

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual - Mestrado

A INFLUÊNCIA DA VOLUMETRIA ARQUITETÔNICA
NO DESIGN DE MOBILIÁRIO CONTEMPORÂNEO
(ESTUDO DE CASO: O TRABALHO DE AUGUSTO THOMÉ).

Laudemiro Roriz Júnior

Goiânia – Goiás
2008

LAUDEMIRO RORIZ JÚNIOR

A INFLUÊNCIA DA VOLUMETRIA ARQUITETÔNICA NO
DESIGN DE MOBILIÁRIO CONTEMPORÂNEO
(ESTUDO DE CASO: O TRABALHO DE AUGUSTO THOMÉ).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Cultura Visual – Mestrado – da Faculdade de Artes Visuais – FAV/UFG, para obtenção do título de mestre em Cultura Visual.
Área de concentração: Construção do sentido nas imagens visuais.
Orientadora Profa. Dra. Maria Elizia Borges.

Goiânia – Goiás
2008

Ficha Catalográfica

R693i Roriz Júnior, Laudemiro.

A influência da volumetria arquitetônica no design de mobiliário contemporâneo (estudo de caso: o trabalho de Augusto Thomé) / Laudemiro Roriz Júnior. – 2008.

138 f. ; il.

Inclui bibliografia: f. 134-138

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2007.

“Orientação: Profa. Dra. Maria Elizia Borges.”

LAUDEMIRO RORIZ JÚNIOR

**A INFLUÊNCIA DA VOLUMETRIA ARQUITETÔNICA NO
DESIGN DE MOBILIÁRIO CONTEMPORÂNEO
(ESTUDO DE CASO: O TRABALHO DE AUGUSTO THOMÉ).**

Dissertação defendida e aprovada em _____ de _____ de 2008, pela
Banca Examinadora constituída pelos professores.

Profa. Dra. Maria Elizia Borges
Presidente da Banca

Profa. Dra. Miriam Costa Manso Pereira

Prof. Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel

**Termo de Ciência e de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações
Eletrônicas (TEDE) na Biblioteca Digital da UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo à Universidade Federal de Goiás – UFG a disponibilizar gratuitamente através da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – BDTD/UFG, 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

Autor(a):	LAUDEMIRO RORIZ JÚNIOR		
E-mail:	thomeroriz@uoi.com.br		
Afiliação:	LAUDEMIRO RORIZ e ALICE MASCARENHAS RORIZ		
Título:	A INFLUÊNCIA DA VOLUMETRIA ARQUITETÔNICA NO DESIGN DE MOBILIÁRIO CONTEMPORÂNEO		
Palavras-chave:	VOLUMETRIA, ARQUITETURA, MOBILIÁRIO, GOIÂNIA		
Título em outra língua:	THE INFLUENCY OF ARCHITECTURAL VOLUMETRY IN CONTEMPORANEAN FURNITURE DESIGN		
Palavras-chave em outra língua:	VOLUMETRY, ARCHITECTURE, FURNITURE, GOIÂNIA		
Área de concentração:	CONSTRUÇÃO DO SENTIDO NAS IMAGENS VISUAIS		
Número de páginas:	138	Data defesa:	22 SET 2008
Programa de Pós-Graduação:	EM CULTURA VISUAL - MESTRADO		
Orientador(a):	MARIA ELIZIA BORGES		
E-mail:	maelizia@terra.com.br		
Co-orientador(a):			
E-mail:			
Agência de fomento:		Sigla:	
País:		UF:	
		CNPJ:	

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para publicação?¹ ☒ **total** ☐ **parcial**

Em caso de publicação parcial, assinale as permissões:

☐ Capítulos. Especifique: _____

☐ Outras restrições: _____

Havendo concordância com a publicação eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF desbloqueado da tese ou dissertação, o qual será bloqueado antes de ser inserido na Biblioteca Digital.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua publicação serão bloqueados através dos procedimentos de segurança (criptografia e para não permitir cópia e extração de conteúdo) usando o padrão do Acrobat Writer.

Assinatura do(a) autor(a) _____

Data: 16/outubro/2008

AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, a Deus, por ter me dado forças e condições de realizar este trabalho. Agradeço, também, aos meus professores e orientadora que, com muita paciência e carinho me incentivaram a concluir esta pesquisa, me proporcionando tanta satisfação em desenvolvê-la.

Agradeço, também, às pessoas ligadas direta e indiretamente a este trabalho; meus entrevistados, familiares e amigos que tanto sofreram, junto comigo, as dificuldades passadas para o melhor desenrolar desta dissertação. Registro aqui meus agradecimentos à Sra. Mariinha Loyola, Sra. Ana Maria Mendonça Teles, Sra. Esmeralda Peclát entre outras, que muito contribuíram com seus relatos e experiências do passado.

Em especial ao designer Augusto Thomé, que contribuiu com seu acervo profissional para elucidar as diversas correlações tratadas nesta análise.

RESUMO

O presente trabalho constitui-se no resultado de uma pesquisa, cujo objetivo era identificar as influências históricas e estilísticas que atuam no mobiliário do designer Augusto Thomé, que obteve sua formação arquitetônica e atua profissionalmente em Goiânia. A região da cidade e seus arredores são pólo moveleiro de representatividade nacional. O estudo da história da cidade, na sua fundação e momento mais marcante de seu crescimento, que aconteceu com a construção de Brasília, foi necessário para o entendimento das linhas traçadas no design de Thomé. Em Goiânia, características do *art déco* na planta urbanística, em monumentos e prédios históricos, datados de sua fundação, e o monumentalismo modernista de Brasília, determinam os referenciais formais das associações entre volumes, planos e linhas que geram a identidade da criação de Thomé. As concepções arquitetônicas e moveleiras desses momentos, analisados em um contexto mundial de influência sobre a nossa cultura, estão aqui presentes, como partes da formação dos nossos valores sociais e aspirações de desenvolvimento.

ABSTRACT

The present work consists of the result of a research, whose objective is to identify the historical and stylistic influences that act in the furniture of designer Augusto Thomé, who got his architectural formation and acts professionally in Goiânia. The region of the city and its outskirts are furniture polar region of national representation. The study of the history of the city, in its foundation and marked moment of its growth, which happened with the construction of Brasília, it was necessary for the agreement of the lines traced in design of Thomé. In Goiânia, characteristics of *art déco* in the urbanistic plant, in monuments and historical buildings, dated of its foundation, and the modernist monumentalism of Brasília, they determine the formal references of the associations between volumes, plans and lines that generate the identity of the creation of Thomé. The architectural and furniture conceptions of these moments, analyzed in a world-wide context of influence on our culture, are gifts here, as parts of the formation of our social values and aspirations of development.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: “Monumento à III Internacional” de Vladimir Tatlin.	16
Figura 2: Exemplo de Arquitetura desconstrutivista de Frank O. Gehry.....	18
Figura 3: Casa Modernista de Warchavchik, São Paulo.	32
Figura 4: Casa Modernista de Warchavchik, São Paulo.	32
Figura 5: Interior da Casa Modernista de Warchavchik, São Paulo	33
Figura 6: Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro.....	34
Figura 7: Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro.....	34
Figura 8: Conjunto Residencial Pedregulho, Rio de Janeiro	35
Figura 9: Lagoa da Pampulha em Belo Horizonte	36
Figura 10: Esboço do Pavilhão do Brasil da Feira Mundial de Nova York.....	37
Figura 11: Igreja de São Francisco na Pampulha, Belo Horizonte	38
Figura 12: Palácio da Alvorada, Brasília.....	40
Figura 13: Congresso Nacional, Brasília	40
Figura 14: Palácio da Justiça, Brasília.....	41
Figura 15: Esplanada dos Ministérios - Brasília	41
Figura 16: Catedral de Brasília.....	42
Figura 17: Residência em reforma – Pça. do Cruzeiro, Goiânia.	43
Figura 18: Casa reformada – Pça. do Cruzeiro, Goiânia.....	43
Figura 19: Residência Rua R-6, Goiânia.....	44
Figura 20: Residência Rua R-6, Goiânia.....	44
Figura 21: Residência Rua R-6, Goiânia.....	45
Figura 22: Residência Rua R-6, Goiânia.....	45
Figura 23: O traçado de Goiânia	48
Figura 24: Telefone	51
Figura 25: Poste de Luz da Praça Cívica de Goiânia.....	53
Figura 26: Grade da Estação Ferroviária	54
Figura 27: Fachada <i>Art Déco</i> – Cine Theatro Brasil, Belo Horizonte, 1932.....	55
Figura 28: Vaso <i>Art Déco</i>	56
Figura 29: Detalhe da murada do Lago das Rosas	57
Figura 30: Palácio das Esmeraldas.....	61
Figura 31: Prédio da Procuradoria Geral do Estado de Goiás	62
Figura 32: Coreto na Praça Cívica	63
Figura 33: Grande Hotel	63
Figura 34: Cine-teatro Goiânia	64
Figura 35: Estação Ferroviária de Goiânia.....	65
Figura 36: Fachada do Museu Pedro Ludovico Teixeira	66
Figura 37: Piano <i>Art Déco</i> , Goiânia.....	68
Figura 38: Detalhe do piano	68
Figura 39: Cristaleira <i>Art Déco</i> , Goiânia.....	69
Figura 40: Cristaleira - detalhes 1	69
Figura 41: Cristaleira – detalhes 2.....	70
Figura 42: Cadeira de sala de jantar, Goiânia.....	71
Figura 43: Livreiro encerado, Goiânia.	71

Figura 44: Penteadeira, Goiânia.....	72
Figura 45: Mesa de apoio de quarto, Goiânia.	73
Figura 46: Estante de enfeites, Goiânia.	74
Figura 47: Cadeira de escritório, Goiânia.	75
Figura 48: Cadeira de sala de jantar, Goiânia.	75
Figura 49: Cristaleira, Goiânia.....	76
Figura 50: Cristaleira – detalhes.....	76
Figura 51: Relógio de parede, Goiânia.....	77
Figura 52: Móvel faqueiro, Goiânia.	78
Figura 53: Móvel faqueiro – detalhes	78
Figura 54: Móvel faqueiro - detalhes	79
Figura 55: Luminária em ferro e vidro, Goiânia.	79
Figura 56: Carrinho de chá, Goiânia.	80
Figura 57: Carteira escolar, Goiânia.....	81
Figura 58: Livreiro em cedro, Goiânia.	81
Figura 59: Chapeleira, Goiânia.....	82
Figura 60: Mesa de jantar, Goiânia.	83
Figura 61: Mesa de jantar - detalhes.....	83
Figura 62: Armário bar, Goiânia.	84
Figura 63: Tinteiro em pedra polida, Goiânia.	85
Figura 64: Tinteiro em pedra polida - detalhes.....	85
Figura 65: Tinteiro em mármore, Goiânia.....	86
Figura 66: Tinteiro em mármore - detalhes	86
Figura 67: Tinteiro em mármore – detalhes 2.....	87
Figura 68: Escrivadinha, Goiânia.	87
Figura 69: Armário de quarto.....	88
Figura 70: Luminária 1, Goiânia.	89
Figura 71: Luminária 2, Goiânia.	89
Figura 72: Luminária 3, Goiânia.	90
Figura 73: Luminária 3 – detalhes.....	90
Figura 74: Luminária – detalhes 2.....	91
Figura 75: Luminária - detalhes.....	91
Figura 76: Arandela em ferro e vidro – detalhes, Goiânia.	92
Figura 77: Penteadeira em imbuía, Goiânia.	92
Figura 78: Projeto criado para Via Condotti, Goiânia.	102
Figura 79: Canto para estudo, Brasília.....	103
Figura 80: Quarto infantil, Goiânia.....	104
Figura 81: Banheiro, Goiânia.....	105
Figura 82: Lavabo, Goiânia.	105
Figura 83: Estante de bar, som e TV, Goiânia.	106
Figura 84: Quarto das crianças, Goiânia.	106
Figura 85: Quarto dos adolescentes, Goiânia.	107
Figura 86: Consultório médico, Goiânia.	107
Figura 87: Estante sala de TV, Goiânia.....	108
Figura 88: Home Office, Goiânia.....	109
Figura 89: Sala de estudos e entretenimento, Goiânia.....	109
Figura 90: Estante de TV, Goiânia.	110
Figura 91: Estante de TV com nichos e rodízios, Goiânia.....	111
Figura 92: Estante de TV com portas e rodízios, Goiânia.	111

Figura 93: Mesa de jantar, Goiânia.	112
Figura 94: Mesa de atendimento, Goiânia.....	113
Figura 95: Mesa de secretária, Goiânia.....	113
Figura 96: Figura 95: Mesa de jantar - 4 lugares, Goiânia.	114
Figura 97: Mesa lateral, Goiânia.	114
Figura 98: Rack para TV, Goiânia.	115
Figura 99: Buffet de sala de jantar, Goiânia.	116
Figura 100: Aparador, Goiânia.	116
Figura 101: Divisória, Goiânia.	117
Figura 102: Quarto de casal, Goiânia.....	118
Figura 103: Estante com tela de projeção para sala de reuniões, Goiânia.	118
Figura 104: Mesa para 6 lugares, Brasília (180 x 76 x 100 cm).	120
Figura 105: Estação de trabalho, Goiânia (260 x 70 x 80 cm).....	121
Figura 106: Rack para computador, Goiânia (140 x 190 x 53 cm).	122
Figura 107: Rack para quarto, Goiânia (120 x 190 x 45 cm).	123
Figura 108: Mesa de consultório, Goiânia (230 x 76 x 100 cm).	124
Figura 109: Mesa de cabeceira, Goiânia (53 x 65 x 53 cm).	124
Figura 110: Display para CD (33 x 183 x 13 cm).....	125
Figura 111: Castiçal de parede em chapa de metal pintada, Goiânia (20 x 30 x 10 cm).126	
Figura 112: Castiçais de mesa em chapa metálica dobrada cromada, Goiânia (20 x 12 x 10 cm).....	127
Figura 113: Castiçal de mesa em granito e metal cromado, Goiânia (35 x 38 x 8 cm).127	
Figura 114: Castiçal em pedra, madeira e metal, Goiânia (30 x 45 x 8 cm).	128
Figura 115: Estante de hometheater com painéis abertos, Goiânia.....	131
Figura 116: Estante de hometheater com painéis fechados, Goiânia.	132

SUMÁRIO

RESUMO	7
ABSTRACT.....	8
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	9
INTRODUÇÃO.....	10
1. PRIMEIRO CAPÍTULO: HISTÓRIA DA ARQUITETURA E MOVELARIA MODERNA NO BRASIL.....	14
1.1 O CONSTRUTIVISMO	15
1.2 A ESCOLA BAUHAUS	18
1.3 A HISTÓRIA DA INDUSTRIALIZAÇÃO NO BRASIL: A INDÚSTRIA MOVELEIRA SE ESPECIALIZA	22
2. SEGUNDO CAPÍTULO: O GOSTO DO BEM VIVER EM GOIÂNIA	46
2.1 SÍNTESE HISTÓRICA DO ART DÉCO E SUA CHEGADA A GOIÂNIA	49
2.2 OS EDIFÍCIOS E O MOBILIÁRIO ART DÉCO.....	60
3. TERCEIRO CAPÍTULO: A MOVELARIA CONTEMPORÂNEA – ESTUDO DE CASO (AUGUSTO THOMÉ/ goIÂNIA)	94
3.1 FORMAÇÃO CURRICULAR DE AUGUSTO THOMÉ: CURRÍCULO DA FAU/UCG (1979 A 1989).....	97
3.2 PRODUÇÃO MOVELEIRA DE AUGUSTO THOMÉ.....	100
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa busca registrar e dialogar sobre as influências históricas e estilísticas que atuam sobre a criação de mobiliário do designer Augusto Thomé, cuja formação se deu na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás, na década de 80. Sua passagem pela FAU-UCG, o pôs em contato com a História da arquitetura e urbanismo de Goiânia, sua fundação e desenvolvimento, que traz momentos determinantes do espírito de modernidade e anseio pelo comportamento globalizado de aspirações e valores, marcantes no século XX.

Para o domínio desse conhecimento, se fez necessária a investigação das composições dos traços (linhas, planos e volumes) presentes na história da Arquitetura e mobiliário de Goiânia, em dois momentos significativos de seu desenvolvimento: sua concepção inicial, em 1933, e o grande crescimento gerado nas décadas de 50 e 60, com a construção de Brasília.

O primeiro capítulo se refere à História da Arquitetura e Movelaria Moderna no Brasil. Nos primeiros anos do século XX, diversos movimentos artísticos se manifestaram por todo o mundo, fomentados pelos preceitos socialistas e pelo curso da produção industrial que, já havia saído dos âmbitos artesanais e se mecanizado. Uma nova organização do trabalho acontecia, em que, o homem do início do século XX, negaria seus valores ornamentais até então, racionalizando a funcionalidade de seus equipamentos de convívio.

Em um segundo momento, volto à história da industrialização no país, analisando-a desde o ano de 1808 com a vinda da família real para o Brasil, até a influência da construção de Brasília, fundada em 1960, na Arquitetura de Goiânia. Estando a cerca de duzentos quilômetros de distância de Brasília, Goiânia se situa na rota em direção à Região Sudeste. A construção da nova capital federal trouxe para Goiânia um desenvolvimento inusitado, cuja Arquitetura pós-moderna de seus criadores aqui também se fez presente. O agenciamento das formas

puras geométricas e com um maior domínio tecnológico da construção civil, a plástica dos anos 50 e 60 gerou um desafio de linhas e balanços arquitetônicos muito explorados por Oscar Niemeyer e designers internacionais, até mesmo em edifícios e mobiliário em Goiânia. Assim, o mobiliário, por sua vez, começa a ter sua identidade nacional. Dentro da história da arquitetura, esse fato é tratado pelos seguintes autores: David Underwood, Lauro Cavalcanti, Vincent Scully Junior e outros.

Este capítulo se fez necessário, porque os conceitos da Modernidade e os diversos movimentos artísticos aí tratados são fundamentais para a análise que será mostrada no Terceiro Capítulo, com a apresentação dos trabalhos do designer Augusto Thomé, embasada nos conceitos volumétricos de Victor Consiglieri e George Rickey.

O segundo capítulo trata da Arquitetura e mobiliário da época da construção da cidade de Goiânia, que foi fundada em 24 de outubro de 1933, e os primeiros anos de sua existência. No desenrolar desta pesquisa, foram feitas visitas a instituições públicas responsáveis pela memória de Goiânia, guardando os documentos históricos significativos para a cidade, bem como entrevistas a pessoas de famílias pioneiras da fundação de Goiânia, que muito contribuíram com seus testemunhos e depoimentos. Os traços principais desta época na cidade se compunham no *art déco*, trazidos por Attílio Correa Lima e Armando de Godoy, arquitetos e urbanistas contratados para o lançamento das plantas urbanísticas e arquitetônicas dos primeiros edifícios de Goiânia, vindos da escola francesa com as tendências européias do momento. A geometrização das formas e o escalonamento de planos posteriormente foram chamados de *art déco*.

Nesse capítulo, ressalta-se a expectativa de mais progresso e melhor qualidade de vida que os então moradores da cidade de Goiás, antiga capital de Goiás, sofreram, por imposição estratégica política, em relação à mudança para a nova capital. A troca da oligarquia dominante aconteceu sob a utopia da modernidade.

Objetivamos, neste capítulo, a catalogação do mobiliário existente nas casas de famílias tradicionais de Goiânia. Autores pesquisados ou de apoio para a construção deste capítulo, foram Rosane Badan, Tarcísio Botelho, Henri Bresler, Nars Chaul, Anamaria Diniz, Aline Fonseca, Armando Godoy, Márcia

Metran Mello, Jorge Ordonez, L. Palacin, Lindolpho Passos, Eliane Pereira, Juscelino Polonial, Hélio Rocha, Renato Rocha, Wolney Unes e Maria das Graças Vasconcelos, e outros.

No terceiro capítulo, apresentam-se dados de uma entrevista realizada com o arquiteto Fernando Rabelo, diretor da Escola de Arquitetura e Urbanismo da UCG na década de 80, por este pesquisador. Durante a época em que o arquiteto era diretor da escola, o curso de Arquitetura teve o seu currículo estudado pela equipe de professores da época e implantado.

No currículo adotado, as disciplinas de história davam muita ênfase à Arquitetura da época da construção de Goiânia e de Brasília, e as disciplinas de projeto e plástica visavam desenvolver nos alunos a visão espacial, por meio do manuseio da forma geométrica e seus elementos, gerando resultados inusitados de propostas formais.

Esse currículo vigorou durante dez anos, incluindo, então a época de formação deste pesquisador, que foi contemporâneo do designer Augusto Thomé, cujos trabalhos serão analisados e inventariados no terceiro capítulo. A simplicidade formal e o resultado inusitado de suas composições fizeram com que este pesquisador o escolhesse para registrar o momento atual, como de grande expressão. O profissional atualmente reside e trabalha em Goiânia e desenvolve em suas criações, características comuns de linhas, planos e volumes. Seu trabalho é contemporâneo, embora se destaque por suas referências históricas e estilísticas quase sempre presentes, o que faz remeter o expectador às suas origens e fontes de inspiração.

Os trabalhos de Thomé, desenvolvidos das décadas de 80 e 90, serviam a um público que buscava exclusividade em suas criações. Projetos foram desenvolvidos para ambientes específicos, onde a funcionalidade, a estética e a criatividade fizeram o sucesso de sua dedicação.

O século XXI se inicia com um design mais desprendido de ambientes rígidos, quando com um mobiliário mais solto, a produção seriada e a logística que a envolve se favorecem se suas criações.

O terceiro capítulo visa a confirmar, por meio de depoimentos e imagens, a hipótese da influência das técnicas de investigação formal que constituíam o currículo da FAU na década de 1980, na produção do mobiliário do

profissional analisado. A escolha de seu trabalho para ilustrar as influências históricas e estilísticas sobre o design contemporâneo, põe Thomé como integrante de um inconsciente coletivo de direcionamento da evolução criativa, mas o destaca em relação a outros designers que se limitam às cópias repaginadas de soluções consagradas anteriormente.

1. PRIMEIRO CAPÍTULO: HISTÓRIA DA ARQUITETURA E MOVELARIA MODERNA NO BRASIL

A Arquitetura moderna no Brasil não se deu diferentemente de outros países das Américas. Tiveram a contribuição com a chegada de imigrantes, a visita de europeus e o retorno de pessoas que saíram para estudar na Europa e voltavam com todo o entusiasmo pelas novas ordens estéticas geradas no início do século XX, apesar da produção industrial moderna já ter iniciado seu processo de transformação do trabalho desde a chegada da máquina à vapor.

A primeira tentativa de caracterização da modernidade pode descrevê-la como um estilo, um costume de vida ou organização social, surgido na Europa a partir do século XVII e que, em função da sua influência, veio a se tornar mundial. Com o desenvolvimento de novas tecnologias, esse período transformou o passado e os valores da humanidade, se estendendo até os dias de hoje. Para a sua análise, a dificuldade se encontra por ser um organismo em constante mutação, inserindo a cada dia novas idéias e reciclando as do dia anterior. Assim como os dias futuros farão parte desse desenvolvimento até que transformações radicais aconteçam, fazendo com que novos conceitos sejam questionados no nosso cotidiano.

Profundas transformações sociais, econômicas e políticas ocorreram, sobretudo, entre o início do século XIX até os dias atuais. O século XX é um século de guerra, a ameaça de confronto nuclear, embora reduzida, ainda permanece; a realidade de vários conflitos étnicos, religiosos e militares forma um "lado sombrio" desse tempo.

A modernidade se apresenta na verdade carregada de ambigüidades, ao mesmo tempo em que oferece segurança, oferece perigo, em que oferece confiança, oferece risco. Somos acometidos por um ritmo vertiginoso de mudanças onde o avanço da intercomunicação nos põe em conexão com diferentes partes do globo sem que, no entanto, o desenvolvimento das forças de produção tenha trazido uma melhora significativa na qualidade de vida dos homens. Pelo contrário, vivemos um grande dilema em relação aos contrastes de nossa época: na produção aflitiva da violência do nosso século; nos surpreendentes avanços

tecnológicos em contraste com a miséria e o analfabetismo de grande parte da população; na crise com os paradigmas que durante tanto tempo tomamos como verdade e que atualmente não respondem satisfatoriamente as nossas indagações; no desafio de conviver com o diferente e com a multiplicidade de versões e na ambigüidade constante entre o que consideramos velho e ultrapassado e o novo muitas vezes difícil de ser identificado, ou trazendo dentro dele parte do velho. (LEITÃO, 1997).

Enfim, quando olhamos para esse quadro, percebemos que, ao lado das mudanças edificantes, no sentido de trazerem avanços consideráveis para boa parte da população, temos um conjunto de situações gravíssimas que exigem uma nova abordagem, um novo enfoque ou as nossas perspectivas futuras não serão nem um pouco acalentadoras.

1.1 O CONSTRUTIVISMO

Este subcapítulo ilustra o entendimento das análises que serão apresentadas no terceiro capítulo, visto que meu objeto de estudo, o trabalho do designer Augusto Thomé, é muito influenciado por este movimento das artes, de repercussões mundiais.

Na Europa e, principalmente, na Rússia, entre 1913 e 1930, surgiu o movimento artístico modernista do Construtivismo, como uma decorrência do futurismo italiano e do cubismo francês. Adquiriu características próprias, perseguindo o ideal de abstração: despojou-se de qualquer alusão à natureza, rompeu radicalmente com a arte do passado (da representação do real). Além disso, ele propôs uma nova linguagem plástico-pictórica: "o mundo da não-representação" de Malevich¹. Para esse teórico da arte figurativa, o Construtivismo marcou o início da preocupação da arte em criar objetos numa

¹ Kasimir Severinovitch Malevich, (Kiev, 12 de fevereiro de 1878, – São Petersburgo, 15 de maio de 1935), foi um pintor abstrato soviético. Fez parte da vanguarda russa e foi o mentor do movimento conhecido como Suprematismo. Ao lado de Kandinsky e Mondrian, Malevich é um dos inventores e teóricos da arte não figurativa. Como fundador do Suprematismo, levou o abstracionismo geométrico à sua forma mais simples, sendo o primeiro artista a usar elementos geométricos abstratos. (CORONA & LEMOS, 1972).

nova direção, no sentido de que a ênfase esteve mais no espaço vazio que na massa, na ausência que na presença.

Modificou-se, totalmente, o processo de criação. O artista esteve motivado com as facilidades advindas pelo avanço técnico e tecnológico. As obras de arte tornaram-se verdadeiras homenagens à racionalidade científica da época e evidenciaram a mais direta representação do impulso modernista no sentido de se adaptar à tecnologia da "era da máquina".

O construtivismo russo se desenvolveu em construções tridimensionais como "Monumento à III Internacional", de Vladimir Tatlin, em 1919, feito com ferro, vidro e madeira, em consonância com as idéias socialistas (Figura 1). Apesar de não concretizado, constitui a mais poderosa imagem arquitetônica do construtivismo. O monumento foi concebido como uma gigantesca estrutura em espiral com três elementos em vidro, um cubo, um cilindro e uma pirâmide, revolvendo-se em suspensão no seu núcleo central.

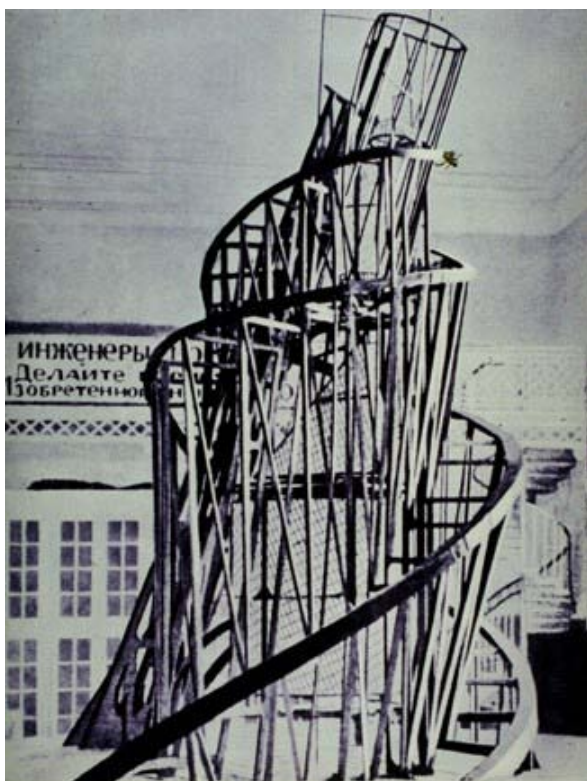


Figura 1: "Monumento à III Internacional" de Vladimir Tatlin.
Fonte: <http://oglobo.globo.com>

Os artistas construtivistas russos entusiasmaram-se por uma forma de arte despida de aura, mais próxima ao povo, ao alcance de todos. Usando materiais industrializados empregados no uso cotidiano, colocaram a arte a serviço do bem comunitário, atuando na direção utilitária do desenho industrial e arquitetura.

O construtivismo ficou conhecido como um movimento revolucionário, ocorrido nos meios da arte russa do início do século, fundado em Moscou por Vladimir Tatlin. Nos seus princípios, incluía-se a exaltação da tecnologia e indústria modernas. Inicialmente confinadas à escultura, as idéias do movimento rapidamente foram adaptadas, influenciando a arquitetura. Por volta de 1932, a desaprovação do regime soviético tinha colocado fim ao movimento, mas as suas idéias formais disseminaram-se pela Europa, influenciando a Bauhaus e o De Stijl². Ainda hoje se faz sentir a influência deste movimento em correntes como o desconstrutivismo³ e nas tendências *high tech* da Arquitetura contemporânea. A Figura 2, O Centro Ray e Maria Stata, é um complexo acadêmico de 40.000 m² desenhado por Frank Gehry, arquiteto vencedor do Prêmio Pritzker, para o Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT). O prédio começou a ser ocupado em 16 de março de 2004.

Inspirados pelo cubismo e pelo futurismo, os artistas construtivistas procuraram criar formas abstratas a partir de materiais industriais. As primeiras obras de Tatlin, abstratas, eram feitas de madeira, metal e plástico e apresentadas penduradas nas paredes ou suspensas do teto em exposição. Na

² Movimento estético que teve profunda influência sobre o design e artes plásticas.

A revista "*De Stijl*" foi uma publicação iniciada em 1917 por Theo van Doesburg e alguns colegas que viriam a compor o movimento artístico conhecido por Neoplasticismo.

Devido à influência dos textos da revista, que muitas vezes assumiam um aspecto de manifesto, o próprio movimento neoplástico (e mais tarde, o Elementarismo) é confundido com o nome da revista. Também, costuma-se chamar o seu grupo criador pelo título da publicação. Entre seus colaboradores estavam, além de Doesburg, o pintor Piet Mondrian, o designer de produto Gerrit Rietveld, entre outros. (www.destijl.com.br).

³ Linha de produção arquitetônica pós-moderna, que começou no fim dos anos 80. Ela é caracterizada pela fragmentação, pelo processo de desenho não linear, por um interesse pela manipulação das idéias da superfície das estruturas ou da aparência, pelas formas não-retilíneas que servem para distorcer e deslocar alguns dos princípios elementares da arquitetura, como a estrutura e o envoltório (paredes, piso, cobertura e aberturas) do edifício. A aparência visual final dos edifícios da escola desconstrutivista caracteriza-se por um caos controlado e por uma estimulante imprevisibilidade. (CORONA & LEMOS, 1972).

arquitetura, o movimento construtivista deu origem a novas concepções tecnológicas de construção e alterações formais e estruturais dos edifícios.



Figura 2: Exemplo de Arquitetura desconstrutivista de Frank O. Gehry
Fonte: www.geocities.com

1.2 A ESCOLA BAUHAUS

Este subcapítulo ressalta a formação superior em Arquitetura no século XX, por todo o mundo moderno, se baseia nos princípios da Escola Bauhaus.

A Escola Bauhaus, mais que uma escola de artes e arquitetura, foi um centro de agitação de todas as disposições criativas da época, que assinalou o início de uma nova fase na Arquitetura mundial. Um de seus principais méritos consiste em ter alterado as relações entre desenho e arte industrial. Além disso, as experiências pedagógicas de Klee e Kandinsky⁴ acabaram sendo publicadas em verdadeiros tratados sobre arte.

⁴ Compartilhando com Walter Gropius a visão de uma comunidade internacional de artistas, Vasily Kandinsky, Paul Klee estavam entre os primeiros professores da escola. Juntando-se à Bauhaus em 1922, Kandinsky primeiro ensinou pintura mural e, a partir de 1927, transformaria sua disciplina em pintura livre. Durante seu mandato de 1921 a 1931, Klee ensinou workshops em

O embrião da Bauhaus foi a Escola de Artes Aplicadas de Weimar, cidade da Alemanha que, nos séc. XVIII e XIX, foi um dos centros intelectuais e artísticos, fundada em 1906 pelo grão-duque de Sax-Weimar. Inicialmente, foi dirigida por Henry Van de Velde (1863 - 1957), que, quando deixa a Alemanha, indica Walter Gropius (1883 - 1969) como seu sucessor; assumindo a direção, em 1919, este reestruturou a Escola e a batizou Bauhaus.

As idéias de Gropius baseavam-se, fundamentalmente, na combinação de um ideal "morrísiano" (William Morris, no seu movimento *Arts & Crafts*, acreditava que o artista deveria desenhar e executar seu trabalho) com a idéia da unidade entre o monumental, grandioso e os elementos decorativos. Visava a criar uma nova forma de Arquitetura moderna.

O Primeiro Manifesto, influenciado pelos ideais do Impressionismo, bastante em voga na Alemanha pós-guerra, proclamava, em tom entusiasta, a união de artistas e arquitetos, na procura da melhor relação entre a forma e o material, forma e função e entre a forma e o modo de produção.

O método da Escola consistia, basicamente, em introduzir os estudantes aos princípios da forma, instruí-los no trabalho com materiais, cores e texturas, orientá-los no estudo de obras pictóricas e, sobretudo, procurava estimular a livre criatividade.

A instituição não estava empenhada na busca de um estilo próprio, pelo contrário, sua postura era independente de qualquer modelo preestabelecido, não se caracterizando como uma academia fechada.

A partir de 1923, cresceu em importância para essa Escola a figura do artífice e *designer*, no processo industrial de massa. O estilo Bauhaus, com forte influência de idéias socialistas, apesar de impessoal e severo (bastante geométrico), possuía um elevado refinamento de formas e linhas. Esse refinamento foi creditado, de certa forma, ao ideal de economia dos materiais, que exigia um profundo conhecimento de suas possibilidades.

Foi estabelecido um bom inter-relacionamento entre as "pesquisas" e conquistas obtidas na escola e a própria indústria, que acabou por utilizar-se de muitos de seus produtos para a manufatura em larga escala.

diversas disciplinas como dobraduras, pintura de vidro, tecelagem e para além da pintura. (CORONA & LEMOS, 1972))

A Escola passou a exercer forte influência sobre a sociedade de Weimar, com suas utopias sociais e idéias avançadas. Isso incomodou os setores conservadores locais que, em 1924, ao vencerem as eleições, forçaram a dissolução da Escola.

Em 1926, a Bauhaus se estabeleceu em Dessau, onde foi construído o novo edifício da Escola, projetado por Gropius; um marco da Arquitetura do século XX que estabeleceu um novo princípio estético, com o uso de volumes limpos e definidos. Essa mudança marcou o início de uma nova fase, cuja produção se caracteriza pela simplicidade racional e pela preocupação com a viabilização econômica dos projetos.

Nesse mesmo ano, Hannes Meyer (1889 - 1954) assumiu o departamento de Arquitetura da instituição, planejando intensificar as atividades sociais desta: "As necessidades das pessoas em lugar das necessidades do luxo".

Em 1928, Gropius renunciou à direção da Escola devido às dificuldades políticas que vinha encontrando no cargo e nomeou Meyer como seu sucessor. Porém, o crescimento político da direita acabou por forçar a destituição deste, em 1930.

Mies Van der Rohe assumiu o cargo, porém, em 1932, a Escola foi novamente fechada e dissolvida; durante seis meses, ele ainda tentou continuar com a instituição em Berlim, agora como uma empresa privada, mas esta foi definitivamente desativada pelos nazistas, em 20 de julho de 1933.

Esse fechamento da Escola, porém, longe de tirar sua força, difundiu ainda mais seus ideais, uma vez que os artistas que lá se reuniam espalharam-se por vários países. Acabaram parando nas principais escolas de arte do Ocidente, fundamentando seu ensino nas conquistas de Bauhaus.

Um bom exemplo disso é o professor da escola alemã, no período de 1923 a 1928, László Moholy-Nagy, que fundou o New Bauhaus, em Chicago (posterior Instituto de Desenho). O exílio forçado de vários membros da Bauhaus propagou seus ideais, influenciando arquitetos por todo o mundo, principalmente nos Estados Unidos que, fatalmente, receberam a maior parte daqueles artistas e arquitetos.

Em Arquitetura e Design, o conceito de funcionalismo é princípio de exclusão de todos os elementos ou características que não tenham utilidade prática. Conceito nuclear de várias tendências modernistas, surgidas no início do século XX, a ética do funcionalismo desenvolveu-se como reação à tendência, verificada no século XIX, de misturar elementos de estilos anteriores, num “revivalismo” eclético e híbrido. As maiores realizações do funcionalismo encontram-se nas áreas da arquitetura industrial, do mobiliário, do equipamento industrial e de escritório.

Entre os expoentes desta tendência, encontram-se a Escola Alemã de Design Bauhaus, o grupo holandês De Stijl e os designers escandinavos, particularmente os suecos e os finlandeses. Os arquitetos mais proeminentes desta tendência foram Le Corbusier e Walter Gropius.

A Arquitetura moderna é a expressão que designa as novas formas de Arquitetura surgidas no início do século XX sob a influência dos vários movimentos estéticos ocorridos nessa época, à semelhança de outras áreas artísticas. Emergindo em paralelo com as inovações tecnológicas do século e no seguimento da Arquitetura industrial dos finais do século XIX, a Arquitetura modernista cristalizou as suas características no estilo internacional nas décadas de 1920 e 1930.

A fidelidade à “verdade dos materiais” e o conceito de que “a forma deve seguir a função”, foram duas das vertentes teóricas principais, embora nenhuma das duas estivesse presente em várias áreas do pensamento arquitetônico moderno, preocupado com a proporção, a escala humana e a atenção aos pormenores.

O período mais importante da ação do Modernismo, na Arquitetura, seguiu-se à II Guerra Mundial, quando as suas teorias, disseminadas através do trabalho dos CIAMs⁵, tiveram influência no planeamento e reconstrução de cidades europeias. O trabalho de Le Corbusier é, talvez, o mais representativo

⁵ CIAM – Congressos Internacionais da Arquitetura Moderna, constituíram uma série de eventos organizados pelos principais nomes da Arquitetura moderna europeia, a fim de discutir os rumos da Arquitetura, Urbanismo e Design. Um de seus principais idealizadores foi o franco-suíço Le Corbusier. Fundados em 1928 na Suíça, foram responsáveis por discussões e pesquisas inéditas até então, como a busca da residência mínima e o design para as massas, que revolucionaram o pensamento estético, cultural e social do período (CORONA & LEMOS,1972).

dos princípios do movimento. Entre outros notáveis arquitetos modernistas, encontra-se Adolf Loos, Peter Behrens, Walter Gropius e Mies Van der Rohe.

É conhecido como “estilo internacional” na Arquitetura, a tendência que se fez sentir na fase inicial da arquitetura modernista. Caracterizou-se por uma predominância de formas geométricas (especialmente retilíneas), por composições com recurso à assimetria, pelo uso de novos materiais (estruturas de aço, por exemplo) a permitir a construção de paredes em vidro, estabelecendo novas relações entre interiores e exteriores. Tendo se originado na cena da arquitetura da Europa Ocidental na década de 1920, a sua influência foi marcante na década seguinte, estendendo-se aos EUA.

1.3 A HISTÓRIA DA INDUSTRIALIZAÇÃO NO BRASIL: A INDÚSTRIA MOVELEIRA SE ESPECIALIZA

Desde a Revolução Industrial iniciada na Grã-Bretanha em meados do século XVIII, um conjunto de mudanças tecnológicas dos processos produtivos vinha causando grandes transformações em nível econômico e social. Tais mudanças foram se expandindo pela Europa em todo século XIX, iniciando com mecanismos agrícolas e têxteis, suplantando o trabalho humano. Uma nova relação entre capital e trabalho se impôs e novas relações entre as nações se estabeleceram e surgiu o fenômeno da cultura de massa, entre outros eventos. As relações sociais do trabalho também passaram por grandes transformações.

Antes da Revolução Industrial, a atividade produtiva era artesanal e manual (*manufatura*), no máximo com o emprego de algumas máquinas simples. Dependendo da escala, grupos de artesãos podiam se organizar e dividir algumas etapas do processo, mas muitas vezes um mesmo artesão cuidava de todo o processo, desde a obtenção da matéria prima até a comercialização do produto final. Esses trabalhos eram realizados em oficinas nas casas dos próprios artesãos e os profissionais da época dominavam muitas (se não todas) as etapas do processo produtivo.

Com a Revolução Industrial os trabalhadores perderam o controle do processo produtivo, uma vez que passaram a trabalhar para um patrão (na qualidade de empregados ou operários), perdendo a posse da matéria prima, do produto final e do lucro. Esses trabalhadores passaram a controlar máquinas que pertenciam aos donos dos meios de produção os quais passaram a auferir os lucros. O trabalho realizado

com as máquinas ficou conhecido por *maquinofatura*. (HOBBSAWN, 2003, p. 37)

Com a evolução do processo, no plano das relações internacionais, o século XIX foi marcado pela hegemonia mundial britânica, um período de acelerado progresso econômico e tecnológico, de expansão colonialista e das primeiras lutas e conquistas dos trabalhadores. Durante a maior parte do período, o trono britânico foi ocupado pela rainha Vitória (1837-1901), razão pela qual é denominado como Era Vitoriana. Ao final do período, a busca por novas áreas a colonizar e descarregar os produtos maciçamente produzidos pela Revolução Industrial produziu uma acirrada disputa entre as potências industrializadas, causando diversos conflitos e um crescente espírito armamentista que culminou, mais tarde, na eclosão, da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

A industrialização no Brasil é classificada em quatro períodos, segundo Boris Fausto, em *História Concisa do Brasil*, 2001, sendo o primeiro o da “proibição”, de 1500 a 1808, quando Portugal somente permitia uma pequena indústria de fiação, calçados e vasilhames, para o consumo interno. Na segunda metade do século XVIII, algumas indústrias começaram a crescer, como a do ferro e a têxtil. Isso não agradava Portugal, porque já faziam concorrência ao comércio da corte e poderiam tornar a colônia independente financeiramente, advindo daí a possibilidade da independência política. Assim, em 5 de janeiro de 1785, D. Maria assinou um alvará, extinguindo todas as manufaturas têxteis da colônia, exceto a do pano grosso para uso dos escravos.

O segundo período se inicia em 1808 (primeira fase). Chegando a família real portuguesa ao Brasil, D. João VI revogou o alvará, abriu os portos ao comércio exterior e fixou taxa de 24% para produtos importados, exceto para os portugueses, que foram taxados em 16%. Em 1810, por meio de um contrato comercial com a Inglaterra, foi fixada em 15% a taxa para as mercadorias inglesas por um período de 15 anos. Nesse período, o desenvolvimento industrial brasileiro foi mínimo, em função da forte concorrência dos produtos ingleses que plenamente “invadiram” o mercado consumidor brasileiro. Em 1828, foi renovado o protecionismo econômico, cobrando-se uma taxa de 15% sobre os produtos estrangeiros, agora para todos os países, sem exceção. Porém essa taxa era ainda insuficiente para promover algum desenvolvimento industrial no país. Em

1844, o então Ministro da Fazenda, Manuel Alves Branco, decretou uma lei (Lei Alves Branco) que ampliava as taxas de importação para 30% sobre produtos sem similar nacional e 60% sobre aqueles com similar nacional. Assim, algumas atividades industriais do país foram protegidas.

Em 1846, a indústria têxtil obteve incentivos fiscais e, no ano seguinte, as matérias-primas necessárias à indústria do país receberam isenção das taxas alfandegárias. Mas nem esses incentivos foram suficientes para “alavancar” o desenvolvimento industrial. A escravidão ainda estava presente. Faltavam trabalhadores livres e assalariados para constituir a base do mercado consumidor. Além disso, as elites enriquecidas pelo café ainda não estavam dispostas a investir na indústria. Todavia, começavam a investir em bens de consumo importados, e o mobiliário foi o mais favorecido. As famílias dos trabalhadores dependiam de carpinteiros para fazerem seus móveis e, posteriormente, da mão-de-obra imigrante.

No período do barroco mineiro e quando surge o rococó, em fins do século XVIII e inícios do século XIX, registrou-se o crescimento considerável de profissionais das artes e Arquitetura e uma busca para a autorização de se abrir escolas, nas capitanias de Pernambuco, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas e Bahia. Mas foi com a “Missão Francesa” que se instituiu o ensino artístico no país, em 1818.

A vinda de um artífice serralheiro, um mestre ferreiro, dois carpinteiros de carros e dois curadores de peles e curtidores, entre os artistas, arquitetos, escultores e gravadores, demonstrava a possibilidade da Missão Francesa, chefiada por Le Breton vir a instalar o modelo das artes e ofícios. Notava-se também a presença de um engenheiro mecânico e de alguns quadros técnicos intermediários, como auxiliares de engenharia, e entre eles um profissional com domínio da estereotomia⁶. Tudo contribuía para o aproveitamento da experiência do Instituto de França, de onde provinham em sua maior parte. (BELLUZZO, 1988).

Em 1850 (segunda fase), foi assinada a Lei Eusébio de Queirós, proibindo o tráfico de escravos, que trouxe duas conseqüências importantes para o desenvolvimento industrial:

⁶ Ciência que trata do corte e divisão dos sólidos empregados na indústria e na construção (KOOGAN / HOUAISS).

- o capital aplicado na compra de escravos ficou disponível e foi aplicado no setor industrial;
- a cafeicultura, que estava em pleno desenvolvimento, necessitava de mão-de-obra. Isso estimulou a entrada de um número considerável de imigrantes, que trouxeram novas técnicas de produção de manufaturados e se tornaram a primeira mão-de-obra assalariada no Brasil.

Assim, os imigrantes constituíram um mercado consumidor indispensável ao desenvolvimento industrial, bem como força de trabalho especializada.

Em 1855, a Academia Imperial das Belas Artes criou o Curso de Artes Industriais, tendo como base a Matemática Aplicada e a Geometria, como também o preparatório de Belas Artes e Artes Mecânicas.

O setor que mais cresceu foi o têxtil, favorecido em parte pelo crescimento da cultura do algodão em razão da Guerra de Secessão dos Estados Unidos, entre 1861 e 1865. Na década de 1880 ocorreu o primeiro surto industrial quando a quantidade de estabelecimentos passou de 200, em 1881, para 600, em 1889. Esse primeiro momento de crescimento industrial inaugurou o processo de Substituição de Importações.

Entre 1914 e 1918, ocorreu a Primeira Guerra Mundial e, a partir daí, constata-se que os períodos de crise foram favoráveis ao nosso crescimento industrial. Isso ocorreu também em 1929, com a Crise Econômica Mundial e, mais tarde, em 1939, com a 2ª. Guerra Mundial, até 1945. Nesses períodos, a exportação do café foi prejudicada e havia dificuldade em se importar os bens industrializados, estimulando, dessa forma, os investimentos e a produção interna, basicamente indústria de bens de consumo.

Em 1907, foi realizado o 1º censo industrial do Brasil, que indicou a existência de pouco mais de 3.000 empresas. O 2º censo, em 1920, mostrou a existência de mais de 13.000 empresas, caracterizando um novo grande crescimento industrial nesse período, principalmente durante a 1ª Guerra Mundial, quando surgiram quase 6.000 empresas. Predominava a indústria de bens de consumo, que já abastecia boa parte do mercado interno. O setor alimentício cresceu bastante, principalmente a exportação de carne, ultrapassando o setor

têxtil. A economia do país continuava, assim, dependente do setor agro-exportador, especialmente o café, que respondia por aproximadamente 70% das exportações brasileiras.

O aumento regular e paulatino das matrículas em Arquitetura e o fortalecimento dos arquitetos na Escola Nacional de Belas Artes, RJ, exprimiam uma situação progressivamente favorável do mercado de projetos. Depois de demorado período de crescimento urbano muito modesto, o Rio de Janeiro sofreu, no decorrer da Primeira República, enorme surto imobiliário. Entre 1920 e 1933, na fase de maior visibilidade de acesso dos arquitetos à direção da ENBA, as estatísticas de construção no então Distrito Federal indicam avultado ritmo de edificação de arranha-céus, programas que colocam exigências maiores de projeto arquitetônico e de engenharia. Ampliou-se, conseqüentemente, o interesse pela Decoração de Interiores, com a busca por um mobiliário mais apurado. Uma evidência está nos seguintes dados:

No período mencionado, os prédios com até dois pavimentos cresceram 104%; os de três pavimentos e mais aumentaram 181%; e, considerados apenas os de cinco e mais, o aumento foi de onze vezes. (DURAND, 1989)

O terceiro período foi marcado pela crise econômica de 1920/30, decorrente da grande depressão norte-americana com a quebra da Bolsa de Nova York. Outro marco foi a Revolução de 1930, com Getúlio Vargas, que operou uma mudança decisiva no plano da política interna, afastando do poder do estado oligarquias tradicionais que representavam os interesses agrário-comerciais. Getúlio Vargas adotou uma política industrializante, com substituição de mão-de-obra imigrante pela nacional. Essa mão-de-obra era formada no Rio de Janeiro e São Paulo em função do êxodo rural (decadência cafeeira) e movimentos migratórios de nordestinos. Vargas investiu fortemente na criação da infra-estrutura industrial; indústria de base e energia, destacando-se a criação de:

- Conselho Nacional do Petróleo (1938);
- Companhia Siderúrgica Nacional (1941);
- Companhia Vale do Rio Doce (1943);

- Companhia Hidrelétrica do São Francisco (1945).

Foram fatores que contribuíram para o desenvolvimento industrial a partir de 1930: o grande êxodo rural, causada pela crise do café, aumentando a população urbana, que constituiu um mercado consumidor; a redução das importações em função da crise mundial e da 2ª Guerra Mundial, que favoreceu o desenvolvimento industrial, livre de concorrência estrangeira. Esse desenvolvimento ocorreu principalmente em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, definindo a grande concentração espacial da indústria, que permanece até hoje.

As indústrias criadas desde a 1ª Guerra Mundial se caracterizam por realizarem apenas a montagem de peças produzidas e importadas do exterior; são subsidiárias das matrizes estrangeiras.

No início da 2ª Guerra Mundial, o crescimento diminuiu porque o Brasil não conseguia importar os equipamentos e máquinas de que precisava. Isso ressaltava a importância de se possuir uma Indústria de Bens de Capital. Mesmo assim, as exportações brasileiras continuaram a se manter, acarretando um acúmulo de divisas. A matéria-prima nacional substituiu a importada. A indústria moveleira começava a se especializar, definindo áreas e estilo de desenvolvimento do design, de acordo com o êxito no avanço tecnológico e capacitação industrial de máquinas e pessoal. Ao final da guerra, já existiam indústrias com capital e tecnologia nacionais, como a indústria de autopeças.

No segundo governo Vargas (1951-1954), os projetos de desenvolvimento baseados no capitalismo de Estado, por meio de investimentos públicos do extinto Instituto Brasileiro do Café – IBC –, em 1951, e do Banco Nacional de desenvolvimento - BNDES –, dentre outros, forneceram importantes subsídios para Juscelino Kubistchek lançar seu Plano de Metas, ainda que a um elevado custo de internacionalização da economia brasileira.

O quarto período, que se iniciou em 1956 até hoje, é a era da internacionalização da produção industrial brasileira. O governo favoreceu o reequipamento de vários setores industriais, que vieram a contribuir para o seu crescimento, e adotou uma política de seleção de importações para evitar um desequilíbrio em nossa balança de pagamentos.

Enquanto nas décadas anteriores houve predominância da indústria de bens de consumo, na década de 40, outros tipos de atividade industrial começaram a se desenvolver como no setor de minerais, metalurgia, siderurgia, ou seja, setores mais sofisticados tecnologicamente. A indústria da movelaria já contava com as pequenas oficinas localizadas nas cidades de maior desenvolvimento, porém sem uma identidade única e abrindo espaço para a participação do aço no design internacional.

Em 1946, teve início a produção de aço da Companhia Siderúrgica Nacional - CSN -, em Volta Redonda, que abriu perspectivas para o desenvolvimento industrial do país, já que o aço constitui a base ou a "matriz" para vários ramos ou tipos de indústria.

O governo de Getúlio Vargas, na década de 30, desejava imprimir sua marca nas formas do Rio de Janeiro, capital federal, reforçando seu ímpeto de modernização almejado após a Revolução. A burguesia cafeicultora desfrutou de estadas mais longas na Europa, privilegiados pelas conquistas das ferrovias e do telégrafo, que permitiam a administração de seus bens mais a distância.

[...] a república significou descentralização política e possibilidade de as burguesias mais dinâmicas negociarem com mais desenvoltura seus interesses comerciais e financeiros no mercado internacional. (DURAND, 1989, p.47).

A Arquitetura do século XX se iniciou diante da objetividade das funções urbanas bem definidas. O discurso estético foi mais cabível que nas demais áreas da arte, uma vez que a rigidez, a racionalidade e a funcionalidade imperaram sobre quaisquer elementos que não tratavam dos aspectos construtivos daquela Arquitetura.

[...] é fácil apontar os eixos em torno dos quais tem-se organizado o discurso estético arquitetural: *ritmo, harmonia, medida e composição*. Não há Arquitetura ou teórico da Arquitetura que consciente ou inconscientemente deixe de organizar seu discurso em torno desses eixos e os reconheça como absolutamente naturais à Arquitetura. (COELHO NETTO, 1979, p. 36).

Na história da arquitetura, sempre existiu uma forte valorização do belo, de adornos ou figurações, que remetiam o homem a conceitos gerados desde a antiguidade clássica. O século XX foi marcado, no seu início, com a negação de todos esses elementos.

Os conceitos em questão necessitavam passar por uma transformação, não por um abandono. Suas reformulações foram essenciais para as linguagens a que o mundo moderno se preparava.

O *ritmo*, que é identificado com a noção de ordem, anteriormente usado com a definição basicamente de um módulo que se repete em iguais intervalos de tempo, deve ser pensado como uma prática milenar de proporcionar conforto visual. A Arquitetura moderna trabalhou o módulo só que em proporções diversas, provocando movimento e o ineditismo almejado.

A *harmonia*, que muito se prendeu à simetria e não deixou de buscar ao menos o equilíbrio na composição, adentrou os tempos modernos diante dos contrastes de formas e texturas que fugiram das proporções previstas.

A *medida* e a *composição* não eram nada mais que a imposição do ritmo e da harmonia até então pensadas sobre uma escala humana, agora são como uma ótica de oposição, figurando a dissonância e a decomposição, com a produção de novos códigos.

O *cheio* e o *vazio* participam do design moderno através da possível alternância do *positivo* e *negativo* que a proposta se dá, quando os referenciais de espaço útil agem com os espaços residuais. Só com uma observação cuidada da tensão entre os cheios e os vazios e entre essas dissonâncias permanentes se consegue atingir o valor da sensibilidade da plástica volumétrica.

As seqüências visuais e os graus de profundidade na *sobreposição* são meios necessários para o critério de confrontos dos limites e das configurações, entre o que se encontra à frente e o que se encontra atrás. Este confronto, na essência, representa a regra absoluta para se poder prever a figura e o fundo, as direções, as profundidades e as ambigüidades.

A *transparência* consta de um outro indício de profundidade e corresponde a um outro modo de sobreposição de efeitos de linhas e imagens que vão se agrupando em espaços, envidraçados ou superfícies cristalinas, numa seqüência em que a percepção fica à mercê do observador, com o objetivo de

encontrar a movimentação e a valorização dos elementos compositivos até atingir o fundo.

As montagens de marcenaria nos ambientes internos, ilustradas no Terceiro Capítulo, são exemplos de domínio formal e funcional sobre os objetivos específicos propostos, e geram características do *espaço fluido*. As direções, as superfícies, as linhas, os volumes e os vazios se propagam em diversas perspectivas, ritmos, transferências e sobreposições que exaltam o poder da expressão subjetiva e suas transformações no espaço.

Segundo Consiglieri (1995), a transformação aditiva do espaço fluido processa-se através de contrações e sedimentações, alterando os “elementos-originais-base”, e sugerindo uma nova configuração. Essa configuração poderá ser agrupada linearmente entre si, segundo uma axialidade, modificando a imagem inicial num somatório de relações sugestivas elementares. As mais significativas inter-relações de espaços são as penetrações, as justaposições e as aglutinações.

Estas inter-relações se expressam assim:

- As penetrações mais simples podem se apresentar mais ou menos envolvidas pelos espaços secundários e se definem, normalmente por peristilos, ou espaços de colunatas, que se misturam numa fusão, criando volumes que tomam uma só forma com diversas alternativas;
- As justaposições são espaços que se adicionam em diferentes planos, horizontais ou verticais, mantendo-se independentes ou individualizados, existindo relações entre eles e não se perdendo os valores fundamentais de cada um. As individualidades das partes são apreciadas e não destruídas nestes agrupamentos. As ligações de dois ou mais espaços criam uma nova imagem, em que o efeito de coesão dos volumes é reforçado pelas coberturas ou pelos elementos estruturais comuns aos dois volumes;
- As aglutinações consistem numa adição amalgamada, de diversos corpos, perdendo, cada um, autonomia de gênese dos seus princípios-base e transformando-se o objeto em novas combinações de efeito espontâneo ou de sugestões inesperadas. Estas últimas podem ir buscar matéria às inter-relações anteriores. (CONSIGLIERI, 1995, p. 130).

A chegada dos arquitetos modernistas

No Brasil dos anos 30, uma brilhante geração de intelectuais e arquitetos penetrava nos meios culturais do Estado, transformando o estilo em uma nova linguagem, inconfundivelmente brasileira e universal. Entre eles, se

destacaram: Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Affonso Reidy, os irmãos Roberto e Sérgio Bernardes, Rino Levi, Carlos Ferreira, Lina Bo Bardi, Jorge Moreira, Vilanova Artigas, Roberto Burle Marx e outros.

Vargas priorizou a construção de palácios para abrigar a sede dos ministérios e órgãos públicos da nova administração. A iniciativa privada apenas adotou o estilo após a experimentação em obras públicas. A construção do Ministério da Educação e Saúde foi a primeira conquista dos arquitetos modernistas sobre os neocoloniais e acadêmicos, tendo o privilégio de definir suas formas e estabelecer sua dominação sobre o controle do patrimônio histórico e das teorias para produção de habitações populares nos centros urbanos (CAVALCANTI, 1995).

Estas funções vieram conferir aos modernistas o papel de planejadores das cidades históricas e grandes centros, como também a implantação no país de uma política de habitação popular, ponto central do discurso modernista.

O estilo moderno, além de superior nas formas, seria aquele que trazia, com a simplificação e massificação das construções, a solução para um problema novo que a todos afligia: como criar casas para abrigar a enorme quantidade de pessoas pobres que acorriam para as cidades naquele começo de processo de industrialização. (CAVALCANTI, 2001, p. 14)

Em 1924, desembarcou no Rio de Janeiro o jovem arquiteto russo, formado em Roma, Gregori Warchavchik. Ele foi o inaugurador no Brasil de uma Arquitetura coerente com os tempos, construindo a “Casa Modernista” (figuras 3, 4 e 5) na Rua Santa Cruz, em 1928. Seu interior foi todo projetado de maneira vanguardista, com formas geométricas puras, associadas às paredes limpas de ornamentos. Esse mobiliário foi um grande impulso para as novas propostas que surgiram, após sua apresentação. Warchavchik associou-se a Lúcio Costa no Rio e, de seu escritório, surgiu a revelação de Oscar Niemeyer.



Figura 3: Casa Modernista de Warchavchik, São Paulo.
Fonte: www.vitruvius.com.br



Figura 4: Casa Modernista de Warchavchik, São Paulo.
Fonte: www.vitruvius.com.br



Figura 5: Interior da Casa Modernista de Warchavchik, São Paulo
Fonte: Bardi, 1978

O arquiteto suíço Le Corbusier esteve no Brasil por algumas vezes no decorrer dos anos 30, firmando sua preferência pelas construções de soluções funcionais, desvalorizando as preocupações da “arquitetura-engeite-das-fachadas” (BARDI, 1972).

O Ministério da Educação e Saúde (1937-43) (figuras 6 e 7) no Rio de Janeiro é um referencial dessa época de esplendor do racionalismo “lecorbusiano”, com seu desenvolvimento junto à equipe de arquitetos: Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira e Hernani Vasconcelos.



Figura 6: Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro
Fonte: www.vitruvius.com.br



Figura 7: Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro
Fonte: www.vitruvius.com.br

O Conjunto Residencial Pedregulho (1947-52) também no Rio de Janeiro, no Bairro São Conrado, deu a Affonso Reidy uma reconhecida importância, pois sua obra conjuga sofisticada plástica e objetivos sociais. Atuou neste projeto em estreita ligação com a engenheira Carmen Portinho. Projetaram três blocos de residência, uma escola, lavanderia e mercado, centro de saúde, ginásio e piscina. (Figura 8)

Vislumbraram a ocasião de realizar o ideal ético inicial do modernismo de revolucionar a Arquitetura concomitantemente à mudança de hábito dos mais pobres (CAVALCANTI, 2001, p. 32).



Figura 8: Conjunto Residencial Pedregulho, Rio de Janeiro
Fonte: www.vitruvius.com.br

Em Pedregulho, Reidy escolheu utilizar prismas retangulares para os prédios residenciais, trapezoidais para os de serviços e abóbadas para o ginásio e piscina. Abriga 478 famílias em apartamentos de tamanho variável entre o conjugado e alguns duplex de quatro quartos. O bloco maior de sete andares sobre pilotis, com 260 metros de comprimento e 272 apartamentos, segue sinuosamente ao longo da montanha existente atrás. O terceiro andar é aberto, abrigando a entrada pela encosta, constituindo-se de área de recreação coberta e em uma de suas extremidades há uma concha acústica para pequenas

apresentações. O bloco está tão bem integrado à montanha que parece pertencer a um reino intermediário de afirmação racional da cultura e parte integrante da paisagem natural. Reidy conseguiu uma composição interessante entre as diversas formas, entremeadas com painéis de Burle Marx e Cândido Portinari. É considerado um dos mais belos conjuntos modernistas, ao combinar princípios clássicos do racionalismo internacional a elementos advindos da pesquisa formal iniciada por Oscar Niemeyer, na Pampulha. (Figura 9)



Figura 9: Lagoa da Pampulha em Belo Horizonte
Fonte: www.geocities.com.br

Oscar Niemeyer Soares Filho, principal nome da Arquitetura brasileira, nasceu no Rio de Janeiro em 15 de dezembro de 1907. Diplomou-se pela Escola Nacional de Belas Artes em 1934, iniciando sua carreira no escritório de Lúcio Costa. Seu primeiro destaque foi ser integrante da equipe que projetou a sede do Ministério da Educação e Saúde (1937-43), obra fundadora da Arquitetura moderna brasileira. Em 1938-39, ainda com parceria de Lúcio Costa, projetaram o Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York. Trabalharam juntos em uma

inspirada pesquisa para conseguir uma estrutura expositiva que pudesse mostrar o exotismo tropical de seu país de origem. (Figura 10)

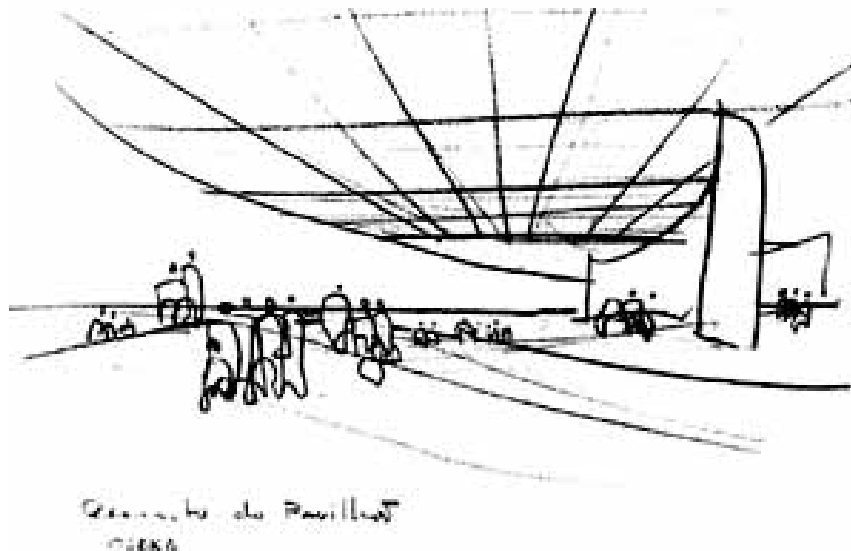


Figura 10: Esboço do Pavilhão do Brasil da Feira Mundial de Nova York
Fonte: www.geocities.com.br

A fluidez, a flexibilidade e a graça do pavilhão resultaram do esforço dos arquitetos em adaptar o edifício a um curvo terreno de esquina. A parte central compunha-se de um espelho d'água e de um jardim tropical. Lúcio Costa e Niemeyer criaram um espaço curvilíneo livremente fluido, que com sucesso integravam interior e exterior por meio do olhar do observador que busca e explora, conforme diz Corbusier (1977, p. 27):

O olho humano, em suas investigações, está sempre em movimento, e o observador propriamente dito volta-se constantemente para a esquerda e para a direita e muda de direção. Ele se interessa por tudo e é atraído pelo centro de gravidade do espaço como um todo. Imediatamente, o problema se espalha para os arredores.

Niemeyer projetou, no início da década de 1940, o conjunto arquitetônico da Pampulha, em Belo Horizonte. Uma das referências de sua Arquitetura formalista é a Igreja de São Francisco (figura 11), construída com

afrescos de Portinari, gerada por um traçado gestual de incrível leveza, associando abóbadas.

O bairro foi construído para a classe recentemente enriquecida da capital do Estado de Minas Gerais, em pleno processo de industrialização. A obra de Niemeyer no bairro da Pampulha foi pensada como um carnaval de formas para uma elite exuberante, um complexo de lazer composto de um cassino, um iate clube, uma casa de baile e restaurante, uma casa de férias para o prefeito, a pequena igreja dedicada a São Francisco e um hotel que não fora construído.



Figura 11: Igreja de São Francisco na Pampulha, Belo Horizonte
Fonte: www.geocities.com.br

Niemeyer incumbiu-se da tarefa com entusiasmo e talento apropriados, tomando como ponto de partida composicional os contornos naturais da Lagoa da Pampulha. As edificações da Pampulha não foram concebidas como um conjunto de elementos interdependentes, mas sim, como formas autônomas que pudessem celebrar a liberdade individual daqueles que iriam delas desfrutar.

As construções têm em comum o compromisso com o prazer da liberdade e um interesse por inovações formais e estruturais. Na verdade, tudo foi pensado com relação ao seu encanto em meio ao cenário natural não corrompido. (UNDERWOOD, 2002, p.54).

Em 1946, projetou a sede do Banco Boavista, no Rio de Janeiro. No ano seguinte, o do Instituto Tecnológico da Aeronáutica, em São José dos Campos, SP. Ainda em 1947, participou da equipe encarregada de projetar a sede das Nações Unidas, em Nova York, tendo o seu trabalho servido de base para o projeto definitivo.

Oscar foi autor do projeto da Fábrica Duchen (1950-51) em São Paulo, como também do conjunto de pavilhões da exposição do IV Centenário, no Parque Ibirapuera (1951-55). Em 1955, participou do programa de reconstrução de Berlim, destruída durante a II Guerra Mundial. No mesmo ano, concebeu o Museu de Arte Moderna de Caracas e o aeroporto de Diamantina, MG.

Em 1956, foi nomeado diretor da Companhia Urbanizadora da Nova Capital (NOVACAP), pelo presidente Juscelino Kubitschek. Na construção de Brasília, Oscar Niemeyer projetou seus palácios de Arquitetura monumentalista, isto é, Arquitetura moderna de supervalorização dos volumes, formas, luz, sombras e reflexos (conceituação própria) e a destacou sobre o racionalismo funcional do traçado urbano (Plano Piloto) de Lúcio Costa, que também trabalhou com muita sinuosidade, movimento e amplitude visual.

Brasília é símbolo da Arquitetura moderna mundial e exemplar de concepção urbanística, inaugurada em 1960. Niemeyer projetou, entre outros, o Palácio da Alvorada (1956-58) (figura 12), residência oficial do presidente da República; a Praça dos Três Poderes (1957-58), com o Congresso Nacional (figura 13), o Palácio do Planalto (sede do governo federal) e o Palácio da Justiça (figura 14); a Esplanada dos Ministérios (1958) (figura 15); a Catedral (1958-70) (figura 16); o Palácio dos Arcos (1959-67) e o Teatro Nacional (1960-63). Após Brasília, Niemeyer fez vários trabalhos no exterior, tendo realizado projeto no Líbano, Portugal, França, Itália, Inglaterra e Argélia.



Figura 12: Palácio da Alvorada, Brasília
Fonte: www.geocities.com.br



Figura 13: Congresso Nacional, Brasília
Fonte: www.geocities.com.br



Figura 14: Palácio da Justiça, Brasília
Fonte: www.geocities.com.br



Figura 15: Esplanada dos Ministérios - Brasília
Fonte: www.geocities.com.br

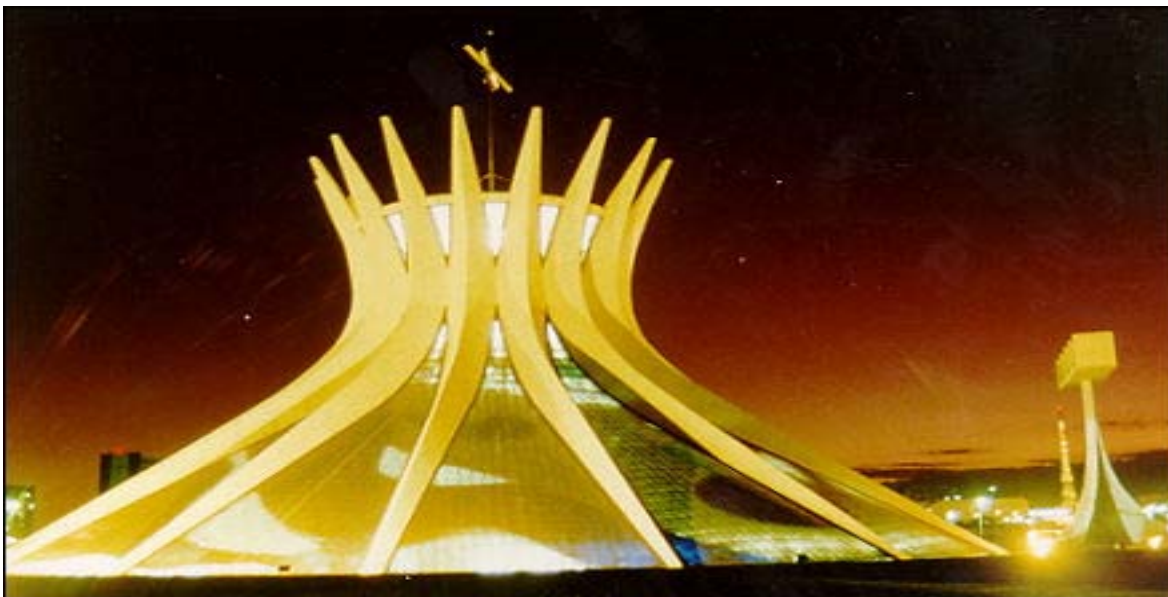


Figura 16: Catedral de Brasília
Fonte: www.geocities.com.br

Desde sua construção, até os dias de hoje, Goiânia tem participado do crescimento de Brasília, atuando, muitas vezes, como “canteiro de obra”, ou prestadora de serviços na construção civil, na fabricação de móveis, nas indústrias de alimentos, roupas etc. Esta convivência, que também se expressa pelo diálogo cultural, tem influenciado o desenvolvimento das cidades em vários aspectos e consolidado relações diversificadas de trabalho.

Na década de 50, Goiânia já vivia um grande desenvolvimento e novas áreas residenciais foram construídas, algumas delas providas de uma série de casas modernas, direcionadas à classe média, projetadas por Niemeyer.

Na Praça do Cruzeiro e na Rua R-6 do Setor Oeste, ainda restam algumas destas casas, porém com reformas e adaptações ao comércio e prestação de serviços, que hoje ali ocorrem. São volumes trapezoidais, com as telhas escondidas e colunetas delgadas. (Figuras 17 e 18)



Figura 17: Residência em reforma – Pça. do Cruzeiro, Goiânia.
Fonte: Roriz Júnior, 2006.



Figura 18: Casa reformada – Pça. do Cruzeiro, Goiânia.
Fonte: Idem

Como a Rua R-6 se manteve ainda um tanto residencial, as alterações foram mais brandas, ou seja, ainda se observam seus traçados originais, uma vez que alguns de seus terrenos foram desmembrados em casa 1 e casa 2, sendo casa principal e o barracão para aluguel. (figuras 19 e 20)

Pequenas alterações mostram detalhes como anexos ou toldos.



Figura 19: Residência Rua R-6, Goiânia.
Fonte: Roriz Júnior, 2006.



Figura 20: Residência Rua R-6, Goiânia.
Fonte: Idem

Observa-se uma alternância de fachadas, ao longo da rua, que provoca um movimento ritmado e tira a impressão de se tratar de um conjunto habitacional. (Figuras 21 a 22).



Figura 21: Residência Rua R-6, Goiânia.
Fonte: Roriz Júnior, 2006.



Figura 22: Residência Rua R-6, Goiânia
Fonte: Idem

2. SEGUNDO CAPÍTULO: O GOSTO DO BEM VIVER EM GOIÂNIA

Este capítulo é um referencial histórico e geográfico da cidade em que a pesquisa se procede. O *Art Déco* de sua arquitetura pioneira tem influência sobre os trabalhos analisados em meu objeto de estudo, o mobiliário de Augusto Thomé, e em sua formação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás, onde as disciplinas históricas trataram com grande importância este momento de nossa História.

Os anos do pós Primeira Guerra foram vividos na Europa e Américas como anos de reconstrução física e intelectual. A indústria recomeça com um impulso de expansão, fomentada pelo momento. Na área de produção de eletrodomésticos, na construção civil e nos meios de comunicação e transporte, o desenvolvimento provocou nas cidades crescimento e, na população, uma visão de melhoramento e expansão econômica. Isto era o “espírito de modernidade” que iluminava a sociedade ocidental, conforme Pereira:

A década de 20 foi marcada por uma efervescência cultural, quando as transformações iniciadas em um continente devastado pela guerra apresentaram reflexos importantes no Brasil. (PEREIRA, 2002, p. 22).

[...] O movimento modernista de 1922 estabeleceu-se como um marco nas reflexões dos caminhos a serem trilhados pela cultura nacional. No primeiro momento - 1917 a 1924 – aconteceram novas propostas, tendo como matéria a luta contra o passadismo, representado pelo provinciano e pelo regional; e a busca da modernidade, através da incorporação do país à ordem urbana e industrial, tida como centro irradiador de cultura. (PEREIRA, 2002, p. 24).

A partir de 1924, aconteceu a redefinição do modernismo; ser moderno passou a significar ser brasileiro, com a valorização da singularidade nacional, sem, entretanto, abdicar do ideal universalista.

Goiânia foi construída com o suporte federal da política de

desenvolvimento do interior do Brasil, a “Marcha para o Oeste”, de Getúlio Vargas, e com a determinação do Interventor Dr. Pedro Ludovico Teixeira, seu idealizador.

Pedro Ludovico deslocou para a prática a intenção que se manifestou no decreto baixado em 20 de dezembro de 1932, designando a comissão que iria escolher, entre quatro opções, a área em que se construiria a nova capital do Estado. Presidida por Dom Emanuel Gomes de Oliveira, arcebispo da Diocese de Goiás, a comissão era ainda formada pelo coronel Antônio Pirineus de Souza, pelo médico Laudelino Gomes de Almeida, pelos engenheiros Jerônimo Fleury Curado e João Argenta, pelos comerciantes Antônio Augusto de Sant’anna e Gumercindo Alves Ferreira e pelo advogado e historiador Colemar Natal e Silva, personagem que iria exercer papel importante em conquistas educacionais e culturais para a cidade, como a Universidade Federal de Goiás, da qual foi o primeiro reitor.

Entre Bonfim (hoje Silvânia), Pires do Rio, Ubatã e Campinas, que era então município e iria se tornar bairro da capital, a comissão optou pela região de Campinas, escolha homologada por parecer dos engenheiros Armando Augusto de Godoy, Benedito Neto de Velasco e Américo de Carvalho Ramos. Caberia a Armando de Godoy o parecer definitivo, encaminhado a Pedro Ludovico em 24 de abril de 1933. Neste relatório, ele opinaria também,

[...] onde se estabelece uma cidade moderna e aparelhada, surge a trindade econômica sobre que se baseia a atividade material, que é ao mesmo tempo industrial, bancária e material, valorizando a terra em uma grande extensão e evitando o êxodo das fortunas que nelas se formam, bem como a emigração de seus habitantes, principalmente dos que constituem a elite, os quais, é natural, só se sentem bem onde encontram campo vasto para suas atividades espirituais. (ROCHA, 2003, p.17 e 18).

Ao arquiteto Atílio Correa Lima, filho de brasileiros, nascido em 1901 em Roma, Itália, foi confiada a concepção do plano urbanístico de Goiânia, por meio da empresa Pena Chaves Ltda. Atílio formou-se como engenheiro-arquiteto em 1925 pela Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e fez pós-graduação na Sorbonne, com bolsa-prêmio por ter conquistado medalha de ouro. Lá defendeu tese de urbanismo, sendo depois o primeiro professor dessa cadeira

na Escola de Belas Artes no Rio.

A primeira atitude de Attílio foi se mudar para a região para conhecer os problemas da antiga capital, Vila Boa, hoje Cidade de Goiás. Os problemas eram vários, principalmente os obstáculos naturais: a serra Dourada, o maior, que dificultava o acesso à cidade; a insuficiência de fontes para o abastecimento de água, que tinha como único manancial o rio Vermelho; e ainda o tipo de solo, muito permeável, resultando em grande contaminação do lençol freático, completamente inviável para a população que recolhia água em cisternas, pois essas acabavam ficando próximas às fossas.

A área central e as edificações pioneiras foram concebidas por Attílio e Armando de Godoy; este também projetou as soluções para os setores Norte, Sul e Oeste. O traçado *art déco* vinha desde a concepção urbanística até a Arquitetura institucional e privada da nova capital. Era característica da escola francesa, baseada na estruturação de grandes monumentos e Arquitetura pomposa, a partir de uma praça central, com grandes avenidas. (Figura 23).

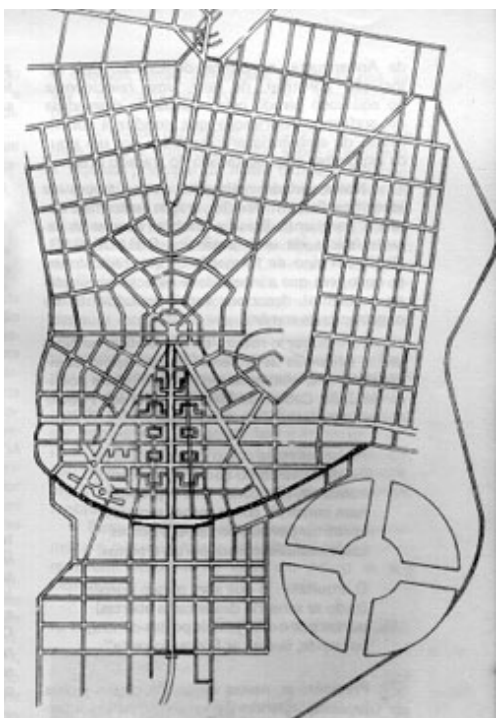


Figura 23: O traçado de Goiânia

Fonte: <http://www.geografia.igeo.uerj.br>

Os prédios públicos foram situados na Praça Cívica, no encontro das

grandes avenidas, encabeçando as quadras, e nas laterais do Palácio das Esmeraldas. Suas posições foram estratégicas para a visualização e destaque. A avenida que circunda a praça (Rua 82) é de pistas largas e canteiros fartos, ladeada por calçadas generosas e arborização constante. Os anseios de modernidade e crescimento andavam juntos, favorecendo o desenvolvimento industrial e os meios de comunicação.

Segundo entrevista feita a Sra. Ísis Roriz Amorim, nascida em Goiás, em 1921, que se mudou com a família para Goiânia, em 1937, “vir de Goiás para Goiânia era o mesmo que deixar o atraso e vir para o progresso”, imagem transmitida da expectativa dos jovens da Cidade de Goiás, nos primeiros anos de Goiânia. “Chegar aqui e ver as avenidas largas, os prédios modernos e as casas arejadas, foi para todas as famílias de Goiás um passo para o futuro. Só se falava em crescimento e melhoria. As casas eram amplas, e a cidade prometia uma vida muito melhor”, continuava ela, recordando seus anos de moça, recém chegada da antiga capital.

Também foi entrevistada a Sra. Alice Mascarenhas Roriz, nascida em São Paulo, em 1931. Sua família mudou-se para Goiânia em 1941, visto que seu pai, João Popini Mascarenhas, era funcionário da empresa A. B. Pimentel, responsável pela construção do esgoto da cidade. Ela descreve: “a viagem de São Paulo para Goiânia durou sete dias de muito cansaço, e para a minha surpresa, as obras corriam rapidamente e logo nós estávamos bem instalados”.

Conta também que o governo de Goiás forneceu lotes e projetos arquitetônicos para as famílias que se propuseram a vir morar na nova capital. Esses lotes eram localizados na Rua 20, no Centro, entre as Ruas 15 e 14. Até há pouco tempo, antes de as construções originais terem sido demolidas ou completamente alteradas, percebia-se a semelhança entre as casas antigas.

A proposta arquitetônica que Goiânia impôs em seu traçado e seus primeiros edifícios, era repleta de modernidade. A construção do novo era para a sua população o significado do bem viver, da confiança e do progresso.

2.1 SÍNTESE HISTÓRICA DO ART DÉCO E SUA CHEGADA A GOIÂNIA

Mudanças radicais aconteceram no mundo ocidental a partir da Primeira Guerra Mundial, no início do século XX, gerando um rompimento à ordem e visão das coisas, em relação ao modo de vida antecedente. O surgimento do *Moderno* muito se deu em função do avanço da tecnologia que, nesse momento, iniciava com conquistas na comunicação, velocidade e transporte, encurtando tempo e distâncias, segundo UNES (2001).

Na construção civil, o domínio do aço vinha desde a segunda metade do século XIX, adquirindo avanços que capacitavam o vencimento de grandes vãos e alturas até então insuperadas. O desenvolvimento da indústria, cuja produção de bens de consumo ia adquirindo cada vez mais o espaço doméstico, andava a largos passos e sua escala seriada mudava o pensamento do homem moderno.

O rádio teve sua primeira transmissão em 1916, em Nova York e adquiria gradativamente a intimidade de cada lar, permitindo a penetração da informação e dando início à possibilidade da expansão da cultura às grandes massas. Nos anos seguintes, as indústrias gráficas se multiplicaram sob a euforia e confiança que se seguiu no pós guerra, favorecendo a expansão de livros e periódicos, fomentando o acesso à comunicação globalizada.

As indústrias de móveis, eletrodomésticos e utilidades domésticas cresciam em largas escalas e, cada vez mais, geravam um rápido desenvolvimento do comércio internacional. A pesquisa tecnológica e o design passaram a expressar a arte em objetos utilitários, até então restrita à apreciação plástica, desvinculada de funções utilitárias (figura 24).



Figura 24: Telefone

Fonte: site: www.produto.mercadolivre.com

Em 1925, Paris inaugurou a “Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes”, sob os anseios de paz e prosperidade do após guerra na Europa e América. Essa exposição mundial teve a participação de vários países e marcou o início de uma nova ideologia de design, em que se perpetuam a abstração da forma e o encantamento com a geometricidade. A revolução russa, ao derrubar o regime czarista em 1917, trazia a milhões de trabalhadores a esperança e estimulava novas formas de criação. Todo o ocidente vivia o mesmo desejo de esquecer os traumas da guerra, e uma energia criadora fervilhava, resgatando os movimentos da vanguarda “clean e puro” dos primeiros anos do século XX.

No decorrer dos anos 20, diversos movimentos se desenvolveram ou ganharam novas dimensões, como o Cubismo, o Construtivismo, o Surrealismo, o Expressionismo e o Futurismo, entre outros. O “estilo 1925” teve sua denominação como *Art Déco* somente na década de 60, após uma mostra retrospectiva no “Musée des Arts Décoratifs de Paris”, que fica no prédio do Louvre e conta hoje com mais de cento e cinquenta mil peças, trazendo a concepção e design de objetos desde a Idade Média.

O *Art Déco* foi um movimento das artes decorativas cultivado pela sociedade de massa que influenciou as artes plásticas, as artes aplicadas (design, mobiliário, decoração, moda etc.) e a Arquitetura (Figura 3). Apresentou-

se, inicialmente, como um estilo luxuoso, destinado à burguesia, empregando materiais caros como jade, laca e marfim. Edifícios, vitrais, escadarias, calçamentos, esculturas, jóias, luminárias e móveis têm rigor geométrico, design abstrato e ritmo linear.

Os cartazes e a publicidade, os objetos de uso doméstico, as jóias e bijuterias, a moda e o mobiliário remetem às afinidades entre arte e indústria e arte e artesanato, experiências anteriores à Escola Bauhaus⁷, derivadas da tradição de arte aplicada no *Arts and Crafts*⁸ inglês.

O *art décoratif* desenvolveu-se em reação ao *art nouveau*. No início do século, a palavra de ordem preconizada por Roger Marx (de l'art social et de la nécessité d'en assurer le progrès par une exposition. *Idée Moderne*. n. 1, jan. 1909.) é realizar uma verdadeira arte social aberta à maioria, capaz de abranger todas as áreas da produção artística: objetos do cotidiano, interiores, edifícios e paisagens urbanas. (Figura 25)

⁷ Bauhaus foi uma escola de Design, Artes Plásticas e Arquitetura de vanguarda, funcionou entre 1919 e 1933, na Alemanha. A Bauhaus foi uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado Modernismo no design e arquitetura, sendo uma das primeiras escolas de design do mundo. (CORONA & LEMOS, 1972).

⁸ Arts and Crafts foi um movimento estético surgido na Inglaterra, na segunda metade do século XIX. Defendia o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa. (CORONA & LEMOS, 1972).



Figura 25: Poste de Luz da Praça Cívica de Goiânia
Fonte: Unes, 2001.

Com a utilização de edifícios públicos, como escolas, piscinas, banhos públicos e com a produção de habitações populares, a Arquitetura soube corresponder a esse objetivo. Em nome da higiene, da economia e da modernidade, as fachadas dos imóveis foram purificadas e se libertaram da exuberância do *art nouveau* (movimento artístico anterior ao modernismo, cujas linhas de construção seguiam formas orgânicas da fauna e flora).

Passaram a ter superfícies planas nas quais se exprimem a diversidade de materiais; eliminaram o desenho simbólico da estrutura, as linhas contorcidas inspiradas na flora, os jogos de curvas e contracurvas de arquitetos como “Guimard ou Lavirotte”, arquitetos franceses considerados dos maiores investigadores da tipologia *art nouveau* em suas obras, datadas do final do século XIX e início do século XX. (Figura 26)



Figura 26: Grade da Estação Ferroviária
Fonte: Unes, 2006.

As fachadas *art déco* são elaboradas revelando o *nu* que lhes serve de referência, através de uma estratificação de planos, recuados ou projetados (figura 27). A regulamentação aprovada em Paris em 1902, que permite construir um terço da superfície da fachada e realizar efeitos de arremate, servirá de apoio a todas essas especulações volumétricas. A decoração, por sua vez, não está mais nos elementos estruturais da Arquitetura – pilastras, alisares, dintéis, entablamentos -, mas é feita de incrustações ou painéis, instala-se nos tremós ou ocupa a totalidade da superfície através de tijolos envernizados ou revestimento cerâmico. (BRESLER, 1997, p. 12).

Esse *modus operandi* não permite identificar um *estilo* específico, mas ao contrário, identificar um procedimento próprio ao *art décoratif*: dar uma identidade particular a qualquer fachada, por meio de jogos volumétricos, geométricos, pesquisas de cor e de materiais, seja ela clássica ou moderna, rural ou colonial. (UNES, 2001, p.23).



Figura 27: Fachada Art Déco – Cine Theatro Brasil, Belo Horizonte, 1932.
Fonte: site: www.vmcinebrasil.com.br/cine/decada30.php.

Inspirações em objetos e construções hindus, astecas, egípcias e orientais, além do *ballet* russo e do *Espírito Novo* de *Le Corbusier*, o *Art Déco* reafirma o “bom gosto” estabelecido pela sociedade da década de 30.

A partir de 1934, ano de realização da exposição *Art Déco* no *Metropolitan Museum* de Nova York, o estilo passa a dialogar mais diretamente com a produção industrial e com os materiais e formas passíveis de serem reproduzidos em massa. (Figura 28)



Figura 28: Vaso *Art Déco*
Fonte: site: www.berardocollection.com

O uso de materiais menos nobres, como os primeiros plásticos, concreto armado, compensado de madeira e aço tubular, dá início à produção em série, contribuindo para o barateamento unitário das peças, levando o estilo que invade a vida cotidiana à popularização (figura 29).

Na chegada dos anos 50, com as conquistas de materiais e a tecnologia industrial em plena contribuição, o design *art déco* perdeu força, sendo vencido pelas formas aerodinâmicas, que desafiavam a gravidade com elementos delgados em balanço. Era o design moderno internacional que no mundo ocidental ocupava as atenções.



Figura 29: Detalhe da murada do Lago das Rosas
Fonte: Unes, 2006.

Goiânia foi fundada em 1933, vindo a estabelecer a administração estadual em um momento nacional de busca por mudanças e desenvolvimento. A cidade de Goiás, a antiga capital, foi criada no início do século XVIII, com a descoberta de metais preciosos no leito do rio Vermelho. A instauração de vilas com suas devidas administrações públicas surgiu na tentativa de impedir o contrabando e controlar a exploração do ouro.

Vários motivos faziam da Cidade de Goiás um empecilho de desenvolvimento: a antiga Vila Boa cresceu entre morros e riachos, com bastantes construções desalinhadas. Nessa cidade, uma proposta de saneamento não era viável, pois sua construção ocorreu sobre rochas ou terrenos de alta permeabilidade, que provocavam a contaminação das cisternas de água potável pelas fossas. Sua topografia também não favorecia o crescimento de

estradas e ferrovias, o que impedia a implantação dos novos ideais que surgiam com a política do Presidente Vargas e com a difusão dos conceitos de modernidade surgidos na década de 20, principalmente no que se refere às artes e arquitetura.

Com isso, o governo procurou cercar-se de tudo o que representasse a vanguarda do desenvolvimento e que estivesse envolto pela aura do desenvolvimento e da modernização.

O discurso *modernizante* toma, assim, conta do país, e por todos os estados percebem-se mudanças radicais na produção arquitetônica: formas mais dinâmicas e despojadas, em oposição aos estilos tradicionais impregnados de forte ornamentação, opção por volumes mais puros e uma orientação para a racionalidade e economia que aponta para o emprego de uma tecnologia mais avançada para a construção civil (ANDRADE, 1993, p.54).

Questões políticas também favoreciam a mudança da capital. A Cidade de Goiás era cercada do poder de antigas oligarquias dominantes, em oposição ao governo de Dr. Pedro Ludovico Teixeira, que contava com o apoio federal e, por extensão, dos *mudancistas* goianos.

Quase dois séculos antes, ainda em 1754, o governador da província de Goiás, o Conde dos Arcos, “observava ao soberano português e deficiência climática e as difíceis comunicações de Vila Boa, sugerindo a mudança da capital para Meia Ponte (atual Pirenópolis)”. (PALACIN, 1976, apud UNES, 2001).

Um século mais tarde, em 1830, o marechal Lino de Moraes lançava a idéia de “mudança da capital para o norte; região mais povoada e de comércio mais franco”. Segundo o historiador Americano do Brasil (1961), o marechal, que foi segundo governador de Goiás no Império, considerava a mudança “medida a ser tomada com urgência” (UNES, 2001).

Apenas algumas décadas depois, o renomado navegador Couto de Magalhães (apud UNES, 2001) voltou a propor a mesma idéia em sua obra Viagem ao Araguaia (1863), enumerando diversas razões para a mudança,

Continuar a capital aqui é condenarmos a morrer de inanição como morreu a indústria que indicou a escolha deste lugar (a mineração aurífera). (UNES, 2001, p.78)

Em 20 de dezembro de 1932, uma comissão foi nomeada, por intermédio de decreto do Interventor Pedro Ludovico, para proceder aos estudos pertinentes à adaptação ou escolha de local para nesse ser edificada a nova cidade. Em janeiro de 1933, houve a primeira reunião daquele grupo, que definiu como três requisitos essenciais, a abundância da água, bom clima e topografia adequada.

Essa comissão, após avaliar várias cidades e sítios, escolheu uma área próxima à cidade de Campinas (500 habitantes, na época), nas proximidades da Serrinha. Com o aprobe do urbanista do Rio de Janeiro, Armando Godoy, que sugeriu analogia às “*garden cities*” inglesas em relatório entregue a Pedro Ludovico. Para amenizar a preocupação dos custos de uma nova cidade, Godoy faz referência ao estilo das edificações, em que podem ser vislumbradas algumas nuances do *déco*:

Um edifício público não precisa ser constituído por materiais caros para se impor à admiração geral, sob o ponto de vista estético. A beleza de uma construção está na relação das suas diferentes partes e na distribuição dos seus volumes. (GODÓY, 1942, apud UNES, 2001, p.79)

Em 18 de maio de 1933, por decreto, Pedro Ludovico desapropria as fazendas Criméia, Botafogo e Vaca Brava, no município de Campinas. Em 06 de julho do mesmo ano, o interventor nomeia a firma Antunes & Cia., do Rio de Janeiro, representada pelo urbanista Atílio Correa Lima, para elaboração do projeto da futura capital. Entre outras especificações, esse decreto requeria da empresa contratante o traçado da cidade, o plano diretor com logradouros e zoneamento, o loteamento e o plano detalhado do centro cívico.

O contrato com a empresa de Atílio firmava a elaboração de plantas, cortes e fachadas dos edifícios: Palácio do Governo, Palácio da Justiça, quartel, hotel e vinte casas para funcionários. Esse contrato foi revogado em 1935, por isso não se sabe ao certo se Atílio concluiu os projetos ou se a empresa Coimbra Bueno, que deu continuidade à construção da cidade, foi responsável pela fisionomia *art déco* da nova cidade (UNES, 2001, p.80).

2.2 OS EDIFÍCIOS E O MOBILIÁRIO ART DÉCO.

Na elaboração do projeto do Centro Cívico de Goiânia, Atílio busca configurar o espaço público emoldurando-o com edifícios, formando um grande palco cívico, entremeado de jardins e fontes. No plano diretor, buscou o “efeito monumental” do princípio clássico adotado em *Versailles* e *Washington*, com desenho radiocêntrico, em que as vias convergiam para seu interesse principal, seu centro cívico.

A Arquitetura dos edifícios públicos foi criada impressa do poder do Estado Novo emergente; a sinuosidade de suas linhas e seu jogo de volumes caracterizaram bem seus objetivos. Com a predominância da horizontalidade em seus volumes, a Arquitetura *art déco* de Goiânia sempre contava com o contraste de um delgado elemento vertical, referência internacional do estilo. As edificações residenciais já vinham com um gesto de simplicidade em suas fachadas, marcadas por linhas e volumes rígidos, dando destaque a um pequeno alpendre para proteção contra as intempéries.

Entre os edifícios do centro cívico, “o mais importante é o Palácio das Esmeraldas (figura 30), cuja construção foi iniciada no final de 1933 e concluída em 1937”, (UNES, 2001, p. 81).

Com seus três pavimentos, o *déco* se expressa entre jardins neoclássicos impecáveis e galerias abertas, erguidas sobre colunatas. Vitrais, com linhas bem características do estilo, encenam o trabalhador e as atividades provedoras da economia do Estado: o garimpo e a agropecuária. Teve suas paredes externas revestidas de pó de pedra quartzo na cor verde, fazendo jus ao seu nome. Posteriormente, foram substituídas por vidro moído na cor verde (técnica do fugê) e recentemente retornaram ao revestimento original. As esquadrias de madeiras também foram substituídas por chapa metálica e posteriormente por alumínio, que ainda hoje permanece. (IDEM, p.82)



Figura 30: Palácio das Esmeraldas
Fonte: Vasconcelos, 2006.

Os prédios administrativos ao seu redor foram concebidos em dois pavimentos, com linhas retas e marquises singelas, trazendo as responsabilidades do Estado e da União em forma de moldura em sua disposição, abrindo entre si as largas avenidas radiocêntricas que geravam do Palácio das Esmeraldas total visão de sua cidade implantada. (Figura 31)



Figura 31: Prédio da Procuradoria Geral do Estado de Goiás
Fonte: Unes, 2006

O Coreto (figura 32), situado na base da praça e encabeçando o eixo principal, teve também suas linhas fiéis ao *art déco*, proporcionando um posicionamento estratégico para as atividades cívicas. O relógio, já no canteiro central da Avenida Goiás e logo abaixo da Praça, teve suas linhas de construção rígidas na simetria e um jogo de volumes repleto de austeridade. (UNES, 2001).

O Grande Hotel (figura 33), construído na Avenida Goiás na quarta quadra abaixo da Praça, foi encomenda de Pedro Ludovico a Atílio Correa Lima. Constando de 60 quartos, tem sua entrada em um volume redondo que avança à frente da edificação de linhas retas, dando seu destaque valorizado por um terraço sobre ele, onde foi novidade construtiva na época, sua laje plana impermeabilizada. (DINIZ, 2006, p. 25)



Figura 32: Coreto na Praça Cívica
Fonte: Unes, 2006.



Figura 33: Grande Hotel
Fonte: Diniz, 2006.

O Cine-Teatro Goiânia (figura 34), inaugurado em 05 de julho de 1942, situado na Avenida Tocantins, esquina com a Avenida Anhangüera, é uma das maiores expressões da Arquitetura *art déco* de Goiânia. Fiel à tradição dos cinemas e rádios dessa época em *déco streamline* (linguagem estilística dentro do art déco, com linhas e formas assemelhadas às linhas náuticas), na data do batismo cultural da cidade, deu início às primeiras apresentações culturais da Capital. Seu projeto é assinado por Jorge Félix de Souza e co-autoria de José Neddermeyer. Seu projeto é rico nas fachadas de formas, detalhes e ferragens no estilo. (MELLO, 2006, p.35)



Figura 34: Cine-teatro Goiânia
Fonte: Mello, 2006.

A Estação Ferroviária (figura 35), inaugurada em 1954, é situada na Praça do Trabalhador, no extremo norte da Avenida Goiás e conta com um espetacular jogo de volumes e escalonados horizontais, e um elemento central vertical típico da expressão *déco*, com formas ricas da volumetria citada, onde nos mostra o relógio. Suas esquadrias e grades são de formas geométricas, traduzindo o bom gosto e a idéia de modernidade. (ORDONEZ, 2006, p.23)



Figura 35: Estação Ferroviária de Goiânia
Fonte: Unes, 2006.

O Museu Pedro Ludovico (sua antiga residência particular) é uma das pouquíssimas arquiteturas residenciais do início de Goiânia que ainda restam intactas (figura 36). Seus jardins e parte de seu mobiliário remetem àquelas épocas da década de 30. Com uma alusão ao *streamline*, sua Arquitetura de formas arredondadas e janelas circulares trazem o bom gosto daquele momento; elementos escalonados e frisos decorativos fizeram dessa casa a mais importante da cidade. (FONSECA, 2006, p. 27).



Figura 36: Fachada do Museu Pedro Ludovico Teixeira
Fonte: Fonseca, 2006.

Estes edifícios estão até hoje preservados graças a uma política de preservação do patrimônio histórico de Goiânia desenvolvida pelo Governo. Mas, infelizmente, um grande número de edificações significantes já foi destruído, substituído por áreas de estacionamento, ou dando lugar a grandes edifícios. Falta uma política de educação à população goianiense, uma vez que somente com a iniciativa própria de preservação tem-se a chance do resgate histórico.

Como em quase todas as manifestações artísticas da história, salvo pouquíssimas exceções, o mobiliário em madeira tem poucas chances de perpetuação, em função de fungos, ou até mesmo das variações climáticas e da falta de zelo na sua conservação.

Para a realização deste trabalho, foi necessário contar com a boa vontade de famílias pioneiras de Goiânia, que abriram suas casas e valorizaram a pesquisa e catalogação de seus pertences históricos, compactuando com o ideal de registro desse arsenal, como única fonte possível de sua perpetuação.

Durante a pesquisa, fotografei os objetos e móveis que serão apresentados a seguir, compondo um acervo particular.

Como já citado no item 2.1., o *art déco* se insere na arte e Arquitetura no momento de transição da produção artesanal para a produção seriada, quando, com a negação de ornamentos, os traços ganham a objetividade funcional do modernismo e são acrescentados de repetições, escalonamentos e jogos volumétricos.

Na entrevista feita na casa da Sra. Adelaide Roriz S. de Carvalho, situada na Rua Dezenove, no Centro, na sala de estar, foi encontrado um piano em imbuia crespa encerada, com linhas retas, ausência de ornamentos e entalhes, e presença do elemento geométrico que emoldura a coluneta de seção quadrada. (Figura 37)

A banquetta é redonda, não estofada, com formas geométricas. Observa-se o piso de taco com assentamento em escamas, revestimento muito usado nas casas construídas no começo de Goiânia (Figura 38).

Na sala de jantar, havia uma vitrine de cristais em cedro encerado, com jogo de formas geométricas e planos assimétricos no coroamento e os pés frontais em forma trapezoidal e frisos ritmados, bem característicos do *art déco* (Figuras 39, 40 e 41)



Figura 37: Piano Art Déco, Goiânia.
Fonte: Adelaide Roriz S. de Carvalho, 2006.



Figura 38: Detalhe do piano
Fonte: Idem.



Figura 39: Cristaleira Art Déco, Goiânia.
Fonte: Adelaide Roriz S. de Carvalho, 2006.



Figura 40: Cristaleira - detalhes 1
Fonte: Idem



Figura 41: Cristaleira – detalhes 2
Fonte: Adelaide Roriz S. de Carvalho, 2006.

Ainda na residência da Sra. Adelaide, há, também, no canto, uma cadeira em imbuia crespada encerada, em linhas retas e detalhe geométrico no espaldar. Percebe-se que essa é a última cadeira de uma mobília de jantar que, mesmo sem o assento, ainda se conserva na casa (Figura 42).

No *hall* íntimo do pavimento superior, encontra-se um livreiro em cedro encerado, com portas de correr e guarnição no tampo superior (Figura 43). Esse móvel fez parte de uma mobília de escritório e foi a peça mais encontrada nas visitas.



Figura 42: Cadeira de sala de jantar, Goiânia.
Fonte: Adelaide Roriz S. de Carvalho, 2006.



Figura 43: Livreiro encerado, Goiânia.
Fonte: Adelaide Roriz S. de Carvalho, 2006.

Em um quarto vazio, há uma penteadeira em cedro encerado, com espelho, gavetas com puxadores de madeira, em linhas retas e assimétricas (Figura 44). O escalonamento é percebido na forma arredondada da estrutura de madeira, nas laterais, e se repete nos recortes do espelho.



Figura 44: Penteadeira, Goiânia.
Fonte: Adelaide Roriz S. de Carvalho, 2006.

Por último, em outro quarto, encontra-se uma mesa de apoio, em cedro encerado, com jogo de formas geométricas que se interpenetram (Figura 45). Todas essas peças, encontradas na casa da Sra. Adelaide, são autênticas e contemporâneas à fundação de Goiânia. Vieram de lojas do Rio de Janeiro e fizeram parte da casa e do escritório do seu falecido marido, o ex-prefeito de Goiânia, Sr. Ismerino Soares de Carvalho.



Figura 45: Mesa de apoio de quarto, Goiânia.
Fonte: Adelaide Roriz S. de Carvalho, 2006.

Na visita realizada à casa da Sra. Ísis Roriz Amorim, situada na Rua Dezesseis, no Centro, registramos uma estante de enfeites e revistas na sala de estar, em cedro encerado, com detalhes de madeira ritmada nas laterais (Figura 46). Destaque para a divisão para revistas, na parte inferior da estante, e o movimento que os montantes sofrem quando apóiam o sobre tampo, onde a concordância de duas curvas recua a bandeja para trás, num gesto “quase” *nouveau*.



Figura 46: Estante de enfeites, Goiânia.
Fonte: Ísis Roriz Amorim, 2006.

No escritório, acha-se uma cadeira em madeira encerada, também com resquícios *nouveau* de madeira envergada (Figura 47). Muitos móveis visitados, da época dos anos 20, 30 e 40, trazem, em suas linhas, traços do Ecletismo, do Neoclássico e de diversos outros momentos da história da arte.



Figura 47: Cadeira de escritório, Goiânia.
Fonte: Ísis Roriz Amorim, 2006.

Na residência do Sr. Paulo Mascarenhas Roriz, há alguns móveis, herdados de família, que são contemporâneos ao *art déco* do início de Goiânia, como a cadeira em cedro encerado e palhinha, de linhas retas e cantos arredondados, também uma última peça de um jogo de jantar extinto (Figura 48).



Figura 48: Cadeira de sala de jantar, Goiânia.
Fonte: Paulo M. Roriz, 2006.

Na sala de jantar, uma cristaleira em imbuia encerada, em linhas retas e cantos da caixilharia em quarto de circunferência. (Figuras 49 e 50)



Figura 49: Cristaleira, Goiânia.
Fonte: Paulo M. Roriz, 2006.



Figura 50: Cristaleira – detalhes
Fonte: Idem.

No *hall* de entrada da casa da Sra. Alice Mascarenhas Roriz, mãe deste pesquisador, colaboradora dessa pesquisa com seus relatos e conhecimento, há um relógio de parede em madeira encerada, com mostrador em marfim e pêndulo em latão (Figura 51). Essa peça acompanha a família há mais de setenta anos.



Figura 51: Relógio de parede, Goiânia.
Fonte: Alice M. Roriz, 2006.

No Museu Pedro Ludovico, na Rua Vinte e Seis, Centro, ex-residência do próprio Interventor, entre grande arsenal de mobiliário barroco, encontra-se um móvel-faqueiro, em cedro encerado, com tampo, gavetas e portas de aberturas duplas e revestidas internamente de veludo azul (Figuras 52 a 54), que estava vazio, aguardando recuperação, e já estragadas por cupim.



Figura 52: Móvel faqueiro, Goiânia.
Fonte: Museu Pedro Ludovico, 2006.



Figura 53: Móvel faqueiro – detalhes
Fonte: Idem.



Figura 54: Móvel faqueiro - detalhes
Fonte: Museu Pedro Ludovico, 2006.

Na sala de entrada, no teto, há uma luminária em ferro e vidro no centro do ambiente (Figura 55), que trabalha a luz difusa pra baixo e a refletida no teto, proporcionando um reflexo do seu trabalho de metal.



Figura 55: Luminária em ferro e vidro, Goiânia.
Fonte: Museu Pedro Ludovico, 2006.

Num canto da sala de jantar, há um carrinho de chá em madeira encerada e metal (Figura 56), com possibilidade de redução das bandejas ou fechamento total. Esses mecanismos, ainda hoje, são usados em peças contemporâneas.



Figura 56: Carrinho de chá, Goiânia.
Fonte: Museu Pedro Ludovico, 2006.

Pesquisando no Instituto Histórico e Geográfico de Goiás, na Avenida Oitenta e Dois esquina com a Rua Oitenta e Cinco, Setor Sul, uma carteira colegial chamou a atenção com seus traços *art déco* (Figura 57).



Figura 57: Carteira escolar, Goiânia.
Fonte: Inst. Hist. e Geográfico de Goiás, 2006.

Na Sala Professor Colemar Natal e Silva, encontra-se um livreiro em cedro encerado (Figura 58), com duas portas largas e vitrine em madeira e vidro, de abertura basculante. Essa peça acompanha a mobília da biblioteca.



Figura 58: Livreiro em cedro, Goiânia.
Fonte: IHGGo, 2006.

Pesquisando na loja Antiquários, situada na Praça Germano Roriz, Setor Sul, pode-se ter o registro de móveis e objetos da época *art déco*, provenientes de diversas famílias de Goiânia e região, como a chapeleira em cedro encerado (Figura 59), com linhas retas e formas circulares nos puxadores de madeira e “guarda-sombrinha” em primeiro plano. Algumas peças de mesma função são encontradas em outras entrevistas feitas em famílias do começo de Goiânia, no desenrolar da pesquisa.



Figura 59: Chapeleira, Goiânia.
Fonte: Antiquários, 2006.

Registra-se uma mesa de jantar em cedro encerado (Figuras 60 e 61), com tampo ampliável de forma geométrica e base circular com entalhes, que trazem resquícios do *nouveau*.



Figura 60: Mesa de jantar, Goiânia.
Fonte: Antiquários, 2006.



Figura 61: Mesa de jantar - detalhes
Fonte: Idem.

Num canto da loja, havia um armário-bar em rãdica de nogueira encerada (Figura 62), com duas portas laterais, quatro gavetas e porta basculante que vira mesa, como em muitos móveis do *art déco*, tratam a funcionalidade, também.



Figura 62: Armário bar, Goiânia.
Fonte: Antiquários, 2006.

Entre vários objetos encontrados na Antiquários, o tinteiro de pedra polida e prata (figuras 63 e 64) e o tinteiro em mármore “*Nero Marquina*” e água em bronze (Figuras 65 e 66), são surpreendentes.

Detalhe para o pé em forma geométrica, mas não em mesmo bloco (Figura 67). É onde se percebe o luxo e refinamento das primeiras peças geradas do *art déco*, momento em que a artesanaria ainda se desenvolvia a favor da produção. As produções industriais, em série, vieram posteriormente.



Figura 63: Tinteiro em pedra polida, Goiânia.
Fonte: Antiquários, 2006.



Figura 64: Tinteiro em pedra polida - detalhes
Fonte: Idem.



Figura 65: Tinteiro em mármore, Goiânia.
Fonte: Antiquários, 2006.



Figura 66: Tinteiro em mármore - detalhes
Fonte: Idem.



Figura 67: Tinteiro em mármore – detalhes 2
Fonte: Antiquários, 2006.

Ainda na loja Antiquários, uma peça com um detalhe especialmente *déco* é a escrivaninha em cedro encerado (Figura 68), com quatro gavetas e portinha de enrolar. Também foi encontrado este detalhe construtivo em móveis-arquivos, peças verticais que acompanhavam, geralmente, o mobiliário de escritório.



Figura 68: Escrivaninha, Goiânia.
Fonte: Idem.

Outra peça muito interessante é o armário de quarto, em imbúia encerada (Figura 69), com três gavetas, duas portas laterais e uma central com espelho, com detalhes em marchetaria geométrica. Essa peça, normalmente, era acompanhada de uma cama de casal, dois criados, uma penteadeira, um camiseiro e outro armário de duas portas, para o marido. Na loja, porém, só foi encontrada a primeira peça do conjunto.



Figura 69: Armário de quarto
Fonte: Antiquários, 2006.

Uma variedade de peças de iluminação estava exposta na loja, como a luminária pendente em ferro e vidro leitoso em forma de “zigurate” (Figura 70),

uma luminária pendente em ferro e três vidros de formas esféricas, com detalhes triangulares em relevo (Figura 71), e uma luminária pendente em ferro e vidro leitoso, com formas arredondadas e vincadas (Figura 72), com terminação em gomos geométricos. (Figuras 73 e 74)



Figura 70: Luminária 1, Goiânia.
Fonte: Antiquários, 2006.



Figura 71: Luminária 2, Goiânia.
Fonte: idem.



Figura 72: Luminária 3, Goiânia.
Fonte: Antiquários, 2006.



Figura 73: Luminária 3 – detalhes
Fonte: idem.

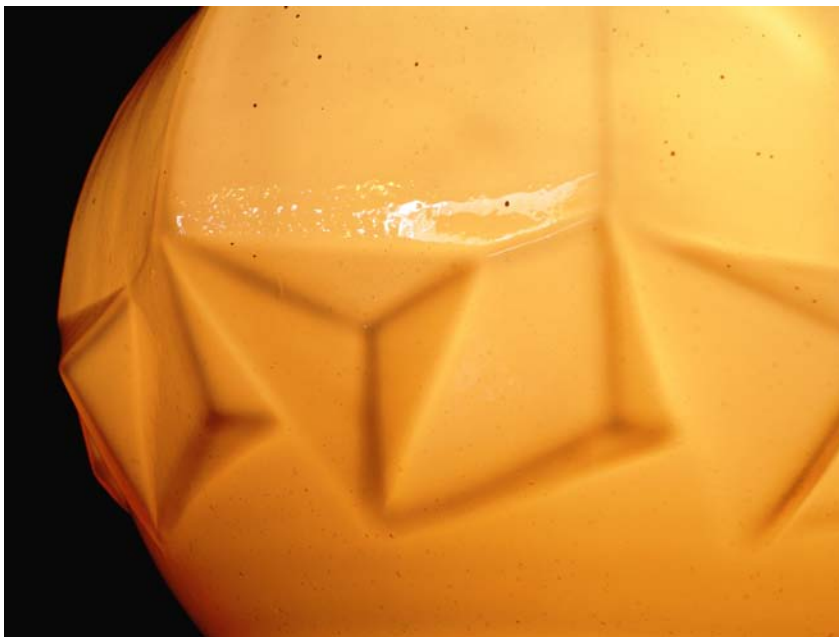


Figura 74: Luminária – detalhes 2
Fonte: Antiquárius, 2006.

A foto seguinte mostra um pendente esférico em vidro leitoso, com trabalhos em gomos de altos e baixos relevos. (Figura 75)



Figura 75: Luminária - detalhes
Fonte: Idem

A Figura 76 mostra o detalhe da arandela em ferro e três vidros esféricos vincados.



Figura 76: Arandela em ferro e vidro – detalhes, Goiânia.
Fonte: Antiquários, 2006.

Um último registro da loja Antiquários é a penteadeira em imbuía encerada e espelho de formas geométricas assimétricas (Figura 77), entre linhas retas, chanfradas e arredondadas. Observa-se como a exploração formal parece ter um sentido até como meta estética, não importando a variedade de segmentos gerados em sua elaboração.



Figura 77: Penteadeira em imbuía, Goiânia.
Fonte: Antiquários, 2006.

Em todo este levantamento, tive o prazer de encontrar móveis e objetos que fizeram parte do passado, mas que, graças ao zelo de poucos, ainda testemunham a nossa história. Algumas outras visitas foram feitas na busca de material em casas de famílias do começo de Goiânia, onde, infelizmente, não foram encontradas peças de maior valor do que já se havia registrado.

O objetivo deste levantamento foi encontrar as formas inspiradoras do design do mobiliário goiano contemporâneo, das últimas décadas. Por meio dele, pôde-se ver que a arquitetura da construção de Goiânia, com o empenho dos seus mentores, que tanto se inteiraram do *art déco*, possibilitou à população, em geral, o gosto pelas linhas e volumes modernos das peças de mobília, junto com a esperança de progresso e sucesso das atividades urbanas que o sonho da nova capital representava.

3. TERCEIRO CAPÍTULO: A MOVELARIA CONTEMPORÂNEA – ESTUDO DE CASO (AUGUSTO THOMÉ/ GOIÂNIA)

Em 1953, era inaugurada a Escola Goiana de Belas Artes - EGBA, em Goiânia, com o esforço de artistas locais que cultivavam esse objetivo, desde as primeiras décadas da cidade, quando as artes adquiriram suas bases de destaque com a Sociedade Pró-Arte. Artistas como Octo Marques, Goiandira do Couto, Antônio Henrique Péclat, Jorge Félix, Regina Lacerda, José da Veiga Jardim e Brasil Grassini compunham a equipe de profissionais que sempre incentivaram seu surgimento.

Antônio Henrique Péclat (1913-1988) transfere-se para Goiânia vindo da antiga capital, em 1937. Em 1941, desloca-se para o Rio de Janeiro, onde aprimora seus conhecimentos sobre pintura na Escola Nacional de Belas Artes. Artista pioneiro, dedica sua vida à cátedra de professor e fundador das primeiras instituições de ensino nas artes no estado: a EGBA, origem da atual Faculdade de Arquitetura da UCG, e o Instituto de Artes, que se transforma posteriormente, na Faculdade de Artes Visuais. (AUCÊ, 1998, p.66)

O escultor e desenhista Brasil Grassini (1889-1965), com formação em São Paulo, no Liceu de Artes e Ofícios, foi artista fundador do Instituto de Artes, onde lecionou a disciplina modelagem.

Em 1949, chegou a Goiânia o alemão Henning Gustav Hitter (1904-1979). Aluno da Escola de Artes *Landeskunstschule*, Alemanha, Hitter lecionou, de 1949 a 1970, Desenho de Móveis, na Escola Técnica Federal de Goiás; foi professor fundador da Escola Goiana de Belas Artes da Universidade Católica de Goiás, onde lecionava modelagem e escultura, e do Instituto de Artes, hoje Faculdade de Artes Visuais, UFG. Seu trabalho com escultura o destacou com

sua abstração destituída de referenciais figurativos, muito trabalhada e com possibilidades tendentes à ambientação.

Luís Curado (1919-1996), também fundador da Escola Goiana de Belas Artes – EGBA -, foi o seu primeiro diretor. Sua gestão durou dezesseis anos. A ele é atribuído o empenho da idéia da fundação de uma escola de arte em Goiás. Ensinava escultura e tem sua obra perpetuada em espaços públicos e nos anais de congressos e exposições.

Pela EGBA, pode ser destacada a passagem de vários artistas, mas, em 1968, esta escola foi transformada em Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, quando um grupo de arquitetos e artistas elaborou e implantou seu primeiro currículo do curso.

Em entrevista realizada ao arquiteto Fernando Carlos Rabelo⁹, em 11 de março de 2008, muitas informações sobre a história do ensino de artes e Arquitetura em Goiânia me foram passadas. O arquiteto era o diretor da faculdade de Arquitetura e Urbanismo - UCG, na década de 80.

Entrou para o corpo docente da Faculdade de Arquitetura, em julho de 69, quando a primeira turma do curso estava no segundo ano. Fernando Rabelo ensinava Descritiva em cursinho de Belo Horizonte e, a pedido do arquiteto Elder Rocha Lima, diretor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás – FAU/UCG - naquela época, assumiu a mesma disciplina aqui.

Segundo Fernando Rabelo, as escolas de Arquitetura nasciam ou de uma Escola de Engenharia, como a FAU – USP e o Mackenzie, ou de uma Escola de Belas Artes, como no Rio e na Bahia. Nas primeiras décadas do século XX, ainda se podia completar com mais dois anos de estudo, o curso de engenharia civil e se tirava o título de engenheiro-arquiteto.

Em Porto Alegre, existiam duas escolas, uma vinda do curso de Engenharia e a outra do de Belas Artes, mas se fundiram, em 1952, e se tornaram uma escola mais completa e abrangente. A Escola de Belo Horizonte foi fundada, em 1930, sob o empenho do arquiteto Aníbal Machado. Foi a primeira escola surgida diretamente da Arquitetura, e, como tal, autônoma, no que concerne à não dependência de outros departamentos para ministrar suas

⁹ Fernando Rabelo nasceu em Ipameri - GO e cursou Arquitetura em Belo Horizonte - MG, mudando para Goiânia em 1969.

disciplinas e definir as dimensões tecnológicas, os fundamentos históricos e âmbitos artísticos de seu currículo, apesar de ainda presa ao academicismo da época.

Em Goiânia, segundo Rabelo, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Católica de Goiás surgiu da Escola Goiana de Belas Artes, em 1968. Com o empenho de pessoas como Luís Curado, Amaury Menezes, Ana Maria Pacheco, Saida Cunha e Frei Confaloni, e com o intuito de incrementar o Curso de Artes, foi criado o Curso de Arquitetura. Sua criação, que estancou a evasão de alunos do Curso de Artes da Universidade Católica de Goiás para o da Universidade Federal de Goiás, já que uma era paga e a outra gratuita, acelerou o fechamento daquele primeiro, em meados da década de 70, provocado pela migração interna de alunos para o Curso de Arquitetura.

A FAU – UCG foi inaugurada em 1968 sem um currículo pronto, baseando-se em um currículo mínimo existente no MEC. Foi com a experiência de um grupo de arquitetos vindos de outros estados que surgiu o primeiro currículo, em 1969, formando a primeira turma, em 1974, e tendo seu reconhecimento pelo MEC em mesmo ano, com o empenho do arquiteto Sinval Martins de Paiva. Da Escola do Rio de Janeiro, vieram Eurico Godoy, nascido em Anápolis - GO e atuante em Goiânia desde o início da cidade, Elder Rocha Lima, e, posteriormente, Fernando Galvão e Caiuby Schultz.

Da FAU – USP, veio o arquiteto Mário César. Da escola de Belo Horizonte, vieram, além de Fernando Rabelo, meu entrevistado, os arquitetos Eduardo Simões, Elias Daud, Roberto Benedetti e Antônio Lúcio. De Brasília, vieram José Silveira Rezende, Solimar Neiva Damasceno, Luís Fernando Teixeira, Valmir Santos Aguiar e Sílvia Oliveira Castro.

Esses pioneiros da FAU – UCG conseguiram formar o primeiro time de professores e colaboradores, para a criação do seu primeiro currículo. Não prevalecia a tendência particular de nenhuma dessas origens; Rio de Janeiro com o peso em plástica; São Paulo, tecnologia; Belo Horizonte, projeto; e Brasília, com o urbanismo. A escola de Belo Horizonte teve seu apogeu na década de 40, época da construção da Pampulha, o que favoreceu seu fortalecimento em projeto (prancheta, nas palavras de Fernando Rabelo).

3.1 FORMAÇÃO CURRICULAR DE AUGUSTO THOMÉ: CURRÍCULO DA FAU/UCG (1979 A 1989).

Em 1975, iniciou-se o estudo de um novo e mais avançado currículo para a escola de Goiás, contando com seus primeiros formados, que estagiaram como monitores na conclusão de seus cursos. Entre vários, destaco os arquitetos Hélio Carrijo, Antônio Manuel, Sinval, Maurício Roriz e Ruy Rocha Filho, além do corpo docente de arquitetos e artistas que contribuíam com a escola, desde a sua criação. Esse novo currículo só foi posto em prática, em 1979. Nessa época, várias escolas estavam em processo de reelaboração de seus cursos e currículos, como a FAU da USP e a Federal do Rio de Janeiro. Eram mais de quinze escolas em processo de reavaliação. Surge, no Ceará, a Escola de Arquitetura, com muito interesse nas discussões que aconteciam por aqui, assim como em Caxias do Sul, que elaborava seu currículo segundo uma linha diferente de Porto Alegre.

O arquiteto Edgard Graeff, após se graduar no Rio em 1947, mudou-se de volta para o Rio Grande do Sul, sua terra natal, onde desenvolveu diversos trabalhos práticos que, até hoje, são estudados no ensino de arquitetura. Somente mais tarde ele foi para Brasília, onde, após o Golpe Militar, ficou impedido de atuar, praticamente. Nessa época, a UNB sofreu a demissão simultânea de mais de duzentos professores. A convite do arquiteto Solimar, Graeff começou a participar das discussões da elaboração do novo currículo em Goiânia, na UCG. Sua capacidade de síntese e seu profundo conhecimento da teoria da Arquitetura fizeram dele o grande catalisador, articulador e coordenador das idéias desse novo projeto, embora a autoria seja de um grande grupo de colaboradores. Com o apoio do então Reitor Pe. Cristóbal Álvares (1968-1973), Graeff foi anistiado e não voltou para a UNB, permaneceu dando consultoria em Teoria da Arquitetura e Formação do Arquiteto, na UCG.

Segundo Fernando Rabelo, desde o Golpe Militar, as universidades públicas estavam totalmente fragmentadas e, com o sistema de crédito semestral, não favoreciam a unidade e fortalecimento de entidades estudantis. No curso de Arquitetura de Belo Horizonte, por exemplo, o aluno freqüentava dezessete

departamentos diferentes, para sua formação. Filosofia, Matemática, Biologia e Física eram apenas alguns dos mais visitados. Todo o país era contra essa fragmentação, imposta pela Revolução.

O currículo de 1979 da FAU - UCG, chamado erroneamente de “Currículo do Graeff”, tinha como linha principal a integração entre as disciplinas e uma crescente complexidade de tema, no avançar do curso, além da preocupação da não repetição de conteúdos. A temática era única, em toda a Escola, e se renovava semestralmente. Por exemplo, se num semestre a temática da Escola era *Habitação* e no semestre anterior havia sido *Saúde*, no próximo poderia ser *Comércio* e no outro, *Circulação e Transporte*, toda a Escola desenvolvia, em todos os níveis de complexidade, projetos que abordavam a temática vigente e facilitavam as rodas de debates, com convidados especialistas em cada área. O currículo era dividido em três troncos: o de Projeto, o de Teoria e História e o de Tecnologia.

O desenvolvimento do aluno se iniciava de uma maneira bem intuitiva, com laboratórios de dança, teatro e cenografia, que promoviam seu domínio espacial. No tronco de Projeto, a disciplina Desenho e Plástica entrava com exercícios de desenho de observação em objeto animal, objeto mineral e engrenagens, analisando luz e sombra, frente e fundo, brilhos e texturas. Através do Método Ternário, um *zoom* era dado no desenho de observação e subseqüentes *zooms* realçavam a estruturação do desenho e do objeto observado, assim como possíveis abstrações. Essa etapa era ministrada pelas professoras arquiteta Elizabeth Metran e artista plástica Saida Cunha.

O Desenho Projetivo entrava com a *investigação da forma* pelo aluno, iniciada sobre os elementos da Geometria: *ponto, linha, plano e volume*. Exercícios de desenho sobre malhas quadrangulares, triangulares e circulares proporcionavam um ritmo, uma unidade e, através de dobras e recortes, a criação ganhava a terceira dimensão, passando a painéis evolutivos que geravam uma composição tridimensional. Somente após esse desenvolvimento intuitivo, as projeções ortogonais eram registradas, quase que de uma maneira necessária à sua visualização. Era a forma de se ensinar Descritiva aplicada ao Desenho Projetivo. Com o domínio da forma tridimensional, interferências nos sólidos geométricos eram dadas, mediante a análise com *cortes e interpenetrações*, a

adição e a *subtração*, o *percurso* de sua evolução e *rotações* segundo eixos imaginários, tencionando linhas e torcendo planos. Todos esses exercícios eram desenvolvidos com maquetes de papel, cordão, tecidos, varetas, ligas e conexões de borracha e madeira. Esse foi o grande diferencial da Escola. A forma era tratada com seu valor, paralelamente com a funcionalidade do ambiente. A disciplina Desenho Projetivo era ministrada pelo arquiteto Tai Huan, embasada nos conceitos de Bruno Munari, principalmente no seu livro *Desenho e comunicação visual* (1979).

Em sua entrevista, Rabelo observou ainda, a atual não-existência do Desenho Geométrico, no currículo do Ensino Fundamental, e a importância da Geometria Descritiva, que foi abolida do Ensino Superior, para o desenvolvimento da visão espacial a ser obtida pelo aluno. No pensamento do entrevistado, os currículos devem acompanhar a tecnologia e o mercado, mas ele sente que a eliminação desses conteúdos, em função do desenho pelo computador, é o mesmo que andar para trás, no processo mental do aluno. Observa, também, que, desde a Pré-escola, não se fomenta mais o desenho criativo; os carimbos o substituíram, posteriormente os mimeógrafos e, hoje, “nem para colorir os alunos usam seus lápis; o computador colore direitinho!”

Após toda a investigação da forma, os conteúdos das disciplinas que antecederam o Projeto de Edificações passavam pela Programação Visual e Desenho de Produto que, por sua vez, ganhavam complexidade e, gradativamente, seu porte era aumentado, até chegar a Equipamento Urbano. Somente depois de seu domínio, o aluno iniciava o Projeto de Ambientes. No final de quatro anos, o aluno já estava projetando Edificação de Grande Porte, como aeroportos, hospitais ou conjuntos habitacionais. O último ano ficava para as três monografias diferentes, uma para cada tronco, e o Projeto de Assentamento Urbano, em que o aluno projetava uma cidade, com todo o seu zoneamento funcional.

Nas discussões que antecederam nesses anos todos de reformulações e avaliações de diversos currículos, houve sempre a preocupação das escolas de não estarem sendo muito *bauhausianas*, ou seja, muito racionais e funcionalistas. A nossa Escola de Goiânia, com esse currículo que foi implantado de 1979 a 1989, buscava o desenvolvimento funcional, através de estudos ergonômicos e

a criação de *amebas*, para posterior agenciamento entre si e, ao mesmo tempo, abria a cabeça do aluno para o domínio da forma e suas relações volumétricas.

Rabelo encerrou a entrevista contando que, em 1989, o currículo teve as primeiras alterações, muito em função da integração entre disciplinas, o que dificultava a avaliação específica do aluno. O currículo atual trabalha o desenvolvimento da volumetria, através de massa de modelagem, para posterior registro projetivo. Rabelo lamenta o fato de o ensino de Arquitetura, hoje, estar desprovido do desenho à mão, tanto artístico quanto técnico. Ele não acredita no desenvolvimento da visão espacial e no domínio formal, em cima de uma tela de computador.

Como professor que recebeu sua formação na Escola de Arquitetura e Urbanismo da UCG, na década de oitenta, concordo com o ponto de vista de Rabelo, pois percebo as dificuldades dos alunos no domínio da visão espacial e na interpretação técnica dos projetos.

Na área do mobiliário, a influência do currículo vigente àquela época pode ser vista nos trabalhos do designer Augusto Thomé, profissional com formação acadêmica na mesma Escola, que prioriza o domínio formal e funcional sobre seus elementos componentes.

3.2 PRODUÇÃO MOVELEIRA DE AUGUSTO THOMÉ

Augusto Thomé nasceu em Uberlândia MG, em 1964, onde viveu sua infância e pré-adolescência. Aos cinco anos, em seu primeiro dia no jardim de infância, surpreendeu sua professora com o desenho que fez de um boneco palhaço que havia na sala de aula. Quarto filho em uma família de sete irmãos, recebeu incentivo, desde cedo, para desenvolver seu talento como artista, criador de inúmeros brinquedos em que investigava técnicas de modelagem em gesso, *papier marché* e, posteriormente, em argila, além de colagens, pinturas e recortes de papel. O domínio da escala e proporções entre objetos foi sendo adquirido, de acordo com o seu crescimento e interesse pela criação de móveis e acessórios.

Cursou o segundo grau em Brasília e, mais tarde, iniciou a faculdade de Arquitetura e Urbanismo em São Paulo. Com a mudança de seus pais para Goiânia, veio transferido para a Universidade Católica de Goiás.

Desde a infância, já tinha a certeza de sua grande paixão: o design de mobiliário. Com extrema habilidade manual, construía suas maquetes com grande riqueza de detalhes, usando papelão, tecidos e outros materiais que adaptados eram re-utilizados, como, por exemplo: uma tampa de creme dental se transformava em uma cúpula de abajur e a piorra do joguinho com a bolinha decepada, sua base.

Transferiu-se para Goiânia em março de 1984, e, em 1985, já estagiava na *Via Condotti*, loja de móveis da cidade, considerada de alto padrão de mobiliário e projeto exclusivo para sua clientela. Lá, foi aprendiz do arquiteto Fábio Marques, hoje falecido, profissional de inúmeros trabalhos na cidade, em casas e apartamentos de pessoas de projeção social e econômica da região.

A seguir, apresento alguns dos projetos criados por Augusto Thomé, que registram desde suas primeiras atuações profissionais até aquelas do final dos anos 90.

Produção exclusiva

A figura 78 é uma perspectiva que fez parte de um projeto desenvolvido, em 1986, para a loja *Via Condotti*. Tratava-se de um pilar de sustentação, disfarçado com a repetição de outro elemento de igual tamanho, em madeira, porém com certo deslocamento. Thomé criou, assim, uma iluminação embutida entre os pilares, fechados, entre si, por placas de acrílico translúcido, e envolvidos por *cachet-pots* encabeçados por molduras de mogno, em “meia-cana”¹⁰, para vegetação, e uma coluna para escultura, explorando a volumetria resultante. Toda a composição foi revestida, em seus planos, por palha coreana.

¹⁰ Técnica de corte longitudinal na madeira maciça, em que se utiliza de um pino giratório sobre uma mesa plana e se instala uma lâmina de corte no perfil desejado, deslizando a madeira e adquirindo a moldura (CORONA & LEMOS, 1972).

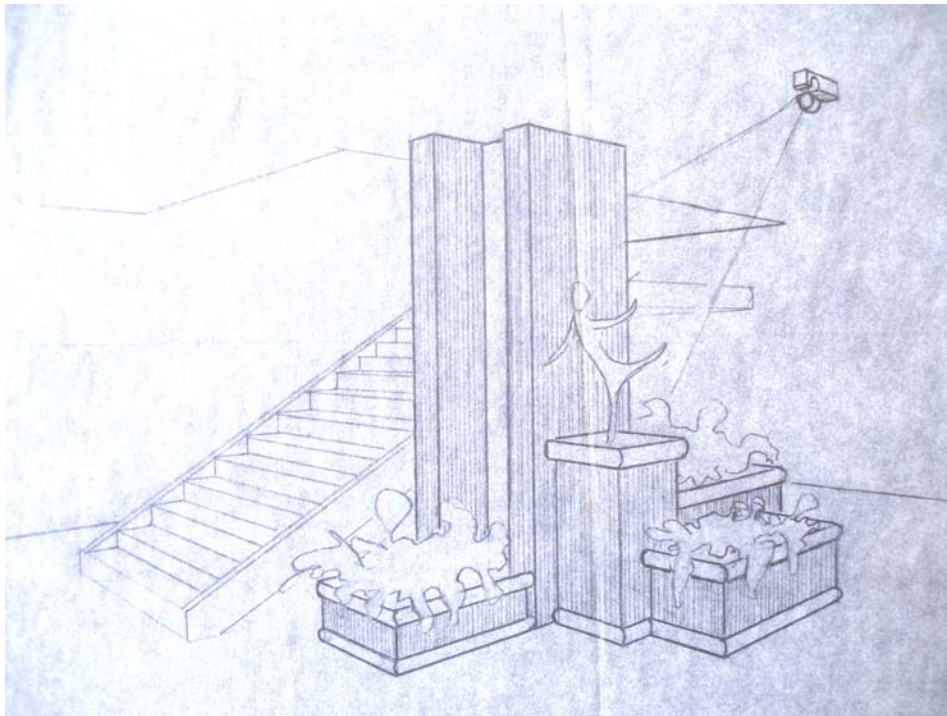


Figura 78: Projeto criado para Via Condotti, Goiânia.
Fonte: Acervo Thomé, 1985.

Trabalhou, posteriormente, com a arquiteta Christiane Raniero, cuja parceria lhe foi de grande importância, devido ao talento e vivência da arquiteta de edificações e interiores, com trabalhos realizados em Goiânia, cidades do triângulo mineiro e Brasília.

A figura 79 é um projeto desenvolvido, em 1987, já como designer, no escritório de Raniero. Trata-se de um canto para estudo, em quarto de dois adolescentes, onde acabamentos em mogno e laminado melamínico foram empregados. Observo um trabalho em pranchas de madeira que se dobram, interceptam volumes e estabelecem funções de uso.

A técnica da fluidificação do espaço é expressa nos trabalhos de Thomé, como o fenômeno da aglutinação de formas e superfícies, que gera a continuidade da sequência criativa no ambiente. As priorizações dos elementos construtivos são percebidas nas profundidades e espessuras, o que proporciona a melhor funcionalidade ao uso e destaca as integrações formais.

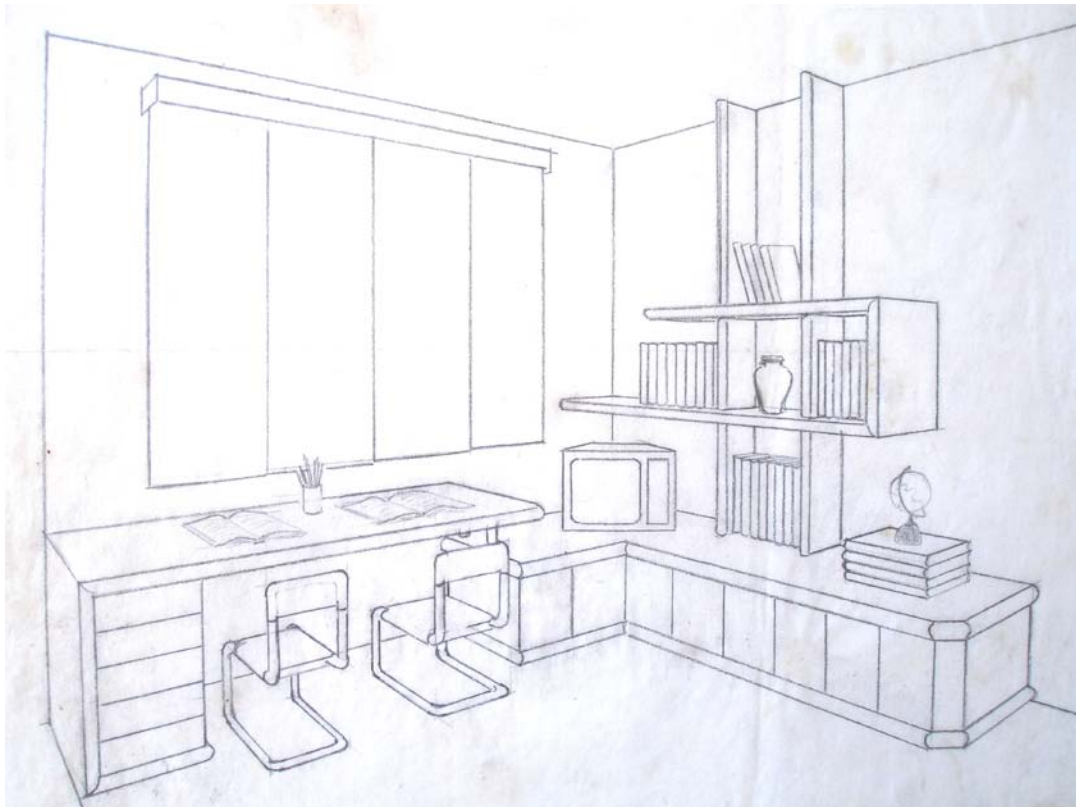


Figura 79: Canto para estudo, Brasília.
Fonte: Acervo Thomé, 1987.

A Figura 80 mostra um quarto infantil, também criado para o escritório de Raniero, que apresenta pranchas paralelas de madeira, supostamente atravessando o volume principal, e volumes que se envolvem e se completam, gerando elementos necessários às funções requisitadas. Cones de madeira maciça sustentam, ainda, as prateleiras e a mesa de estudo. As interpenetrações sugeridas nesta criação fazem o diferencial da produção exclusiva. As descontinuidades das pranchas de madeira, que trabalham com o vazio entre elas, ocorrem de maneira funcional, para a instalação de algum acessório necessário, às vezes decorativos, ou um condicionante físico do ambiente.

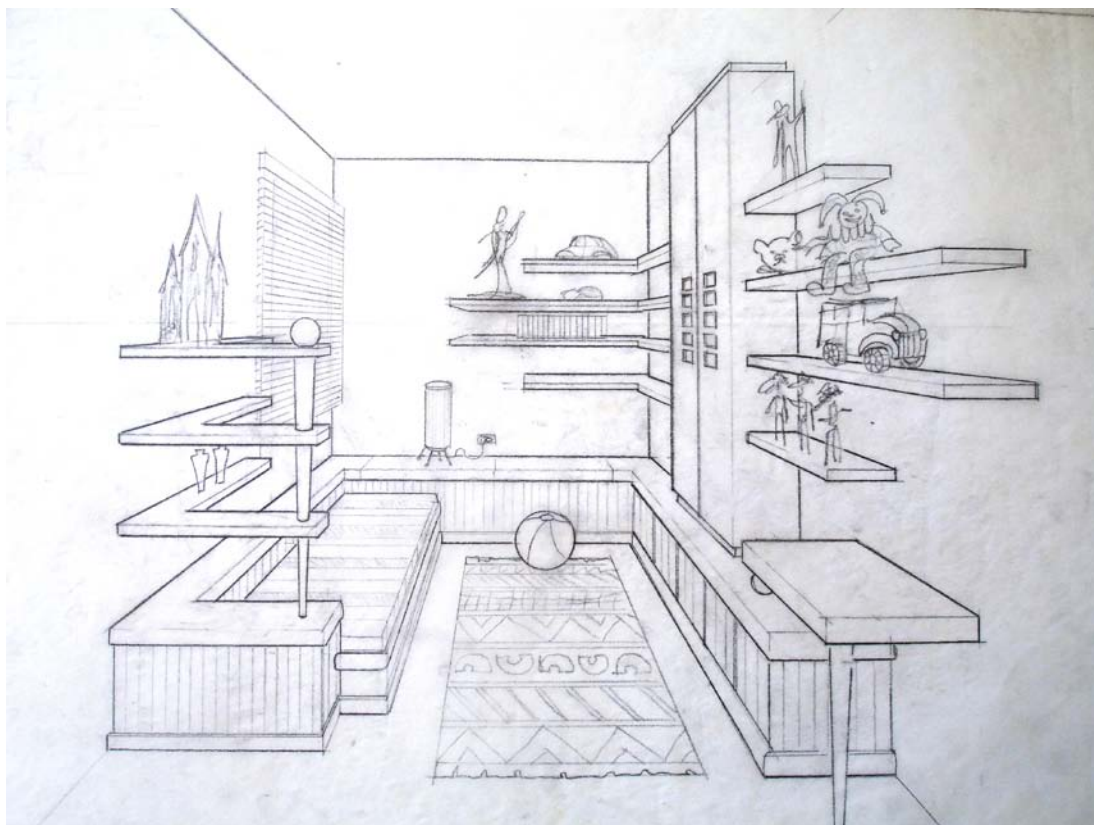


Figura 80: Quarto infantil, Goiânia.
Fonte: Acervo Thomé, 1987.

Na Escola de Arquitetura e Urbanismo da UCG, a formação de Thomé, obtida nas disciplinas de Teoria e História, contribuiu para suas pesquisas formais, sobre os momentos mais expressivos do desenvolvimento e crescimento da cidade: sua concepção inicial, na década de 30, e o impulso sofrido com a construção de Brasília, nos anos 50 e 60. Por outro lado, a investigação da forma e suas propriedades associativas esteve bem fundamentada nas disciplinas de Desenho e Plástica.

Em 1987, contratado pela loja Cristal Banho, boutique de banheiro inaugurada em Goiânia como a precursora de valores agregados a esse ambiente doméstico, Thomé foi o designer responsável pelo departamento de criação e execução dos projetos da loja, por dois anos.

No projeto da Figura 81, Thomé utiliza linhas que definem um movimentado jogo de molduras de mogno, em “meia-cana”, entremeadas de espelho, aplicando a técnica da sobreposição. Platôs de mármore suavizam o

volume da banheira. Uma textura de pedras filetadas compõe o plano de fundo da banheira.

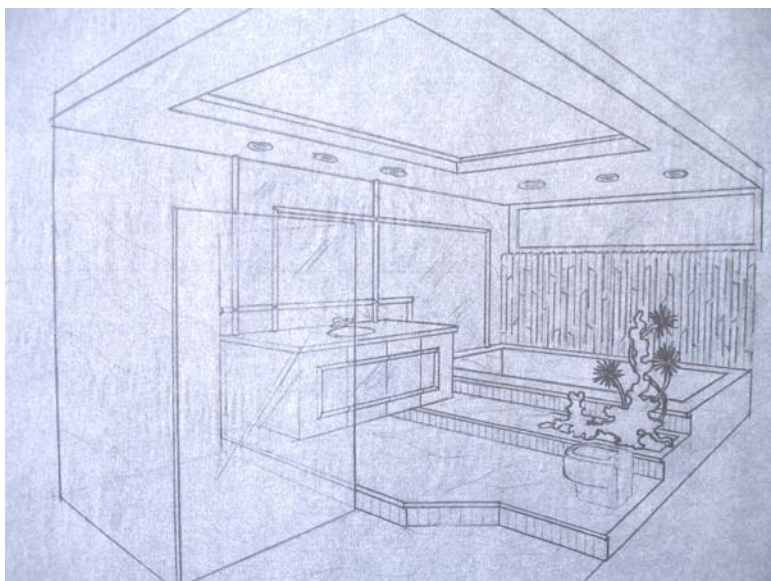


Figura 81: Banheiro, Goiânia
Fonte: Acervo Thomé, 1987.

No trabalho da Figura 82, posso observar o uso de linhas retas definindo planos, em que a transparência se dá com uma bancada de cristal de 19 mm, uma cuba de poliéster transparente e a repetição da imagem, na parede de fundo, com espelhação total. Os cantos vazados, de forma triangular, foram criados para o crescimento de vegetação de adorno.

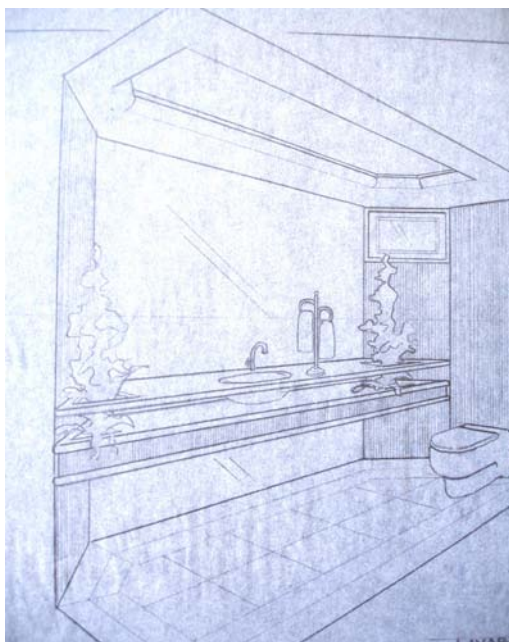


Figura 82: Lavabo, Goiânia.
Fonte: Acervo Thomé, 1988.

Em 1989, Thomé adquiriu uma marcenaria própria, garantindo a produção do seu design personalizado. Amostra dessa criação e produção é apresentada nas figuras 83, 84 e 85, em que aplica a técnica da fluidez nos espaços.

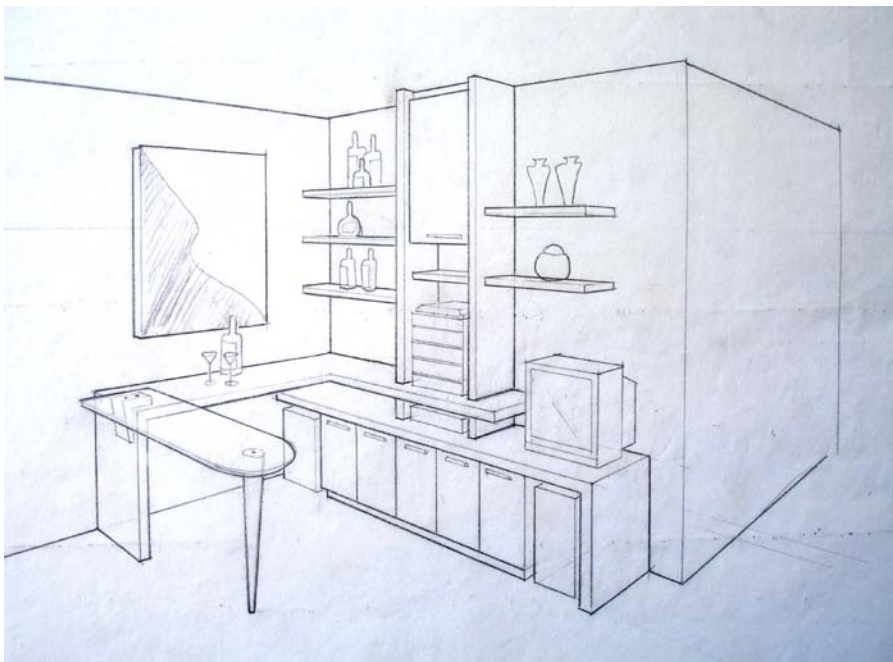


Figura 83: Estante de bar, som e TV, Goiânia.
Fonte: Acervo Thomé, 1989.

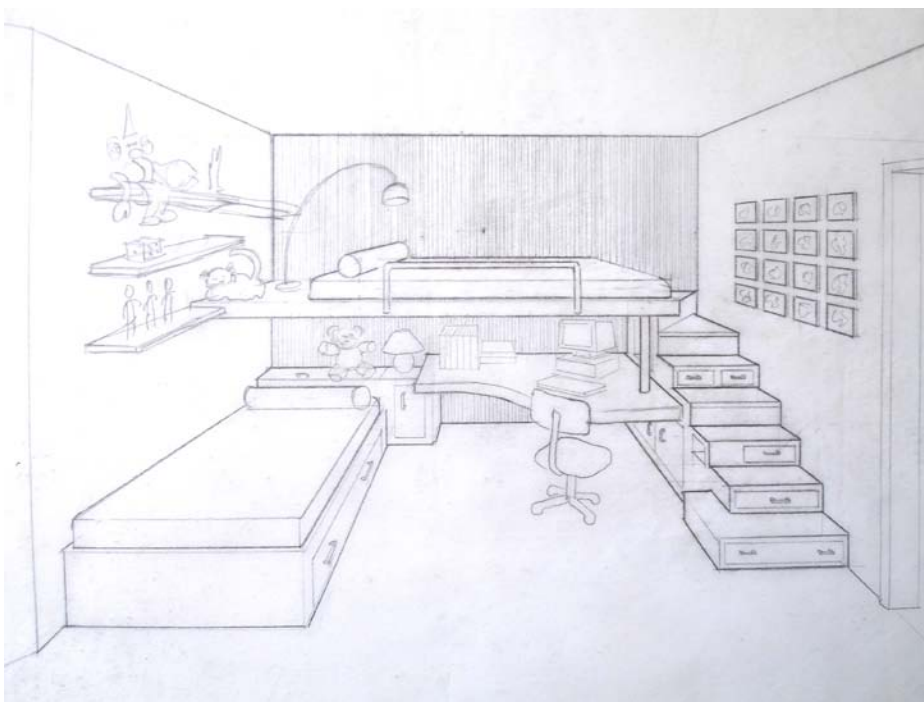


Figura 84: Quarto das crianças, Goiânia.
Fonte: Idem

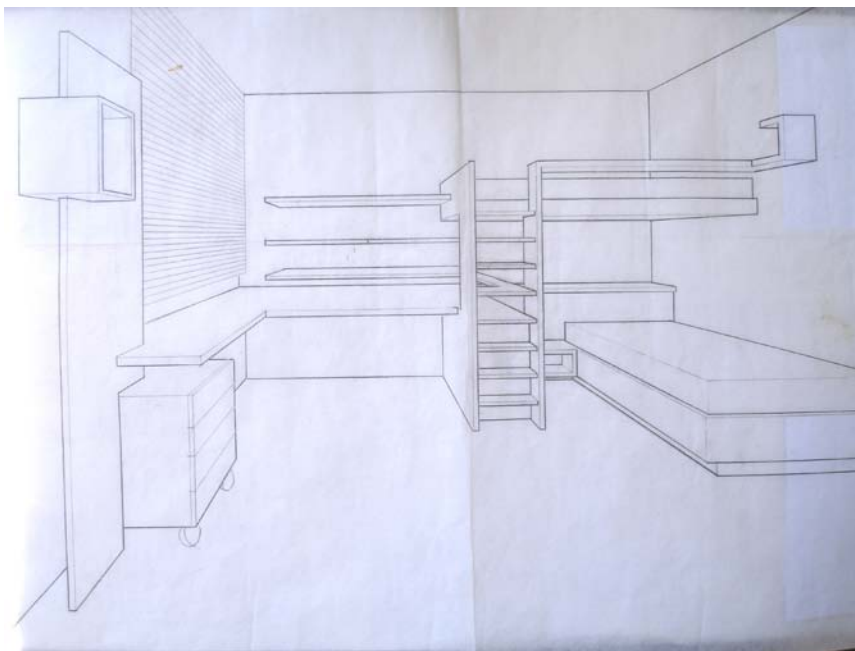


Figura 85: Quarto dos adolescentes, Goiânia.
Fonte: Acervo Thomé, 1989.

Por doze anos, uma sucessão de projetos personalizados foi criada e executada, tirando partido de linhas, planos que se dobravam e volumes que se interpenetravam. A Figura 86 mostra montagens de ricas respostas formais que se misturam com soluções funcionais, geradas pelas necessidades dos clientes.

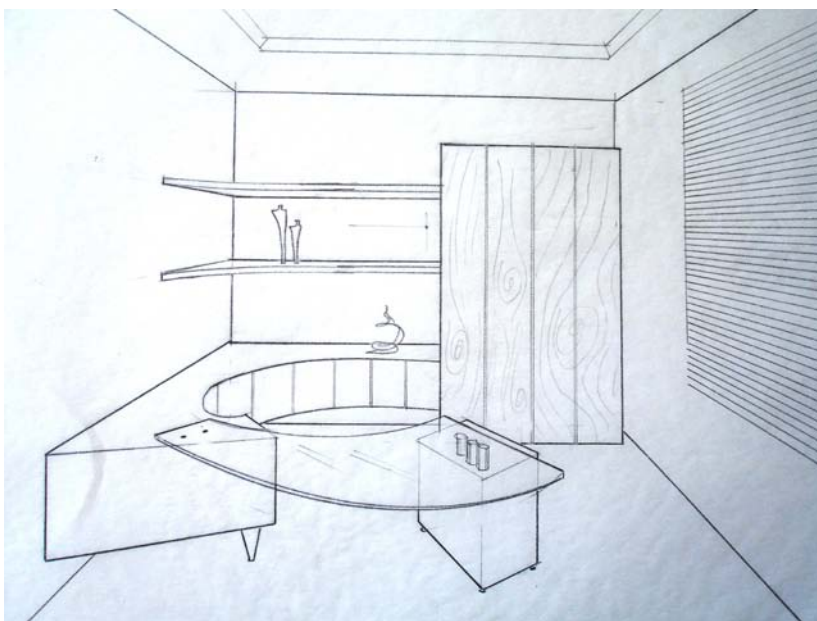


Figura 86: Consultório médico, Goiânia.
Fonte: Acervo Thomé, 1990.

Situações aconteceram em que a forma do equipamento projetado envolvia o usuário, garantindo conforto e praticidade, num ambiente pequeno.

Nos três projetos seguintes (Figuras 87 a 89), as técnicas de interpenetração de planos em sólidos e a sintetização funcional ilustram a criação de Thomé, onde observo diferentes soluções para o equipamento porta-CD; na primeira, ele está inserido no centro do volume, proporcionando um recorte nas portas. No segundo, está entre montantes verticais que suportam as prateleiras. No terceiro, uma seqüência de rasgos foi programada para sustentar os CDs na prancha vertical, paralela à parede, aliando estética e funcionalidade. As priorizações são percebidas nas diferentes profundidades dos elementos construtivos, além do domínio visual causado pela transparência do vidro.

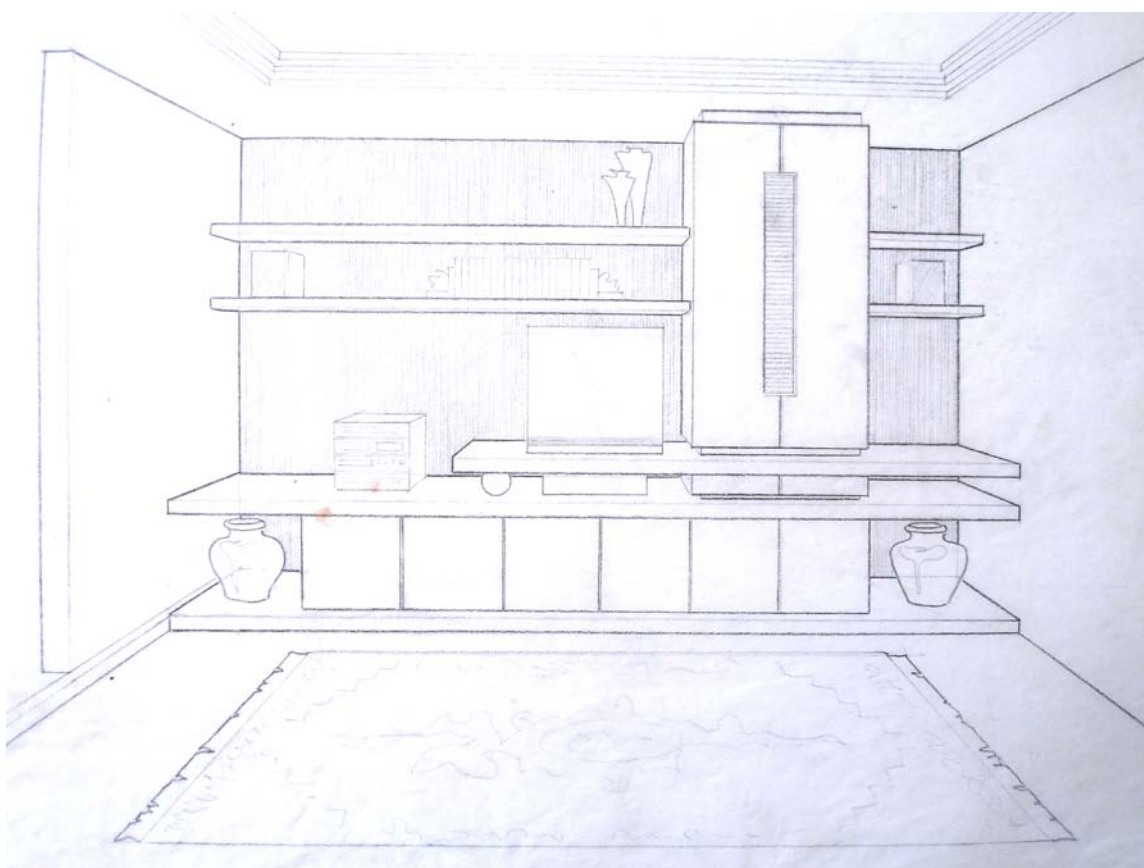


Figura 87: Estante sala de TV, Goiânia.
Fonte: Acervo Thomé, 1990.

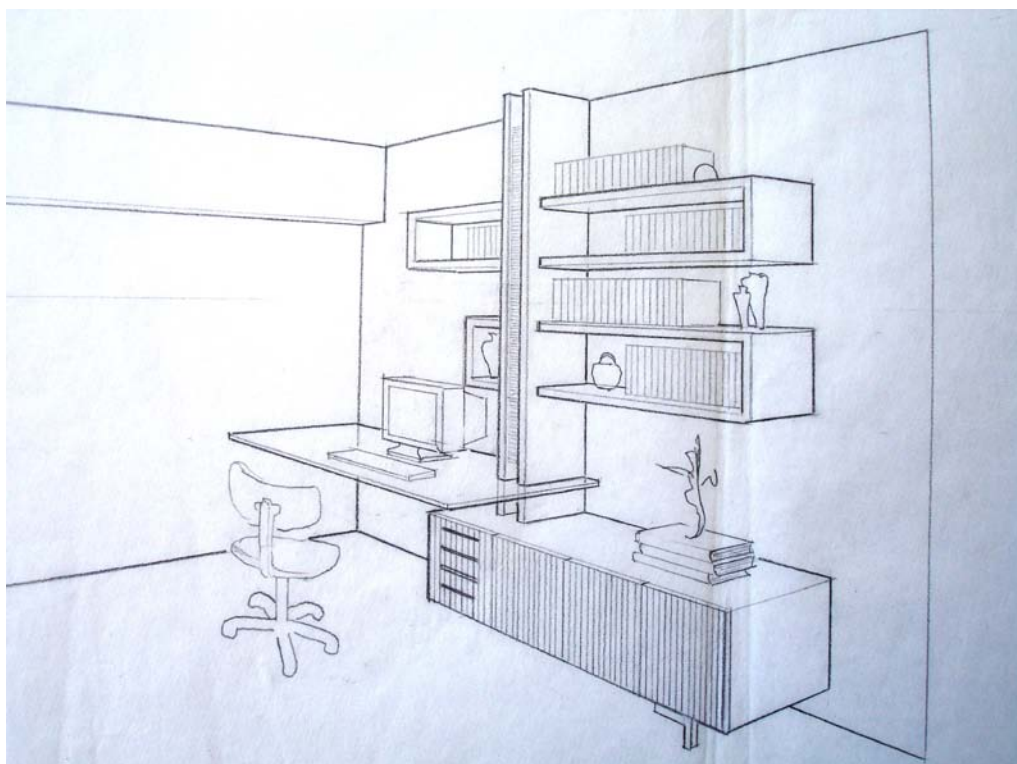


Figura 88: Home Office, Goiânia.
Fonte: Acervo Thomé, 1994.

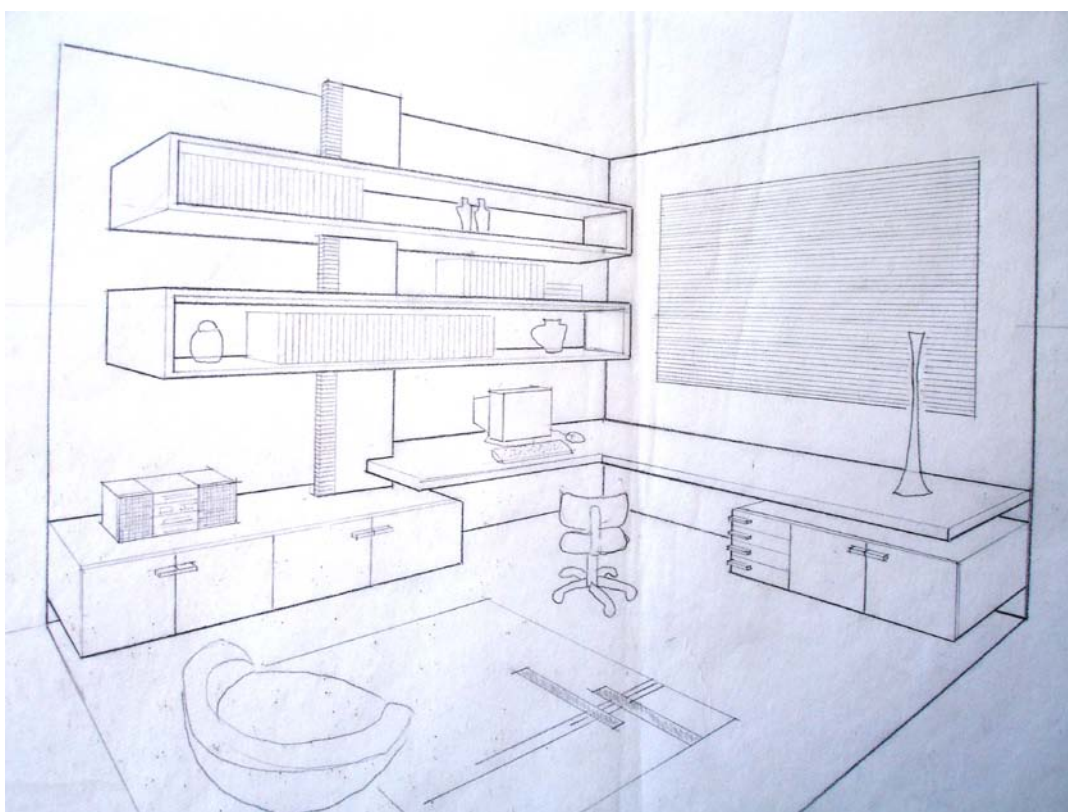


Figura 89: Sala de estudos e entretenimento, Goiânia.
Fonte: Idem, ibidem.

Os trabalhos de Thomé caracterizam-se, fundamentalmente, por linhas retas e formas puras, que se interpenetram e associam a simplicidade formal a funcionalidades específicas. Elementos desnecessários não fazem parte de suas obras, que buscam a objetividade, em sua melhor expressão, e, ao mesmo tempo, promovem associações formais surpreendentes para o expectador.

Sua vinda para Goiânia possibilitou o convívio com expressões da arquitetura local e favoreceu o surgimento de uma apreciação pessoal significativa de seus traços *art déco*, tendo isso, posteriormente, inspirado alguns de seus trabalhos. Detalhes foram absorvidos e re-utilizados, em projetos de diversas peças de mobiliário.

A seguir, notam-se três peças criadas para sala de som e TV com influências do *art déco* (Figuras 90 a 92). A repetição de planos escalonados, o ritmo de elementos aplicados, a rãdica presente em revestimentos e o coroamento das estantes imprimem características deste estilo.

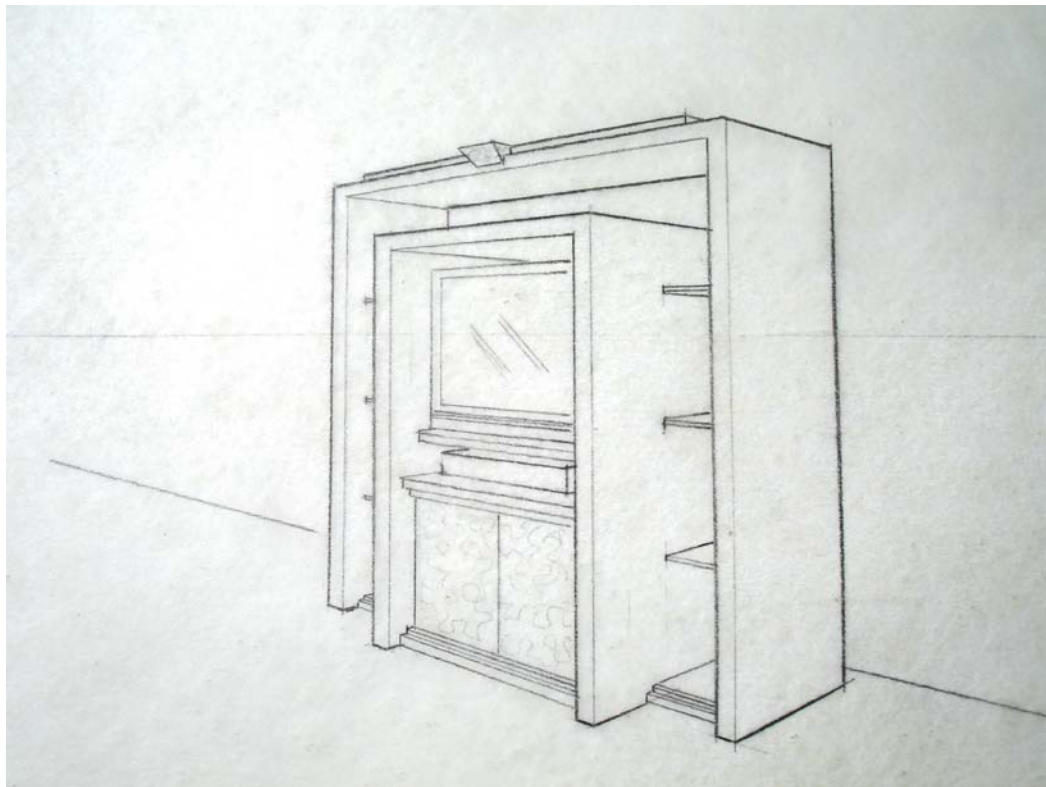


Figura 90: Estante de TV, Goiânia.
Fonte: Acervo Thomé, 1995.

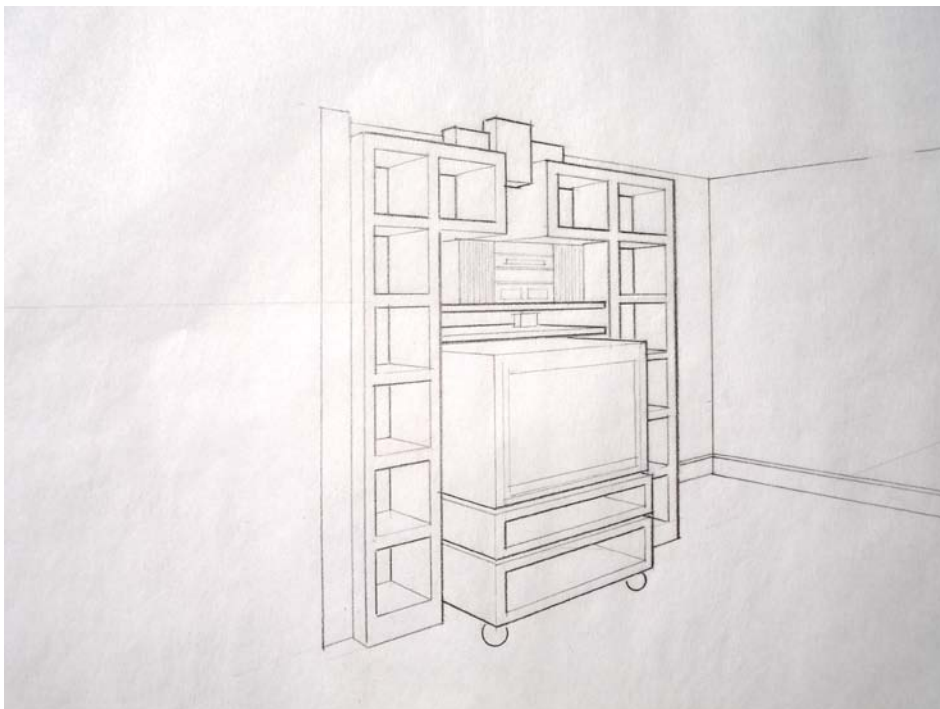


Figura 91: Estante de TV com nichos e rodízios, Goiânia.
Fonte: Acervo Thomé, 1997.

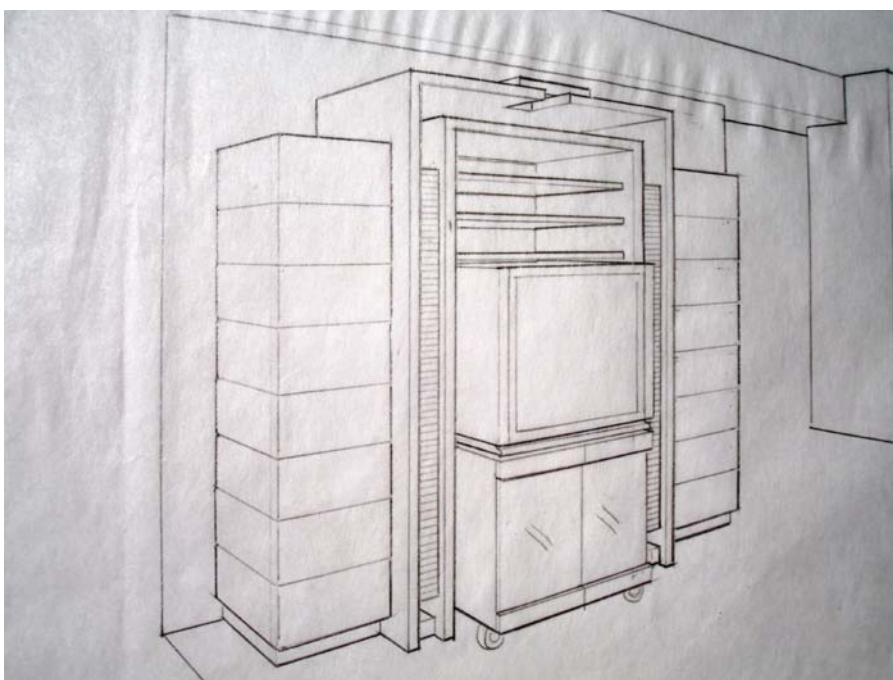


Figura 92: Estante de TV com portas e rodízios, Goiânia.
Fonte: Idem, ibidem.

Em outros trabalhos, posso observar um agenciamento de formas de naturezas diversas, como madeira, pedra e vidro, em peças em que o mínimo necessário é usado para proporcionar uso e boa ergonomia. Elementos

trapezoidais de madeira são interpenetrados por lâminas de cristal 19 mm, trazendo leveza e transparência para a mesa de jantar da Figura 93. A flutuação do tampo sobre a base evidencia a construção das formas agenciadas, em um ineditismo formal digno da produção exclusiva.



Figura 93: Mesa de jantar, Goiânia.
Fonte: Acervo Thomé, 1999.

Influências tanto da modernidade de Brasília quanto de seus estudos, na Escola de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás, podem ser percebidas, nitidamente, e registradas no trabalho de Thomé. Exemplo disso são as formas puras e transparências observadas na sequência de mesas das Figuras 94 a 97, em que Thomé solucionou as devidas funções com a plástica objetiva e monumentalista do Pós-Modernismo. Os volumes paralelepípicos das duas primeiras figuras são gaveteiros voltados para o usuário. A criação da última partiu da eliminação de algumas arestas do elemento cúbico, e implementando um cilindro em cor vibrante na substituição da aresta principal resultante. Os tampos transparentes destacam os elementos formais de cada solução a seguir.

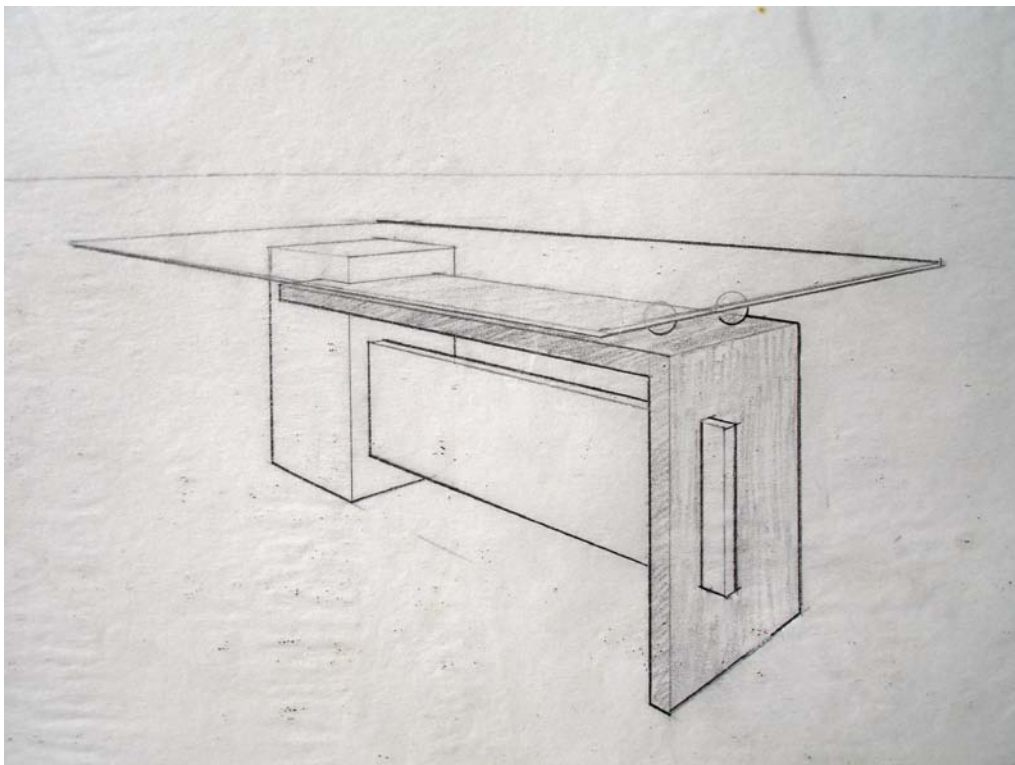


Figura 94: Mesa de atendimento, Goiânia.
Fonte: Acervo Thomé, 2000.

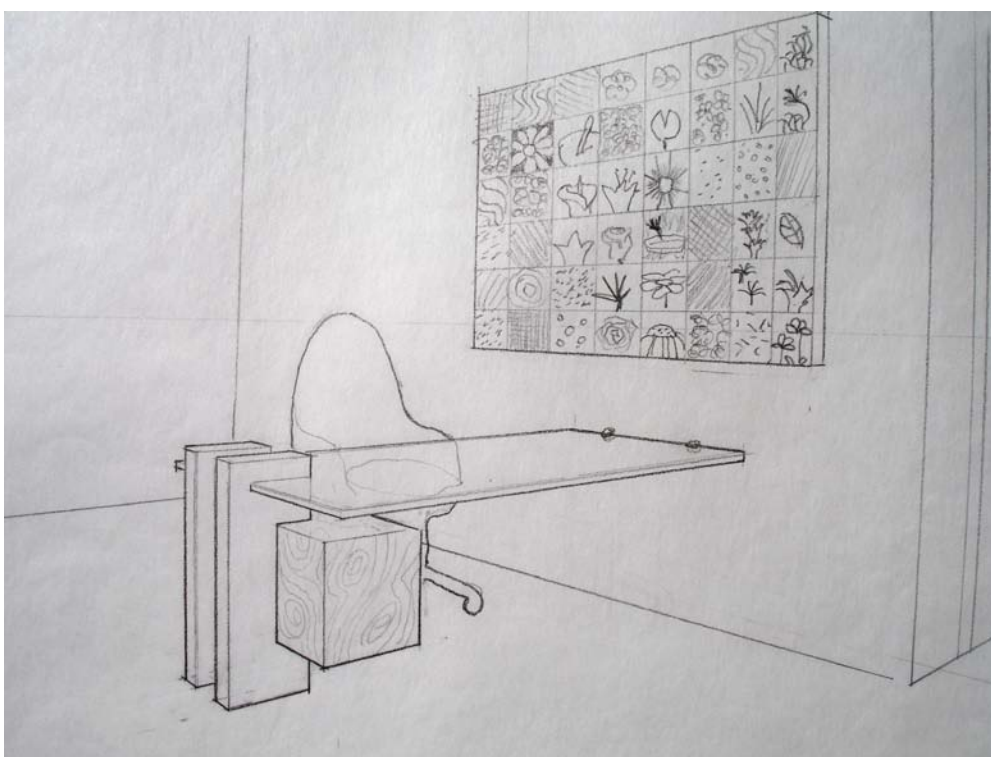


Figura 95: Mesa de secretária, Goiânia.
Fonte: Idem ibidem

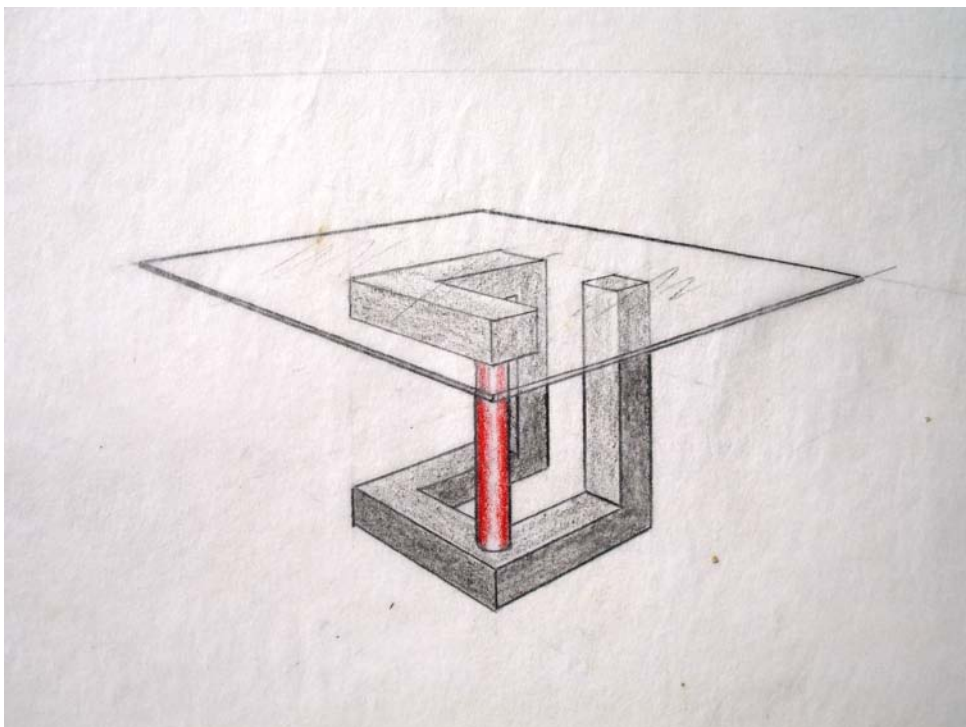


Figura 96: Figura 95: Mesa de jantar - 4 lugares, Goiânia.
Fonte: Acervo Thomé, 2002.

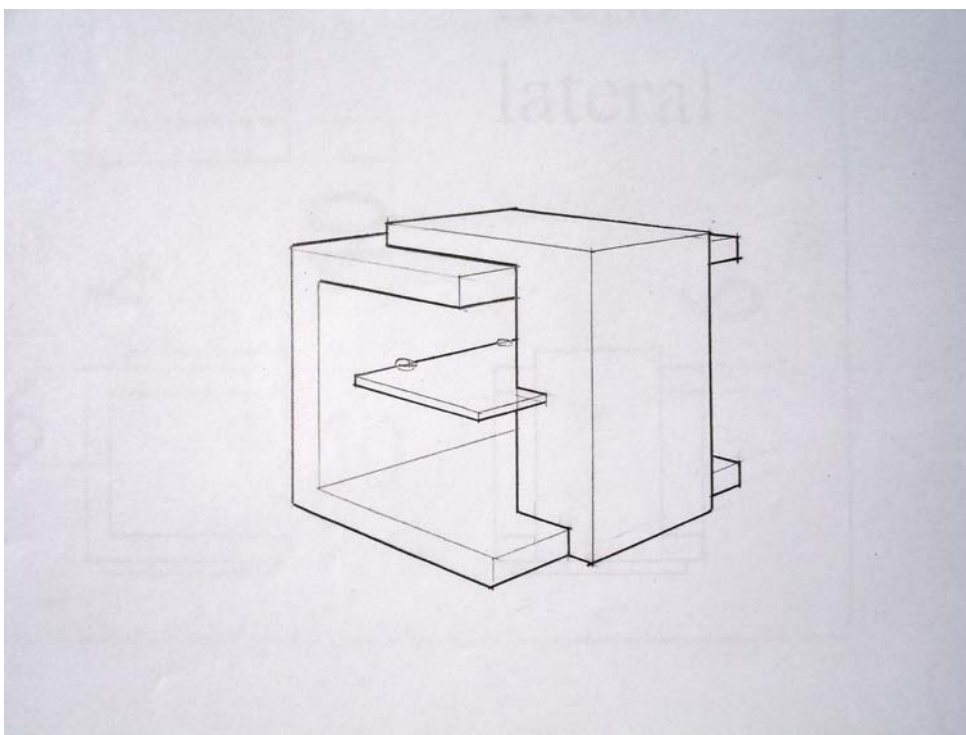


Figura 97: Mesa lateral, Goiânia.
Fonte: Idem ibidem

Rack para TV, *buffet* de sala de jantar e aparador usam do mínimo indispensável para desempenhar suas funções, traduzindo uma limpeza de formas, dentro de uma assimetria equilibrada. No *rack*, vidro metal e madeira se complementam, mostrando, novamente, planos dobrados. Observo que o vidro colocado na vertical é o que garante a não deformação do tampo superior com o peso da televisão que se instalará sobre ele. No *buffet*, uma máscara vazada, em madeira, com pintura *gofratto*, recria uma estante em que cada rasgo dobrado para trás se torna uma prateleira. O volume fechado é revestido em *patchwork* de madeira. No aparador, um pilar já existente no ambiente foi o ponto de partida para a criação da composição. (Figuras 98 a 100).

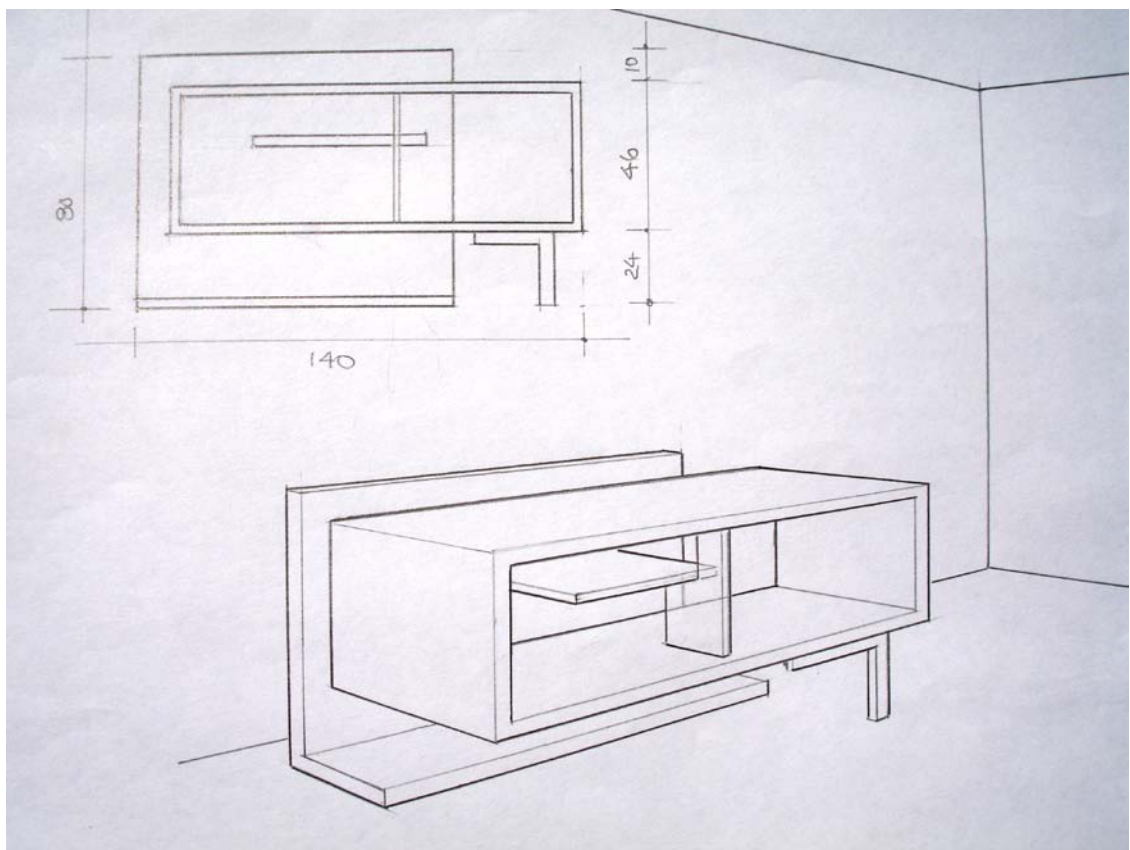


Figura 98: Rack para TV, Goiânia.
Fonte: Acervo Thomé, 2005.

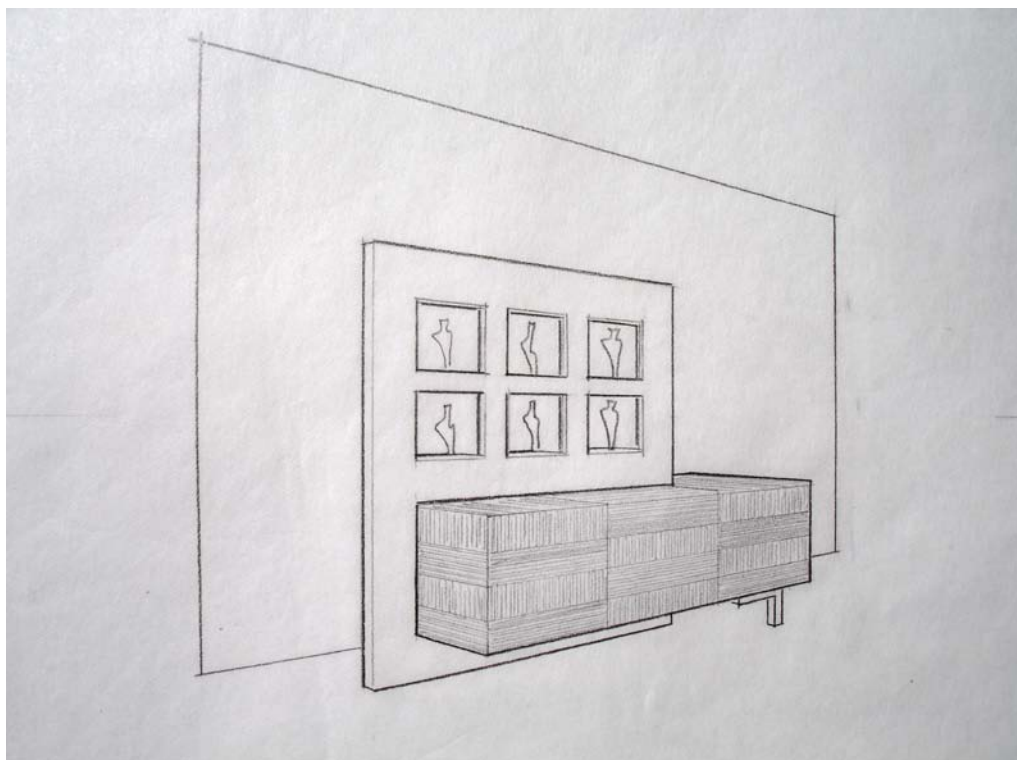


Figura 99: Buffet de sala de jantar, Goiânia.
Fonte: Acervo Thomé, 2007.

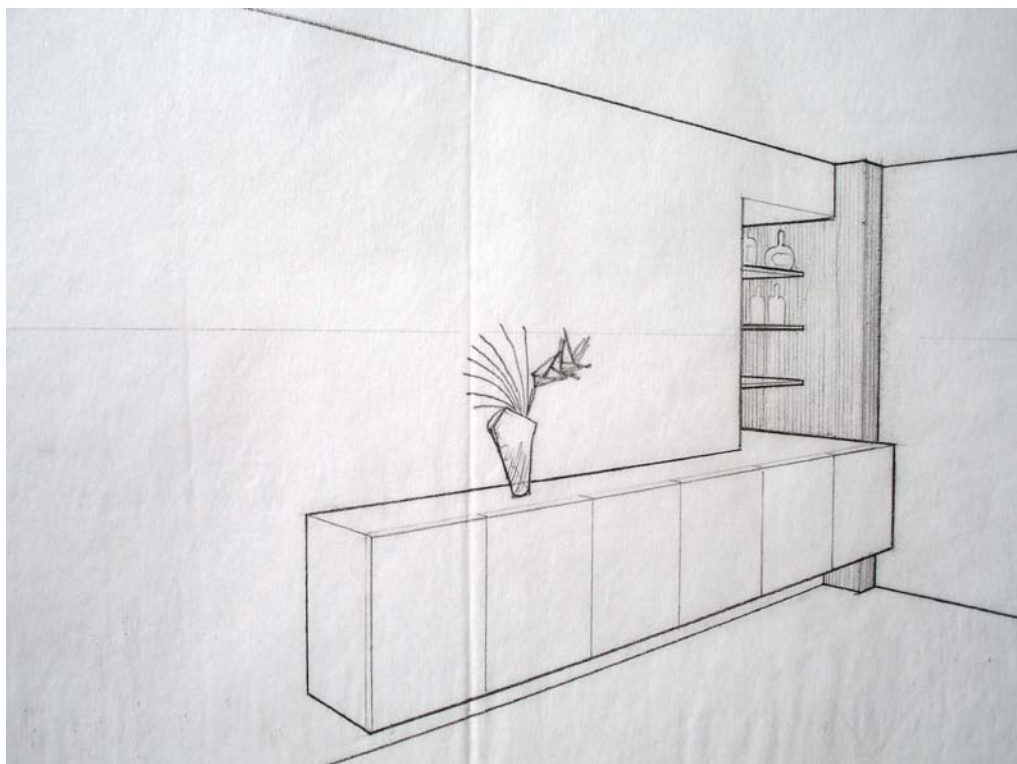


Figura 100: Aparador, Goiânia.
Fonte: Idem ibidem

Formas geométricas se uniram para estabelecer uma divisória, apoiada por elementos metálicos ligados do chão ao teto, e constituída de uma estrutura de dupla face que conciliava a função de vedar com o feitio da estética e da arte. (Figura 101).

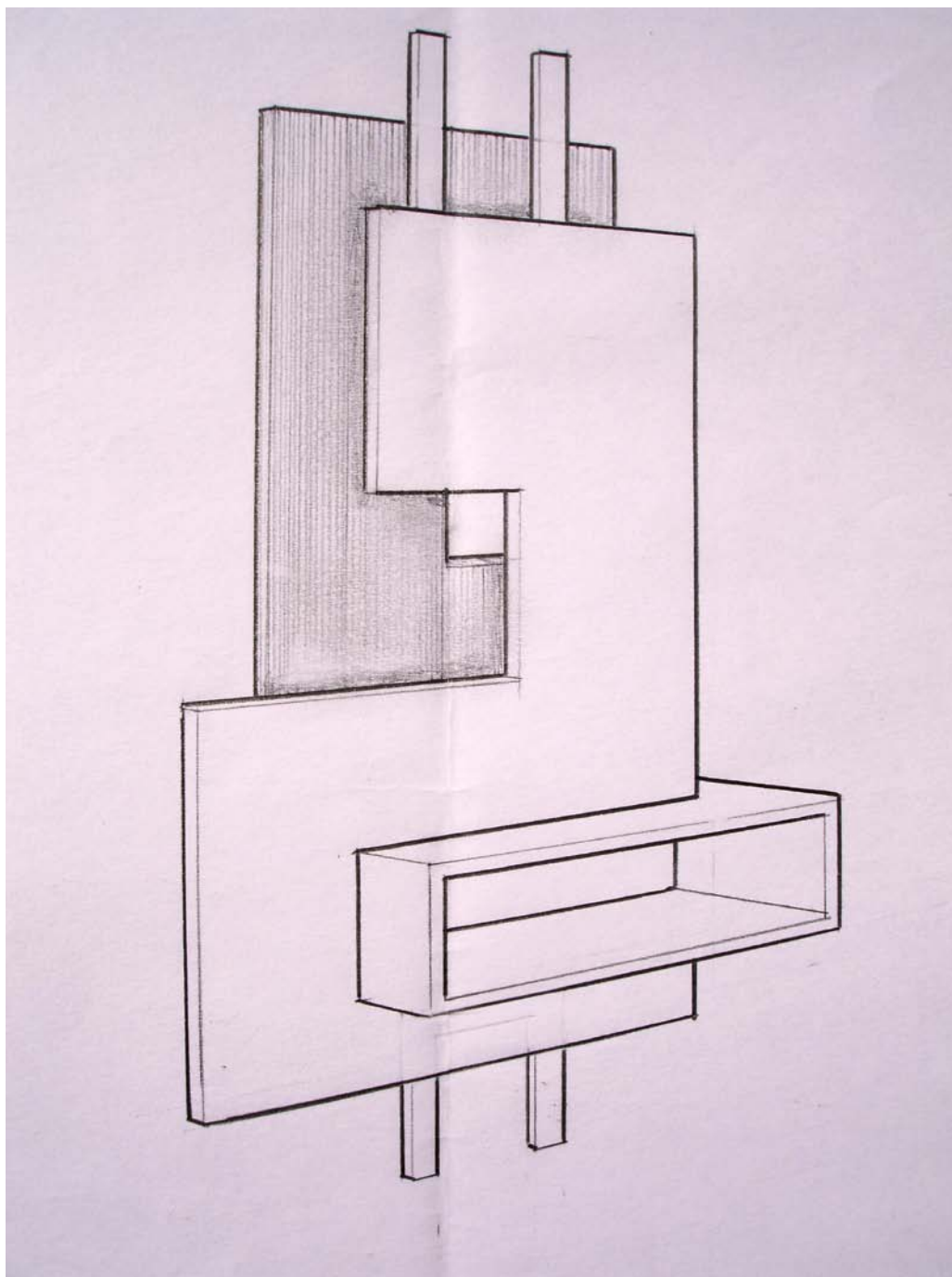


Figura 101: Divisória, Goiânia.
Fonte:: Acervo Thomé, 2007.

A construção e a desconstrução, observadas em alguns trabalhos de Thomé, possibilitam elementos formais que utilizam o baixo relevo para proporcionar nichos de ocupação com objetos e adereços. (Figuras 102 e 103).

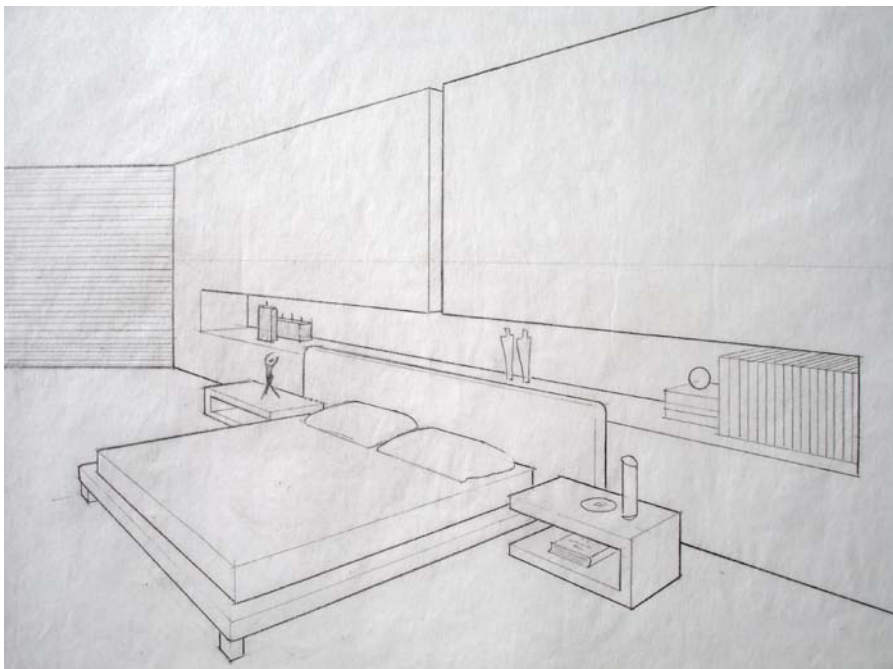


Figura 102: Quarto de casal, Goiânia.
Fonte: Acervo Thomé, 2007.

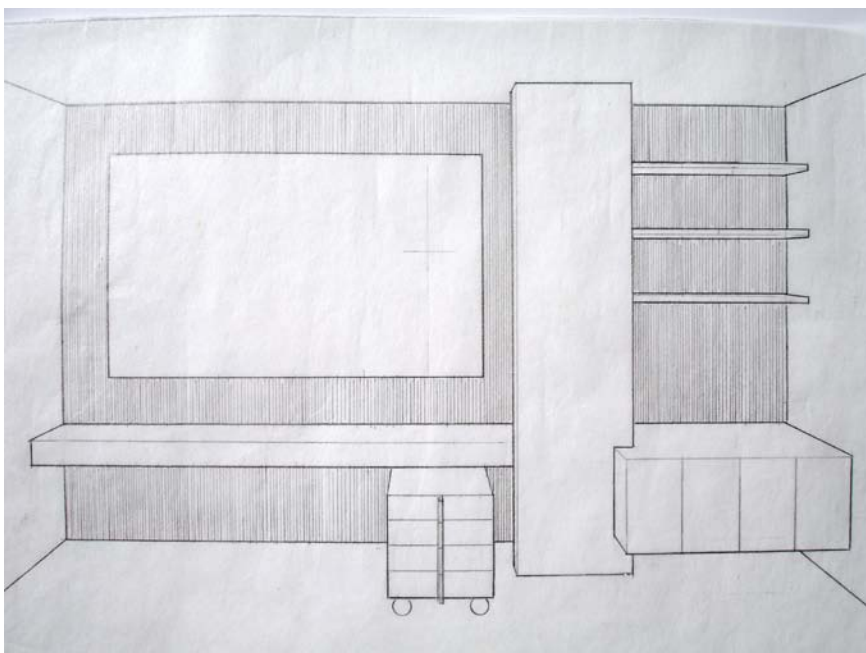


Figura 103: Estante com tela de projeção para sala de reuniões, Goiânia.
Fonte: Idem, 2007.

Em outros trabalhos, Thomé utiliza planos que se interligam e são capazes de aferir soluções práticas e necessárias a um bom uso e desempenho, valendo-se, sem medo, de formas e superfícies que, por vezes, dobram, viram e se repetem.

Dessa forma, posso entender como a criação de Thomé acaba se processando, de forma intencional ou condicionada, mediante uma grande investigação de associações entre formas, planos e linhas, aliada à consagração da simplicidade e à satisfação da harmonia estética.

Produção seriada

A partir do novo milênio, a produção de Thomé tem se caracterizado pela prestação de serviços a indústrias de móveis locais. Essas indústrias atingem, principalmente, um público lojista de Goiânia, Rio, São Paulo, Minas, Mato Grosso e Distrito Federal. Além desses, através de incentivos dos governos federal e estadual, as indústrias se reuniram e implantaram um programa de produção e exportação para América Latina e países árabes.

Uma série de móveis foi criada visando à estocagem e distribuição facilitada da produção dessas indústrias, composta de peças desmontáveis, com embalagens racionais e instruções simplificadas de montagem.

Enfaticamente, sua criação tem apresentado traços de concepções estilísticas modernistas, desde Construtivismo, Modernismo, *Art Déco*, até Pós-Modernismo e Desconstrutivismo, variando as soluções estéticas, de acordo com as necessidades funcionais.

Thomé passou a realizar estudos de redimensionamento das peças, para o maior aproveitamento possível de materiais e a viabilização de sua execução, em busca da lucratividade imposta pelas indústrias moveleiras. A produção exclusiva, neste momento, passou a ser esporádica, visto que sua clientela maior, desde então, é o produtor seriado.

Os materiais empregados nos trabalhos de Thomé são, dentro de um padrão de produção seriada, os que agregam os maiores valores de requinte e qualidade. Utiliza-se de madeiras maciças e industrializadas, como mogno,

imbúia, sucupira e pau-marfim, assim como acabamentos como o verniz de poliuretano (PU) e a pintura *gofratto*, que favorecem proteção, resistência e a estética almejada no produto. A introdução de placas de cristal 19 mm em planos, atravessando-os ou simplesmente se apoiando neles, compõe com as ferragens e travamentos da concepção do elemento, traduzindo leveza e transparência. A aplicação de chapas de metal permite uma resistência ao produto e, muitas vezes, o movimento proposto pela forma somente é possível com o seu emprego, em acabamentos de cromo, zinco e pintura.

A figura 104 é uma mesa para 6 lugares, em madeira mogno industrializada, com acabamento em verniz de poliuretano. Sua sustentação se salienta com o cruzamento de uma placa de cristal de 19 mm no sentido ortogonal da prancha transversal de madeira.



Figura 104: Mesa para 6 lugares, Brasília (180 x 76 x 100 cm).
Fonte: Acervo Thomé, 2004.

Foi criada uma estação de trabalho (figura 105) com dois montantes de madeira industrializada e acabamento de verniz poliuretano, longitudinais ao tampo de cristal 10 mm, temperado. Recortes nos montantes fazem a

movimentação estética no móvel, onde fendas encaixam o tampo, que é preso com ferragens na parede.



Figura 105: Estação de trabalho, Goiânia (260 x 70 x 80 cm).
Fonte: Acervo Thomé, 2004.

Idealizado para o I Salão Goiano de Móvel, o rack para computador (figura 106), o *Rack Black*, foi projetado em madeira revestida em laminado melamínico, seguindo princípios estético-funcionais do Construtivismo. Cada recorte da prancha vertical se desdobra na base em uma prateleira que chega até a parede, o que proporciona aí, um *display* de CDs.

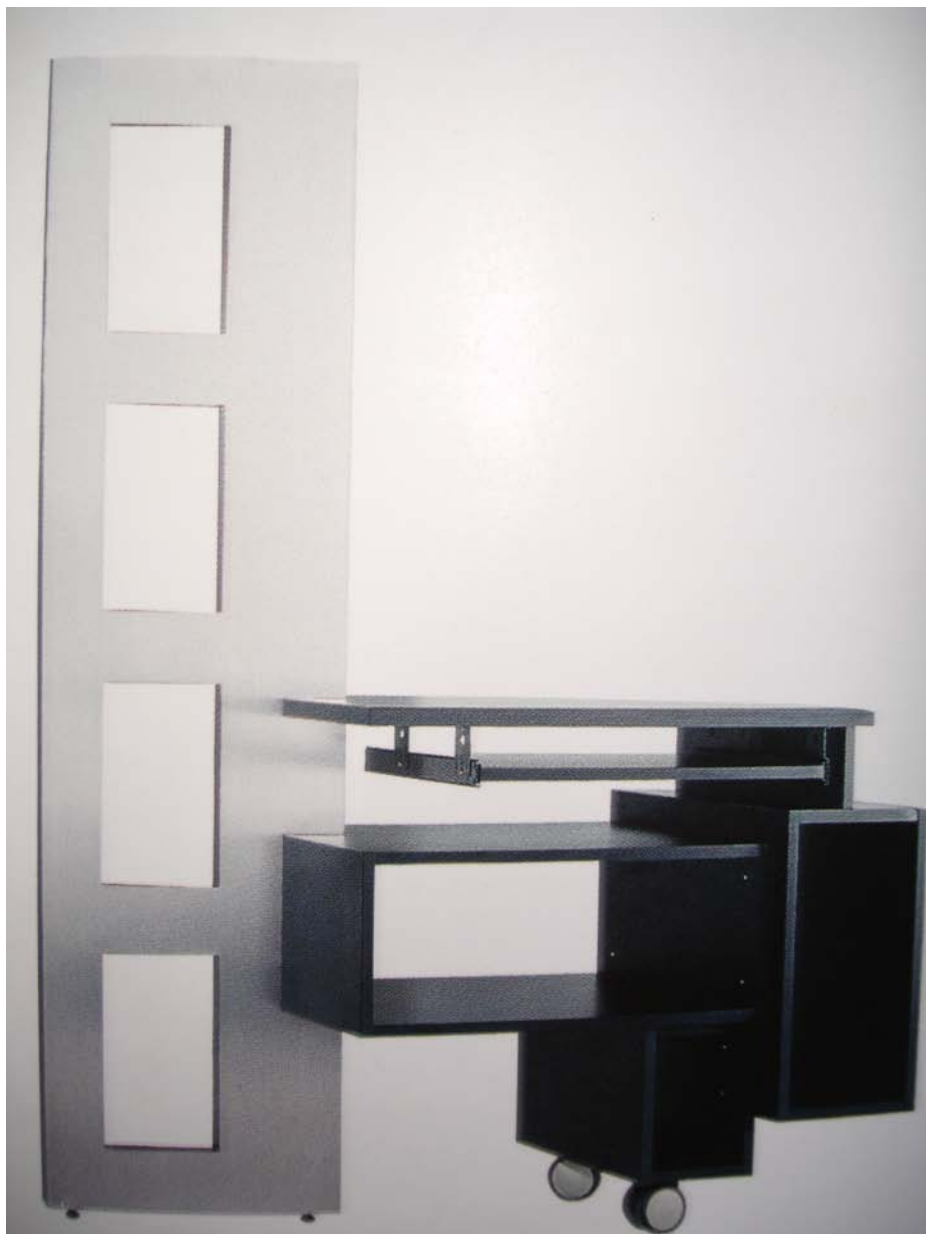


Figura 106: Rack para computador, Goiânia (140 x 190 x 53 cm).
Fonte: Acervo Thomé, 2004.

A figura 107, o *Rack White*, também participou do mesmo Salão e processo executivo, porém para a função de rack para TV, DVD, *decoder* e calceiro de quarto, com cabide como acessório para a camisa em uso. Suas linhas conceptivas nos remetem ao *De Stijl* ou Neo-plasticismo, do começo do século XX. Um montante em madeira dobrada em “U” faz a sustentação da peça.

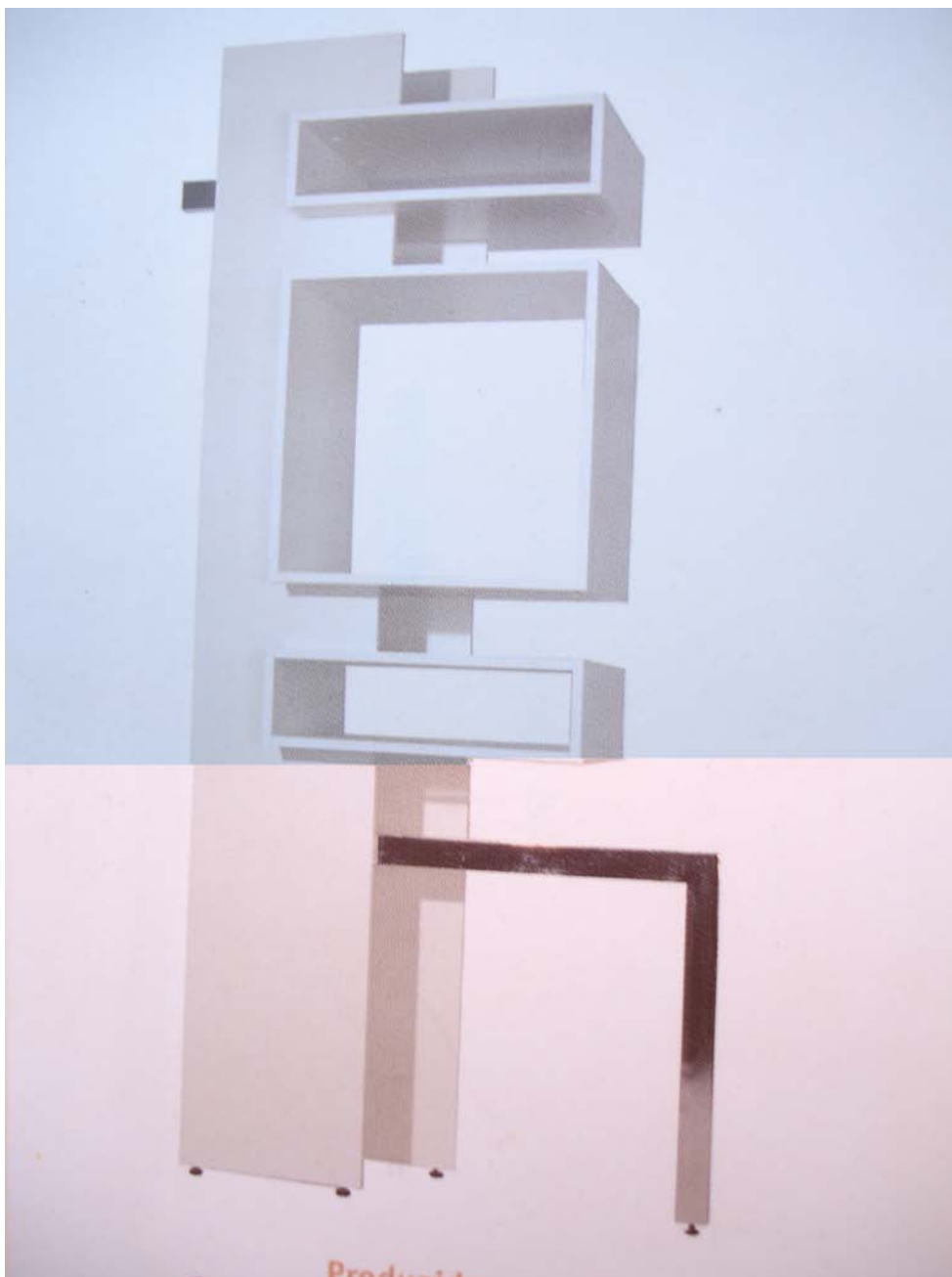


Figura 107: Rack para quarto, Goiânia (120 x 190 x 45 cm).
Fonte: Acervo Thomé, 2004.

A figura 108 apresenta uma mesa de consultório com bases em madeira imbuía-mel industrializada e acabamento em verniz poliuretano, em forma de “V”, com encaixe para tampo de cristal de 19 mm, que une as duas peças opostamente simétricas, mais uma vez nos remetendo ao Construtivismo.



Figura 108: Mesa de consultório, Goiânia (230 x 76 x 100 cm).
Fonte: Acervo Thomé, 2005.

A mesa de cabeceira, em madeira imbúia industrializada e acabamento em verniz poliuretano, recebem como tampo um cristal de 10 mm, encaixado no volume que faz o detalhe diferenciado sobre o gaveteiro. (Figura 109)



Figura 109: Mesa de cabeceira, Goiânia (53 x 65 x 53 cm).
Fonte: Acervo Thomé, 2006.

A peça a seguir foi projetada como um *display* para CD, e executada em dois tipos de madeira, sendo uma industrializada, o pau-marfim, e outra

maciça, a sucupira. Observa-se sua fixação na parede com um coroamento de traço *Art Déco*, além do ritmo gerado com a repetição dos baguetes de sucupira. O começo do recorte na prancha se desdobra em uma prateleira que encosta-se à parede para manter a distância uniforme, paralela à parede (Figura 110).



Figura 110: Display para CD (33 x 183 x 13 cm).
Fonte: Acervo Thomé, 2007.

Finalizando, mostramos uma série de objetos criados para a Exposição Individual de Castiçais, realizada em 1997, no salão de eventos do Shopping Bougainville. Thomé usou materiais variados para apoiar velas exóticas adquiridas anteriormente à concepção dos castiçais. Linhas do Construtivismo e

Neo-plasticismo estão sempre presentes em suas criações, o que nos traz leveza, movimento e equilíbrio em sua arte (Figuras 111 a 114).



Figura 111: Castiçal de parede em chapa de metal pintada, Goiânia (20 x 30 x 10 cm).

Fonte: Acervo Thomé, 1997.



Figura 112: Castiçais de mesa em chapa metálica dobrada cromada, Goiânia (20 x 12 x 10 cm)

Fonte: Acervo Thomé, 1997.

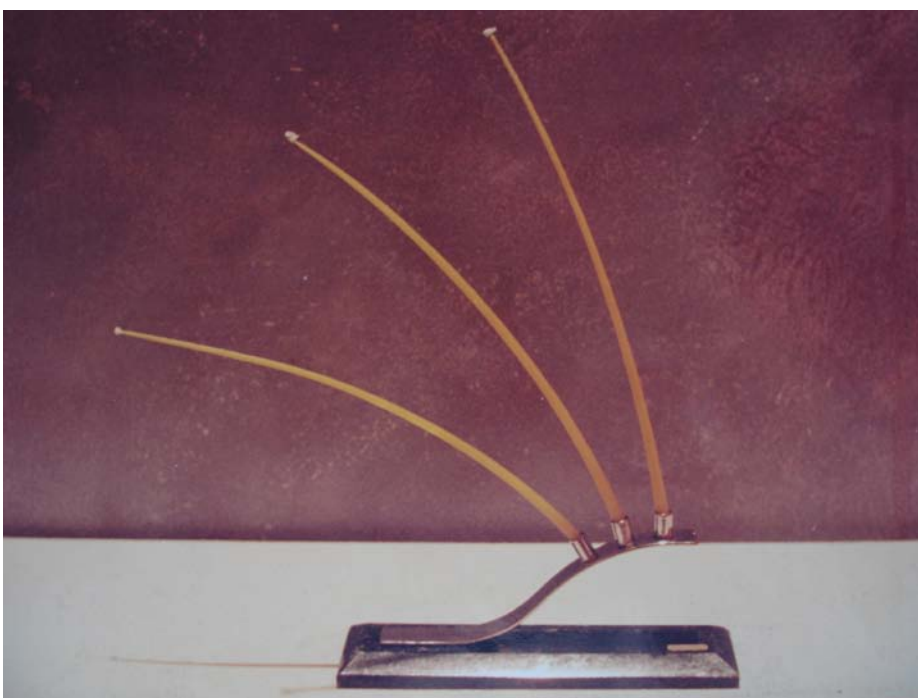


Figura 113: Castiçal de mesa em granito e metal cromado, Goiânia (35 x 38 x 8 cm).

Fonte: Idem ibidem



Figura 114: Castiçal em pedra, madeira e metal, Goiânia (30 x 45 x 8 cm).
Fonte: Acervo Thomé, 1997.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se estendeu, além do imaginado nos momentos de sua idealização, mas, à medida que novas informações foram aparecendo, a necessidade de investigá-las passou a prevalecer qualquer roteiro até então planejado. Inúmeras informações e conclusões me foram reveladas no decorrer de todo o trabalho, desde o sonho do progresso, vivido pela sociedade da Cidade de Goiás, que antecedeu a vinda das famílias pioneiras, como a expectativa das famílias de fora que se mudaram para uma cidade em construção, desprovida de benfeitorias, em que suas vindas participariam diretamente da história da cidade.

A confiança no hoje, a esperança no amanhã, e várias incertezas que surgiam na população do começo de Goiânia, nas décadas de 30 e 40, ficaram registradas na convivência com a arquitetura *art déco*, inicialmente, cujos traços nada traduziam o comportamento da sociedade, mas se impunham, como uma alforria para se atingir a modernidade.

O interior das casas era mobiliado com móveis rústicos, barrocos ou neoclássicos, dependendo do padrão sócio-econômico da família; somente os mais ativos, que buscavam um “status de moderno”, adquiriam móveis novos, com o design *art déco*. Para os mais ricos, esse estilo industrializado depunha contra a imagem de tradição e poder, que uns ainda traziam em seus anseios.

A época da construção de Brasília foi outra revolução na cidade de Goiânia. Novos bairros foram abertos e a indústria da construção civil, mais uma vez, era incentivada para o desenvolvimento. A proximidade de Goiânia à nova capital fez dela um “canteiro de obra”, em que até os dias de hoje, as indústrias moveleiras, alimentícias e de confecção ainda são base de sustentação do progresso e crescimento de Brasília.

Com a construção de Brasília, Goiânia viveu um grande crescimento de sua população. Novos bairros surgiram e as indústrias de base continuaram a se

desenvolver. A construção civil, a produção moveleira, a indústria alimentícia e de confecção foram as que registraram maior crescimento.

A área da Educação também se expandiu. O Ensino Fundamental e Médio tiveram um grande crescimento, para suprir a população da capital, e as famílias do interior do Estado contribuíram com as expectativas de formação de seus filhos. A industrialização agrícola evoluía de acordo com os programas governamentais de incentivo à produção e fortalecimento da economia do Estado. Novas universidades surgiram, a partir da década de 60, e os anseios da sociedade por membros com formação superior, eram cada vez mais presentes.

Em 1968, o Curso de Arquitetura surgiu, vindo da Escola Goiana de Belas Artes, pela Universidade Católica de Goiás. Após sete anos, os estudos de um currículo ideal foram iniciados, na tentativa de conciliar técnica, plástica e pesquisa. Um grupo de profissionais se reuniu por três anos, trocando experiências e informações curriculares com outras escolas, por todo o país.

De 1979 a 1989, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo implantou um currículo desenvolvido por seus professores e colaboradores, que gerou um diferencial aos seus alunos e, posteriormente, profissionais de arquitetura e design, incentivados pelo domínio da investigação formal e possíveis associações plásticas. Além disso, o estudo sobre o histórico da cidade de Goiânia se deu de maneira muito ilustrada.

Investigando o trabalho do profissional Augusto Thomé, que se especializou em Design de Mobiliário, percebe-se a influência desse currículo e a sua aplicabilidade desde o início de seus trabalhos nos anos 80. Sua formação e suas experiências profissionais fizeram com que sua criação tenha uma identidade singular. Recentemente, destacou-se com sua participação no evento Casacor Goiás 2008.

Thomé criou uma estante de *hometheater*, adaptada para uma sala de estar, em que os aparelhos eletrônicos estão camuflados em um nicho revestido por um vidro preto, onde somente a tela da TV, que está atrás do vidro, tem a transparência. O destaque se dá para o trabalho em marchetaria proposto nos painéis móveis, em três laminados diferentes de madeira e com acabamento em

verniz poliuretano. O desenho é uma adaptação da criação de Escher¹¹, artista da *Op Art* (*optical art*) dos anos 60, que mais uma vez se encontra presente nos trabalhos de Thomé. A volumetria virtual proposta neste trabalho traz, para o espectador, a viagem ao domínio da Geometria, com toda a precisão matemática de seus encaixes e o fascínio da terceira dimensão. (Fig. 115 e 116).



Figura 115: Estante de hometheater com painéis abertos, Goiânia.
Fonte: Thomé, 2008.

A execução desta estante, assim como de todos os demais móveis criados por Thomé para esta Mostra, foi patrocinada por uma indústria de móveis de Goiânia, que após a desmontagem do evento, montou o ambiente em seu

¹¹ Maurits Cornelis Escher ou M. C. Escher (LEEWARDEN, 17 DE JUNHO de 1898 - HILVERSUM, 27 DE MARÇO de 1972) foi um ARTISTA GRÁFICO HOLANDÊS conhecido pelas suas XILOGRAVURAS, LITOGRAFIAS e MEIOS-TONS (*mezzotints*), que tendem a representar construções impossíveis, preenchimento regular do plano, explorações do INFINITO e as METAMORFOSES - padrões GEOMÉTRICOS entrecruzados que se transformam gradualmente para formas completamente diferentes.

Uma das principais contribuições da obra deste ARTISTA está em sua capacidade de gerar imagens com impressionantes efeitos de ILUSÕES DE ÓPTICA, com notável qualidade técnica e ESTÉTICA, tudo isto, respeitando as regras geométricas do DESENHO e da PERSPECTIVA. ([http://pt.wikipedia.org/wiki/M. C. Escher](http://pt.wikipedia.org/wiki/M._C._Escher))

showroom. A estante entrou em produção seriada especial, sendo reproduzida sob encomenda.

A maior conclusão que faço, após essa pesquisa, é que mesmo em tempos de globalização, em que os avanços da tecnologia e a extensão das telecomunicações nos enquadram em um comportamento estigmatizado, padrão, como uma imposição imperialista sobre a população mundial, ainda nos deparamos com a arte de alguns, que fogem do óbvio e previsível, da criação gerada pela máquina. São capazes de nos surpreender, nos emocionar, diante da simplicidade de seus traços, diante dos resgates de nossa memória, diante do prazer de ser seu espectador.



Figura 116: Estante de hometheater com painéis fechados, Goiânia.
Fonte: Thomé, 2008.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. LIVROS, TESES, DISSERTAÇÕES E OUTRAS PUBLICAÇÕES

1º. Seminário Internacional. *Art déco na América Latina*. Centro de Arquitetura e Urbanismo. Rio de Janeiro: Prefeitura do RJ, PUC/RJ, 1997.

ALVES, Lara Moreira. *Os significados urbanos de Brasília na obra do artista Milton Ribeiro*. Goiânia: FAV/UFG, 2005.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

AUCE, Anahy Mendonça George. *“Imagem Símbolo”: Função da escultura figurativa urbana*. Goiânia: UFG, 1998.

BADAN, Rosane da Costa. O mobiliário público de Goiânia nas décadas de 30 e 40. 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, UFG, Goiânia: UFG, 2004.

BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.

BARDI, P. M. *A Arquitetura brasileira*. In: BENEVOLO, 1972. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

BARDI, P. M. *O modernismo no Brasil*. São Paulo, SUDAMERIS – Banco Francês e Italiano para a América do Sul S/A, 1978.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Artesanato, arte e indústria*. FAUSP, 1988.

BENEVOLO, Leonardo. *Introdução à arquitetura*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

BOTELHO, Tarcísio Rodrigues. *Goiânia – cidade pensada*. Goiânia: UFG, 2002.

BRESLER, Henri. O art décoratif moderno na França. In: *Art déco na América Latina*. Centro de Arquitetura e urbanismo. 1º. Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura do RJ, 1997.

CAVALCANTI, Lauro. *As preocupações com o belo: Arquitetura moderna nos anos 40 e 50*. Rio de Janeiro: Taurus, 1995.

CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno*. Guia de Arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CHAUL, N. A construção de Goiânia e a transferência da capital. Goiânia: UFG, 1988.

COELHO NETTO, J. Teixeira. *A Construção do Sentido na Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1979.

CONSIGLIERI, Victor. *A Morfologia da Arquitetura*. Lisboa: Estampa, 1995.

CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CORONA, Eduardo & LEMOS, Carlos A. C. *Dicionário de arquitetura*. São Paulo: Edart, 1972.

COSTA, Marcelo Henrique. *Goiânia, mito ou modernidade?* Goiânia: FAV/UFG, 2007.

CUNHA, Almir Paredes. *Dicionário de artes plásticas*. Vol. 1. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2005.

DINIZ, Anamaria. *Grande Hotel*. In: ROCHA, Renato (Coord). *Arquitetura em Goiás. 74 anos de Goiânia*. Vol 1 Goiânia: Contato Comunicação, Kelps, 2006.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: USP, 2001.

FONSECA, Aline Borges Santos. *Museu Pedro Ludovico Teixeira*. In: ROCHA, Renato (Coord). *Arquitetura em Goiás. 74 anos de Goiânia*. Vol 1 Goiânia: Contato Comunicação, Kelps, 2006.

GODOY, A. A. *Relatório sobre a conveniência da mudança da capital*. In: *Goiânia*. Rio de Janeiro: IBGE, 1942.

Guia de Arquitetura art déco no Rio de Janeiro. Prefeitura do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

HOBBSAWN, Eric J. *Da Revolução Industrial inglesa ao imperialismo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

KOOGAN /HOUAISS. *Enciclopédia Dicionário Ilustrada*. Rio de Janeiro: Delta, 1997.

LEITÃO, Cleide Figueiredo. *O que é modernidade?* Disponível em: [HTTP://BASE.D-P-H.INFO/PT/FICHES/PREMIERDPH/FICHES-PREMIERDPH-3602.HTML](http://base.d-p-h.info/pt/fiches/premierDPH/fiches-premierDPH-3602.html). ACESSO EM 04/07/2008.

MATTAR, Denise (org.). *No tempo dos modernistas: D. Olívia Penteado, a Senhora das Artes*. São Paulo: FAAP, 2002.

MELLO, Márcia Metran. *Teatro Goiânia*. In: ROCHA, Renato (Coord). *Arquitetura em Goiás. 74 anos de Goiânia*. Vol 1 Goiânia: Contato Comunicação, Kelps, 2006.

MUNARI, Bruno. *Desenho e comunicação visual*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

ORDONEZ, Jorge Vilavisencio. *Estação ferroviária antiga*. In: ROCHA, Renato (Coord). *Arquitetura em Goiás*. 74 anos de Goiânia. Vol 1 Goiânia: Contato Comunicação, Kelps, 2006.

PALACIN, L. *Fundação de Goiânia e desenvolvimento de Goiás*. Goiânia: Oriente, 1976.

PASSOS, Lindolpho Emiliano. *Goiás de ontem – memórias militares e políticas*. Goiânia: Exército, 1997.

PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PERAZZO, Luiz Fernando. *Elementos da forma*. Brasília: Senac Nacional, 1997.

PEREIRA, Eliane M. C. Manso. *Goiânia, filha mais moça e bonita do Brasil*. In: *Goiânia – cidade pensada*. Goiânia: UFG, 2002.

POLONIAL, Juscelino. *Terra do Anhanguera – história de Goiás*. Goiânia: Oriente, 1997.

RICKEY, George. *Construtivismo – origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ROCHA, Hélio. *Sete décadas de Goiânia*. In: ROCHA, Renato (Coord). *Arquitetura em Goiás*. 74 anos de Goiânia. Vol 1 Goiânia: Contato Comunicação, Kelps, 2006.

ROCHA, Renato, et al. *Arquitetura em Goiás – 74 anos de Goiânia*. In: ROCHA, Renato (Coord). *Arquitetura em Goiás*. 74 anos de Goiânia. Vol 1 Goiânia: Contato Comunicação, Kelps, 2006.

ROSENMANN, Marcos Roitman. *Internacionalização: imperialismo e ideologia da globalização*. In: Fragmentos de Cultura. Goiânia: SGS/UCG, v. 12 n. 5 p. 773-780 set/out. 2002.

SCULLY JR. Vincent. *Arquitetura moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo, Cosac e Naify, 2002.

UNES, Wolney. *Identidade art déco de Goiânia*. Goiânia: UFG, 2001.

VASCONCELOS, Maria das Graças de Carvalho. *Palácio das Esmeraldas*. In: ROCHA, Renato (Coord). *Arquitetura em Goiás*. 74 anos de Goiânia. Vol 1 Goiânia: Contato Comunicação, Kelps, 2006.

2 REVISTA

ANDRADE, Tarcísio Bahia de. O pedregulho de Affonso Reidy: a intenção plástica presidindo o trabalho de concepção. *Farol Revista de Artes, Arquitetura e Design*. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, n. 1, ano 1, p. 42 -51, 1999.

3 ENTREVISTAS

AMORIM, Ísis R. – Depoimento [julho 2007]. Entrevistador: L. Roriz Jr. Goiânia, 2007.

CARVALHO, Adelaide R. S. – Depoimento [março, 2006]. Entrevistador: Laudemiro Roriz Júnior. Goiânia, 2006.

RABELO, Fernando Carlos. – Depoimento [janeiro, 2008]. Entrevistador: Laudemiro Roriz Júnior. Goiânia, 2008.

RORIZ, Alice M. – Depoimento [julho 2007]. Entrevistador: Laudemiro. Roriz Jr. Goiânia, 2007.

RORIZ, Paulo J. M. – Depoimento [julho 2007]. Entrevistador: L. Roriz Jr. Goiânia, 2007.

4 EM MEIO ELETRÔNICO

<http://oglobo.globo.com>. Acesso em 04/11/2006.

<http://www.geocities.com>. Acesso em 04/11/2006.

<http://www.vitruvius.com.br>. Acesso em 11/07/2007.

<http://www.produto.mercadolivre.com>. Acesso em 11/07/2007.

<http://pt.wikipedia.org/wiki>. Acesso em 17/03/2008.

<http://www.geografia.igeo.uerj.br>. Acesso em 17/03/2008.

<http://www.vmcinebrasil.com.br/cin.php>. Acesso em 17/03/2008.

<http://www.destijl.com.br>. Acesso em 17/03/2008.

5 ACERVOS DO MOBILIÁRIO

Casa de Adelaide Roriz S. de Carvalho

Casa de Alice Mascarenhas Roriz

Casa de Ísis Roriz Amorim

Casa de Paulo José Mascarenhas Roriz

Museu Dr. Pedro Ludovico

Instituto Histórico Geográfico do Estado de Goiás

Loja Antiquários

6 DOCUMENTOS

RORIZ JÚNIOR, Laudemiro. Acervo pessoal de fotografias. Goiânia, 2006.

THOMÉ, Augusto. Acervo particular de projetos em papel manteiga, formato A4.

_____. Acervo pessoal de fotografias.