilidade ao público. Com um frescor de novidade, o estilo Art déco exalava modernidade e funcionalidade, segundo Michael Robinson e Rosalind Ormiston:

“O termo Art déco foi cunhado pelo historiador de arte inglês Bevis Hillier em 1968. Em referência ao bom gosto e ao renascimento contemporâneo nas

artes decorativas, o movimento cultivou um estilo de luxo e riqueza no século XX, de 1909-39. A cultura visual original Art déco é definida através de uma variedade de mídias: design gráfico, moda, joalheria, design de interiores, artes plásticas, escultura, têxteis e arquitetura. Em 1925 o movimento alcançou o auge na Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, em Paris, e continuou a influenciar a arquitetura e o design, particularmente nos Estados Unidos, até o início da Segunda Guerra Mundial.” (ROBINSON, Michael; ORMISTON, Rosalind; 2013, p.12, tradução nossa)<sup>1</sup>

O estilo Art déco pode ser dividido em quatro períodos: até 1925, com a criação de correntes embrionárias; de 1925 a 1930, momento de divulgação mundial e expansão; de 1930 a 1940, quando se consolidou e teve seu apogeu; de 1940 a 1950, momento em que manifestações tardias apareceram.

Para alguns teóricos, o Art déco é considerado um estilo e não um movimento, pois não configurou uma teoria unificada por meio de manifestos, discursos e publicações. O Art déco é pragmático e possui amplitude limitada, porque não se consegue reunir uma produção muito grande de uma época ou região, ao contrário, trabalha-se com elementos e construções isoladas, tendo uma sincronia e convivendo mutuamente com outros movimentos.

#### Segundo Conde e Almada:

Se não foi um movimento, o Art déco certamente foi um estilo, com estilemas claramente identificáveis. A comparação com o Movimento Moderno, sob esse aspecto, é interessante: enquanto esse foi um movimento que, num primeiro momento, faz confluír diversas linhas de desenvolvimento artístico e, após sua eclosão, subdivide-se em várias tendências estilísticas, o Art déco, ao contrário, mantém, do começo ao fim, um grau de unidade que o Movimento Moderno nunca apresentou. (CONDE, Luiz P. F.; ALMADA, Mauro, 2000 p.10)

O Art déco colocou-se inicialmente como uma proposta de design, uma novidade para o público, canalizando suas características estilísticas para as áreas do mobiliário, vestuário, iluminação, decoração, ilustração de revistas e, desembocando fortemente na arquitetura.

“ O Art déco é difícil de ser definido, seja nas artes ou na arquitetura. As influências que moldaram sua fisionomia foram múltiplas, ecléticas e

---

<sup>1</sup> The term 'Art Deco' was coined by the English art historian Bevis Hillier in 1968. In reference to a fashionable and contemporary revival of interest in Art Décoratif, a movement that cultivated a style of luxury and opulence in the twentieth century, from 1909-39. The visual culture of the original Art Deco is defined through a variety of mediums: graphic design, fashion, jewellery, interior design, fine art, sculpture, textiles and architecture. In 1925 it reached a peak at the exhibition L'Exposition Internationale des Art Décoratifs et Industriels Modernes, in Paris, and continued to influence architecture and design, particularly in the United States, until the onset of the Second World War. (ROBINSON, Michael; ORMISTON, Rosalind; 2013, p. 12)

híbridas. Além disso, os elementos tomados para seu repertório foram muitas vezes abstraídos, distorcidos e simplificados. Identificam-se motivos inspirados nas vanguardas do início do século, tais como o cubismo, o construtivismo russo e o futurismo italiano.” (MELLO, Marcia M., 1996)

Ao mesmo tempo, no cenário internacional, o Art déco começa a se consolidar na arquitetura e mostrar suas características estéticas: linhas e formas retas, fachadas limpas, proporcionando muitas vezes a sensação que o edifício é mais alto, justamente por sua estética geométrica e retilínea. Essa sensação é responsável por impregnar neste estilo o conceito de monumentalidade:

A monumentalidade é uma necessidade de todos os tempos porque surge da eterna exigência de criar símbolos para os seus atos e para o seu destino, para as suas convicções religiosas e sociais. Eis porque (...) o desejo de monumentalidade é satisfeito por todos os regimes políticos. (MENEZES, Eduardo, 1991, p.161)

Esse pensamento monumental, reto, direto e racionalista que é intrínseco ao Art déco, canaliza os interesses dos governantes totalitários da década de 30 e 40. Seria uma forma simbólica e muito bem representada através de algo sólido, de mostrar o poder. Conectavam-se então poder, desenvolvimento, progresso e modernidade. Nos Estados Unidos, os edifícios Chrysler, Rockefeller Center e o Radio City Music Hall, exemplificam na esfera econômica, essa tentativa de evidenciar o poder através da arquitetura.



Figura 4. Edifício Chrysler (esquerda) e Rockefeller Center (direita)



Figura 5. Radio City Music Hall

No Brasil não foi diferente. Nas décadas de 1930 e 1940, conseguimos perceber em várias cidades do país o florescimento desse tipo de estilo. Este fato trouxe muita produtividade e desenvolvimento para aqueles profissionais que trabalhavam na área. O governo do presidente Getúlio Vargas marcou a disseminação do estilo Art déco. A bandeira do seu governo “progresso e modernidade” se mesclou muito bem a este estilo. Era através da arquitetura que a esfera federal assumia o compromisso de levar o progresso e o desenvolvimento para as regiões, igualando-nos aos patamares de grandes potências como os Estados Unidos e a Europa. O seu desenvolvimento se consolidou principalmente nos prédios públicos, depois nos comerciais e, por fim nos residenciais. Foi nesse período que constatamos a construção de edifícios como a Central do Brasil, no Rio de Janeiro; a prefeitura de Belo Horizonte e as agências de correios e telégrafos das principais capitais do país.

Essas agências foram os agentes multiplicadores do estilo déco arquitetônico. Desde sedes regionais em pequenas cidades brasileiras, até nas mais populosas, encontram-se construções com linhas retas e escalonadas. Até mesmo os edifícios escolares começaram a exibir estas características.



Figura 6. Agência de Correios em Pires do Rio, interior do estado de Goiás.



Figura 7. Estação Central do Brasil, Rio de Janeiro.



Figura 8. Prefeitura da cidade de Belo Horizonte.

No final da década de 1910, o Brasil possuía um pensamento rural e era essencialmente agrícola, com sua economia voltada para a exportação de gêneros

primários. O principal produto e líder na pauta de exportações era o café, evidenciando uma economia dependente de apenas uma cultura, além de extremamente limitada, herança do tempo colonial em que todas as riquezas eram enviadas para o exterior.

Foi entre este período e as duas grandes guerras, que ocorreu uma grande mudança que impactou o aspecto qualitativo de vida no Brasil. Neste momento é que se começa a transformação do pensamento do país: a inércia colonial cede lugar para um pensamento moderno. Posteriormente, entre os anos 60 e 90, assiste-se uma extraordinária explosão demográfica e uma aceleração da urbanização na maioria das cidades brasileiras. Este fato se refletiu na arquitetura, pois o pensamento moderno vai se constituir a partir de elementos sólidos e construções arrojadas.

Na década de 30, o governo enfatizava um discurso modernizante baseado no desenvolvimento e na mudança, utilizando a arte e a arquitetura como propaganda. Construções de linhas despojadas, retas e dinâmicas substituíram as rebuscadas e ornamentadas, fruto da herança colonial portuguesa. A praticidade, baseada em um pensamento racionalista, originou uma nova perspectiva de futuro.

O art déco tinha por objetivo configurar o cenário dentro do qual se desenvolveria a vida cosmopolita. Como as mudanças no Brasil foram de impacto muito maior que em outras regiões mais desenvolvidas, o estilo art déco foi abraçado aqui de maneira muito mais sistêmica que em outras partes. A produção arquitetônica art déco brasileira é extensa: alcança todas as regiões do País; é universal: atinge todas as classes econômicas; é única: desenvolve materiais e técnicas próprias. Em termos quantitativos, o Brasil reúne – ainda hoje- um dos maiores patrimônios do estilo. (MANSO, Celina Fernandes Almeida; UNES, Wolney Alfredo, 2010, p. 25)

E esse ponto é extremamente importante para entendermos quais foram as características determinantes que levaram à criação de uma nova capital para o estado de Goiás: Goiânia.

### **1.3. O estilo Art déco em Goiânia**

A previsão de construção de uma nova capital para o estado existia desde meados do século XVII. Após esse período, justificativas isoladas apareceram no século XIX, mas só a partir da década de 30, se concretiza durante o governo de Getúlio Vargas. A antiga capital, a cidade de Goiás, fundada em 1727, possuía

inúmeros problemas que atrapalhavam o seu desenvolvimento, como geografia acidentada de difícil acesso, isolamento de todo o centro-norte do estado e a falta de abastecimento de água potável.

Uma nova capital traria fôlego para o estado. No plano simbólico, essa mudança representava a conexão com a modernidade e, no plano político-econômico, decretaria o fim do marasmo vivenciado até o momento. Uma cidade simbolizava um “novo tempo”, e se alinhava com os horizontes nacionais de progresso.

A efetivação da mudança da capital, apesar de ser uma ideia antiga, e a construção de uma nova cidade, para abrigar a sede do governo do estado, só foram possíveis devido às coincidências de intenções políticas e econômicas, em nível nacional e estadual, surgidas na década de 30. (MELLO, Marcia M., 1996, p.33)

Então, com o ideal de “desenvolvimento e progresso” a transferência da capital do estado começa a ser realizada com o apoio de Vargas e sob o comando das interferências estaduais. Esse deslocamento, apesar de ser justificado com argumentos sólidos e concretos, baseados em problemas reais de ordem estrutural na velha capital Goiás, só foi realizado porque existia uma vontade política dos governantes e uma disputa de poder, que utilizava o pensamento modernizador como legitimação. Outro fator relevante foi o programa “Marcha para o Oeste”: que incentivava a ocupação das regiões norte e oeste do país:

Goiás, a velha capital, passou a significar na mente dos revolucionários a inércia, o atraso secular confrontado com o ímpeto criador da revolução. Significava a politicagem das oligarquias depostas frente à limpidez transparente dos verdadeiros democratas. Significava, sobretudo, os homens da “república velha” com seus densos sistemas de relações pessoais e articulações de poder. (PALACIN, L., 1986, p.22)

A nível de organização espacial, as oligarquias dominantes na época, encontravam-se instaladas em antigas construções vernáculas, herança colonial do modelo português setecentista. As construções eram ligadas por telhados extensos que se conectavam; apresentavam elementos rebuscados nas fachadas, e travas de madeira que estruturavam a base do imóvel. Essas características opunham-se diametralmente às construções modernas e revolucionárias que se queriam instalar na nova capital.



Figura 9. As casas e suas fachadas da velha capital Goiás.

A visão de um ambiente moderno coincidia com a construção de largas avenidas, com edifícios novos, baseados em formas geométricas, com curvas e retas que proporcionavam contraste visual; adição de materiais novos, de instalações como metais e néons, ou seja, um pensamento oposto do que se encontrava em Goiás.

Começou-se assim o planejamento da construção da nova capital. Segundo Narcisa Cordeiro (1990, p.13), a primeira tentativa de contato foi com o urbanista Alfredo Agache, que estava fora do país e foi então substituído por outros dois profissionais de mesma qualidade: Attílio Corrêa Lima e Armando Augusto de Godói.

Em alguns textos, mesmo antes dos primeiros riscos da construção da cidade, Godói escreve ao interventor federal de Goiás, o senhor Pedro Ludovico Teixeira, numa tentativa de justificar a criação da nova capital, citando várias vezes a recém-construída cidade de Belo Horizonte, também influenciada pelos moldes modernos. Godói reforça a mudança da ordem urbana que está se formando através de cidades planejadas, como a capital mineira, instaurada e conceitualizada pelo paraense Aarão Reis. Em outros momentos, conceitualiza uma cidade moderna, argumentando que:

A cidade moderna é um centro de trabalho, uma grande escola em que se pode educar, desenvolver e apurar os principais elementos do espírito e do físico do homem e uma fonte de poderosas energias sem as quais os povos não progredem e não prosperam. É das cidades modernas que partem os vigorosos impulsos coletivos e é nelas que se faz a coordenação dos movimentos e das atividades de uma nação. (GODÓI, Armando A. de, 1979, p.49)

Influenciados por esses ideais, Atílio Corrêa Lima e Armando de Godói colocam em prática um projeto moderno: amplas avenidas arborizadas, plano de abastecimento de água, preocupação com contingente populacional em determinadas áreas com a criação de cidades satélites. Nos projetos de Atílio Corrêa Lima evidencia-se também outra preocupação: a setorização das atividades, contribuindo para a organização do sistema urbano e a adequação da estética a uma visão moderna.

Outra inovação foi a adaptação das construções ao terreno, permitindo que prédios e casas respeitassem os limites de um lote, tanto nas laterais como ao lado das vias públicas, o que possibilitava a criação de jardins particulares, entendidos como elementos modernos. Situação completamente diferente encontrava-se na velha capital, que aproveitava toda a largura do lote para a construção dos casarões antigos.

Em seu livro *1983 Goiânia: 50 anos*, Edgar Graeff apresenta algumas divergências em relação às justificativas e inspirações para a construção do projeto de Goiânia entre Atílio Corrêa Lima e Armando de Godói. Para o primeiro, as características monumentais encontradas nas cidades barrocas europeias eram interessantes como referências, em oposição ao segundo que sempre produzia discursos modernos. O fato é que, mesmo tendo influências de outros estilos e tendências, os dois urbanistas tinham o senso do modernismo em seus pensamentos.

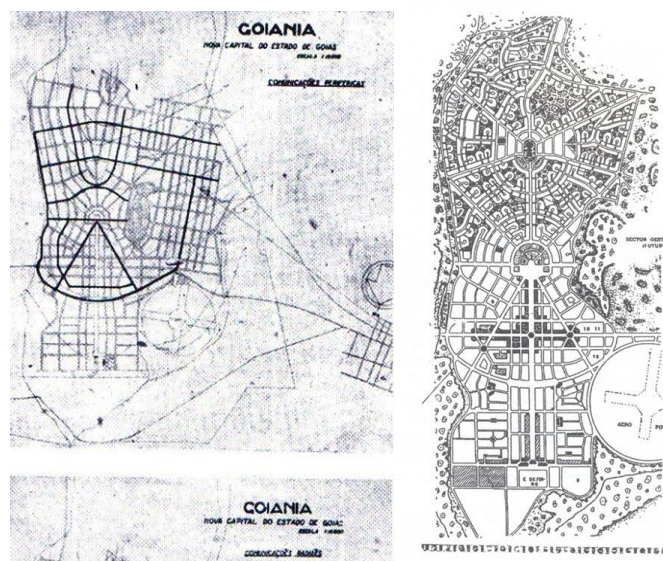


Figura 10. Projeto de Goiânia de Atílio Corrêa Lima (esquerda) e projeto modificado do plano de Goiânia por Armando de Godói (direita)

Uma característica forte do estilo Art déco é a sua adaptabilidade segundo a região em que ele se instala. Este fato é desafiador para qualquer estilo vigente, e para o Art déco foi conseguido com bastante êxito. O estilo originário da Europa e dos Estados Unidos possui ao mesmo tempo aspectos e padrões gerais, ao lado de variantes regionais decorrentes de um espaço urbano determinado.

Um edifício goianiense guarda semelhanças inegáveis com seu colega neozelandês: estão aqui em evidência as características universais. Mas, enquanto o edifício neozelandês é ornamentado pelo inconfundível pinheiro das Ilhas Norfolk, o que decora seu colega goianiense são tamanduás, garimpeiros e bois no pasto. Enquanto num edifício de Miami Beach podem ser vistos flamingos coloridos em suas fachadas, entre flores e folhagens características dos pântanos de Everglades, os edifícios goianienses exibem orgulhosos sonoros nomes indígenas. (MANSO, Celina Fernandes Almeida; UNES, Wolney Alfredo, 2010, p.26)

É como se o Art déco buscasse o melhor de cada região para se evidenciar de acordo com as suas características. Ele destaca cada região como se fosse o centro do mundo. O cosmopolitanismo é evidente seguindo essa linha de raciocínio. Ele traz o ponto de ligação entre o internacional e o regional, é uma amálgama que funde parâmetros e resulta em uma identidade para determinado local.



Figura 11. Art déco em uma construção na Nova Zelândia.



Figura 12. Art déco em Miami Beach.



Figura 13. Museu Zoroastro Artiaga – Art déco em Goiânia.

### 1.3.1. A Praça Cívica

Retomando o plano urbanístico da nova capital moderna do país, começou-se a obra da principal praça e marco zero de Goiânia: a Praça Cívica.

Sua construção foi iniciada em 1933, com a autoria do projeto de Atílio Corrêa Lima. A partir da rescisão do contrato em 1935 com sua firma pela Superintendência de Obras, a empresa Coimbra Bueno e Cia assume o serviço sob a consultoria de Armando de Godói.

De acordo com Atílio Corrêa Lima, o ponto referencial e o elemento urbanístico central da cidade seria a praça. A partir dela, seriam projetados cinco setores: Central, Norte, Sul, Oeste e Leste, sem desconsiderar o núcleo pioneiro de Campinas, município que já existia e que perdeu sua autonomia, sendo agregado como bairro à Goiânia.

A inauguração da Praça Cívica aconteceu em 5 de julho de 1942. É a representação do ambiente cívico e administrativo da capital. Estabeleceu-se que todos os trabalhos administrativos nas esferas federal, estadual ou municipal se concentrariam ali. Os edifícios dos Correios e Telégrafos, Tribunal Eleitoral, Delegacia Fiscal e Delegacia do Trabalho foram instalados no lado Norte. As construções estaduais do Palácio do Governo, Fórum e Tribunal de Justiça e Secretaria Geral no lado Sul. Para completar, a Chefatura de Polícia e Cadeia Pública e da Estatística estadual.

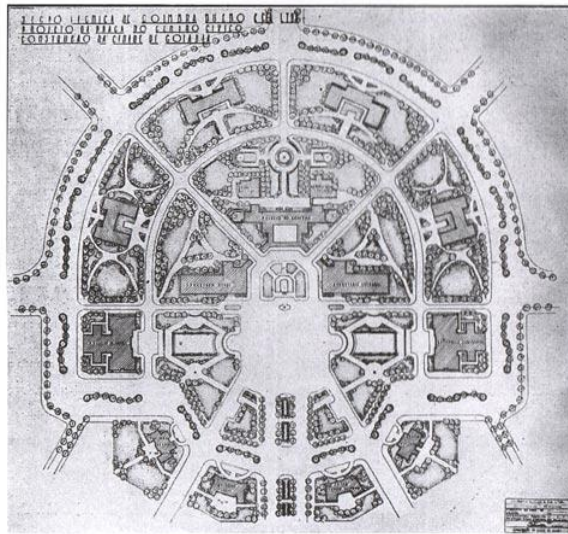


Figura 14. Plano Urbanístico da Praça Cívica.



Figura 15. Vista aérea Praça Cívica. Acervo MIS|GO. 1936, Goiânia.

Todas essas instituições burocráticas e de representação de poder eram interligadas e ambientadas com praças de convivência e elementos ornamentados do estilo Art déco como: fontes luminosas, obeliscos, pisos escalonados em degraus e um coreto. Para completar o conjunto, instalou-se no canteiro central da Avenida Goiás uma torre com relógio.



Figura 16. Vista aérea - Praça Cívica. Acervo MIS/GO. Alois Feichtenberger. 1969, Goiânia.



Figura 17. Praça Cívica. Acervo MIS/GO. Sílvio Berto. Década de 1940, Goiânia.



Figura 18. Vista Geral da Avenida Goiás. Acervo MIS/GO. Autor desconhecido. 1945, Goiânia.

Os monumentos e construções déco de Goiânia estão concentrados no setor central, mais especificamente na Praça Cívica, embora existam exemplares espalhados por outros pontos da cidade e, também em Campinas.

## Conjunto Praça Cívica

### 1.3.2. Palácio das Esmeraldas

O lançamento da pedra fundamental do palácio e a inauguração da cidade ocorreram no mesmo dia, em 24 de outubro de 1933. Attílio Corrêa Lima foi o primeiro autor do projeto do palácio, sendo a firma P. Antunes Ribero e Cia a responsável pelo mesmo. Posteriormente, em 11 de junho de 1935, é contratada a firma Coimbra Bueno e Cia Ltda para finalizar e concluir a obra em 1938.

Com o intuito de instaurar uma monumentalidade para a Praça Cívica foi criada uma estrutura tríade, englobando um conjunto arquitetônico espelhado que se constituía pelo Palácio das Esmeraldas, a Secretaria Geral (atualmente o Centro Cultural Marieta Telles) e o Fórum e Tribunal de Justiça (atualmente a Secretaria de Estado do Trabalho). Esse sistema de edifícios foi criado e interligado por uma galeria coberta.

Entre os elementos decorativos mais presentes tanto no Palácio das Esmeraldas, como nos outros dois prédios, encontram-se os vidros jateados nas entradas com desenhos que se ligam ao vernáculo e cenas regionais, caracterizados com caravelas, a cultura indígena, os bandeirantes, a fauna e flora, a agropecuária, dentre outros. Todos eles são fiéis ao estilo art déco. A partir de uma preocupação estética com a parte externa do palácio, foi aplicado pó de pedra verde ao edifício, remetendo-se ao nome da construção.



Figura 19. Carro de boi na frente do Palácio das Esmeraldas. Acervo MIS|GO. Alois Feichtenberger. 1936, Goiânia.



Figura 20. Mulheres sentadas em frente ao Palácio das Esmeraldas. Livro *Eu vi Goiânia crescer: décadas de 50 e 60*. Hélio de Oliveira. 1952, Goiânia.



Figura 21. Palácio das Esmeraldas atualmente. Livro *Goiânia art déco*.



Figura 22. Linhas e detalhes déco no Palácio das Esmeraldas. Livro Goiânia art déco.

### 1.3.3. Casa Pedro Ludovico Teixeira

No início da construção de Goiânia, as famílias com maior poder aquisitivo, começaram a edificar suas casas no estilo Art déco ao redor da Praça Cívica, que se localizava próxima ao setor central, sede do poder institucional da cidade. Infelizmente, estas residências não existem mais, sendo a casa do fundador da capital Pedro Ludovico Teixeira, um dos poucos exemplares restantes, onde hoje funciona um museu e um centro cultural.



Figura 23. Casa Pedro Ludovico atualmente (esquerda) e antiga (direita). Livro Goiânia art déco.

Sua construção data de dezembro de 1936. A composição arquitetônica é bastante interessante e consolida características déco. A junção entre elementos retangulares e cúbicos com a varanda circular emprestam uma combinação harmônica para a residência. Os detalhes circulares no parapeito do terraço, frisos decorativos, soleiras de algumas portas com escalonamento em zigurates, agregam o charme déco a uma casa representativa e de grande importância para a nova capital.



Figura 24. Detalhes da fachada da Casa Pedro Ludovico. Livro Goiânia art déco.



Figura 25. Varanda Casa Pedro Ludovico. Livro Goiânia art déco.

### 1.3.4. Coreto

Ricamente detalhado e composto por elementos ornamentados, é uma das construções mais charmosas do Art déco goianiense. Percebe-se grande contraste entre aspectos circulares e retos das escadas que, juntamente com os bancos internos, exibem uma variedade de elementos interessantes. Na platibanda do coreto, desenhos geométricos são criados sucessivamente a partir do contraste entre luz e sombra; claro e escuro, realçando fortemente os elementos déco.

As obras se estenderam de 1940 a 1942 e, sua inauguração ocorreu em 5 de julho de 1942.



Figura 26. Praça Cívica. Acervo MIS|GO. Sílvio Berto. Década de 1950, Goiânia.



Figura 27. Coreto. Livro Goiânia art déco.



Figura 28. Linhas e detalhes déco do Coreto. Livro Goiânia art déco.

### 1.3.5. Obeliscos com luminárias

No projeto original de Atílio Corrêa Lima existiam três obeliscos. O Central era o maior deles e ponto de convergência entre as três principais avenidas radiais - Avenida Goiás, Araguaia e Tocantins. No lugar deste obelisco foi construído o monumento às Três Raças, esculpido em bronze e granito pela artista Neusa Moraes em 1968. No próprio plano urbanístico de Atílio, consta que esta luminária central deveria ser substituída posteriormente; para ceder lugar a algum monumento que simbolizasse a riqueza do Estado.

Os dois outros obeliscos restantes se encontram respectivamente nas laterais leste e oeste da Praça Cívica.

Construídas em alvenaria e revestidas com pó de pedra verde, à maneira do Palácio das Esmeraldas. Sobre a base escalonada, o pedestal exibe um elemento floral estilizado. O obelisco tem quatro faces quadradas e recortadas e no alto sustenta quatro luminárias.. (MANSO; Celina Fernandes Almeida; UNES, Wolney Alfredo; 2010, p.87)

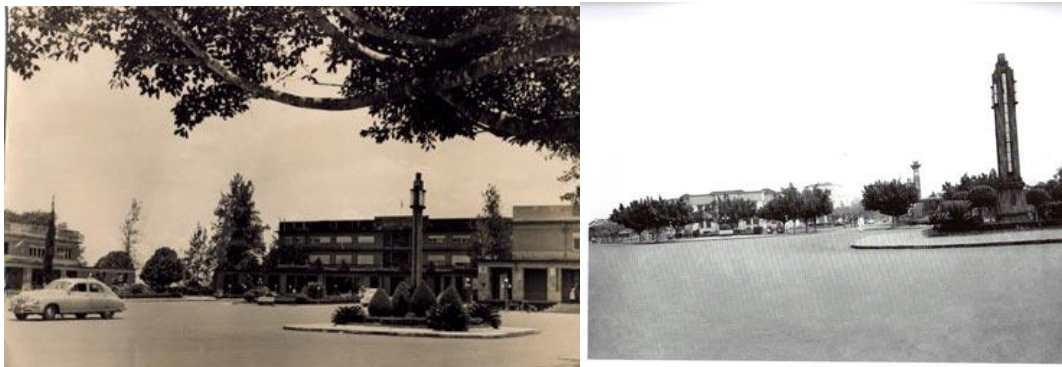


Figura 29. Praça Cívica e Obeliscos. Acervo MIS|GO. Sílvio Berto. Década de 1940, Goiânia (esquerda) e Obelisco na Praça Cívica. Livro *Eu vi Goiânia crescer: décadas de 50 e 60*. Hélio de Oliveira. 1951. Goiânia (direita).



Figura 30. Detalhes e desenhos déco nos Obeliscos. Livro *Goiânia art déco*.

### 1.3.6. As Fontes Luminosas

As fontes luminosas sempre tiveram destaque nas festas que aconteceram dos anos 30 até os anos 70. Comícios políticos, festas religiosas como as procissões de Nossa Senhora Auxiliadora, ou festas cívicas como os desfiles de 7 de setembro e 24 de outubro (aniversário de Goiânia), foram alguns dos eventos que movimentaram a cidade com suas luzes.



Figura 31. Fontes Luminosas – Praça Cívica. Acervo MIS|GO. Autor desconhecido, Década de 1940, Goiânia.

### 1.3.7. Torre com Relógio

Localizada no canteiro central da Avenida Goiás, próxima à Praça Cívica, esta torre possui vários desenhos geométricos, tanto na vertical como na horizontal, fazendo uma bela síntese do Art déco. Inaugurada em 5 de julho de 1942, esta referência visual déco passou por uma reforma em 1998, com a pintura de algumas ferragens, a revisão da iluminação interna e o conserto do relógio.



Figura 32. Relógio da Avenida Goiás. Acervo MIS|GO. Sílvio Berto. 1948, Goiânia. (esquerda)  
Torre do Relógio. Acervo MIS|GO. Autor desconhecido. 1948. Goiânia. (direita)

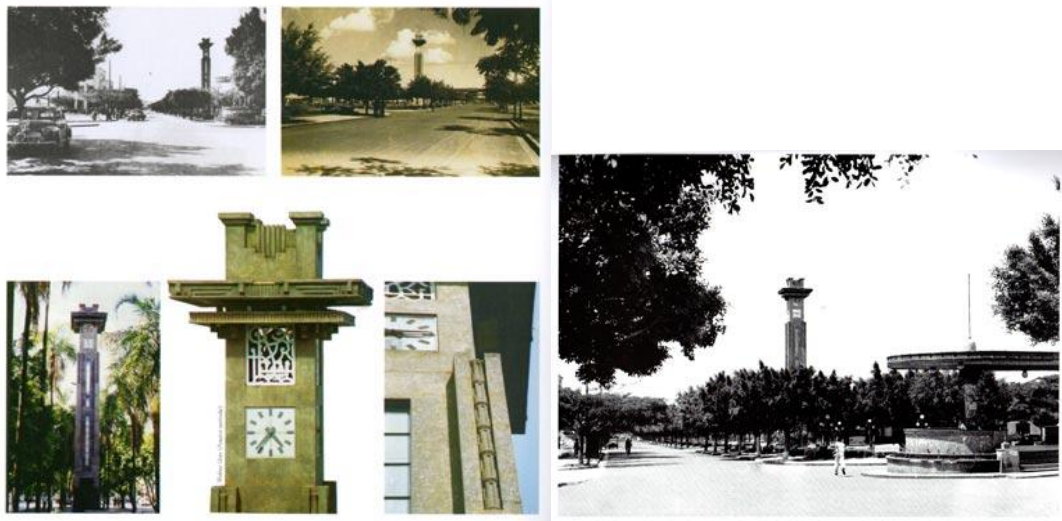


Figura 33. Detalhes déco na Torre do Relógio. Livro Goiânia art déco (esquerda) e Torre do Relógio e Coreto. Livro Eu vi Goiânia crescer: décadas de 50 e 60. Hélio de Oliveira. 1952. Goiânia (direita).

### 1.3.8. Fórum e Tribunal de Justiça

A ideia original contava somente com o Fórum da cidade, sendo acrescentado posteriormente o Tribunal de Justiça. Este conjunto integra a tríade arquitetônica constituída pelo Palácio das Esmeraldas e pela Secretaria Geral. Sua construção data de 1936 com a efetiva inauguração em meados de 1942.



Figura 34. Atualmente Secretaria do Estado do Trabalho (esquerda) e Antigamente Fórum e Tribunal de Justiça (direita). Livro Goiânia art déco.



Figura 35. Elementos de detalhes déco. Livro Goiânia art déco.

### 1.3.9. Secretaria Geral

Atualmente é onde se localiza o Centro Cultural Marieta Telles e o Cine Cultura. Anteriormente, o edifício abrigava a Secretaria de Cultura do Estado de Goiás (Secult). A construção tem a mesma fachada do antigo Fórum, conservando as características déco em suas portas e vidros. Suas obras foram iniciadas em 1933 e, terminadas em 1936. Originalmente, o prédio fora concebido para ser a prefeitura de Goiânia, intenção que nunca foi efetuada.



Figura 36. Secretaria Geral do Estado. Acervo MIS|GO. Eduardo Bilemjian, 1936, Goiânia.



Figura 37. Fachada do atual Centro Cultural Marieta Telles e Cine Cultura. Livro Goiânia art déco.



Figura 38. Detalhes e desenhos déco na construção. Livro Goiânia art déco.

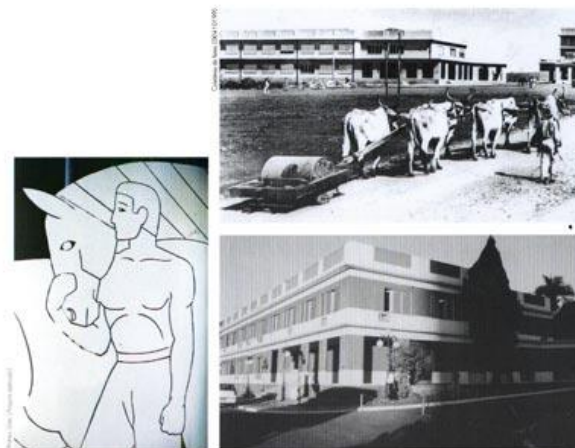


Figura 39. Detalhes, construção e fachada da construção. Livro Goiânia art déco.

### 1.3.10. Departamento Estadual de Informação

Construção que evidencia fortemente as características déco, com valorização de elementos como volumes escalonados, motivos florais, portões com grades metálicas geometrizadas, janelas marcadas pela verticalidade com frisos em degraus. Destaca-se o volume circular que se contrapõe aos blocos quadrangulares laterais da construção. O prédio foi um dos únicos projetos que tiveram como autor o arquiteto polonês Kazimierz Bartoszewski (1914-1990).

O edifício já foi Departamento Estadual de Cultura, Assembleia Legislativa no segundo piso e, atualmente é o Museu Zoroastro Artiaga, sendo assim denominado formalmente no dia 16 de junho de 1965, em homenagem ao professor Zoroastro Artiaga (1891-1972), que foi advogado, geólogo, historiador e primeiro diretor da instituição.



Figura 40 Fachada atual (acima) e antiga (abaixo). Livro Goiânia art déco.

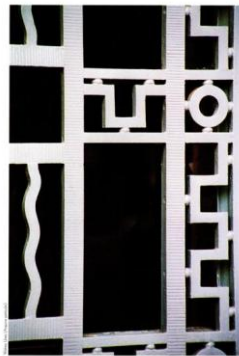


Figura 41. Detalhe dos portões e janelas desenhados. Livro Goiânia art déco.



Figura 42. Detalhes e outros ângulos da construção. Livro Goiânia art déco.



Figura 43. Museu do Estado. Acervo MIS|GO. Autor desconhecido. Década de 1940, Goiânia.

### 1.3.11. Delegacia Fiscal

Fachada ousada e curvada que conserva o estilo Art déco em suas linhas e desenhos geométricos encontrados principalmente nos frisos das janelas e nos portões de ferro fundido das entradas. O início das obras do edifício se deu em dezembro de 1936 e, sua inauguração ocorreu em abril de 1937. Atualmente o prédio desenvolve atividades do Ministério da Fazenda – Delegacia de Administração GO-TO.



Figura 44. Delegacia Fiscal. Acervo MIS|GO. Eduardo Bilemjian. 1938, Goiânia.



Figura 45. Fachada atual da construção. Livro Goiânia art déco.



Figura 46. Vários ângulos da construção. Livro Goiânia art déco.



Figura 47. Detalhes das janelas. Livro Goiânia art déco.

### 1.3.12. Chefatura de Polícia

O edifício apresenta “formas compactas, com linhas retas e um caráter mais sóbrio, além de uma decoração feita apenas com a utilização do jogo de volumes.” (COELHO, 1997).

É de fato uma construção no estilo Art déco, embora sua forma seja mais simples e menos rebuscada que outros exemplares encontrados na cidade. Sua inauguração aconteceu em 1937.

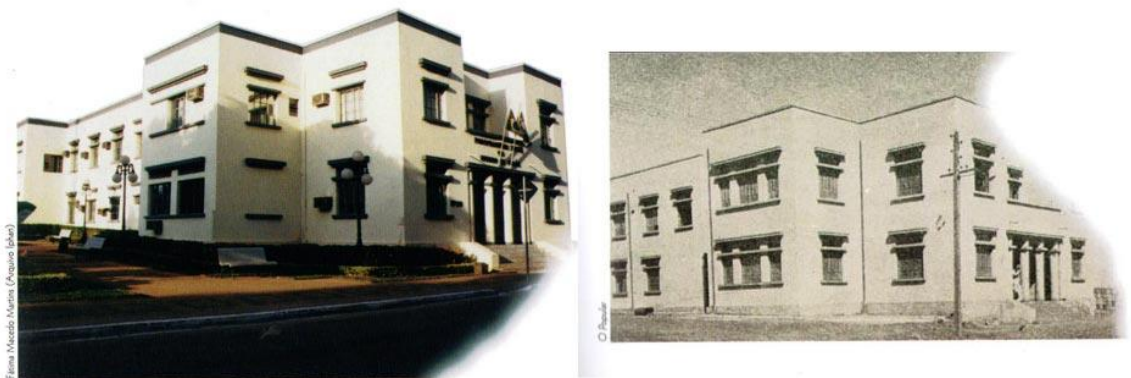


Figura 48. Foto atual da construção (esquerda) e foto antiga da mesma (direita). Livro Goiânia art déco.



Figura 49 Linhas e detalhes déco. Livro Goiânia art déco.

### 1.3.13. Tribunal Regional Eleitoral

Prédio planejado e formado através de blocos retangulares e escalonados sendo que o volume central é destacado à frente dos demais e indica o acesso principal ao interior. Sua entrada é composta por uma escadaria que leva a um hall central. Os portões da entrada são de grades metálicas geométricas. As janelas são amplas e verticais com frisos em degraus. Sua inauguração ocorreu em 1937.



Figura 50. Foto atual (esquerda) e foto antiga (direita). Livro Goiânia art déco.

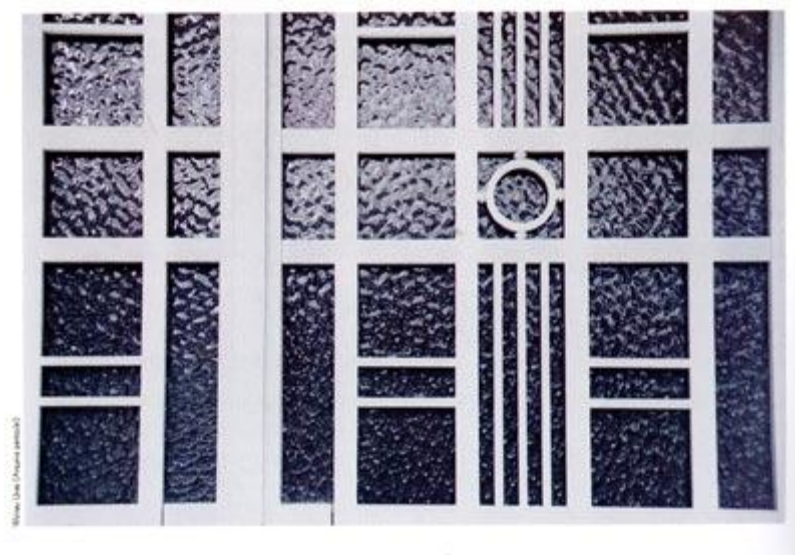


Figura 51. Desenhos nos portões da construção. Livro Goiânia art déco.



Figura 52. Detalhes e vários ângulos do prédio. Livro Goiânia art déco.

## Construções espalhadas

### 1.3.14. Liceu de Goiânia

Sua construção é uma mescla do estilo colonial advindo dos portugueses, com o estilo moderno e requintado déco. Suas grandes janelas em combinação com a fachada reta não são capazes de tirar a percepção das telhas de barro nos beirais. O acesso principal circundado por muretas com ferragens é caracteristicamente déco. A entrada principal constituída por pilares e laje horizontal, cria uma estilosa marquise que é fechada por um pequeno portão a meia altura, todo desenhado com motivos déco. Existem duas outras entradas laterais através de portões de ferro, nas ruas 19 e 21.



Figura 53. Liceu de Goiânia. Acervo MIS|GO. Eduardo Bilemjian, 1938, Goiânia.



Figura 54. Foto atual (esquerda) e antiga (direita) do prédio. Livro Goiânia art déco.



Figura 55. Colégio Estadual de Goiás. Acervo MIS|GO. Autor desconhecido. 1942, Goiânia.

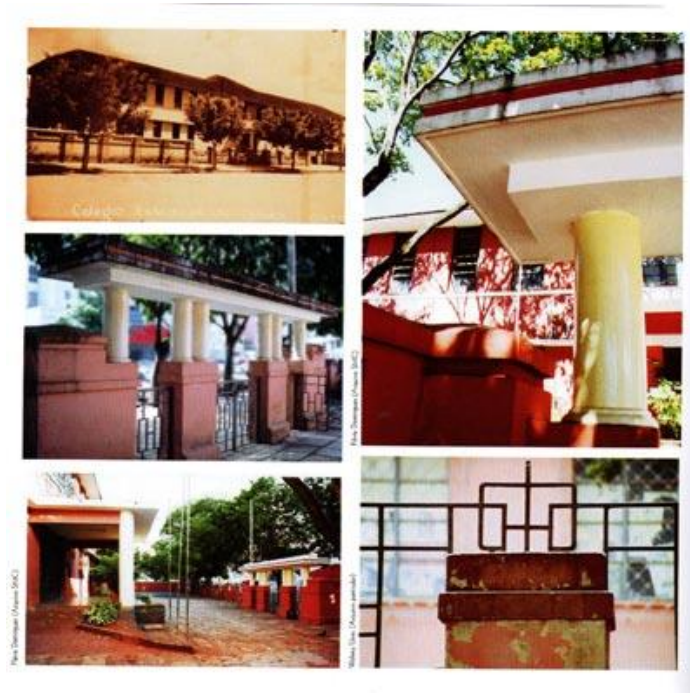


Figura 56. Detalhes do Liceu. Livro Goiânia art déco.

### 1.3.15. Grande Hotel

O Grande Hotel é configurado desde a sua construção com 3 apartamentos e 60 quartos. Uma característica marcante em relação ao edifício é a grande utilização de “pó de pedra” ou “pó mineral”, principalmente nas paredes externas, sendo rebocadas com massa rústica colorida. O acesso principal ao edifício exibe um volume arredondado que o diferencia do resto da construção, anexado ao bloco central. Sua inauguração aconteceu em 1937.



Figura 57. Grande Hotel. Acervo MIS|GO. Alois Feichtenberger. Década de 1960, Goiânia.



Figura 58. Foto mais atual (esquerda) e antiga (direita) do prédio. Livro Goiânia art déco.



Figura 59. Várias fotos da construção. Livro Goiânia art déco.

### 1.3.16. Teatro Goiânia

É um dos grandes símbolos arquitetônicos Art déco da cidade de Goiânia. Suas linhas e desenhos caracterizam e evidenciam os cinemas e rádios no estilo Art déco mundial. O Teatro, inicialmente chamado de Cine Teatro, foi inaugurado em 5 de julho de 1942, juntamente com o Batismo Cultural da cidade de Goiânia, constituindo uma apresentação da nova cidade moderna ao país.



Figura 60. Cine Teatro Goiânia. Acervo MIS|GO. Sílvio Berto. Década de 1950. Goiânia. (esquerda) e Teatro Goiânia. Livro Goiânia art déco. (direita)

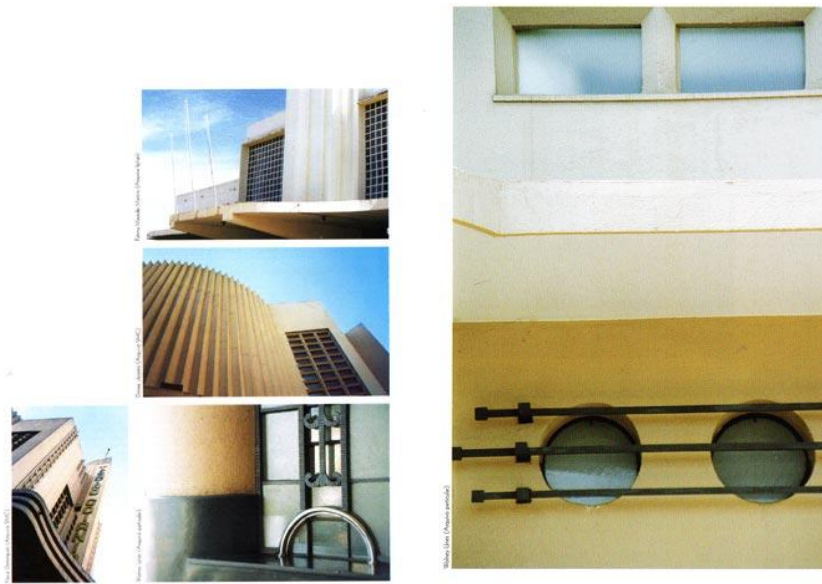


Figura 61. Linhas e detalhes déco no Teatro Goiânia. Livro Goiânia art déco.



Figura 62. Teatro Goiânia. Livro Eu vi Goiânia crescer: décadas de 50 e 60. Hélio de Oliveira. 1952. Goiânia.

### 1.3.17. Escola Técnica

A edificação apresenta janelas em forma de escotilha, um elemento pouco usado nas construções da cidade por não existir aqui uma referência náutica ou ferroviária. O pórtico, situado em uma das laterais de acesso ao edifício deve ser ressaltado juntamente com o relógio encontrado no pátio.

A Escola Técnica foi uma das atrações do evento ocorrido em Goiânia em 1942, e denominado de Batismo Cultural. O pátio da escola recebeu uma exposição sobre a nova capital.



Figura 63. Foto mais recente da Escola Técnica (esquerda) e mais antiga da mesma (direita). Livro Goiânia art déco.



Figura 64. Detalhes do prédio. Livro Goiânia art déco.

### 1.3.18. Estação Ferroviária

O antigo prédio da estação Ferroviária é um dos grandes marcos do estilo Art déco de Goiânia. Sua construção e término aconteceram de forma tardia, em meados da década de 50, sendo a última manifestação monumental do estilo na capital. Este edifício possui uma grande torre vertical de relógio, sustentada por dois blocos horizontais, que criam um alto contraste visual aos olhos do observador. A estrutura da torre verticalizada possui características de escalonamento com formas arredondadas na parte de trás; que aproveita os volumes horizontais e insere-se na atmosfera déco.

No seu interior existe mais um elemento de modernidade: dois grandes afrescos pintados por um dos expoentes e pioneiros das artes plásticas em Goiás, o frei Nazareno Confaloni, em 1953.



Figura 65. “Estação Férrea”. Acervo MIS|GO. Sílvio Berto. Década de 1950, Goiânia (esquerda) e Estação Ferroviária. Livro *Eu vi Goiânia crescer: décadas de 50 e 60*. Hélio de Oliveira. 1955. Goiânia (direita).

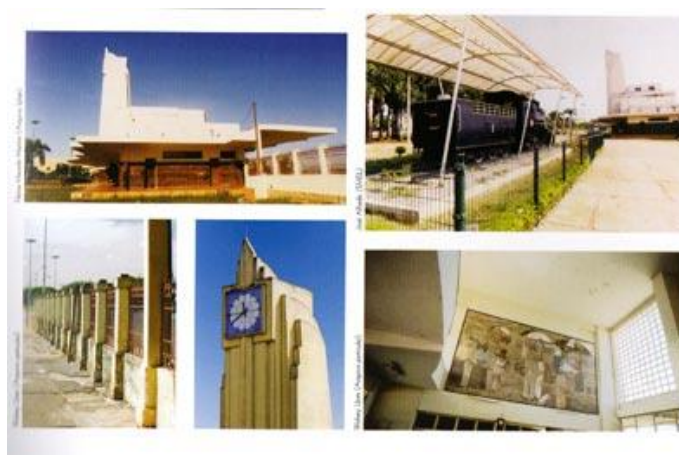


Figura 66. Detalhes do interior e exterior da Estação. Livro *Goiânia art déco*.



Figura 67. Praça do Trabalhador. Acervo MIS|GO. Alois Feichtenberger. 1961, Goiânia.



Figura 68. Detalhes das grades com desenho déco. Livro Goiânia art déco.

### 1.3.19. Trampolim e Mureta do Lago das Rosas

O Lago das Rosas era um ambiente frequentado pela população que buscava lazer nos fins de semana. O Trampolim construído no meio do lago, era um desafio para as crianças que, se divertiam mergulhando do seu topo. Sua estrutura é formada por frisos escalonados nas arestas, combinados a um corrimão de ferro fundido.



Figura 69. Lago das Rosas. Acervo MIS|GO. Hélio de Oliveira. Década de 1950, Goiânia.



Figura 70. Trampolim. Livro Goiânia art déco.

Nesse local encontra-se a travessia do Córrego Capim Puba, que demarca a zona limítrofe do núcleo original de Campinas. A mureta representa essa divisão. Ela é adornada com escalonamentos nos pilares e desenhos no formato da flor de xixá nas colunas que, em seu interior, possuem pontos cardeais e colaterais em alusão à Rosa dos Ventos.



Figura 71. Mureta e seus detalhes. Livro Goiânia art déco.

## Núcleo Campinas

### 1.3.20. Palace Hotel

Localizado no setor Campinas, o Palace Hotel é onde funciona atualmente a Biblioteca Municipal Cora Coralina. Originalmente, as paredes da fachada do exterior eram amarelo-caqui. Suas portas e janelas são recuadas em relação à fachada externa com frisos na parte inferior de suas janelas. O logotipo "Palace Hotel" é encontrado na parte superior do prédio, acima da sacada central, que era utilizada para a realização de discursos políticos e sermões religiosos. Por se encontrar em uma esquina e, na intersecção de duas vias, a construção possui sua fachada central arredondada.

No início dos anos 30, a construção na Praça Coronel Joaquim Lúcio, possuía características de arquitetura vernacular e era conhecida como Hotel do Sr. João Manuel. Após ter passado por vários proprietários, em 1937, sob o comando de Raul Naves, o prédio é reformado e inaugurado no final de 1938 como Palace Hotel.



Figura 72. Fachada Palace Hotel. Livro Goiânia art déco. (esquerda) e Praça Coronel Joaquim Lúcio. Acervo MIS|GO. Sílvio Berto. Década de 1940, Goiânia. (direita)

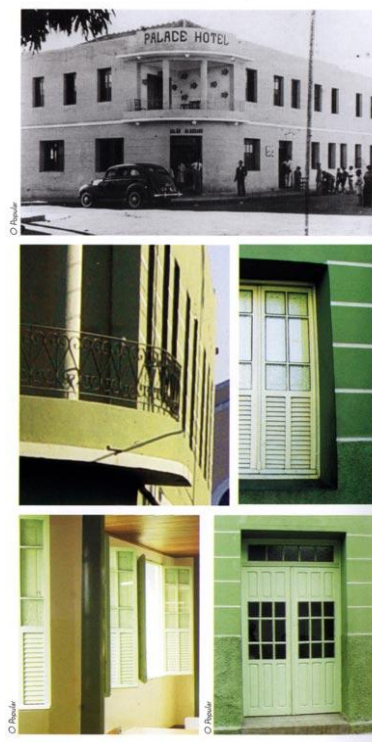


Figura 73. Linhas e detalhes do prédio. Livro Goiânia art déco.

### 1.3.21. Subprefeitura e Fórum de Campinas

Também localizado na esquina da Praça Coronel Joaquim Lúcio, trata-se de um simples e belo exemplo déco, com suas linhas horizontais frisadas e, em alto

relevo, fornecendo destaque para as janelas e entrada principal, chanfrada no encontro das duas vias. Nesse chanfro localizamos duas falsas colunas verticais que dão acesso principal à construção.

Antes do prédio, o local abrigava a Cadeia Pública, também em arquitetura vernacular. Entretanto, com a incorporação de Campinas ao município de Goiânia em 1933, foi realizada a revitalização da praça e, conseqüentemente da Cadeia, que foi substituída pela Subprefeitura e Fórum da cidade, em 1943.



Figura 74. Fachada do prédio (esquerda) e construção inserida na Praça Coronel Joaquim Lúcio (direita). Livro Goiânia art déco.



Figura 75. Linhas e detalhes déco na construção. Livro Goiânia art déco.

Esse conjunto arquitetônico foi tombado pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 2002, na cidade do Rio de Janeiro. O acervo comporta 22 bens, sendo 19 prédios selecionados, o traçado de Goiânia e Campinas, juntamente com os nomes das vias do setor Central.

Vale ressaltar que todo esse conjunto arquitetônico garante para Goiânia a nomenclatura de capital Art déco do país. Mas isso, de maneira alguma tem o intuito de menosprezar a grande quantidade de monumentos, elementos e prédios Art déco do Brasil, principalmente nas grandes capitais como São Paulo e Rio. O número considerável de elementos nesse estilo encontrados no país demonstra que, o pensamento moderno e a filosofia cosmopolita, foram se infiltrando paulatinamente em nosso território, principalmente através de influências externas. Essa influência teve a esfera pública como principal veículo propagador, a fim de demonstrar poder, autoridade e progresso.

Além disso, o conjunto arquitetônico de Goiânia não rivaliza com outros agrupamentos Art déco espalhados pelo mundo, como por exemplo, em Miami e Nova Zelândia. Efetivamente, em cada lugar, o estilo assume a sua particularidade e, em nossa capital, ele foi um elemento usado a favor do Estado.

A construção de Goiânia foi responsável por interligar o litoral ao oeste brasileiro e, certamente influenciou a criação da capital Brasília, vinte e cinco anos depois.

#### **1.4. O moderno e o progresso em uma Goiânia nos tempos de hoje**

Um dos grandes pilares para a construção da capital no centro do país, em uma região afastada do litoral, dentro de um cerrado que dificultava o acesso a tudo e a todos, era o progresso e o desenvolvimento. Esse "marketing" utilizado na época, angariado e potencializado com o Art déco, se mostrou muito eficiente a fim de conseguir viabilizar a construção e o crescimento de Goiânia.

Uma cidade inicialmente planejada para 50 mil habitantes, se mostra completamente inchada se considerarmos a população atual de quase 2 milhões de pessoas.

A sensação encontrada aqui é que alguma coisa não funcionou como deveria. Se a cidade foi fundada e simbolizada com o Art déco, protagonizando o pensamento de desenvolvimento e progresso, hoje ela nos parece desorganizada e mal planejada. A velocidade do funcionamento urbano sugou a própria origem do progresso trazido pelo Art déco. Uma grande ironia.

Nos anos 30 e 40 o que se buscava era o desenvolvimento, nos dias atuais nós o temos. Parece que o Futurismo de Marinetti realmente chegou por aqui, mas

não conseguimos administrar o tempo de saborear a conquista. A situação caótica, estressante, agitada, organizada em multi-tarefas em que nos encontramos hoje, nos tira a possibilidade de termos relações interpessoais e com a cidade em que vivemos.

De acordo com o livro Teoria do Drama Moderno, de Peter Szondi:

(...) Sua diferenciação quantitativa e qualitativa é, com efeito, a única prova que o tempo deixa para trás de sua evasão, que tudo modifica (SZONDI, Peter, 2011, p. 141).

Querer o progresso e o desenvolvimento é o melhor. Mas até que ponto? É irônico pensar que o centro histórico da cidade de Goiânia, a origem de tudo, aquilo que fez a mesma crescer e prosperar, hoje é esquecido e passa despercebido para a maioria da população. Não existe um resgate da memória patrimonial da cidade.

O meu trabalho vem dialogar com esta questão. Busco uma reflexão desse aumento de velocidade do tempo e, do resgate de um ritmo e qualidade de vida esquecidos no passado.

É lógico que os tempos atuais são diferentes dos anos 30 e 40, mas podemos encontrar um equilíbrio para criarmos uma relação na cidade em que vivemos. O meu trabalho mostra uma Goiânia lenta, com poucas pessoas, que vislumbrava algo que realmente não sabiam o que era. Hoje, é completamente o contrário e sofremos as consequências de uma má administração de progresso e de uma falta de respeito à memória da cidade.

Existe um grande descaso com a maioria dos monumentos históricos citados, devido a esse lapso de memória principalmente dos gestores e governantes.

É preciso voltar o olhar para o centro histórico e para os monumentos espalhados pela cidade. É obrigatório revitalizar as construções, criar possibilidades de interação entre a população e a história da cidade, em um trabalho de inclusão de museus dentro desses espaços, elevar o Art déco; situando-o como parte integrante da nossa memória e da nossa identidade.

## CAPÍTULO 2 - ARTE GRÁFICA DÉCO E SEUS PÔSTERES

### 2.1. História

O estilo Art déco, além de afetar a arquitetura de vários lugares no mundo, influenciou também setores como as artes decorativas, design de interiores, desenho industrial, a moda, a pintura, o cinema e as artes gráficas, sendo este último, um grande divulgador de propagandas e anúncios da época, daquilo que se estava propondo através de um pensamento moderno.

O estilo gráfico Art déco se originou a partir da segunda década do século XX, especificamente entre 1910-14. Esse início foi possível graças aos livros e revistas de moda. Influências de companhias de ballet itinerantes como os "Ballet Russes", de Sergei Diaghilev e Léon Bakst que chegaram à Paris em 1909, se tornaram um catalisador para artistas desenvolverem artes gráficas para esses eventos.

Antes de citar os artistas gráficos Art déco da época, é importante ressaltar a grande influência que estes receberam de seus antecessores. O tcheco Alfonse Mucha foi um dos grandes expoentes na arte da criação de pôsteres em Paris no final do século XIX, juntamente com outros artistas franceses como Jules Chéret e Henri Toulouse-Lautrec.

Segundo o artigo de Marcus Verhagen, inserido no livro *O cinema e a invenção da vida moderna*:

O cartaz foi inicialmente uma ferramenta comercial tosca, um anúncio preto e branco com uma imagem altamente esquemática ou sem nenhuma imagem. Com a incorporação da cor nas primeiras décadas da Terceira República francesa, no entanto, ele tornou-se um meio sofisticado; em meados da década de 1880, os cartazes estavam sendo colecionados por estetas e comentados com entusiasmo por críticos de arte. Essas mudanças foram amplamente atribuídas aos esforços de um único homem, o cartazista Jules Chéret, que logo se tornou um nome conhecido. Durante um tempo, o trabalho de Chéret foi praticamente sinônimo de cartaz. (CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R; 2010, p.127)

Chéret foi um propagador da incipiente indústria gráfica do final do século XIX. Tão célebres quanto o seu autor, as chérettes, mulheres que figuravam em seus cartazes, eram prontamente reconhecidas pelo ar alegre e pela sedução dosada, situada em uma zona limítrofe entre a libertinagem e a fantasia aparentemente inocente.

Suas ninfas muitas vezes trajavam máscaras, fantasias e adereços que remetiam ao Carnaval. A maioria dos cartazes de Chéret, em início de carreira, era

destinada às casas de show parisienses como o Moulin Rouge e outras; o que de certa forma representava um convite à liberdade sexual e outras alegrias mundanas.

Segundo Marcus Verhagen:

(...) Sem o espectador, a cena não tinha começo nem fim. As *chérettes* anteciparam os prazeres de consumo e os temperaram com fantasias de sedução. Na impregnação e reciprocidade implícita de seu contentamento, elas encerravam esses prazeres em um ciclo louco de ecos e repetições, dos quais o público recomendado era ao mesmo tempo a causa e o clímax. (CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R; 2010, p.131)

Segundo William W. Crouse, em seu livro *The Art Deco Poster*, no início do século XX, grandes costureiros como Paul Poiret, contratavam artistas gráficos para desenvolverem brochuras e catálogos a fim de promover suas coleções e trabalhos de moda. Trabalhos artísticos e gráficos inspirados na obra do figurinista Bakst, estampavam e dominavam as principais revistas de moda francesas, apresentando o talento de vários artistas como George Barbier, Edouard García Benito, Georges Lepape, dentre outros. Esse desenvolvimento abriu portas para que aquela atividade se tornasse uma arte comercial, colocando o designer gráfico em um papel de destaque dentro do ramo. A propaganda e a publicidade se tornariam então uma indústria, favorecendo o nascimento da arte de pôsteres (2013, p.08).

Autores como Michael Robinson e Rosalind Ormiston em seu livro *Art Deco: The Golden Age of Graphic Art and Illustration*, nos mostra que esse período marcou um grande desenvolvimento da indústria de impressão, em que novas técnicas e máquinas foram criadas para melhorar o resultado final dos cartazes:

"Avanços nas impressões mecanizadas - e a criação de novas tipografias - causaram uma demanda por mais formas de impressão a cores através dos cartazes, panfletos, brochuras e revistas. Avanços nas impressões a cores criaram um mercado para vender mais através da indústria da publicidade, criando assim mais trabalho para os artistas." (ROBINSON, Michael; ORMISTON, Rosalind; 2013, p.12, tradução nossa)<sup>2</sup>

Pôsteres, como forma de pronunciamentos ou notícias começaram a circular em paredes públicas desde o século XV, com a invenção da imprensa. Entretanto, a "*poster art*", que estabelece um diálogo entre texto e imagem, apareceu apenas na segunda metade do século XIX. Isso aconteceu em função da Revolução Industrial, em que a criação de uma economia consumidora e de uma nova classe média

---

<sup>2</sup> Advanced in mechanized printing - and the creation of new typefaces- caused a demand for more forms of colour print advertising through posters, flyers, brochures and magazines. Advances in colour printing created a market to sell more through the advertising industry thus creating more work for printers and artists. (ROBINSON, Michael; ORMISTON, Rosalind; 2013, p.12)

próspera originou a demanda por bens e serviços. Sendo assim, artistas gráficos começaram a criar pôsteres para influenciar e persuadir o público, objetivando vender produtos ou anunciar eventos para uma clientela ávida por novidades

Inicialmente, esses pôsteres anunciavam principalmente performances como salões de música, apresentações burlescas e cabarés. Depois de 1918, houve uma evolução da arte dos pôsteres, que construíram uma estética própria, chegando a competir com um dos principais meios de comunicação da época: o rádio. Os pôsteres anunciavam de tudo: corridas de carro, viagens, exposições de arte, competições de esportes e mais uma variedade de eventos que pudessem atrair a atenção da burguesia. Na Alemanha e na Itália, Hitler e Mussolini utilizaram dessa ferramenta para divulgar e propagar ideias fascistas (CROUSE, 2013, p.09).

## 2.2. Características

Na década de 20, o design dinâmico se tornou uma das principais formas do consumidor adquirir um determinado produto. Ter um produto com essas características imprimia àquela nova classe social emergente *status* e modernidade. Artistas e anunciantes que perceberam essa tendência passaram a oferecer produtos associados a essa linha estética, convencendo os consumidores a despendem quantias significativas por eles.

Sendo assim, a estética gráfica dos postêres também se alterou. Seguindo um pensamento coerente com os produtos anunciados, os cartazes começaram a revelar graficamente os conceitos de modernidade e dinamicidade, influências das vanguardas artísticas desta primeira metade do século XX, como o Cubismo e o Futurismo.

A arte cubista impulsionou a fragmentação geométrica, a distorção, a abstração, e a sobreposição de imagens e cores. Com o Manifesto Futurista estabelecido em 1910, liderado por Gino Severini, Giacomo Balla, e outros, enfatizou-se a grande obsessão por poder e velocidade, no qual os artistas gráficos déco evidenciavam a era dos navios transatlânticos e das locomotivas ferroviárias. Outras vanguardas e estilos como o De Stijl e o Construtivismo com suas estruturas assimétricas, linhas e cores puras, trouxeram mais riqueza para os artistas gráficos (CROUSE, 2013, p.10).

Nota-se uma mudança significativa também na tipografia empregada nesses cartazes. A criação de tipos sem serifas que transmitissem a mensagem textual de forma rápida e direta foi essencial. Esse artifício causava ao público um forte impacto visual. Nada de fontes rebuscadas e desenhadas que dificultassem a compreensão. Inspirações de alfabetos reducionistas do construtivismo e da Bauhaus foram fortes influências. Fontes limpas, linhas nítidas e em negrito, tipografia com aparência mecânica, em diálogo com a era das Máquinas e da Revolução Industrial.

Artistas buscavam criações de símbolos poderosos e de técnicas visuais convincentes que pudessem atrair o público e, ao mesmo tempo persuadí-lo.

“O design dos pôsteres eram simplificados, suas imagens reduzidas a essência do produto e a sua marca. Redução era a chave: dizer mais com menos era o objetivo. Composições lineares acentuadas flutuando nos planos de fundo de cores chapadas rapidamente chamaram a atenção das pessoas nas paisagens urbanas do século XX. Outros truques visuais, como pontos de vista aéreos, composições diagonais e perspectivadas, ajudavam a capturar a atenção do espectador.” (CROUSE, William W., 2013, p.10, tradução nossa)<sup>3</sup>

De uma maneira geral, esses pôsteres ajudaram a popularizar os conceitos mais filosóficos e artísticos das vanguardas, traduzindo-os de uma forma prática e acessível para a linguagem cotidiana.

### **2.3. Artistas gráficos déco**

Logo depois da primeira Guerra Mundial, uma nova vanguarda artística surgiu através do arquiteto, designer e artista plástico Charles Edouard Jeanneret-Gris, também conhecido como Le Corbusier (1887-1965). Ele, juntamente com outro artista chamado Amédée Ozenfant (1886-1966) estavam de certo modo desiludidos com o excessivo uso de elementos decorativos encontrados no Cubismo. Buscavam uma linguagem mais pura, simples e racional. Sem subjetividade e valores emocionais, o Purismo procurava a simplificação das formas e sua geometrização

---

<sup>3</sup> Poster designs were simplified, their images reduced to the essentials of product and brand name. Reduction was key: saying more with less became the goal. Sharp linear compositions floating on flat areas of background color quickly drew the eye of passersby in busy twentieth-century cityscapes. Other gimmicks, such as aerial points of view, diagonal compositions, and vanishing perspectives, helped capture viewer's attention. (CROUSE, William W., 2013, p. 10)

com a representação dos elementos na tela sem volume, ressaltando a bidimensionalidade. Influenciados por este pensamento, Le Corbusier e Ozenfant, considerados os pais do Cubismo Puro, lançaram em 1918, o livro *Après Le Cubisme*, considerado o manifesto desse novo estilo.



Figura 76. Le Corbusier. Natureza Morta – 1920.



Figura 77. Amédée Ozenfant. Garrafas e vasilhas - 1920.

O Purismo mantinha uma relação íntima com a máquina e a indústria, dimensões onde a racionalidade e a subtração da emoção eram evidentes. Segundo Robinson e Ormiston:

"Esse novo estilo tornou-se conhecido como Purismo e refletiu também em um interesse geral em relação às formas que foram inspiradas pelo

maquinário moderno." (ROBINSON, Michael; ORMISTON, Rosalind; 2013, p.140, tradução nossa).<sup>4</sup>

Fernand Léger (1881-1955) foi outro artista que, influenciado pelo Cubismo, migrou para o novo estilo após perceber sua tendência na iconografia.



Figura 78. Fernand Léger. Les disques dans la ville. – 1920.

Esses artistas puristas foram de extrema importância e influenciaram sobremaneira os artistas gráficos Art déco posteriores. O primeiro deles foi Adolphe Jean-Marie Mouron (1901-1968). Mais conhecido como Cassandre, destacou-se na arte gráfica déco denominada *Poster Art*, com os seus cartazes publicitários.

### 2.3.1. Adolphe Jean-Marie Mouron Cassandre (1901-1968)

A.M. Cassandre nasceu na Ucrânia em 1901. Filho de pais franceses se mudou com a família para Paris em 1915. Logo após o término da Primeira Guerra Mundial, decide se tornar pintor e entra na *Académie Julian*, onde vários artistas de vanguarda lecionavam inclusive Fernand Léger (ROBINSON; ORMISTON, 2013, p.140).



Figura 79. A.M. Cassandre.

<sup>4</sup> This new style became known as Purism and reflected also a general interest in forms that were inspired by modern machinery. (ROBINSON, Michael; ORMISTON, Rosalind; 2013, p.140)

Ainda como estudante, participou de uma competição de design promovida pela Michelin, famosa empresa francesa de pneus. Apesar de ter ficado em terceiro lugar, fez um trabalho muito inspirado e influenciado pelas vanguardas cubistas de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963). A partir de então, este estilo moderno seria recorrente em suas criações artísticas.

Por volta de 1922, começou sua carreira como ilustrador comercial sob o pseudônimo de Cassandre. Suas ilustrações retratavam o desenvolvimento das indústrias ferroviárias e navais, com trabalhos comissionados por grandes empresas nesses setores.

" (...) Sua forma de retratar as ferrovias e navios em seus pôsteres, refletia muito o espírito de Le Corbusier que admirava muito a estética dos transatlânticos." (ROBINSON, Michael; ORMISTON, Rosalind; 2013, p.141, tradução nossa)<sup>5</sup>

Seu trabalho de 1927 para o *Nord Express* exemplifica essa questão. A empresa *Chemin de Fer* (Caminho de Ferro) o contratou para fazer o poster no momento em que o sistema ferroviário francês foi dividido regionalmente. Com um grande impacto visual perspectivado, a locomotiva que é a grande atração da empresa é evidenciada por Cassandre, a fim de mostrar o progresso e a velocidade, com a possibilidade de cruzar vários países europeus (ROBINSON; ORMISTON, 2013, p.141).

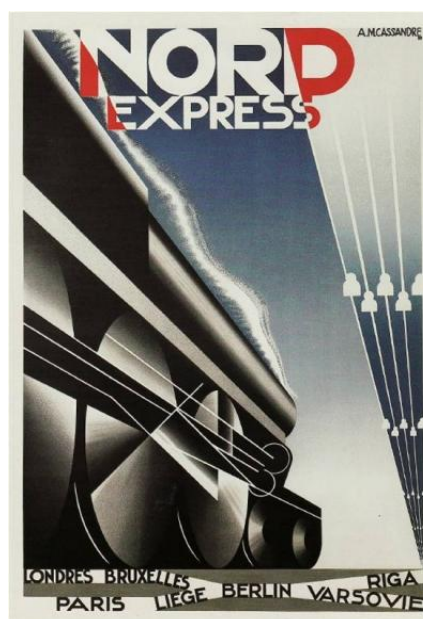


Figura 80. Pôster Nord Express, 1927.

<sup>5</sup> (...) His portrayal of railways and ships very much reflected the spirit of Le Corbusier who much admired the aesthetic of the ocean liner. (ROBINSON, Michael; ORMISTON, Rosalind; 2013, p.141.)



Figura 81. Segunda proposta para o pôster Nord Express, 1927.

O segundo cartaz também foi um trabalho encomendado pela Nord Express. Embora não tenha sido publicado, o mérito e a beleza estética do mesmo se sobressaem.

Cassandre, além da influência de artistas cubistas e puristas, foi também adepto da famosa escola de design Bauhaus. Segundo Robinson e Ormiston:

"Os anos de entreguerras foram um excelente período experimental para todos os artistas e designers, devido a fertilização cruzada de ideias que aconteceu em toda a Europa. O epicentro era a escola de design da Bauhaus na Alemanha, criada por Walter Gropius (1883-1969) em 1919. Ele conseguiu atrair talentos não apenas da Alemanha, mas também da Holanda e da Rússia." (ROBINSON, Michael; ORMISTON, Rosalind, 2013, p.141, tradução nossa).<sup>6</sup>

Em 1926, Cassandre concedeu uma entrevista ao *Le Revue de l'Union de l'Affiche Française*, publicada na edição de Dezembro, em que ele articulava como a escola Bauhaus estimulava sua carreira artística. Outro detalhe neste mesmo texto foi um discurso no qual discorria que o *Poster Art* era destinado para as massas, e não para uma elite estabilizada. De acordo com Crouse:

"O cartaz é apenas um meio", observou, "um meio de comunicação entre o comerciante e o público, algo como um telégrafo. O autor do cartaz desempenha o papel de telegrafista, ele não emite mensagens, ele as transmite" (CROUSE, William W., 2013, p.10, tradução nossa).<sup>7</sup>

<sup>6</sup> The interwar years were a great experimental period for all artists and designers, the cross-fertilization of ideas happening throughout Europe. The epicentre was the Bauhaus design school in Germany, established by Walter Gropius (1883-1969) in 1919. He succeeded in attracting talent not just from Germany, but also from Holland and Russia. (ROBINSON, Michael; ORMISTON, Rosalind; 2013, p.141)

Ele enxergava os cartazes como um meio de comunicação que fazia a passagem da informação para o leitor. Dessa maneira, era como se estabelecesse uma ponte entre o trabalho acadêmico, de cavalete e o comercial.

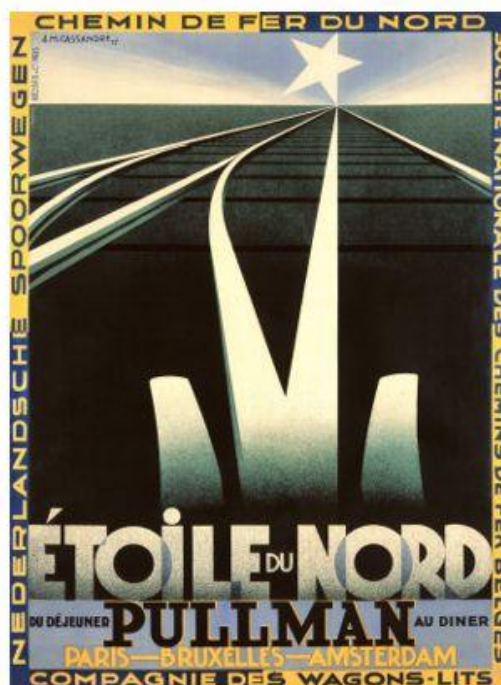


Figura 82. Pôster Étoile du Nord, 1927.

Nesse cartaz também de 1927, são evidentes as influências e os princípios de design de Bauhaus, principalmente na tipografia sem serifa que dá nome à peça gráfica *Étoile du Nord*, em que os tipos são utilizados de forma racional e funcional, a fim de transmitir a mensagem escrita. A síntese do desenho também influenciada pelos recursos bauhausianos, com suas linhas perspectivadas que criam profundidade a fim de guiar nossos olhos até a figura estrelada colocada acima.

Muitos dos cartazes da década de 20 que Cassandre fazia pertencia à empresa ferroviária Chemin de Fer du Nord, estabelecida em 1845 pelos irmãos Rothschild, tendo como seu primeiro presidente Baron James de Rothschild (1845-1934).

Nesse outro cartaz de 1929, Cassandre demonstra a preocupação em trabalhar tons que se aproximassem do marrom, porque a empresa havia padronizado essa cor para suas locomotivas. Pode-se observar variações desse matiz nos cartazes, muitas vezes tendendo para a gama quente da paleta, que

<sup>7</sup> "The poster is only a means", he noted, "a means of communicating between tradesmen and public, something like a telegraph. The poster artist plays the role of the telegraphist; he does not emit messages, he transmits them." (CROUSE, William W., 2013, p.10)

sugere solidez e confiabilidade. O texto do pôster refere-se não apenas ao luxo e ao conforto das locomotivas, mas também à velocidade, sendo conceitualizada de forma inteligente através da ausência do meio de transporte no trilho com a adição da bússola gigante destacada.



Figura 83. Pôster Chemin de Fer du Nord, 1929.

Cassandre trabalhou com cartazes de navios transatlânticos. Em 1935, ele criou o poster *Normandie*, provavelmente o mais icônico e famoso dele, uma verdadeira obra prima gráfica déco.



Figura 84. Pôster Normandie, 1935.

O navio foi lançado em 1932 e teve sua viagem inaugural três anos mais tarde. O projeto de engenharia era o mais ousado da época, com revolucionário

design dinâmico do casco, o transatlântico concluía sua jornada em apenas 4 dias, façanha impensada, já que os outros navios demoravam cerca de 10 dias para a mesma viagem. Foi considerado assim, o transatlântico mais rápido do mundo.

Seu interior era puro Art déco; o salão central comportava 700 pessoas com sala de jantar para a primeira classe; era o maior salão flutuante que existia. Os quartos eram decorados por Jean Dunand (1877-1942), um dos mais talentosos artesãos de móveis Art déco (ROBINSON; ORMISTON, 2013. p.147).

Cassandre ressaltou o orgulho francês, fixando a bandeira nacional no topo do pôster, atraindo a atenção do espectador até ela por meio do cruzamento das linhas diagonais do navio que funcionam como flechas na composição visual.

Além dos pôsteres de viagem, Cassandre trabalhou também no design de cartazes de cigarros e vinhos, principalmente para os *Les Vins Nicolas* e *Dubonnet*.



Figura 85. Pôster Vinhos Nicolas, 1935 (esquerda) e Vinhos Dubonnet, 1932 (direita).

Como professor, lecionou na *École des Arts Décoratifs*, tendo como aluno o artista gráfico francês Raymond Savignac (1907-2002), que também se tornou famoso por vários cartazes publicitários para empresas importantes como Bic, Air France, Pirelli, dentre outras.

Em 1936, teve uma exposição do seu trabalho instalada no MoMa (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque). Depois de seu retorno a Paris, parou de fazer design

de cartazes até a década de 50, e dedicou-se à pintura de cavalete, principalmente retratos.

Na década de 60 trabalhou pouco em relação ao design de pôsteres. Paralelamente a isso, em 1961 contribuiu com a famosa marca do estilista Yves St Laurent e, em 1968, devido a graves crises de depressão cometeu suicídio, aos 67 anos de idade (ROBINSON; ORMISTON, 2013, p.147).

Cassandre, sem dúvida, foi um dos grandes nomes das artes gráficas déco devido à grande qualidade de execução de seus pôsteres e ao estilo característico da síntese do desenho e da tipografia.



Figura 86. Pôster Vinhos Pivolo, 1924 (esquerda) e Cigarros Golden Club, 1926 (direita).

### 2.3.2. Paul Colin (1892-1985)

A década de 1920 foi um período da história que ficou conhecido como "A Era do Jazz". Nessa época, Paris sentia o calor e o *frisson* das performances de Scott Joplin (1868-1917), considerado o pai do Jazz, na *Exposition Universelle* de 1900.

A dança já era considerada um grande entretenimento na cidade-luz. Apresentações nas casas de música e cabarés como Folies-Bergère e Moulin Rouge, embalavam as noites parisienses com sensualidade e beleza.

Com a chegada da companhia *Ballet Russes* na década de 20, o erotismo, o exótico e a troca cultural entre as pessoas se tornaram mais intensos. As roupas femininas começaram a se tornar atraentes, sensuais e provocativas.

O Art déco mesclou-se a essa atmosfera encontrada nas formas femininas, fazendo com que esculturas e ilustrações, se conectassem a essa tendência estilística. Esse fenômeno fez com que vários *nightclubs* se disseminassem pelas ruas de Paris (ROBINSON; ORMISTON, 2013, p.147).

O entusiasmo parisiense atraiu Paul Colin, que começou sua carreira produzindo cartazes e pôsteres inseridos nesse segmento.



Figura 87. Paul Colin.

Em 1925, um fato importante que marcou Paris, foi a chegada da popular dançarina e cantora americana de jazz, Josephine Baker (1906-1975). Baker foi uma das primeiras dançarinas e cantoras negras a se tornar estrela do entretenimento. Nesta viagem à cidade francesa, ela conquistou um verdadeiro sucesso instantâneo com sua apresentação de dança erótica no *Music Hall Théâtre des Champs Elysées*.

Colin se encontrava em Paris desde 1913, e já havia contribuído para o design de cenários no interior desse teatro, também com cartazes e pôsteres que continham várias ilustrações caricaturais de outros *performers*.

Para esse evento com Josephine Baker, ele foi o responsável por fazer o cartaz intitulado *La Revue Nègre*. Durante os ensaios ele pôde ver Baker em ação e ficou completamente encantado com sua presença de palco e carisma, com seus movimentos sensuais e eróticos que hipnotizavam o público.

“Seu cartaz de 1925 "La Revue Nègre" não transmite imediatamente o sentido do movimento, mas sim a essência de algo novo, radical e, além disso, emocionante. O cartaz retrata Baker dançando Charleston, acompanhada por um músico e um dançarino.” (ROBINSON, Michael; ORMISTON, Rosalind; 2013, p.151, tradução nossa)<sup>8</sup>



Figura 88. Pôster La Revue Nègre, 1925.

<sup>8</sup> His 1925 poster advertising La Revue Nègre does not immediately convey the sense of movement but rather the essence of something new, radical and, moreover, exciting. It depicts Baker dancing The Charleston, accompanied by a musician and a bowler-hatted dancer. (ROBINSON, Michael; ORMISTON, Rosalind; 2013, p.151)

Josephine Baker alcançou o estrelato em Paris. Depois de um tour pela Europa, voltou a Paris para ser a estrela do *Folies Bergère*, uma das casas de música mais famosas da cidade, conquistando o título de cidadã francesa em 1937.

Enquanto isso, Colin desenhava obsessivamente Baker, influenciado pela "onda negra" que tomava a cidade-luz. Em 1929, criou uma série de desenhos baseados na técnica de estêncil, um dos projetos mais marcantes de sua carreira, denominado "Le Tumulte Noir". A série consistia em um portfólio de 45 litografias limitadas até 500 cópias, que ilustravam a "Era do Jazz" e, em particular, a grande Josephine Baker.



Figura 89. Desenhos da série de Paul Colin Le Tumulte Noir.

O portfólio tinha dois prefácios: o primeiro assinado pelo satírico parisiense George Thenon (1884-1941) conhecido como Rip e, o segundo, pela própria

Josephine Baker, no qual ela brincava com seu público falando sobre a dança Charleston. A maioria dos desenhos retrata Baker com suas roupas sensuais e provocantes, outros já mostram músicos e dançarinos na mesma atmosfera.



Figura 90. Desenhos da série de Paul Colin Le Tumulte Noir.

Colin estava para os pôsteres de entretenimento assim como Cassandre estava para os pôsteres de viagens. Em *Tabarin* de 1925, se vê mais um exemplo deste tipo de pôster produzido por Colin durante este período.



Figura 91. Pôster Tabarin, 1925.

Em um único cartaz ele explora uma linha cronológica da dança. São três desenhos justapostos: o primeiro representa um traje *chorus-line*, o segundo uma

garota em preto e branco trajada com saia de dançar Cancan e, a última uma garota moderna dos anos 20, com saia curta nos joelhos, cabelo estilo Chanel, dançando Charleston ou Black Bottom.

*Tabarin* era um novo cabaré que seria inaugurado em Paris e, a ideia de Colin junto ao cartaz objetivava retratar a alegria de viver de uma era marcada pelo início da liberdade para as mulheres.

Em 1926, Colin criou sua própria escola para artistas gráficos. Apesar de ser um grande profissional para pôsteres de entretenimento, ele também produziu arte gráfica para diferentes segmentos. Em 1935, ele fez um cartaz para a Peugeot, utilizando a velocidade como principal força gráfica da composição visual, com recursos de linhas e perspectivas que ressaltam o efeito, característica inerente também na arte de Cassandre. Segundo Robinson e Ormiston:

"Ele ensinou que a mensagem de um cartaz deve poder ser lida e entendida "a 100 km por hora", refletindo a sociedade transitória e em ritmo acelerado em que vivia." (ROBINSON, Michael; ORMISTON, Rosalind; 2013, p.155, tradução nossa).<sup>9</sup>

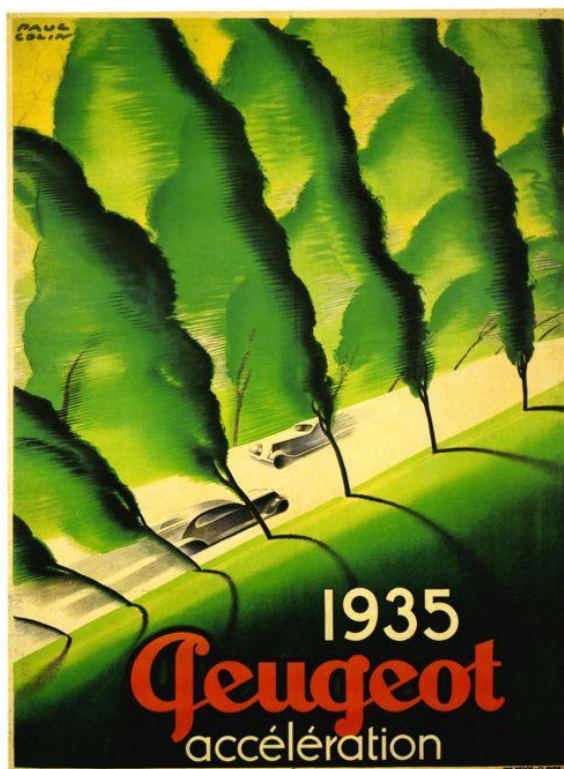


Figura 92. Pôster para o Peugeot 402, Peugeot Accélération, 1935.

<sup>9</sup> He taught that a poster's message must be able to be read and understood 'at 100 km per hour', a reflection of the transient and fast-paced society he was living in. (ROBINSON, Michael; ORMISTON, Rosalind; 2013, p.155)

Ele concebeu outros cartazes para produtos como água mineral. Com um design impressionante, nota-se como o pôster foi graficamente resolvido por meio de pontos de vista e formas simplificadas das figuras, trabalho influenciado pelo Cubismo e Purismo.

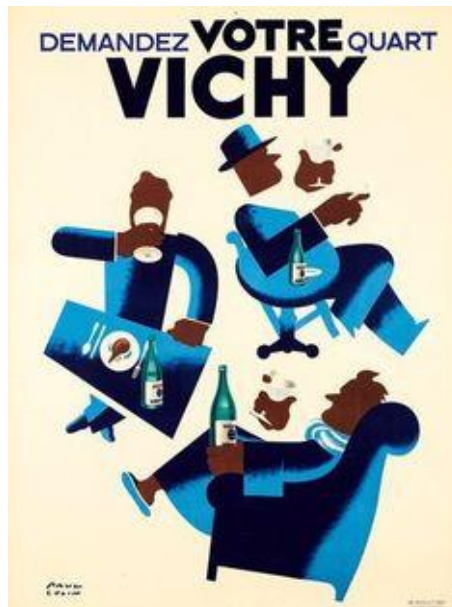


Figura 93. Pôster Demandez Votre Quart Vichy, para água mineral Vichy, 1935.

Além disso, Colin confeccionou cartazes para empresas de transatlânticos, embora não tenha alcançado o mesmo sucesso de Cassandre neste segmento. Abaixo, encontra-se um exemplo de 1949, encomendado pela empresa *French Line*. Sua composição ressalta a grandiosidade e o nacionalismo, valores característicos desse tipo de arte gráfica.



Figura 94. Pôster para Companhia Gle, Transatlântico French Line, 1949.

### 2.3.3. René Vincent (1871-1936)

René Vincent foi um dos grandes nomes da ilustração entre as décadas de 1920 e 1930. Investindo na linha estética voltada para o Art déco, ganhou fama pelo seu design de pôsteres.

Vincent se formou em arquitetura na *École des Beaux Arts*, mas decidiu se dedicar a duas áreas afins da arquitetura: a ilustração e o design gráfico, trabalhando em revistas e jornais, como a *La Vie Parisienne* e *L'Illustration* (ROBINSON; ORMISTON, 2013, p.167). Seus desenhos para esses editoriais tinham como tema a moda ou a vida cotidiana de uma sociedade que prosperava e progredia.



Figura 95. René Vincent.



Figura 96. Ilustrações de Vincent para a revista *La Vie Parisienne*. Edição de 1922 e 1924 (esquerda) e ilustração de Vincent para a revista *L'Illustration*, 1933 (direita).

Criou diversos cartazes também para a loja de departamento *Le Bon Marché*, que é considerada por muitos a pioneira do mundo nesse segmento, em meados do século XIX.



Figura 97. Ilustração para a loja Le Bon Marché, década de 20.



Figura 98. Toilettes d'Été, capa do catálogo de Verão Le Bon Marché, 1923.

Trabalhou no design de cartazes para empresas automobilísticas renomadas como Peugeot, Bugatti, Michelin, Shell Oil, dentre outras. Era apaixonado por carros e por automobilismo, sendo um dos primeiros cidadãos franceses a tirar carteira de habilitação.

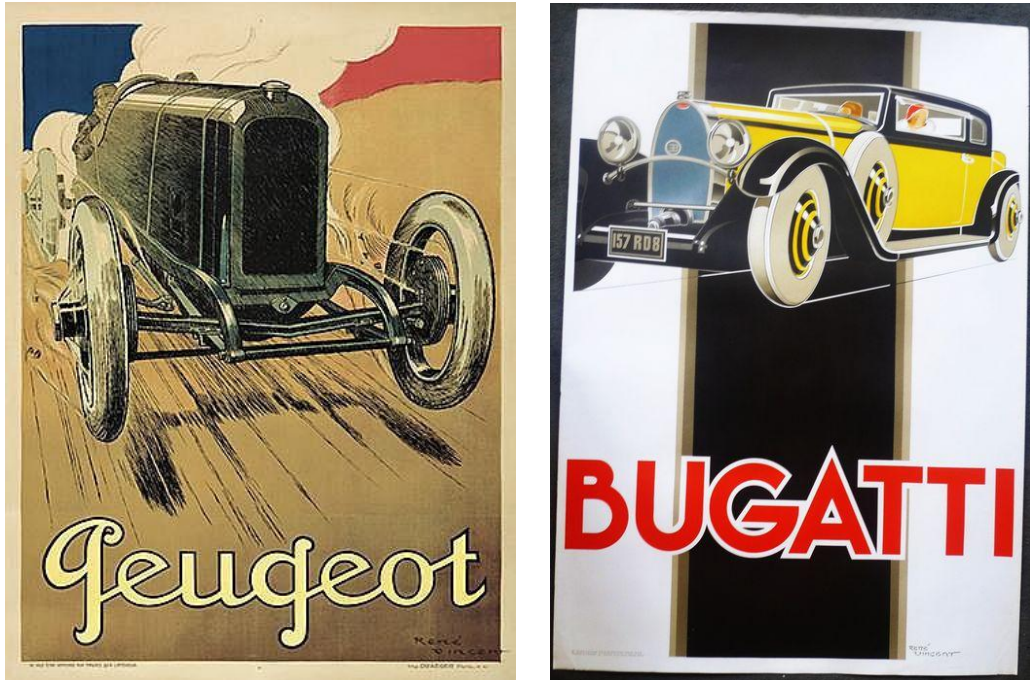


Figura 99. Pôster Peugeot, 1919 (esquerda) e Bugatti, 1930 (direita).



Figura 100. Pôster Shell Spirit and Motor Oils.

## 2.4. Artistas gráficos contemporâneos com tendências déco

A tendência gráfica déco ultrapassou décadas e pode ser encontrada em trabalhos de artistas contemporâneos. Selecionei três artistas atuais que produzem suas criações gráficas no estilo déco do início do século XX.

### 2.4.1. Mads Berg

Mads Berg é um ilustrador dinamarquês que possui um trabalho estritamente ligado ao estilo moderno Art déco e vintage. Suas criações tornaram-se amplamente conhecidas por conseguirem unir o clássico estilo Art déco da década de 30 ao ar contemporâneo e digital dos dias atuais.

Começou sua carreira artística em 2001, mesmo ano em que se formou na *Danish Design School*. A partir de então, iniciou seus trabalhos de forma independente como ilustrador. Seus principais campos de atuação em ilustração são: pôsteres, marcas, ilustrações editoriais e murais.



Figura 101. Mads Berg.

Como ilustrador já colaborou com grandes empresas multinacionais como Coca-Cola, Orangina, Lego e Wired. Imprimindo seu estilo gráfico atraente, simples e extremamente sintético, Berg consegue passar a mensagem através de suas peças gráficas de maneira eficaz e criativa, evidentemente influenciado pelo estilo gráfico déco.



Figura 102. Peça gráfica de Mads Berg para a Coca-Cola (esquerda) e Orangina (direita).



Figura 103. Capa SHOP Paris. Elementos geométricos extremamente presentes no trabalho de Berg.



Figura 104. Royal Mail. Síntese de elementos gráficos são a base de seus desenhos.

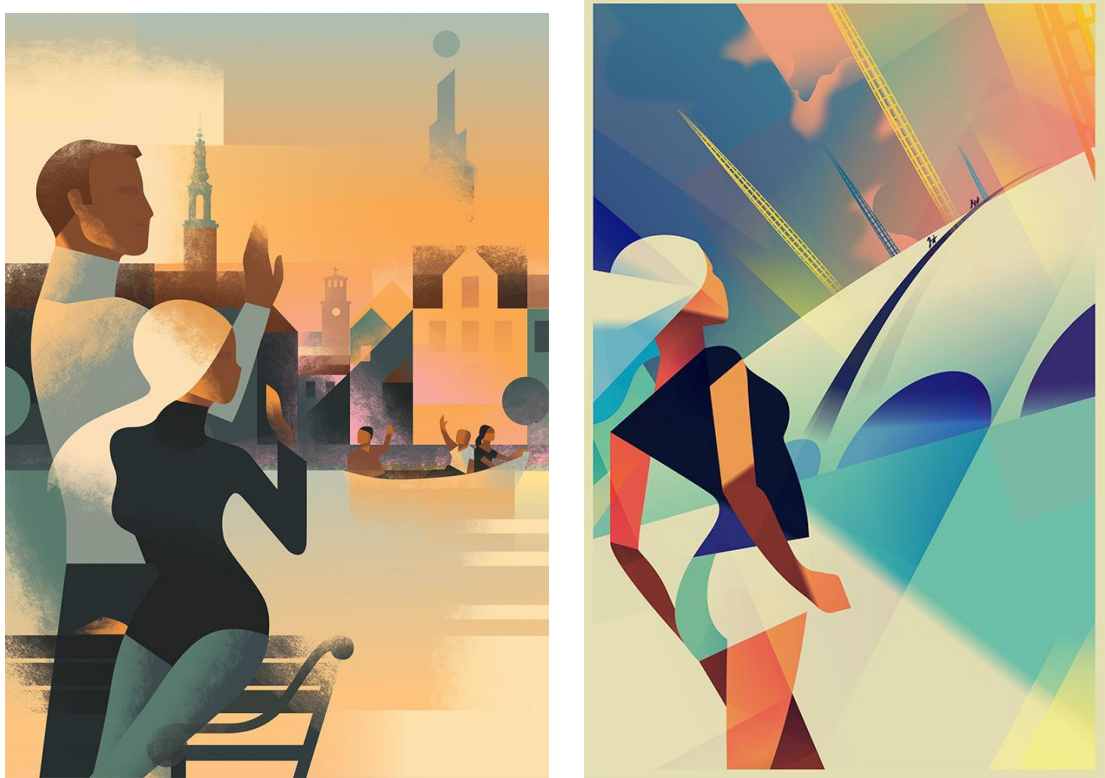


Figura 105. Curvas com arestas definidas juntamente com círculos, semicírculos, triângulos e retângulos proporcionam um agradável contraste visual em seus trabalhos.



Figura 106. HMAS Parramatta. Grande influência de cartazes transatlânticos déco.

De autoria de Berg, o cartaz acima demonstra a influência dos pôsteres déco de transatlânticos encontrados principalmente nos trabalhos de Cassandre. A

sensação vintage mesclada a recursos digitais de ilustração se distingue, repaginando e conferindo novas possibilidades a um estilo que supostamente estava ultrapassado.



Figura 107. Pôster Club.



Figura 108. Copenhagen Jazz. Influência do Cubismo Puro do início do século XX.

### 2.4.2. Kevin Dart

Kevin Dart é um designer e ilustrador americano que, atualmente trabalha na indústria de animação. Nascido em 1981, começou sua carreira em modelagem 3D para video games e, logo mudou seu foco para o trabalho de ilustração e *concept art*.

Trabalhou em vários filmes de animação como Big Hero 6, Paranorman, Divertidamente, e em outras séries de animação como Garotas Super Poderosas e Steven Universe. Seu estilo gráfico original mescla elementos de ficção científica a influências vintage, o que nos fornece uma sensação *old style*, que, ao mesmo tempo, dialoga com o futuro e a contemporaneidade.



Figura 109. Kevin Dart.

Possui um trabalho voltado para o gráfico, que se assemelha com o Art déco, utilizando elementos simplificados e geométricos; mas que concentra certos detalhes já que a linguagem do cinema necessita de nuances a fim de atrair a atenção do espectador.



Figura 110. Síntese e geometrização são pontos fortes também no trabalho de Dart.

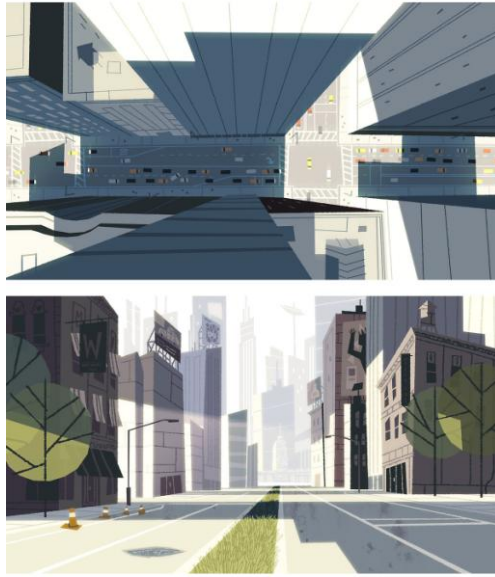


Figura 111. Dart cria uma atmosfera "Old Style" dentro do nosso mundo contemporâneo.

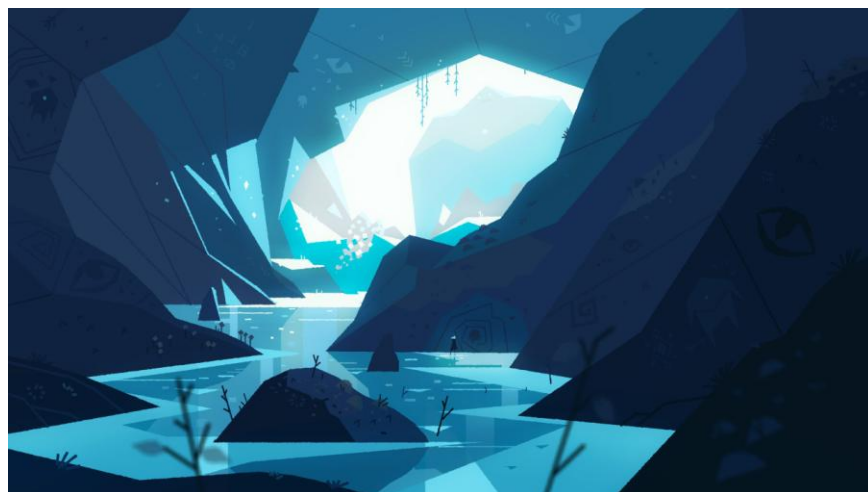


Figura 112. Angularização e arestas definidas criam um estilo atraente e visualmente agradável em seus trabalhos.

### 2.4.3. Marie-Laure Cruschi

Marie-Laure Cruschi é uma ilustradora e designer gráfica francesa formada na *École Estienne* e na *Arts Décoratifs de Paris*. Em 2007, ela criou seu próprio estúdio Cruschiform e, atualmente contribui com várias agências de comunicação do mundo inteiro.

Seu trabalho dialoga com formatos diversos tanto na ilustração como no design gráfico: revistas, ilustrações editoriais, livros infantis, bandas de música, marcas e identidade visual.



Figura 113. Marie-Laure Cruschi.

Através da linguagem gráfica, ela trabalha elementos distintos que permeiam o limite entre arte, arquitetura, design gráfico, tipografia e ilustração. A partir da utilização de módulos simples e geométricos, suas formas criam composições visuais atraentes e originais, sem perder o *old style* que soma-se ao conjunto da peça gráfica.



Figura 114. Projeto Cabins. Editora Taschen. Mescla de vegetações estilizadas com arquitetura.



Figura 115. Projeto Cabins. Editora Taschen.

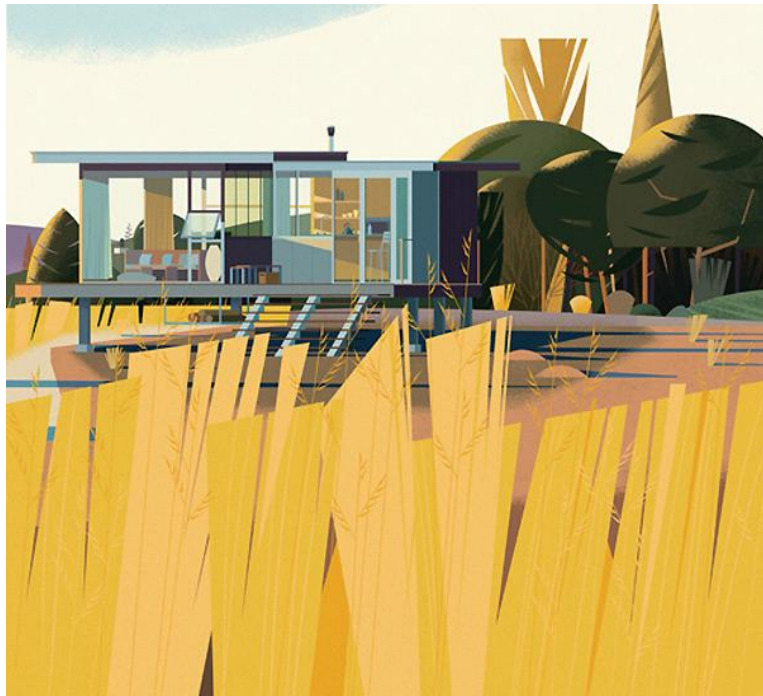


Figura 116. Projeto Cabins. Editora Taschen.

Suas peças gráficas estabelecem uma relação agradável entre a natureza e o ser humano, a partir de elementos simples e geométricos que nos remetem aos cartazes déco dos anos 30.



Figura 117. Cartaz Festival Rainforest.



Figura 118. "Green Cities". Revista Paris Worldwide.

## **CAPÍTULO 3 - PROCESSO DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO DA ANIMAÇÃO**

### **3.1. Introdução**

Este capítulo foi reservado para explanar e refletir sobre o processo de criação do material audiovisual em animação.

Seguindo a linha de pesquisa, "Poéticas Visuais e Processos de Criação", objetivo expor o passo a passo da parte criativa através da ideia e do tema selecionado. O processo que culminou com a escrita desta última seção se concretizou juntamente com a realização da animação, funcionando como um registro textual da criação artística.

### **3.2. Ideia ou Tema**

A maioria das histórias surge de uma maneira desorganizada na mente do artista. Elas compõem apenas fragmentos de situações que nos são apresentadas, algo semelhante a um sonho. Essas visões constituem imagens abstratas que não possuem ainda um fundamento ou precisão de detalhes, ainda que já nos orientem para uma direção específica.

A ideia central deste projeto foi trabalhar animação e Art déco. Através dessa escolha que permeia o meu objeto de pesquisa, eu comecei a desdobrar a ideia/tema.

É preciso narrar uma história através desse tema, composta por uma sequência verossímil de fatos que ressaltam o que desejo contar. Mas como contar? O que quero mostrar? Como seriam os personagens? Partindo dessas indagações começo a buscar respostas e chego a certas definições que seriam o marco zero para pensar em termos de narrativa.

Primeiramente, estabeleci que realizaria uma animação de 1 minuto para esse projeto da dissertação. Dessa maneira, poderia ser bem direto na narrativa, explorando personagens e cenários. Em relação à narrativa, defini que ela seria protagonizada por um casal, apaixonados entre si, possuindo uma relação forte com a cidade de Goiânia. O cenário seria composto a partir da estética gráfica Art déco encontrada nos pôsteres de mesmo estilo da década de 30.

### **3.3. Pré-produção**

#### **3.3.1. Roteiro**

Antes de falar sobre roteiro, temos que pensar em um item vinculado a ele que é essencial: a história. Atualmente, vivenciamos a explosão de popularidade de alguns filmes e séries, o que nos leva a questionar: por que aquele filme ou série fez tanto sucesso? Por que todo mundo está falando sobre ele? A resposta para essa questão é clara: o sucesso depende da forma como a história é contada.

A história nada mais é do que uma série de acontecimentos que envolvem um ou vários personagens. Para alcançar seu objetivo, eles têm que enfrentar conflitos e obstáculos que darão contraste e significado ao enredo. A história é construída até o ápice de crise suportada por um personagem, quando ele percebe que está buscando o que precisa, e não necessariamente aquilo que deseja. Geralmente essa é a estrutura básica para se construir uma história.

Criar uma boa história é essencial, mas saber contá-la é a chave para que o público responda de maneira satisfatória ao que se pretende mostrar. Parece simples, mas não é. Criar conflitos, obstáculos, construir arcos narrativos e emocionais, trabalhar os personagens com suas características físicas e psicológicas, são alguns dos parâmetros para se construir uma história interessante.

Depois de uma boa história, é hora de partir para o roteiro. Essa etapa serve para organizar as ideias, trabalhar a estrutura narrativa, decupar cenas, descrevê-las de uma maneira inteligível e que possa fazer sentido. Pode-se ter uma história sensacional e um roteiro mediano, ou vice-versa. A estrutura estabelecida no roteiro é o elemento que permitirá com que a história se destaque ou não.

A elaboração de um roteiro se faz de acordo com regras e convenções básicas que devem ser respeitadas. Foi assim que criei o meu roteiro para a animação proposta. A história revela um casal no início do relacionamento. A iniciativa para o primeiro encontro parte do rapaz que entrega um bilhete para a amada; ela retribui com um longo abraço e uma forma luminosa aparece em cima da cabeça dos dois simbolizando a sua união, contada em meio aos vários monumentos históricos de Goiânia.

Roteiro Literário para animação

CIDADE MORTE VIDA CORAÇÃO

Aproximadamente 01 minuto e 15 segundos

ATO 01 - EXTERIOR, GOIÂNIA DÉCADA DE 40, RUA.

Cenário aberto de uma rua de Goiânia da década de 40. O casal enamorado se despede em frente à casa da moça. Enquanto isso, em primeiro plano, um ciclista atravessa o cenário todo.

O rapaz que está com a moça faz a menção de querer entregar algo a ela com a mão. É um pequeno bilhete que ele toma coragem e estende a mão para entregar. Ela, surpresa, vê a atitude do rapaz e fica envergonhada, arrumando o cabelo com a ponta dos dedos e olhando para baixo.

O rapaz insiste esperando alguma reação da moça que volta a olhá-lo no rosto. Ela pega o bilhete de suas mãos, abre e lê o seguinte recado: "Encontre-me amanhã no Cine Teatro às 20 horas. Com carinho."

Ela, feliz com as palavras, preenchida por uma súbita alegria abraça o rapaz de forma inesperada, num grande encontro demorado de almas. Logo, em cima da cabeça dos dois personagens aparece um ponto luminoso e colorido que muda de forma constantemente.

ATO 02 - EXTERIOR, PAISAGENS DE GOIÂNIA

Volta ao cenário aberto da rua em frente à casa da moça com os dois personagens ainda abraçados, logo passa para o cenário do Cine Teatro Goiânia mantendo os dois na mesma posição. Continua a viagem pelas paisagens de Goiânia, mas agora pelo Liceu, pela Estação Ferroviária e pelo Coreto.

Os personagens se mantêm abraçados com o ponto luminoso acima de suas cabeças.

ATO 03 - EXTERIOR, FUNDO BRANCO

O casal abraçado se encontra em um fundo branco logo depois do cenário do Coreto. Nesse etapa, o casal é separado momentaneamente devido ao giro rápido de câmera que acontece. Logo depois voltam se encontram transformando-se em planos triangulares que vêm em direção à tela.

Em seguida, o título da animação: Cidade Morte Vida Coração.

FIM

### 3.3.2. Storyboard / Animatic

Depois de ler a parte escrita (roteiro) da sua animação, cada plano de cena tem que ser planejado e criado através do que chamamos de storyboard. Em paralelo com o roteiro, aqui começa o *storytelling* (contar a história) da ideia da animação. Neste momento, definem-se planos de cena, nas câmeras e seus movimentos, nas representações das emoções dos personagens.

Em filmes com atores reais, o storyboard não precisa de fato representar as emoções dos personagens, porque são os atores que irão fornecer esses sentimentos através da sua atuação. Confere-se certa liberdade para que os atores trabalhem e utilizem seus valores cênicos para construir a cena, servindo o storyboard apenas como um guia para o diretor. Na animação essa situação é completamente diferente, pois tudo tem que ser desenhado e criado previamente.

Geralmente, começa-se o storyboard através de pequenos desenhos e rabiscos feitos de maneira rápida que chamamos de *thumbnails* ou *beat boards*. São esboços simples das cenas do filme, que podem ser descartados ou adicionados sem comprometer o desenvolvimento do mesmo. Nessa etapa, experimentam-se as tomadas de câmera que foram pensadas pelo diretor. É aqui que se testa qual plano de cena combina melhor com determinada ação para o personagem. Sempre lembrando que o storyboard é um trabalho em progresso, que oferece inúmeras possibilidades para melhorar a maneira de contar uma história.

“Explore e experimente porque é mais barato tentar ideias no papel primeiro antes da animação ou o filme de atores reais começar. O storyboard é sempre um trabalho em progresso. Não tenha medo de eliminar desenhos.”  
(GLEBAS, Francis. 2008, p.49, tradução nossa)<sup>10</sup>

Nessa etapa, questões relevantes em relação a contar uma história começam a aparecer: onde quero começar a ação? onde a ação vira para uma nova direção? o que vale a pena nessa cena? como trazer características únicas para os meus personagens? Todas essas questões são essenciais para trazer interesse e chamar a atenção do expectador sobre a história narrada.

---

<sup>10</sup> Explore and experiment because it is cheaper to try out ideas on paper before animation or live-action shooting begins. Storyboards are always a work in progress. Don't be afraid to throw drawings away. (GLEBAS, Francis, 2008, p.49)

Depois do beat boards, o storyboard começa a ser feito de uma forma mais polida e esmerada. Storyboards ajudam a esclarecer planos de cenas complexos de serem descritos. É através deles que se consegue visualizar as ações dos personagens por um ponto determinado pelos ângulos de câmera pré-estabelecidos.

“Storyboarding não é apenas uma tradução do roteiro em uma série de imagens visuais. É mais que isso, é uma nova reescrita da história agora usando o fluxo de imagens em vez de palavras que contam algo.” (GLEBAS, Francis, 2008, p.72, tradução nossa)<sup>11</sup>

A máxima "Show, don't tell" (em português, "Mostre-me, não diga") utilizada na construção fílmica se encaixa perfeitamente nessa etapa. Dizer o que se pretende fazer, apenas registra uma descrição seguida da exposição da ação dos personagens, desconsiderando seus arcos emocionais. Ao contrário, quando se "mostra" o que se quer fazer, todas as ações e reações com suas emoções e comportamentos são evidenciados. O storyboard tem papel fundamental nessa situação.

“No cinema, “O mostre-me, não diga”, significa que as ações falam mais alto do que sinais, narrações ou diálogos. Em um curta animado, onde muitas vezes há pouco ou nenhum diálogo, a questão do que vemos torna-se crítica. Como animador, você precisa considerar não só o que o personagem faz, mas os extremos da ação para comunicar com verdade a emoção através da pantomina.” (SULLIVAN, Karen; SCHUMER, Gary; ALEXANDER, Kate; 2008, p.39, tradução nossa)<sup>12</sup>

Na animação, o storyboard tem que ser muito bem planejado, já que ele se transforma em uma pré-visualização do filme. Os desenhos do storyboard precisam ser expressivos, clarificando as ações dos personagens.

“O Storyboard é uma forma do cineasta pré-visualizar a história do filme como uma série de desenhos fixos, a fim de traçar fluxo visual e continuidade, bem como planejar a integridade estilística e a clareza da história. Storyboarding é uma forma e uma maneira de visualizar todo o seu filme, retratando seus planos de cenas individuais.” (SULLIVAN, Karen; SCHUMER, Gary; ALEXANDER, Kate; 2008, p.176, tradução nossa)<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Storyboarding is not just a translation of the script into a series of visual images. It is more like a new rewrite of the story now using the flow of images to show instead of words that tell. (GLEBAS, Francis, 2008, p.72)

<sup>12</sup> In film, show, don't tell, means that actions speak louder than signs, voice-overs, or dialogue. In animated short, where there is often little or no dialogue, the question of what we see becomes critical. As an animator, you need to consider not only what the character does, but the extremes of the action to communicate believably the emotion through pantomime. (SULLIVAN, Karen; SCHUMER, Gary; ALEXANDER, Kate; 2008, p.39)

<sup>13</sup> Storyboards are a way for the filmmaker to pre-visualize the film-story as a series of still drawings in order to chart visual flow and continuity as well as to plan for stylistic integrity and story clarity.



Finalizada a etapa do storyboard, começa o animatic, estreitamente ligado ao processo anterior. Enquanto o storyboard destina-se a mostrar o posicionamento de câmera e trabalhar as expressões dos personagens, o animatic estabelece uma linha do tempo que permite visualizar como os elementos anteriormente definidos funcionam.

Nesta etapa, explora-se o timing de cena, observando cada ação e sua extensão. O animatic é empregado para cenas complexas ou efeitos especiais, especificidades complicadas de serem resolvidas apenas com o storyboard.

“Ao criar o animatic, a equipe é capaz de entender se as composições dos planos de cenas são viáveis dentro do orçamento e do tempo de produção. Por exemplo, David Fincher criou o animatic para as cenas de ação em O quarto do Pânico. Isso o ajudou a ganhar mais controle sobre as imagens do que apenas trabalhar em storyboards. Ao indicar o movimento e as pausas dos personagens dentro de um animatic, ele conseguiu ter uma ideia de como uma cena deveria ser filmada.” (TUMMINELLO, Wendy, 2005, p. 209, tradução nossa)<sup>15</sup>

### 3.3.3. Concepts / Desenvolvimento Visual

Todo o processo de desenvolvimento visual e *concepts* desse projeto foi baseado e inspirado nas características gráficas e visuais déco dos postêres desse estilo na década de 30. Sendo assim, a concepção artística do filme priorizou elementos geometrizados e angularizados, justificando-se a tendência estilística apresentada nos personagens principais.

Essa etapa do processo de desenvolvimento visual é bem flexível, onde existe a possibilidade de experimentações gráficas que geralmente inicia-se em cadernos de desenho com lápis e canetas.

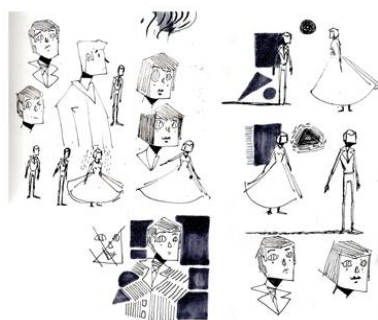


Figura 120. Rascunhos iniciais dos personagens.

<sup>15</sup> By creating animatics, a team is able to grasp whether shot compositions are viable within budget and time constraints. For example, David Fincher created animatics for the action scenes in Panic Room. This helped him to gain more control over the images than just working on storyboards. By indicating movement and character blocking within an animatic, he was able to get a feel for how a scene should be shot. (TUMMINELLO, Wendy, 2005, p. 209)

A partir desse ponto, começo a testar opções definitivas para o visual do filme, concluindo a estética dos personagens.

A criação dos personagens ocorre gradativamente, a partir de vários processos visuais como posição, expressões, silhuetas, dentre outros.



Figura 121. Estudos de personagem e cenários.

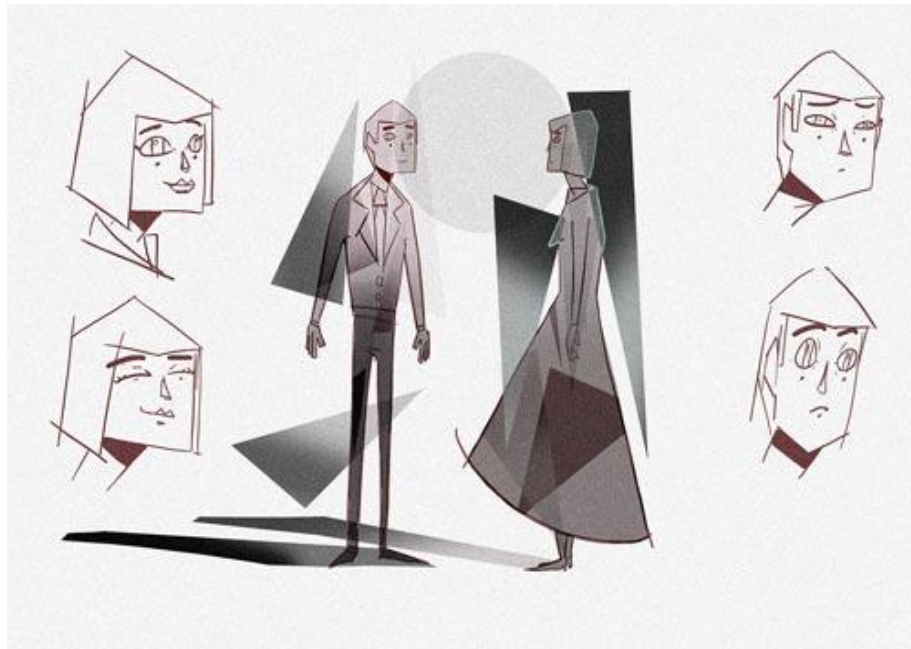


Figura 122. Desenho final dos personagens com testes de expressões.

Apesar desse processo, em um primeiro momento parecer banal, ele é muito importante, pois permite estabelecer planos de cenas interessantes para o filme,

adicioná-los ao roteiro ou mesmo identificar a personalidade dos personagens que estão sendo criados.



Figura 123. Desenhos finais do personagem masculino.

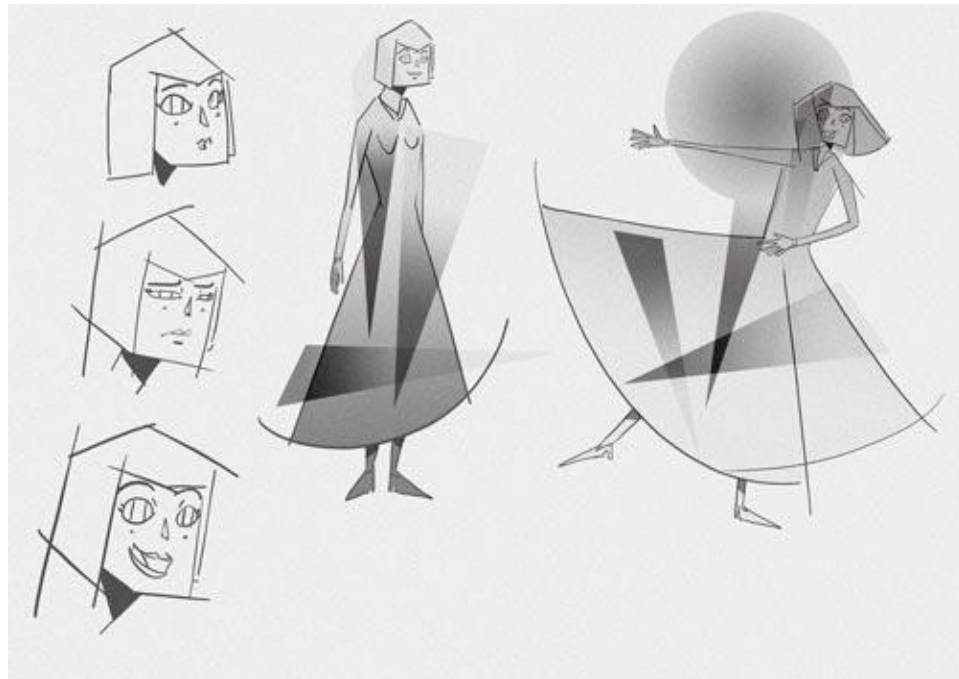


Figura 124. Desenhos finais da personagem feminina.

O enredo da história remete à Goiânia dos anos 40, já que a maioria das construções déco da cidade foram inauguradas ao longo desta década. Sendo

assim, os personagens e também suas vestimentas, aparecem contextualizados ao padrão deste período.

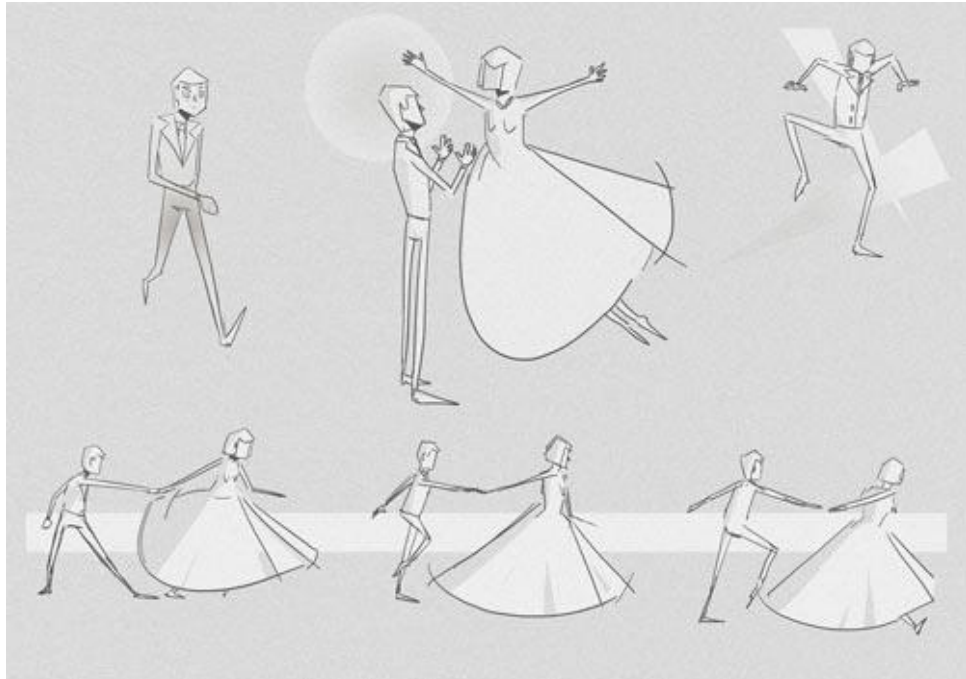


Figura 125. Teste de desenho corporal com os personagens.

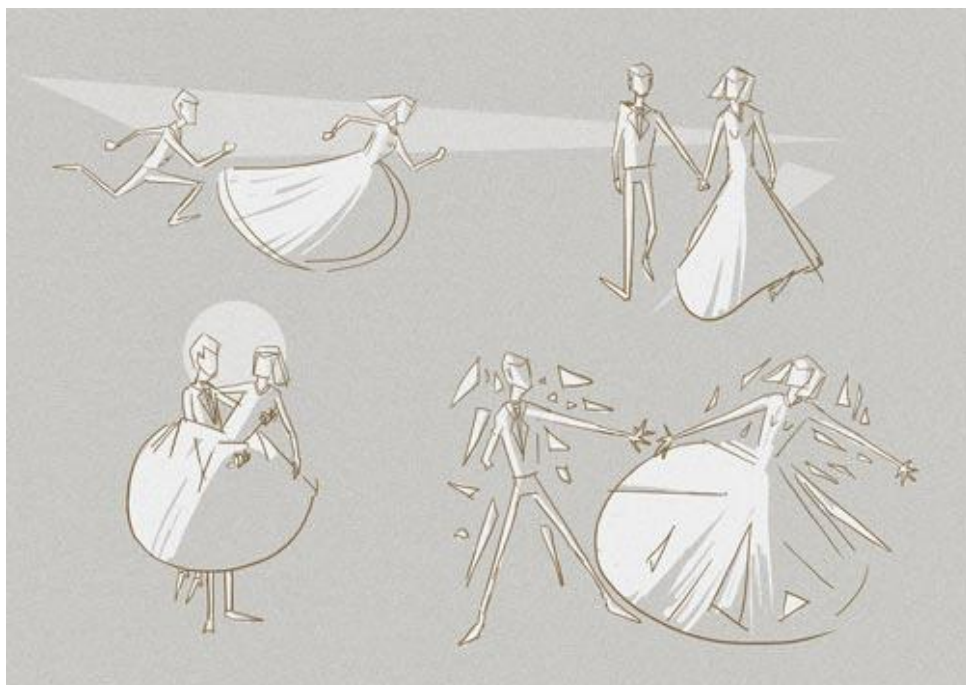


Figura 126. Desenho de interações com os personagens.

O filme apropria-se dos tons monocromáticos além do preto e branco, com o objetivo de criar uma atmosfera nostálgica e remeter a um passado pouco distante.

### 3.4. Produção

#### 3.4.1. Design de Cenários

Respeitando a tendência dos personagens, os cenários são influenciados fortemente pela arte gráfica déco além do projeto arquitetônico de Goiânia, pano de fundo da animação. Esse momento demanda atenção especial para os detalhes e formas das construções déco, pois, é necessário conceber um cenário que lembre a realidade, mas que também proporcione uma liberdade gráfica para a criação dos monumentos déco da cidade.

Inicialmente foi feito um rascunho dos layouts dos cenários, nessa etapa, os limites do desenho e o enquadramento da câmera são aplicados. Depois do rascunho, comecei o processo de finalização de cada cenário que já tinha sido estabelecido no storyboard.



Figura 127. Rascunho do Layout do Cenário (acima) e Layout Finalizado (abaixo).

O cenário anterior foi o único em que não utilizei referência fotográfica, já que ele ilustrava a casa da moça na história. Os cenários abaixo foram feitos com base

em referências fotográficas conseguidas em pesquisas de imagens do acervo fotográfico do MIS-GO (Museu da Imagem e Som) e dos livros intitulados *Eu vi Goiânia crescer - décadas de 50 e 60 - volume 1* de Helio de Oliveira e *GOIÂNIA art déco - acervo arquitetônico e urbanístico - dossiê de tombamento* de Wolney Unes e Celina Manso.

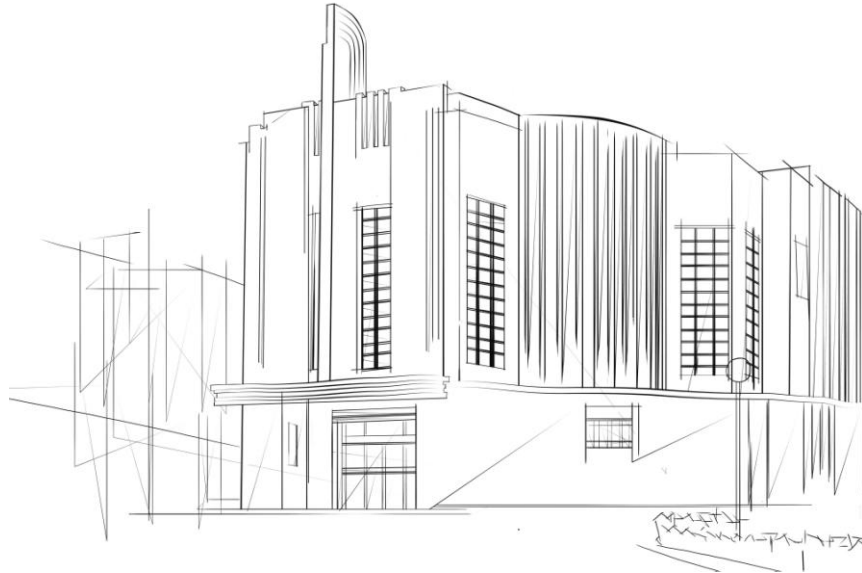


Figura 128. Rascunho do Layout de Cenário Teatro Goiânia.



Figura 129. Cenário finalizado do Teatro Goiânia.

A preocupação com os cenários era evidente, pois além de criar uma identificação com os locais conhecidos da cidade de Goiânia, era preciso seguir a

linha estética dos cartazes déco. Por isso, todos os elementos dos cenários foram sintetizados e angularizados, a fim de criar uma aparência simples com elementos modulares como quadrados, triângulos e círculos; e ao mesmo tempo figurativa com os desenhos dos prédios da arquitetura déco.

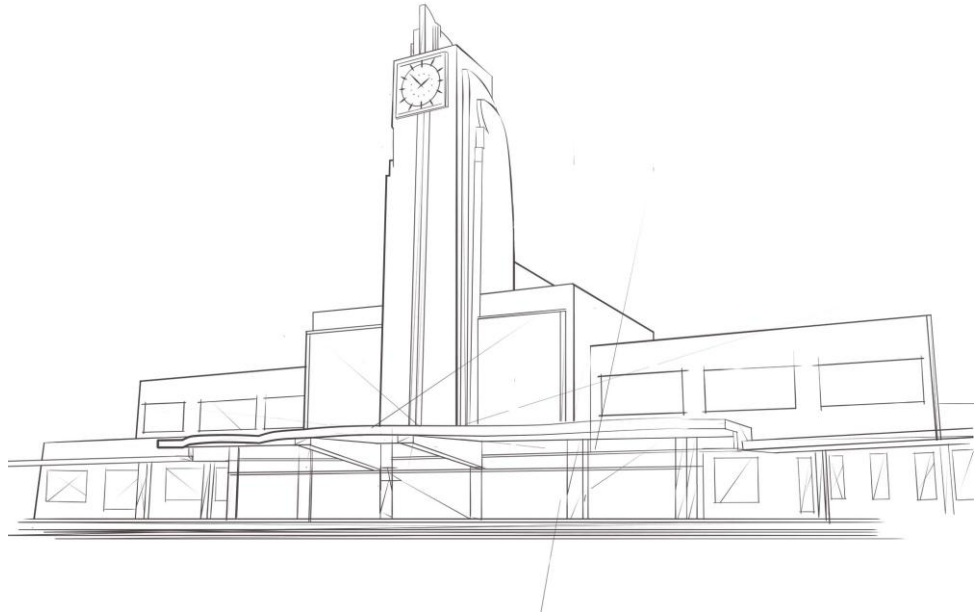


Figura 130. Rascunho do cenário da Estação Ferroviária.



Figura 131. Cenário finalizado da Estação Ferroviária.

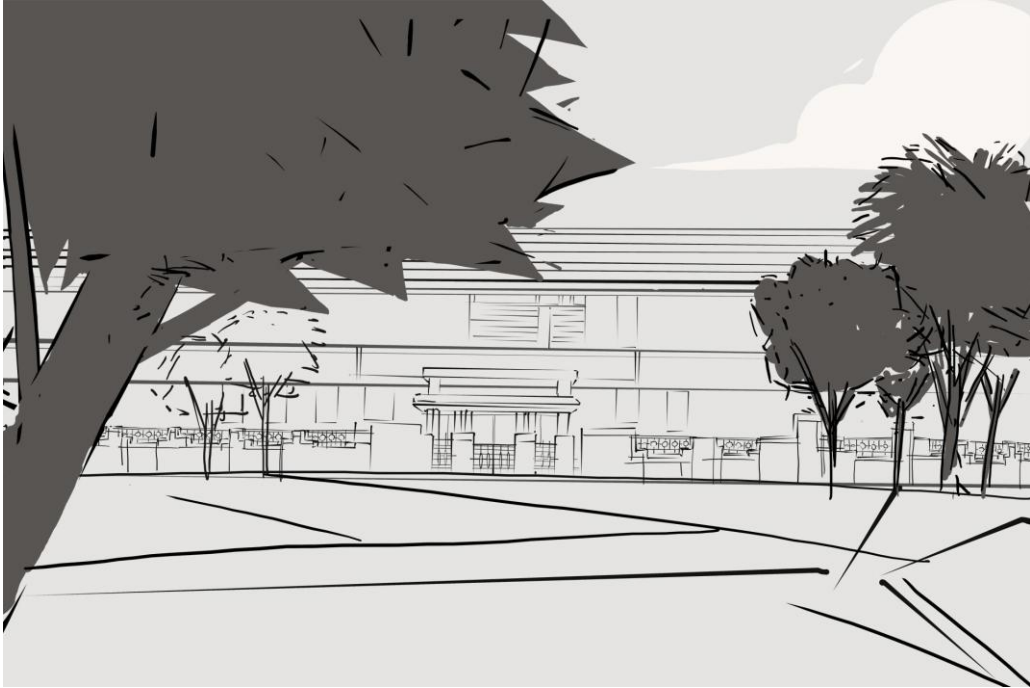


Figura 132. Rascunho do Cenário - Liceu de Goiânia.

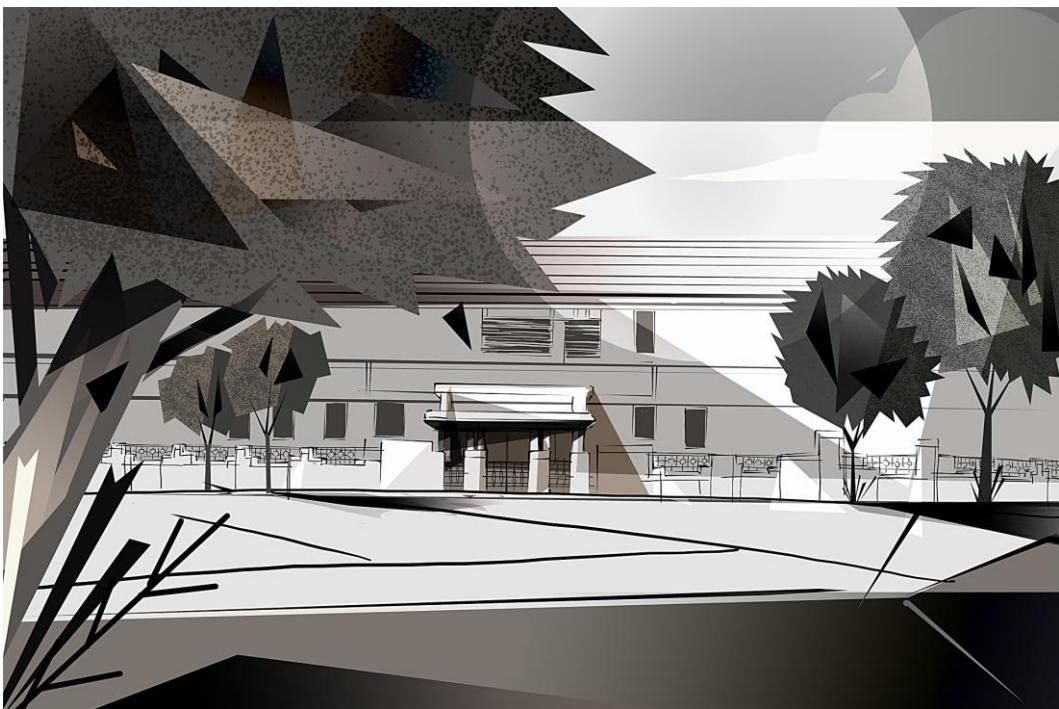


Figura 133. Cenário finalizado do Liceu de Goiânia.

O trabalho de síntese também foi importante nesse projeto. Como os cartazes déco de 1930 vinham de uma influência do cubismo purista, aproximei os

cenários dessa vertente através da síntese dos elementos como árvores e vegetação, que geralmente ficavam em primeiro plano.

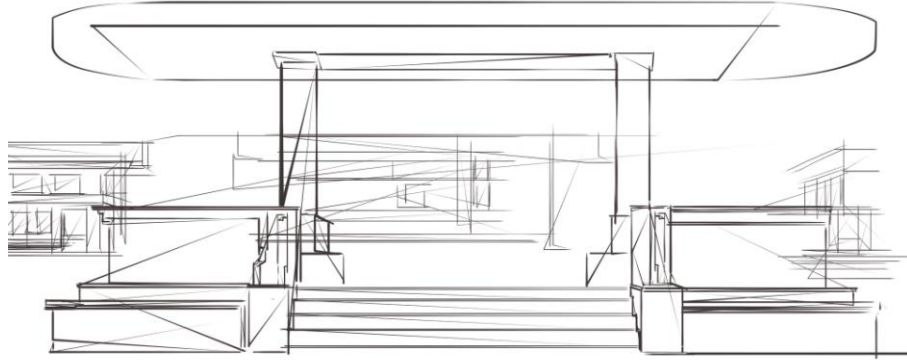


Figura 134. Rascunho do cenário Coreto.

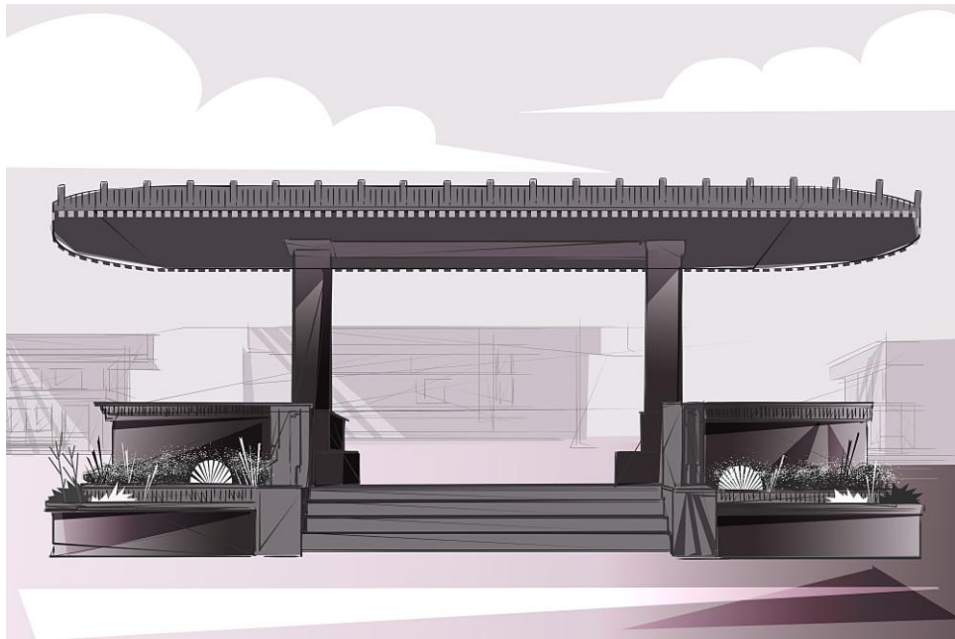


Figura 135. Cenário finalizado do Coreto.

É interessante notar como os trabalhos tanto de rascunho como de finalização dos cenários desse projeto possuem uma forte ligação com as características do Cubismo Puro e desenhos arquitetônicos. A predominância de elementos geométricos aliado a busca de perspectiva e pontos de fuga são parâmetros relevantes nas construções dos ambientes.

### 3.4.2. Animação

Esta etapa concretiza a movimentação dos personagens. Através dos princípios de animação e da experiência adquirida na área, comecei a criar, quadro a quadro, os movimentos de todos os planos de cena, incluindo o casal de personagens, movimentações de câmeras, efeitos visuais, dentre outros.

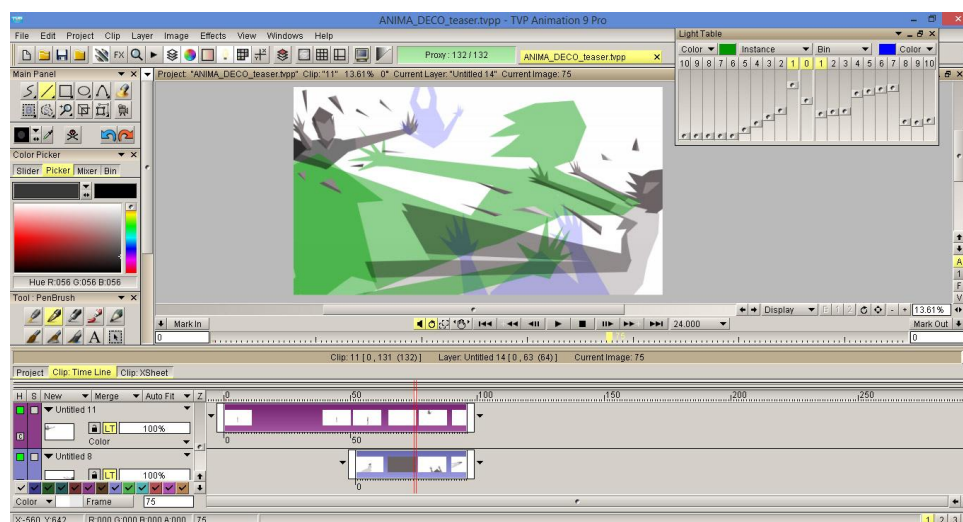


Figura 136. Interface gráfica do programa TVPaint Animation. Animação do curta em produção.

O processo de realização desta animação tornou-se um desafio, pois a estética gráfica angularizada dos personagens era algo que precisava ser seguido e eles tinham que ser animados. Meus trabalhos animados integram uma linha mais orgânica, então foi interessante a proposta dessa atividade.

A técnica de animação utilizada para o projeto foi a animação tradicional 2D, realizada no digital através do software francês chamado *TVPaint Animation*, programa profissional da área utilizado por animadores renomados. Todo o processo de movimentação dos personagens foi feito *frame a frame* à mão, com a prancheta digitalizadora *Wacom Cintiq 12''*.

O filme foi produzido em vinte e quatro quadros por segundo, havendo variações de adição ou subtração de desenhos conforme o *timing* estabelecido. Em certos movimentos repetimos duas (*twos*), três (*thirds*), ou mais vezes o mesmo desenho para conseguir o efeito da ação necessária. Pode-se deixar também sem repetir o desenho que é chamado de *ones*. Richard Williams em seu livro *The Animator's Survival Kit* explica:

“A regra de ouro é - use dois desenhos repetidos para ações normais e um desenho para ações muito rápidas. Por exemplo, as corridas sempre devem estar com um desenho – ações de atuação com dois. As caminhadas podem funcionar bem com dois, mas eles vão se parecer melhor com um. Obviamente, com um desenho simula a vida real (ou seja qual for a velocidade em que o filmamos), mas com dois desenhos repetidos funcionam bem para a maioria das ações e, é claro, é metade do trabalho para fazer isso. E fica mais barato! Trabalhar com um desenho é o dobro de trabalho e encarece todo o caminho da linha de produção.” (WILLIAMS, Richard, 2009, p.78, tradução nossa)<sup>16</sup>

Inicialmente, começamos a fazer a animação em rascunho (*raff*), aplicando todos os seus princípios como antecipação, amassar e esticar (*squash and stretch*), *follow through* e *overlapping*, timing e spacing, dentre outros.

Sobre *timing* e *spacing*, um dos principais fundamentos, Williams comenta:

“Você poderia dizer que a animação é a arte do tempo. Mas você poderia ficar com todas as imagens em movimento que não iria adiantar. Os mestres mais brilhantes do tempo eram os comediantes silenciosos: Charlie Chaplin, Buster Keaton, Laurel e Hardy. Certamente para um diretor de cinema, o tempo é o mais importante. Para um animador, é apenas metade da batalha. Nós também precisamos do espaçamento. Podemos ter uma sensação natural de tempo, mas temos que aprender o espaçamento das coisas.” (WILLIAMS, Richard, 2009, p.39, tradução nossa)<sup>17</sup>

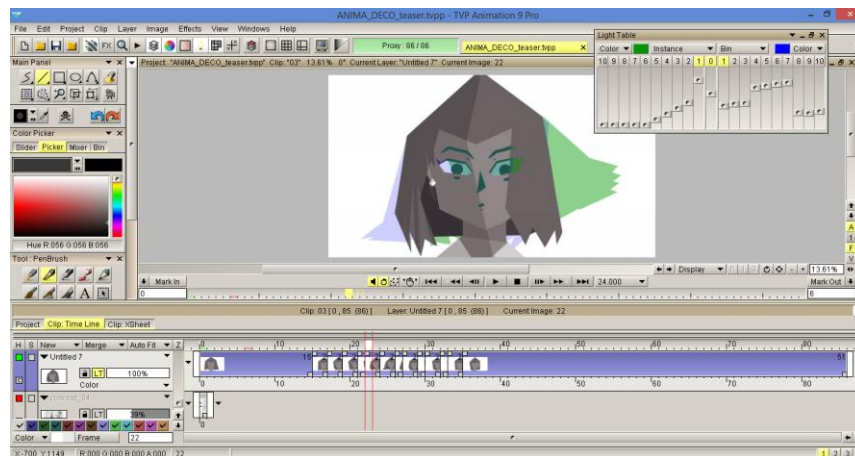


Figura 137. Um frame do plano de cena finalizado no TVPaint Animation.

<sup>16</sup> The rule of thumb is - use twos for normal actions and ones for very fast actions. For instance, runs always have to be on ones - normal 'acting' on twos. Walks can function nicely on twos, but they're going to look better on ones. Obviously life is on ones (or whatever speed we film it on), but twos work well for most actions and, of course, it's half as much work as doing it on ones. And half as expensive! Working on ones is twice as much work and expense all the way down the production line. (WILLIAMS, Richard, 2009, p.78)

<sup>17</sup> You could say that animation is the art of timing. But you could stay that about all motion pictures. The most brilliant masters of timing were the silent comedians: Charlie Chaplin, Buster Keaton, Laurel and Hardy. Certainly for a film director, timing is the most important thing. For an animator, it's only half the battle. We need the spacing as well. We can have a natural feel of timing, but we have to learn the spacing of things. (WILLIAMS, Richard, 2009, p.39)

Aqui é onde se testa a movimentação dos personagens e suas interações, sem a preocupação com formas definidas. O intuito é fazer um trabalho de *timing* e *spacing* dos personagens com uma boa simulação de câmera. Qualquer imprevisto precisa ser solucionado nesta etapa, pois a próxima fase é a finalização de cada plano de cena.



Figura 138. Esboço de um frame da animação.



Figura 139. Frame da animação finalizado.

Após finalizar o plano de cena preenchendo todos os quadros da animação, é preciso fazer a saída do arquivo com fundo transparente para ser inserido por cima do cenário em um programa de composição.

### 3.5. Pós-Produção

#### 3.5.1. Ajuste de Cores/Contraste e Efeitos

Esta etapa de produção finaliza o processo da animação. Nesse projeto, a parte de pós-produção fez poucos ajustes nas cores, já que o filme é predominantemente preto e branco. Houve uma preocupação maior com o contraste.

No momento de fazer a composição do plano de cena com a inserção dos personagens no cenário, alguns ajustes de contraste para ressaltá-los foram necessários.

O programa utilizado para fazer a pós-produção foi o Adobe After Effects, software utilizado não só para composição de cena como também para animação e motion design.

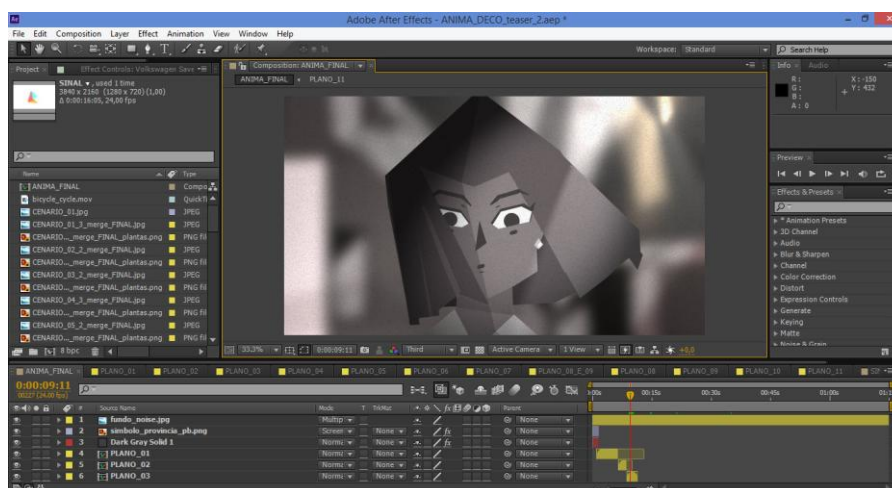


Figura 140. Interface gráfica do programa Adobe After Effects para composição da animação em produção.

Em relação aos efeitos visuais foram adicionados alguns parâmetros em situações específicas como esfumaçamentos (*blurs*), luzes radiais para direcionar o olho do expectador e, um filtro granulado (*noise*) por cima de todos os planos de cena, recurso gráfico muito característico nos cartazes déco de 30.

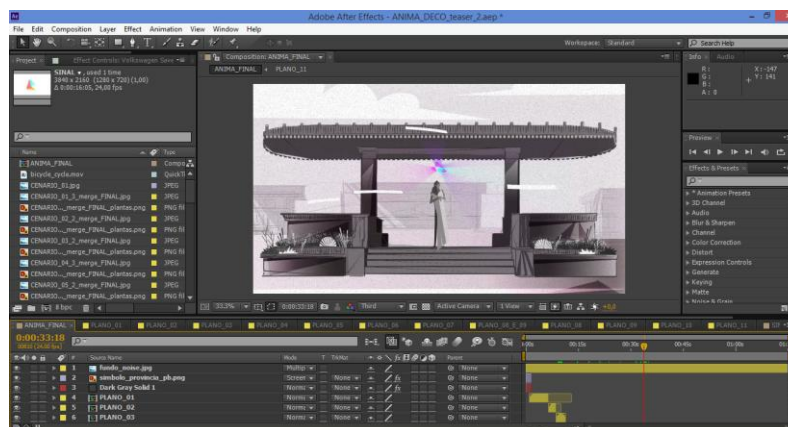


Figura 141. Composição do plano de cena com adição de efeitos visuais, sombras e luzes no After Effects.

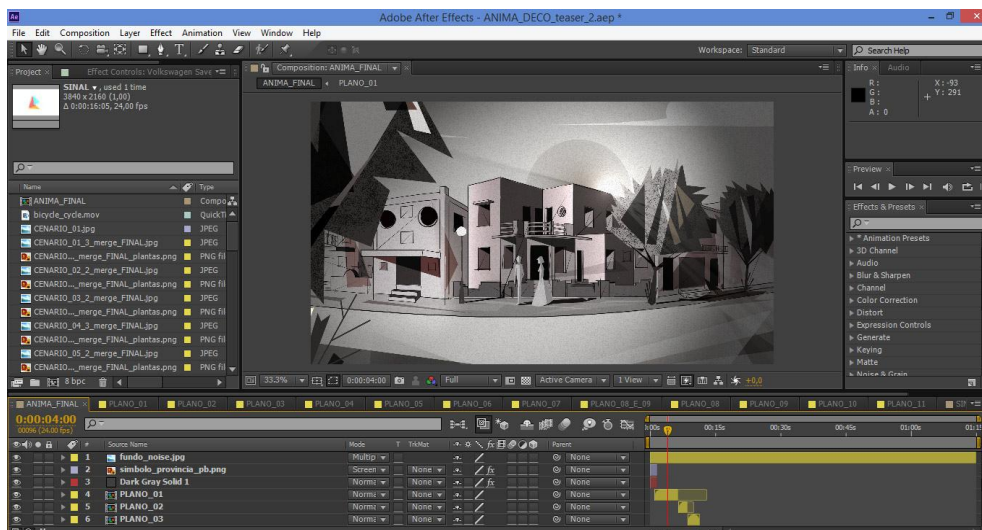


Figura 142. Composição do plano de cena com adição de efeitos visuais, sombras e luzes no After Effects.



Figura 143. Cenário do Liceu finalizado com a adição de sombras, luzes e efeitos visuais.

### 3.5.2. Efeitos sonoros e Trilha Sonora

Essa etapa do projeto é puramente relacionada ao som e teve grande importância por se tratar de um material audiovisual. A sintonia entre o visual e o áudio tem que ser harmônica em todos os aspectos.

Sendo assim, entrei em contato com meu grande amigo músico e compositor André Luiz Machado, que possui uma vasta experiência nessa área, sendo seu

mestrado focado exatamente em trilha sonora para filmes, realizado em Bristol, Inglaterra.

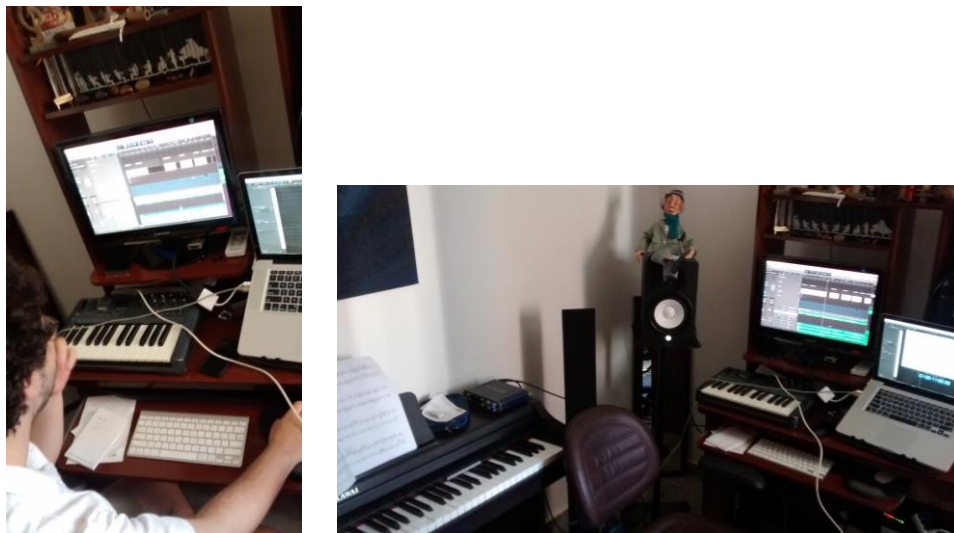


Figura 144. Andre Luiz machado trabalhando na trilha sonora (esquerda) e seu estúdio (direita).

Passei para ele todas as informações necessárias de como gostaria que a trilha fosse conduzida, buscando uma intersecção entre o sentimental, o nostálgico e o melancólico. Por fim, enviei o Animatic da animação, para que ele pudesse trabalhar em sincronia com os movimentos. Optei por não trabalhar efeitos sonoros, já que a densidade da música remete a uma atmosfera de tempo antigo com uma relação amorosa de um casal de apaixonados.

Finalizados o material visual e a sonorização, a peça audiovisual torna-se única e pode ser apresentada ao público.



Figura 145. Eu (esquerda) e meu amigo Andre Luiz Machado (direita) em seu estúdio.

### 3.6. Relação dos cartazes analisados e o filme produzido

Os cartazes e artistas analisados neste trabalho, além do filme produzido, pertencem à estética gráfica déco. Minha preocupação desde o início desse projeto foi conseguir imprimir esses elementos na animação proposta, algo que se tornou desafiador e estimulante.

Prestar atenção nas formas, nos volumes ou na sua ausência, perceber as geometrias de composição visual dos pôsteres, foi um processo analítico e enriquecedor para a minha percepção artística.

Sólidos geométricos como triângulos, círculos e quadrados encontrados nas peças foram utilizados na feitura dos cenários da minha animação.

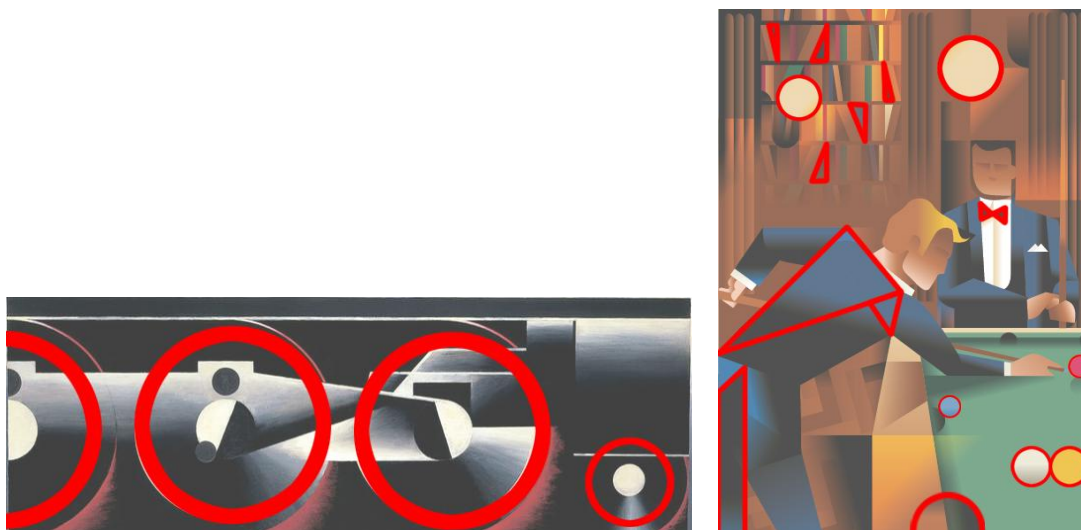


Figura 146. Formas circulares em um detalhe do cartaz Nord Express de Cassandre (esquerda) e formas geométricas em um cartaz de Mads Berg (direita).



Figura 147. Formas geométricas encontradas em um dos cenários da minha animação.

Em relação aos personagens, fui bem cauteloso para que as referências geométricas se tornassem coerentes com a estética dos cenários.

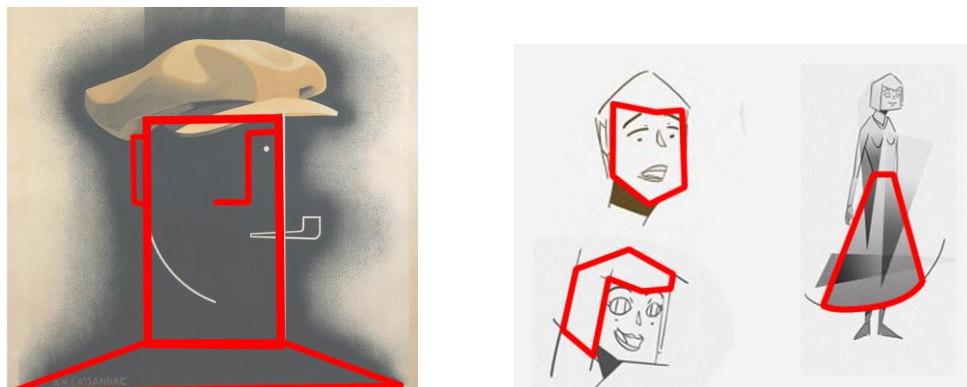


Figura 148. Personagem encontrado em um detalhe do cartaz de Cassandre (esquerda) e personagens da animação (direita).

A partir das minhas análises, percebi que o uso de degradê pelos artistas déco era recorrente. Utilizavam este recurso principalmente para conferir volume a alguma forma. Empreguei essa técnica com a mesma intenção para fazer os cenários.

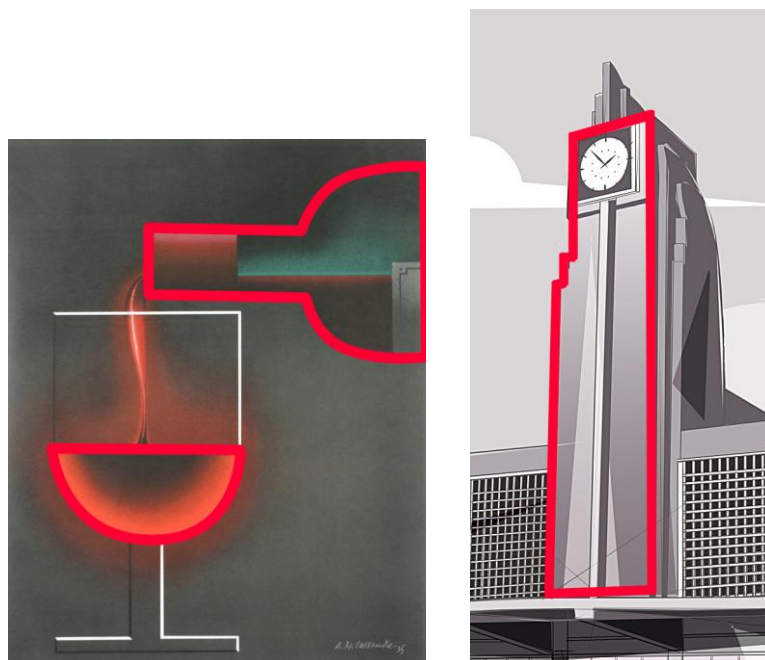


Figura 149. Degradê em um detalhe do cartaz de Cassandre (esquerda) e em um detalhe do cenário da animação (direita).

Para as formas orgânicas como folhas e plantas, busquei me aproximar dos artistas contemporâneos com tendência déco. Elementos florais, como os utilizados por Marie-Laurie Cruschi, foram de grande importância para compreender a feitura de uma vegetação geometrizada.



Figura 150. Vegetações em primeiro plano de uma ilustração de Cruschi (esquerda) e em um cenário da animação (direita).

O *lettering* e os créditos da animação foram baseados nas referências dos pôsteres de 1930. Nessa parte tipográfica, os cartazes déco sofreram influência da Bauhaus, com clareza da leitura e letras sem serifa. No caso da animação, utilizei uma fonte característica que remetia às peças gráficas daquela época.

## CIDADE MORTE VIDA CORAÇÃO

Figura 151. Fonte Raconteur.



Figura 152. Lettering da animação Cidade Morte Vida Coração.

O meu trabalho consistiu em aliar a estética de uma peça gráfica estática com a dinâmica cinematográfica de uma animação, conferindo harmonia e atmosfera para o material audiovisual.

Em termos conceituais, é interessante ressaltar o desafio de agregar dois fatores de certa forma antagônicos no trabalho: a estética gráfica déco baseada principalmente nos cartazes da década de 1930, e a linguagem cinematográfica carregada de relação humana.

Além disso, foi um desafio ligar o grafismo déco ao papel impresso em um patamar além do suporte físico: o tempo, parâmetro este intrinsecamente ligado ao cinema, responsável por expandir o espaço que antes estava estático.

No livro *O olho interminável*, de Jacques Aumont encontra-se a reflexão sobre a pintura, algo estático - que podemos relacionar ao cartaz - e o cinema:

Além disso, a pintura - a pintura propriamente dita, o que socialmente é reconhecida como a arte pictórica - se apresenta, salvo exceções aliás recentes, como um objeto imóvel, não temporalizado, sem dimensão temporal intrínseca. No século XIX, somente algumas formas menores, derivadas, que não pertencem à instituição artística, têm uma dimensão temporal: encontraríamos aí alguns dos ancestrais patenteados do cinematógrafo, do diorama ao fenacístiscópio. E uma única estratégia foi até então considerada tendo em vista uma representação mais completa, ou, ao menos, mais evocativa do tempo: a da sequencialidade. (AUMONT, Jacques, 2004, p.80 e 81)

Quando criei o subtítulo dessa dissertação "O amor entre formas geométricas e curvas ousadas" pensei em dialogar com essa estrutura que vem do gráfico, e que ao longo do processo ganharia formas originais vinculadas ao audiovisual; já que a estética gráfica déco é ligada a valores sintéticos, objetivos e diretos; enquanto que o cinema se relaciona principalmente a valores emocionais humanos.

O Cubismo Puro, do qual o grafismo déco herdou toda essa rigidez sentimental relaciona-se a essa falta de valores emocionais, uma arte "seca" que não trabalha o arco emotivo das pessoas que visualizam suas obras. Minha intenção foi quebrar esse paradigma purista através da linguagem cinematográfica, reforçando a beleza do gráfico déco aliado ao sentimento inerente ao enredo da animação.

O nome dado à animação cria a atmosfera desse argumento. *Cidade Morte Vida Coração* possibilita ao espectador entender subjetivamente todos os valores impregnados nesse material audiovisual.

#### **4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A animação é um segmento que proporciona a exploração do imaginário e do real, que podem ser trabalhados concomitantemente. A realidade é apresentada através de uma linguagem criativa e não convencional.

Esse projeto possui essa característica. A intenção de misturar a realidade da arquitetura Art déco de Goiânia à criatividade gráfica déco inserida no cinema de animação, cria um material consistente e que agrega valor ao patrimônio cultural e arquitetônico, mostrado de forma diferente para o espectador.

Espero de certa forma contribuir com artistas gráficos, ilustradores, animadores ou profissionais da área que, em suas criações artísticas, objetivem mesclar o real e o regional ao original e universal; proporcionando uma experiência inédita para o espectador.

Esse projeto também se tornou uma espécie de homenagem à cidade de Goiânia, na qual eu nasci e cresci.

## BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio C. As fontes da Arte Moderna. Tradução: Rodrigo Naves, 1987.

ARGAN, Giulio C. Arte moderna. Tradução: Denise Bottman e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, Jacques. O olho interminável. Cosac & Naify. São Paulo, 2004.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. O cinema e a invenção da vida moderna. Cosac & Naify. São Paulo, 2010.

COELHO, Gustavo N. A modernidade do art déco na construção de Goiânia. Goiânia: Ed. do Autor, 1997.

CONDE, Luiz P. F.; ALMADA, Mauro. Introdução. In: Rio de Janeiro (cidade). Guia da arquitetura art déco no Rio de Janeiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

CORDEIRO, Narcisa A.; QUEIROZ, N.M. Goiânia: Embasamentos do plano urbanístico original. Goiânia: Cartográfica, 1990.

CROUSE, William W. The Art Deco Poster. The Vendome Press. New York, 2013.

GLEBAS, Francis. *Directing the Story: Professional Storytelling and Storyboarding Techniques for Live Action and Animation*. Focal Press, 2008.

GODÓI, Armando A. de, Relatório apresentado ao Sr. Interventor Federal em Goiás. in: MONTEIRO, O. S. N. Como nasceu Goiânia. Goiânia: Lider, 1979.

GOMES, Ana Carolina; PICCOLO, Priscilla; REY, Ricardo. Exposições Universais: Sociedade no século XIX. História UFF, Niterói - Rio de Janeiro. Disponível em: [http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Exposicoes\\_Universais\\_Sociedade\\_no\\_seculo\\_XIX\\_0.pdf](http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Exposicoes_Universais_Sociedade_no_seculo_XIX_0.pdf) . Acesso em 26 Jan. 2016.

GRAEFF, Edgar A. 1983 Goiânia: 50 anos. Goiânia: UCG. 1983.

MANSO, Celina Fernandes Almeida; UNES Wolney Alfredo. GOIÂNIA art déco - acervo arquitetônico e urbanístico - dossiê de tombamento. Goiânia, Instituto Casa Brasil de Cultura, 2ª edição, 2010.

MELLO, Marcia M. Moderno e modernismo: a arquitetura dos dois primeiros fluxos desenvolvimentistas de Goiânia. São Paulo, 1996, Tese (Mestrado). FAU/USP.

MENEZES, Eduardo de. Arquitetura ídolo de ideias e símbolo de poder. Humanidades V.7 nº2. 1991.

OLIVEIRA, Hélio de. Eu vi Goiânia crescer - décadas de 50 e 60 - volume 1. Goiânia, Ed. do Autor, 2008.

PALACIN, L., Fundação de Goiânia e desenvolvimento de Goiás. Goiânia: Oriente, 1986.

PESAVENTO, Sandra J. Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX. São Paulo: HUCITEC, 1997. (Estudos Urbanos. Série Arte e Vida Urbana).

ROBINSON, Michael; ORMISTON, Rosalind. Art Deco: The Golden Age of Graphic Art and Illustration. Flame Tree Publishing. London, 2013.

SULLIVAN, Karen; SCHUMER, Gary; ALEXANDER, Kate. Ideas for the Animated Short – Finding and Building Stories. Focal Press. 2008.

SZONDI, Peter. Teoria do Drama Moderno [1880-1950]. Cosac & Naify. São Paulo, 2011.

TUMMINELLO, Wendy. Exploring Storyboarding. Thomson Delmar Learning. 2005.

UNES, Wolney. Identidade art déco de Goiânia. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2008.

WILLIAMS, Richard. The Animator's Survival Kit. Faber & Faber Press. 2009.