

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTOS DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

A arte e o ofício de José Lutzenberger (1882–1951)

Caroline Hädrich

Porto Alegre, junho de 2021

CIP - Catalogação na Publicação

Hädrich, Caroline
A arte e o ofício de José Lutzenberger (1882-1951)
/ Caroline Hädrich. -- 2021.
165 f.
Orientador: Paulo César Ribeiro Gomes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. José Lutzenberger. 2. ornamento moderno. 3. arquitetura teuta em Porto Alegre. 4. ensino de artes e arquitetura no início do século XX. I. Ribeiro Gomes, Paulo César, orient. II. Título.

dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais [ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte], pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientador

Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes (PPGAV/UFRGS)

Banca Examinadora

Profª. Dra. Neiva Maria Fonseca Bohns (PPGAVI/UFPEL)

Profª. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern (PPGAV/UFRGS)

Profª. Dra. Paula Viviane Ramos (PPGAV/UFRGS)

Profª. Dra. Blanca Luz Brites (suplente convidada externa)

RESUMO

A dissertação aqui apresentada trata do trabalho do arquiteto e artista alemão José Lutzenberger (1882–1951), atuante em Porto Alegre entre 1920 e 1951. A partir da observação de seus desenhos, aquarelas, projetos e obras construídas e um cruzamento com dados de sua biografia, como formação acadêmica e trajetória pessoal e profissional, é demonstrado como as mudanças ocorridas no início do século XX são refletidas em seu trabalho, no que tange seu modo de pensar, projetar e desenhar. Os materiais expostos também indicam que existe uma coerência no estilo das obras do arquiteto e servirão de base para o aprofundamento da reflexão a respeito de sua estética própria.

Palavras-chave: José Lutzenberger; ornamento moderno; arquitetura teuta em Porto Alegre; ensino de artes e arquitetura no início do século XX.

ABSTRACT

This dissertation presents the work of the German architect and artist, active in Porto Alegre between 1920 and 1951, José Lutzenberger (1882–1951). It suggests a study focused on the ornamental character of his architectural and artistic work. With the observation on his drawings, watercolors, projects and constructed works and the reflection on aspects of his biography, such as academic training and personal and professional trajectory, it is shown how his work reflects the changes occurred in the beginning of the 20th century in the way of thinking, designing and drawing. The selected material also demonstrate that there is a consistency in the style of the architect's works and will serve as a basis for further reflection on his own particular aesthetics.

Palavras-chave: José Lutzenberger; modern ornament; german architecture in Porto Alegre; teaching of architecture and the arts in the beginning of the 20th century.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos professores Blanca Brites e Paulo Gomes, e pela orientação e pela generosidade de compartilhar seus conhecimentos, não somente neste período de pós, mas também na graduação em História da Arte, através de uma formação desenvolvida em quase uma década.

À professora Paula Ramos, especialmente, pelo apoio e incentivo desde o início da pesquisa ainda na graduação em História da Arte.

Igualmente à professora Daniela Kern, que durante a graduação em História da Arte sempre incentivou a busca de fontes primárias, a leitura dos textos originais, e o pensamento crítico e autoral.

Agradeço também aos demais membros da banca examinadora, pela atenção e interesse pelo trabalho.

Ao professor Maturino da Luz, pela generosidade em dividir seu conhecimento e fornecer um grande volume de materiais indispensáveis para minha pesquisa.

À Susana Burger, por ter gentilmente me recebido na casa de José Lutzenberger e por ter dividido tantas histórias compartilhadas com José Antônio, filho mais velho do arquiteto.

Aos funcionários dos arquivos públicos consultados, junto com o meu sincero desejo de que trabalhos como esse sirvam para demonstrar sua importância, e incentive a manutenção e melhora das condições de suas estruturas físicas e quadros de funcionários.

À UFRGS e aos professores do PPGAV, que, apesar das infinitas dificuldades conseguem manter a excelência em cursos de graduação e pós-graduação em história, teoria e crítica de arte.

À CAPES pelo apoio através da bolsa de estudos. Aos colegas e amigos que fiz no curso de História da Arte, em especial à Carolina Grippa, parceira de projetos profissionais e de vida.

Aos amigos da vida e do coração, pelo apoio, conselhos e acolhimento nos momentos difíceis.

Por fim, à minha família pela base da minha formação.

NOTA DA AUTORA

A pesquisa que resultou na dissertação aqui apresentada teve seu início no meio do ano de 2018, com previsão de término na metade do ano de 2020. Como bem sabemos, em 2020, o mundo foi assolado por uma pandemia com consequências devastadoras na área social, da saúde e da economia.

As medidas de contenção da propagação do novo Corona vírus fez com que os locais de pesquisa como arquivos, acervos e bibliotecas permanecessem fechados por mais de um ano. Também os edifícios localizados na capital tiveram acesso limitado assim como foi limitada a circulação geral de pessoas.

Por tais motivos, gostaria de pedir a compreensão do leitor pela apresentação de algumas imagens com qualidade abaixo da ideal para um trabalho desta envergadura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. A FORMAÇÃO DO OFÍCIO	41
1.1 Novos tempos.....	45
1.2 As reformas na educação na era guilhermina.....	58
1.3 A escola de Lutzenberger.....	62
2. A ARTE E O ORNAMENTO EM DISCUSSÃO	74
2.1 O ornamento como linguagem e percepção.....	76
2.2 Igreja São José (1922-24).....	80
2.3 Lendas Brasileiras.....	93
3. A ARTE E O OFÍCIO	104
3.1 Lutzenberger em Porto Alegre.....	105
3.2 Edifício Bastian Pinto (1928-30).....	113
3.3 Residência do arquiteto (1930-32).....	118
3.4 Palácio do Comércio (1936-40).....	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	147
ARQUIVOS E ACERVOS CONSULTADOS	152
REFERÊNCIAS	155
GLOSSÁRIO	163

SIGLAS

ACPA - Associação Comercial de Porto Alegre

IA-UFRGS - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

IBA - Instituto de Belas Artes

IHGRS - Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul

FEDERASUL - Federação de Entidades Empresariais do Rio Grande do Sul

DOCUMENTOS

Os textos citados a partir de documentos de época serão apresentados sempre com a grafia original.

Introdução

So haben wir schon Viele wiedererlebt; Fürsten und Philosophen, Kanzler und Könige, Mütter und Märtyrer, denen ihre Zeit Wahn und Widerstand war, leben leiser neben uns und reichen uns lächelnd ihre alten Gedanken, die nun keinem mehr laut und lästerlich sind. Sie gehen neben uns zu Ende, beschließen müde ihre Unsterblichkeit, setzen uns zu Erben ihres Ewigen ein und haben den täglichen Tod. Dann haben ihre Denkmäler keine Seele mehr, ihre Historie ist überflüssig geworden, weil wir ihr Wesen wie ein eigenes Erlebnis besitzen. So sind die Vergangenheiten wie Gerüste, die zusammenbrechen vor dem fertigen Bau; aber wir wissen, dass jede Vollendung wieder Gerüst wird und dass, von hundert Stürzen verhüllt, das letzte Gebäude ersteht, das Turm und Tempel sein wird und Haus und Heimat.

Reiner Maria Rilke Über Kunst III In: *Ver Sacrum*, Viena, maio de 1899.

Então nós já revivemos muitos; Príncipes e filósofos, chanceleres e reis, mães e mártires, cujo tempo era ilusão e resistência, vivem mais calmos ao nosso lado e sorridentes enviam seus velhos pensamentos, que não são mais altos e blasfemos para ninguém. Eles terminam ao nosso lado, concluem cansadamente sua imortalidade, estabelecem-se como herdeiros de sua eternidade e têm a morte diária. Então seus monumentos não têm mais alma, sua história se tornou supérflua, porque possuímos sua essência como nossa própria experiência. Portanto, o passado é como andaime que desmorona antes da construção ser finalizada; mas sabemos que todas as realizações são restauradas e que, coberto por cem quedas, o último edifício se erguerá, a torre e o templo estarão, e a casa e o lar.

Reiner Maria Rilke Über Kunst III In: *Ver Sacrum*, Viena, maio de 1899.

O arquiteto e artista alemão, atuante em Porto Alegre no início do século XX, José Lutzenberger (1882–1951)¹, personagem tema desta pesquisa, ainda não tem seu trabalho devidamente reconhecido, ou seja, estudado profundamente. Lutzenberger realizou diversas obras de arquitetura na cidade de Porto Alegre e no estado do Rio Grande do Sul, além de ter exercido cargo de docência no Instituto de Belas Artes e produzido pinturas em aquarela e bico de pena com expressiva qualidade; mas ainda assim é frequentemente confundido com seu filho, o famoso ambientalista José Antônio Lutzenberger (1926–2002)². Existem trabalhos importantes sobre sua obra artística e sobre sua obra arquitetônica, mas o que falta e que acaba enfraquecendo a leitura de suas obras, é que nenhum deles aborda os detalhes do aspecto interdisciplinar de seu trabalho, deixando de fora justamente um conceito, característico de sua época, da busca de *unidade* entre as artes e entre as artes e a vida.

Um dos aspectos mais fascinantes do trabalho de Lutzenberger como arquiteto é o de que seu ato de projetar não compreendia apenas o edifício em si, mas incluía desenhos de mobiliário, ferragens, luminárias e ornamentos, sendo uma prática preocupada com a unidade estética e que remete ao conceito de *obra de arte total*. Essa característica desperta a curiosidade a respeito do uso e da forma desses ornamentos arquitetônicos e objetos decorativos, particularmente quando percebemos que eles refletem um estilo característico do início dos movimentos modernos e se diferenciam dos modos, motivos e formas dos ornamentos produzidos por arquitetos e artistas atuantes na cidade de Porto Alegre, esses mais afeitos ao ecletismo historicista. Mesmo podendo ser aproximado ao *Art Déco*, ao “moderno pragmático” (SEGAWA, 2010), ou o *sachlich*³, adotado principalmente por seus compatriotas (WEIMER, 1998, p. 35–36), o trabalho do arquiteto se destaca exatamente por sua prática de *obra de arte total*, raramente exercida por tais profissionais.

A abordagem utilizada na pesquisa, assim como a motivação, a curiosidade e a inquietação que me moveram na realização deste trabalho foram influenciados por minha formação (realizada na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, 2008) e experiência profissional como arquiteta. Portanto, é inevitável que se perceba alguma tendência maior a análise dos objetos

¹ Será utilizado seu nome em português, José, como ele era usualmente chamado no Brasil, constando esta informação em documentos oficiais que se encontram no arquivo do IA.

² José Antônio estudou Agronomia na UFRGS e após trabalhar no ramo de fertilizantes da BASF na Alemanha, Venezuela e Marrocos, tornou-se ambientalista. Fundou a Associação Gaúcha de Proteção ao Ambiente Natural (AGAPAN) e a Fundação Gaia. Foi Secretário Nacional do Meio Ambiente entre 1990 e 1992.

³ Referente à *Neue Sachlichkeit*, ou Nova Objetividade, característica do ramo mais racionalista da arquitetura moderna da região da Alemanha e outros países Europa central.

de estudo a partir de uma visão mais arquitetônica do que artística, se é que podemos ou devemos dividir esse tipo de estudo de tal forma.

Ela também pode ser vista como uma continuação ou aprofundamento de um trabalho iniciado em 2016 durante graduação em História da Arte no Instituto de Artes da UFRGS. Em meu Trabalho de Conclusão de Curso, que foi intitulado *José Lutzenberger (1882–1951) e a obra de arte total no Palácio do Comércio em Porto Alegre (1936–1940)*⁴, contei a história do edifício sede da Associação Comercial de Porto Alegre (ACPA) abrangendo o trabalho do arquiteto José Lutzenberger, as motivações políticas, sociais e econômicas que levaram à sua construção, e também um breve apanhado dos fatos importantes que ocorreram desde o momento de sua inauguração, em 1940, e que impactaram diretamente em sua estrutura ou sua funcionalidade. Ao longo desta pesquisa, entrei em contato com diversos tipos de documentos, contratos e, sobretudo, desenhos do arquiteto, dos quais percebi que possuíam algo de diferente, um evidente fruto de um trabalho técnico minucioso, porém com fascinante leveza, humor e elegância.

O arquiteto

Figura 01



Fotografia de autor desconhecido
José Lutzenberger

Disponível em <<http://www.lutzenberger.com.br>>
Acesso em Novembro 2017.

Figura 02



José Lutzenberger (1882–1951)
Autorretrato, 1943 | Aquarela, Ø11 cm
MARGS, 2001, ante-rosto

O arquiteto e artista Joseph Franz Seraph Lutzenberger [fig. 01 e 02] nasceu no dia 13 de janeiro de 1882, na pequena cidade de Altötting, no estado da Baviera, no sul da Alemanha. Seu pai, Josef W. Lutzenberger (?-?), era litógrafo, assim como seu avô, que possuía uma

⁴ Disponível para consulta no repositório digital da UFRGS, no seguinte endereço:
<<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/172676>>

editora na cidade vizinha de Burghausen, e provavelmente facilitou o contato de Lutzenberger com o mundo do desenho e das artes. A família tinha uma vida social e financeira confortável, o que ofereceu condições para que José Lutzenberger tivesse uma sólida formação desde a escola primária até a universidade. Ele estudou, até 1901, no *Königlich Bayerische Humanistischen Gymnasiums zu Burghausen* (Real Ginásio Humanístico Bávaro em Burghausen) e logo depois passou a frequentar o curso de arquitetura na *Königlich Bayerische Technische Hochschule zu München* (Real Universidade Técnica da Baviera em Munique), onde completou seus estudos com distinção⁵ em 1906 (LUZ, 2004).

Depois de formado, Lutzenberger trabalhou como arquiteto em prefeituras da Alemanha e em ateliês na Alemanha e na República Tcheca⁶ (BARBOSA, 1990), até ser chamado para servir como engenheiro na Primeira Guerra Mundial⁷ em um posto alemão na Bélgica e França invadidas (GOMES, 2001, p. 32; BARBOSA, 1990). Com o fim da guerra, em 1918, voltou a trabalhar em Munique, onde projetou, pelo menos, dois conjuntos habitacionais para suprir as demandas de moradia causada pelo conflito⁸ (LUZ, 2004, p. 98). Em 14 de julho de 1920, Lutzenberger embarcou com destino ao Brasil e se estabeleceu na cidade de Porto Alegre (LUZ, 2004, p. 106).

⁵ Conforme verificado no boletim de desempenho emitido pela universidade. O documento está disponível nos anexos da dissertação de Maturino da Luz (LUZ, 2004).

⁶ Em 1908, trabalha na prefeitura de Rixdorf, (atual Neukölln, Berlim), Alemanha, em 1909 na prefeitura de Dresden, Alemanha, em 1910 trabalha no ateliê de O. Polivka, em Praga, em 1911 trabalha no ateliê dos professores Reinhardt e Sessenguth, em Berlim, em 1913 trabalha na prefeitura de Wiesbaden, na Alemanha (BARBOSA, 1990). A trajetória de Lutzenberger como arquiteto atuante na Europa ainda não foi estudada com profundidade e representa uma lacuna significativa na narrativa de sua história. Esta investigação certamente auxiliaria no esclarecimento de questões, entre outras, relativas às soluções estéticas de projeto e a como ele conheceu seus contratantes brasileiros.

⁷ Entre 1916 e 1918, foi oficial da reserva da Cia. Bávara de Pioneiros (*Bayrischer Minenwerfer Kompanie 6*). Enquanto serviu, produziu uma grande quantidade de desenhos e aquarelas que atualmente se encontram no *Bayerisches Armeemuseum* (Museu Bávaro de Armas), em Ingolstadt, Alemanha (GOMES, 2001, p. 32; LUZ, 2004, p. 97).

⁸ Comprovado por desenhos datados de 1919, assim como fotos das obras construídas (LUZ, 2004, p. 98).

Fig. 03



José Lutzenberger (1882–1951)
Detalhes Monograma

Observando o modo como o arquiteto graficava, fica nítida a influência dos artistas e arquitetos ligados à *Sezession (Secessão)*⁹, que buscava romper com o estilo historicista predominante, especialmente se observarmos o estilo dispensado no letreiramento, o uso de vinhetas, o arranjo engenhoso na composição da apresentação das plantas técnicas com as representações de elevações ilustradas e as perspectivas ricamente elaboradas. Além, obviamente, da presença de seu inconfundível monograma [fig. 03], elemento utilizado abundantemente pelos organizadores do movimento de Secessão. Paralelamente ao seu trabalho de arquiteto, produziu desenhos em aquarela e bico de pena com grande apuro técnico e afinada sensibilidade. Tinha apreço por retratar cenas do cotidiano, tendo inclusive realizado este tipo de representação no período em que servia na Guerra [fig. 04 e 05].

⁹ Os movimentos de Secessão de Munique e Viena serão tratados no capítulo 2 desta dissertação.

Figura 04



José Lutzenberger (1882–1951)
Autorretrato com cachorro e cavalo, 1916
Aquarela, 11,5 x 18 cm | MARGS, 2001, p.22

Figura 05



José Lutzenberger (1882–1951)
Ruína de igreja, c. 1916
Aquarela, 20,5 x 29,5 cm | MARGS, 2001, p.22

Em 12 de maio de 1938, Lutzenberger tornou-se professor com o Instituto de Belas Artes e responsável pela cadeira de Perspectiva e Sombras.¹⁰ No IBA, aprofundou seu contato com o meio artístico da capital e, junto com outros artistas, estrangeiros e locais, como Angelo Guido (1893–1969), Fernando Corona (1895–1979), João Fahrion (1898–1970), Francis Pelichek (1896–1937), Luis Maristany de Trias (1885–1964), Libindo Ferrás (1877–1951) e Benito Castañeda (1885–1955), formou o corpo docente de uma fase bastante profícua do Instituto (GOMES, 2012) [fig. 06].

¹⁰ É selecionado para o cargo após defesa da tese *A Geometria Descritiva no Ensino das Artes Plásticas* que se encontra atualmente na biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS. O contrato encontra-se no Arquivo Histórico do Instituto de Artes UFRGS.

Figura 06



João Fahrion (1898–1970)
Os construtores, s. d. / grafite e nanquim sobre papel | 36,5 x 44 cm
Acervo Instituto de Artes UFRGS

A ilustração apresenta professores do IBA, a partir da esquerda: Luis Maristany de Trias Benito Castañeda, Tasso Corrêa, Fernando Corona, Ângelo Guido, José Lutzenberger, João Fahrion, e Ernani Corrêa. Lutzenberger aparece segurando uma régua T, instrumento de seu trabalho como arquiteto e professor de desenho técnico. No desenho de Fahrion, vemos um Lutzenberger “alto e corpulento”, como indicou Fernando Corona, porém, sua expressão demonstra a característica afável e bem-humorada muito bem captada por seu colega.

E é a partir dos depoimentos de seus colegas e amigos do Instituto de Belas Artes, que temos mais pistas de como Lutzenberger era percebido em sua relação com outras pessoas. Fernando Corona, por exemplo, assim o descreveu

Era alto, corpulento, parco e austero no falar e de uma modéstia à flor da pele. Usava um cavanhaque à D’Artagnan, lembrando espadachim renascentista. Pagava para não discutir e sua bondade franciscana prenunciava sua introspecção. Era muito culto, e quando dava uma opinião era para valer. Se esta não fosse bem acolhida, não se incomodava, e o mutismo de sua atitude confirmava sua esmerada educação. (CORONA, 1977: 159)

Enquanto Angelo Guido foi um pouco mais a fundo

Quem conhecesse apenas superficialmente o professor José Lutzenberger ficaria com uma impressão da sua personalidade muito diferente do que era. Sob a aparente gravidade da sua figura de oficial prussiano, um tanto desajeitado, escondia-se límpido e sempre disposto para uma bondade, uma alma cativante, diríamos, até, com certa ingenuidade infantil. Quem com ele convivesse mais intimamente, não poderia deixar de lhe querer bem, e de descobrir naquela figura leal de cavaleiro que conhecera a dureza da guerra, que havia uma contagiante irradiação de simpatia, cultivada quase timidamente, uma viva capacidade de afeição e compreensão humana. (STIGGER, 1976)

Os Autorretratos

A procura da afirmação de uma identidade em meio às multidões é uma característica marcante do período delimitado entre a metade do século XIX e aproximadamente metade do XX da modernidade (CORBIN In:PERROT, 1991: 419). Ao me aproximar do trabalho de José Lutzenberger, não tive dúvidas de que esta também era uma característica marcante de sua vida e trabalho. O grande número de autorretratos produzidos em distintas partes de sua trajetória, junto com algumas particularidades dos objetos que criou, auxiliam nesta observação.

Figura 07



Albrecht Dürer (1471–1528)
Autorretrato, 1498

Óleo sobre madeira, 52 x 41 cm
Museu do Prado, Madrid, Espanha.

Disponível em <commons.wikimedia.org> Acesso em dezembro de 2018

Figura 08



José Lutzenberger (1882–1951)
Autorretrato, 1935

Aquarela, 18 X 13 cm | GOMES, 2001: p. 36

Quando observamos os autorretratos de Lutzenberger, é impossível não encontrar ecos formais de obras que muito provavelmente fizeram parte de sua formação intelectual e prática¹¹, como, por exemplo, os autorretratos de Albrecht Dürer (1471–1528), que por sua vez, exerceram influência a uma grande quantidade de artistas do Renascimento alemão e, conseqüentemente, a artistas de épocas posteriores. As características formais como posição do corpo, do rosto e a maneira do olhar e a presença do monograma, assim como o sentido da autorrepresentação como afirmação da existência do artista, aproximam os autorretratos de Lutzenberger com os do artista de Nüenberg [fig.07]. Em Lutzenberger, porém aparecem em nova roupagem. Executados na técnica rápida e mais despreziosa da aquarela, com fundos mais econômicos, ou inexistentes [fig. 08], o arquiteto se retrata portando acessórios como cachimbo, óculos e objetos como livros e materiais de pintura e desenho, todos simbolizando seu gosto pessoal ou sua posição como indivíduo atuante na sociedade [fig.09]. A respeito das posições e olhares, Timothy Clark reflete sobre a “dialética do *self*”¹², do pintor sentado na frente do espelho provocando um movimento de conversa com sua própria imagem, que é neutralizada pelo espelho (CLARK, 2007, p. 197). Em alguns dos retratos de Lutzenberger, o olhar penetrante e direto ao espectador, somado às expressões de dúvida, curiosidade, distância ou perplexidade, deixam transparecer a fascinação ante o desconhecimento de si mesmo. O movimento entre o

Figura 09



José Lutzenberger (1882–1951)
Autorretrato
Aquarela, Ø 9 cm | GOMES, 2001: p.32

Figura 10



José Lutzenberger (1882–1951)
Autorretrato | BARBOSA, 1990

litografia de seu avô e seu pai, até o ensino acadêmico formal. É interessante também observar a percepção de Pevsner a respeito do princípio de unidade almejado pelas academias renascentistas (PEVSNER, 2005: 76).

¹² A forma como Clark escolheu se aproximar do autorretrato de Jacques-Louis David (1748–1825), pode bem servir de base para uma análise de parte dos aspectos da autorrepresentação na obra artística e arquitetônica de José Lutzenberger. Não entrarei, como Clark, em detalhes e comparações entre ideias específicas de cada pensador que o arquiteto possa ter entrado em contato, pois faltaria, tanto espaço, quanto conhecimento de minha parte a respeito do assunto para tal empresa, porém, considero importante a indicação das possibilidades de ampliação das análises.

Figura 11



José Lutzenberger (1882–1951)
Cabeça - papel rasgado, s.d.
Aquarela, 11,3 x 11,3 cm
Coleção particular

Figura 12



José Lutzenberger (1882–1951)
Cavalo saltando através do círculo, s.d.
Aquarela, 12 x 12 cm
Coleção particular

self que está onde o artista se encontra e está também no espelho, provoca, igualmente, a reflexão sobre aspectos invisíveis da personalidade do artista, adicionando a qualidade misteriosa de um quebra-cabeças indecifrável. O quebra-cabeças nos autorretratos de Lutzenberger se tornam mais instigante quando nos confrontamos com uma aquarela que representa seu autorretrato [fig.10], como um meta-autorretrato que demonstra uma provável reflexão por parte do autor acerca do próprio ato de produzir a imagem. Esta consciência de seu papel de pintor ou produtor de imagens também aparece em diversas aquarelas nas quais Lutzenberger brinca com os limites das molduras ou margens, geralmente definidas por ele mesmo [fig. 04, fig. 11 e fig. 12].

Não é ainda possível apontar ou listar com certeza o tipo de leitura preferida de Lutzenberger, mas, segundo seu filho José Antônio¹³ escreveu em matéria publicada no jornal *Correio do Povo*, ele teve uma formação humanística, que fez com que adquirisse “[...] grande cultura histórica e literária”, e que “[...] leu os clássicos no original grego e latino [...]” (LUTZENBERGER, 1977). A partir deste depoimento, e pelo conhecimento do desenho que o arquiteto produziu com o título *A psiquiatria* (sem data) [fig.13], não é difícil imaginar que ele pudesse se interessar pelos recentes estudos, teorias e definições sobre o inconsciente e a

¹³ José Antônio Lutzenberger estudou Agronomia na UFRGS e após trabalhar no ramo de fertilizantes da BASF na Alemanha, Venezuela e Marrocos, tornou-se ambientalista. Fundou a Associação Gaúcha de Proteção ao Ambiente Natural (AGAPAN) e a Fundação Gaia. Foi Secretário Nacional do Meio Ambiente entre 1990 e 1992.

Figura 13



José Lutzenberger (1882–1951)
A psiquiatria, s.d. | Bico de pena, 31,4 x 27,3 cm
/ Coleção particular

Figura 14

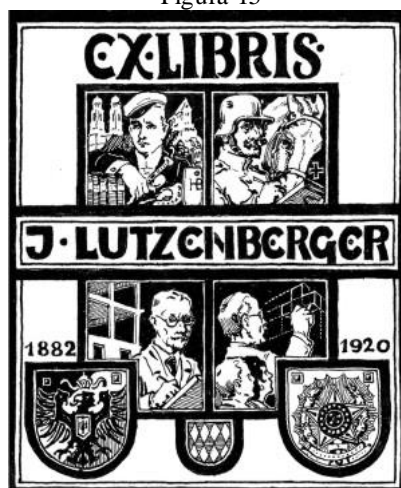


José Lutzenberger (1882–1951)
Der Nachtsch-palito (nach dona Emma), 1948
Página do *Kleines Tagesbuch für Josef Anton Lutzenberger und Maria Magdalena*, (Pequeno diário para Josef Anton Lutzenberger e Maria Magdalena)
1928–1948
Nanquim sobre papel, 17,5 x 12,5 cm
Coleção pessoal de Paulo Gomes [cópia]

psicoterapia, realizados por Sigmund Freud (1856–1939), ou pelas elucidações de Carl G. Jung (1875–1961) a respeito da individualidade e do conceito de Individuação. Como um contraponto à imagem do personagem “parco e austero”, observada nos autorretratos em aquarela, se equilibram com a de “contagante irradiação de simpatia”, encontradas nas ilustrações de seu diário como o arquiteto se auto descreve em momentos mais íntimos, e deixa transparecer seu famoso bom humor, como que rindo de si mesmo nas situações cotidianas [fig.14].

Outra imagem produzida por Lutzenberger que reflete um grande desejo de afirmação de identidade é o seu *ex-libris* [fig.15], no qual, além de quatro autorretratos, aparecem a eles relacionados símbolos refetentes à sua nacionalidade e seu movimento de migração. Ali é apresentado um resumo visual de sua vida profissional, dividida em quatro partes e dois países. Notamos o padrão da bandeira bávara ao centro, ladeado pelo brasão alemão e o brasão da República do Brasil, que levam acima as datas de seu nascimento e de sua chegada ao Brasil, respectivamente. Em um dos quadros, o arquiteto se retrata como o jovem estudante em Munique, reconhecível pela vista das torres da *Frauenkirche* e pela caneca da cervejaria *Hofbräuhaus*; no quadro seguinte, aparece o soldado Lutzenberger na primeira Guerra

Figura 15



José Lutzenberger (1882–1951)

Ex libris, s.d. / Disponível em <<http://www.lutzenberger.com.br>> Acesso em novembro 2017.

Mundial, em seu cavalo, servindo o exército; abaixo aparece como o arquiteto atuante fiscalizando a obra de um edifício alto, enquanto no último, já maduro, se retrata desenhando em uma lousa, cumprindo seu papel de professor. Aqui, a paixão pelo desenho e a importância de seu ofício aparecem como tema principal, e, junto com os símbolos de seu movimento migratório e seu nome centralizado e escrito em caixa-alta, formam uma forte e importante representação de sua identidade.

Na mesma matéria publicada no jornal *Correio do Povo* citada anteriormente, o filho do arquiteto, José Antônio Lutzenberger (1926–2002), faz uma observação que ajuda no entendimento do trabalho de seu pai: “Se o traço de seu desenho era genial era porque ele, intuitivamente, detrás da confusão dos detalhes incidentais, via logo os aspectos fundamentais e genéricos, via a *unidade* da coisa.” (LUTZENBERGER, 1977). A sugerida ideia de *unidade*, reflete uma percepção acertada sobre o trabalho do arquiteto, que se formou e trabalhou em um cenário artístico refrescado pela criação das *Secessões* de Munique e Viena, as quais incentivavam a criação do tipo *Gesamtkunstwerk*, ou *obra de arte total*. Este modo de trabalho se preocupava, justamente, com a “reconciliação entre a técnica (matéria) e o espírito (a arte)” (CAMPI, 2007, p. 124), em desfazer as fronteiras que separavam as artes “superiores” das artes aplicadas, questionando sua finalidade, divisão e hierarquia, e voltava o interesse para a produção de arte para o cotidiano (CAMPI, 2007; FAHR-BECKER, 1982).

O reconhecimento do valor atribuído ao trabalho do arquiteto e seu relacionamento com a sociedade é igualmente relevante na afirmação de autoria. Em sua lápide, junto ao jazigo da família Lutzenberger, localizado no cemitério São José II, em Porto Alegre, encontra-se instalada uma placa de bronze, assinada por Mário Arjonas (?-?)¹⁴, apresentando o desenho de dois de seus mais importantes projetos em relevo: a Igreja São José e o Palácio do Comércio[fig. 16]; um inegável símbolo de reconhecimento e exaltação de seu trabalho em vida.

Figura 16



Mário Arjonas (?-?)

Jazigo José Lutzenberger, 1951

Cemitério São José II, quadra 05, Porto Alegre, Brasil | Foto Caroline Hädrich em 2018

Jimenez, pontua que: “[...] definir o artista como autor significa também reconhecê-lo como proprietário exclusivo, ao mesmo tempo, de sua obra e de seu talento, tornando-se ambos negociáveis” (JIMENEZ, 1999, p. 40). Esta afirmação leva à reflexão acerca do controle que Lutzenberger tinha sobre as suas obras, e interessa, principalmente, quando comparamos a diferenciação que o próprio estabelecia entre suas obras arquitetônicas e suas aquarelas e desenhos em bico de pena, os quais, ironicamente, já que ele próprio nunca se considerou um artista, após sua morte, acabaram ganhando maior atenção do público.

Questões da pesquisa

A tarefa de identificação de um estilo próprio, conferindo autoria às obras de Lutzenberger, torna-se um ponto relevante para a pesquisa, primeiro por, como dito, seu trabalho possuir aspectos que o diferencia de seus pares, colocando-o como arquiteto de *obras de arte total*, e

¹⁴ Filho do escultor André Arjonas. Como o pai, também trabalhou na tradicional *Casa Aloys*, empresa dos irmãos Miguel e Aloys Friedrichs, a qual foi responsável por grande parte da arte funerária dos principais cemitérios de Porto Alegre no final do séc. XIX e metade do séc. XX.

segundo, e que também ajuda a corroborar a ideia de unidade de seu pensamento, o fato de o arquiteto também ter produzido muitos desenhos e aquarelas artísticas notavelmente semelhantes aos seus trabalhos técnicos.

Igualmente relevante, é o fato de o período de estudo e atuação do arquiteto (1902–1951) ter se mostrado como um momento de grandes debates acerca do papel, o significado e o uso das ornamentações e artes decorativas, além de um movimento de intensa discussão e mudança nas práticas de feitura e transmissão de saberes nas escolas alemãs de belas artes, de artes e ofícios e politécnicas (WICK, 1989). Tendo o arquiteto exercido a maior parte de sua carreira no Brasil, evidentemente também se faz necessária a verificação da abrangência destas discussões em nível local, no âmbito profissional e do ensino de artes e de arquitetura, como intuito de ampliar o conhecimento e compreensão a respeito da memória suscitada pelo patrimônio construído.

O século XX já inicia com uma movimentação intelectual, iniciada na metade do século anterior, que questiona as relações de trabalho nas indústrias, baseado em escritos de Marx, e no meio artístico gera ações de resgate do fazer manual, como o *Arts and crafts* (artes e ofícios) no Reino Unido, sublinhando o valor do que é enfim, a origem dos objetos utilitários. No momento em questão, marcado pela novidade do avanço tecnológico nas indústrias, aconteceram novas cisões nas hierarquias de trabalho. O artesão se viu ameaçado pela máquina, e o operário de fábrica já não necessitava dos anos de dedicação para aprender um ofício, pois com a invenção da produção em série, muitas vezes ele nem precisava saber fazer o produto inteiro; o artista continuou se afastando do trabalho manual, pois este perdia cada dia mais o prestígio e a necessidade; os engenheiros e arquitetos, por sua vez também buscavam a especialização técnica fora do “chão de obra/fábrica”.

Se torna então necessário retomar os conceitos e significados do *trabalho, ofício e profissão*, uma vez que, com o passar do tempo, mudaram o teor de seu significado, como bem desenvolve Jacob Bronowski em seu livro *The Ascent of Man*. Tanto Bronowski quanto Richard Sennet levantam questões sobre a relação do homem com o trabalho, sua evolução e o sistema de valoração financeira e social do trabalho. (BRONOWSKI, 2011; SENNETT, 2009).

A partir dessas primeiras observações surgiram muitas questões, que ampliaram os possíveis cenários e formas de respostas: Como ler de forma mais ampla e generosa o trabalho de Lutzenberger? Como podemos relacionar suas obras como arquiteto, artista e *designer*? O modo de trabalho de Lutzenberger reflete o tipo de formação que ele recebeu e o contexto no qual estava inserido? Onde e como isso fica claro em suas três frentes de trabalho (arquitetura, *design* e pintura/desenho) e na sua trajetória biográfica? Podemos responder às perguntas acima partindo da observação de seu modo de resolver a composição e do pensamento a respeito do ornamento em seus edifícios, mobiliário e desenhos artísticos?

Dentro das discussões da época acerca da renovação do lugar e papel das artes, artes aplicadas e arquitetura na sociedade moderna, existem sutilezas que forçam a revisão das certezas apontadas no auge de tais querelas. O trabalho de Lutzenberger parece ser um exemplo a ser tomado como ilustração dessas sutilezas, já que apresenta características à primeira vista ambíguas. Temos então, resumidamente, o foco nas seguintes questões: [1] Como a formação de Lutzenberger na Alemanha do início do século XX influenciou no seu modo de trabalho? [2] Como se dava a relação entre os fazeres de arquitetura e artes decorativas nos trabalhos de Lutzenberger como arquiteto e como artista? [3] Como a criação e o uso de ornamentos e objetos decorativos contribuíram para a formação de um estilo característico do arquiteto?

Estratégias metodológicas

Quando falamos em ornamentação, é comum associarmos naturalmente ao conceito de decoração, entretanto, é importante que se tenha claro a diferença básica entre os dois termos. O historiador da arte James Trilling indica que todo o ornamento é considerado decoração, porém nem toda decoração pode ser considerada ornamento. Trilling também aponta que os ornamentos tem como primeira e última intenção dar prazer ao espectador, e compara-os a um drama; porém, ao contrário de uma pintura ou escultura, ele comunica o sentimento sobretudo pela forma, tendo suas cargas emocionais implícitas, mascaradas pela ordem dos padrões. Portanto, continua o autor, para apreciarmos os ornamentos, devemos vê-los com um olhar treinado (TRILLING, 2001).

A ornamentação deve, impreterivelmente, estar aplicada em um objeto e sua integração com ele presume um acordo entre o propósito e o contexto no qual esse objeto está inserido; ou seja, o objeto base necessita do ornamento para afirmar sua identidade e função cultural únicas. Por conta dessa função formal e cultural, a ornamentação geralmente é enquadrada na

História da Arte sob o título de *Artes Aplicadas* e possui um caminho de pesquisa paralelo à pintura, escultura e arquitetura (ERLHOFF, 2008). Alois Riegl, por exemplo, mesmo que obedecendo padrões rígidos de seleção, pensou o ornamento com uma visão além da forma e possibilitou que Ernst Gombrich formulasse suas teorias sobre a psicologia dos estilos (GOMBRICH, 2012, p.197), portanto, podemos seguir a ideia de que para estudarmos ornamentos, se faz necessário tanto a análise de suas formas quanto o reconhecimento do amplo contexto dos objetos de interesse, tomando sempre cuidado, obviamente, para não perdê-los de vista.

Sinto que, quando nos aproximamos da obra de Lutzenberger, a abordagem necessita de um pouco mais de abertura, e talvez o estudo se torne mais frutífero se pensarmos nas obras do arquiteto e artista como objetos, e usarmos os parâmetros da cultura visual, que possibilitarão uma maior flexibilidade na análise e também uma leitura mais generosa de seu trabalho. Em uma resumida e eficiente definição dos objetivos e características dos estudos em cultura visual, Malcolm Barnard coloca a frase: Por que o item de cultura visual se parece do jeito que ele é? E explica que os métodos tradicionais de estudar arte e *design* geralmente se mostram inadequados para responder à essa pergunta de modo satisfatório. Como possível solução, o autor propõe então o uso de uma estratégia interdisciplinar, abrangendo áreas do conhecimento como a história da arte, história do *design*, história da arquitetura, sociologia, estudos culturais, etc., e escolhida de acordo com a natureza do objeto analisado (BARNARD, 1998). O historiador inglês Peter Burke, por sua vez, defende que o modo mais prolífico de estudo da cultura visual é aquele que encontra o meio termo entre um discurso “positivo” e o “estruturalismo cético”, trabalhado com distinção e cuidado em perceber o que o objeto de estudo está apresentando como dados e aparências (BURKE, 2004, p. 232-233). Esse meio termo é o que busco, para que a análise não corra o risco de se tornar puramente formalista ou que se encerre em um método que acabe por rotular os objetos.

O resgate dos escritos de Gottfried Semper (1803–1879), Owen Jones (1809–1874) e Alois Riegl (1858–1905) surgem nesta pesquisa como apoios teóricos históricos, já que na época de formação e atuação de Lutzenberger, esses personagens estavam desenvolvendo hipóteses e parâmetros que iniciaram o debate e a sistematização da criação, bem como o estudo da história dos ornamentos. Naturalmente, a fim de termos maior compreensão da amplitude dos debates a respeito da pesquisa, criação e uso de ornamentos, nomes essenciais como William

Morris (1834–1896), John Ruskin (1819–1900) e Adolf Loos (1870–1933) também são convidados para a conversa.

No que tange o panorama brasileiro, o contato com o material tanto visual quanto crítico de Theodoro Braga e José Pinto Fléxa Ribeiro (1884–1971) na revista *Ilustração Brasileira* e Carlos Hadler (1885–1945) com seu método de ensino do ornamento nacional brasileiro, traz uma ideia de como as discussões internacionais foram absorvidas e desenvolvidas no país. Questões como a busca de uma identidade nacional e original permeiam esses debates e tornam-se ponto interessante quando comparamos com o modo como esse mesmo debate ocorreu na Europa, especificamente na Alemanha, onde Lutzenberger se formou como pessoa e profissional.

Complementando a observação e análise dos desenhos e construções e tomando como exemplo a experiência adquirida em pesquisa no Palácio do Comércio, foi verificada a existência de documentos relativos aos elementos levantados, com o intuito de estabelecer conexões entre as obras e seu contexto de produção. Ao final, teremos coletadas então informações suficientes para entender como os movimentos de ruptura impactaram o cenário local.

Estrutura

Elementos da biografia de Lutzenberger vão costurar a dissertação, com o objetivo de mostrar o arquiteto “vivo”, em seu tempo, com seus contratantes e círculo de convivência. Assim, a dissertação, antes de buscar respostas e categorizar as obras, abrirá espaço para novas percepções acerca de um período importante do desenvolvimento das artes locais. No primeiro capítulo veremos como se deu a formação do arquiteto, ocorrida em um período de grandes mudanças no sistema educacional alemão. Os estudos de caso irão permear o segundo e terceiro capítulos, demonstrando como a formação do arquiteto tornou-se prática, influenciadas pelos fatores biográficos específicos, que proporcionaram o contato com a cultura e o desenvolvimento do Brasil à época.

A complexidade do trabalho do arquiteto, com seus detalhes e soluções criativas, demanda um olhar atento e que abranja os diferentes focos desenvolvidos pelo artista. Como uma companhia visual dos textos e para o melhor entendimento de como o uso dos ornamentos funciona ou se organiza na obra de Lutzenberger, reuni em cinco painéis as imagens de seus

projetos, desenhos artísticos e fotografias de obras realizadas, agrupados por uma aproximação formal determinada pela semelhança dos elementos e/ou modos de composição. Dessa maneira, conseguiremos visualizar o que era uma ideia ou uma percepção surgida durante o contato que tive com os desenhos do Palácio do Comércio. Ao observar com mais cuidado estes painéis, chamou-me a atenção o contínuo e claramente pensado uso de soluções ornamentais presentes em seus projetos de arquitetura – nas fachadas e nos interiores – e também em alguns de seus desenhos artísticos – mais especificamente nos desenhos em bico de pena.

Os painéis foram organizados a partir de critérios visuais bastante claros e ao mesmo tempo amplos. Não foram inseridos todos os desenhos os quais tive acesso e nem fotografias de todas as edificações que visitei. Procurei, com relativa liberdade e assumindo o risco de cometer algum engano ou forçar qualquer ponto de vista mais subjetivo, juntar as imagens dentre as quais percebi semelhanças nas formas e nas composições. O tratamento cromático não foi levado em conta. Uma boa quantidade de imagens ficaram de fora, porém, não creio que esta subtração irá invalidar os pontos que irei demonstrar. Afinal, está muito longe do meu objetivo, a pretensão de encontrar uma só “explicação” para os desenhos ou o estilo de trabalho de um artista como Lutzenberger.

Dito isso, então temos agrupadas no painel de aproximação 01, imagens com molduras. As molduras aparecem com uma relativa variedade de composição, podendo ser muito elaboradas, abraçando todo o motivo principal, ou bastante simples, apenas indicando um título. Também aparecem com motivos geométricos regulares ou com formas curvas, estas geralmente fazendo papel de margens de céu. Como podemos observar, neste painel estão reunidos apenas desenhos de arquitetura, todos exibindo fachadas, em perspectiva ou elevação, o que indica que foram produzidos para comunicação com clientes. O painel de aproximação 02 e 03 apresentam motivos e composições predominantemente geométricas, com uma relevante quantidade de retângulos e losangos, em conjunto com arcos e elementos naturais estilizados e seguindo um aparente rigor de simetria. Ali aparecem desde desenhos de fachadas, detalhes construtivos e decorativos internos e projetos de mobiliário. Talvez nesse painel fique mais claro o sentido de unidade colocado anteriormente.

No painel de aproximação 04, estão reunidos motivos de composição com predominância de elementos figurativos e formas curvas fluidas. Grande parte das imagens ali colocadas são

desenhos artísticos e talvez esses interessem mais pois demonstram como, mesmo os desenhos figurativos, Lutzenberger fez com que parecessem ornamentos, como podemos perceber nas repetições claramente ordenadas de desenhos de animais, estrelas, pernas humanas e de cavalos, que nos conjuntos também bastante simétricos, perdem sua aparência de figuras únicas. Neste painel também temos um exemplo da flexibilidade, já que a imagem que representa a fachada de uma casa [fig. 76] poderia também estar no painel 01, junto com as molduras, e temos também alguns desenhos de mobiliário dos painéis 02 e 03 que poderiam também aparecer no painel 04.

Já no painel 05, estão reunidas aquarelas de cenas urbanas, de gaúchos e colonos, paisagens e também projetos arquitetônicos. Nelas, a semelhança se dá pelo tratamento das figuras humanas, que aparecem como personagens de alguma narrativa oculta ou subentendida.

Mesmo em estudo preliminar, as imagens indicam que o arquiteto levava em conta a ornamentação como uma estratégia construtiva, refletindo o ideias de teóricos e pensadores da arte e arquitetura como Gottfried Semper, Owen Jones e Alois Riegl, que tratavam o ornamento como linguagem. A partir de tal percepção, considerando que os três teóricos participaram ativamente das discussões da virada do século XIX para o XX e também das reformas do ensino de artes e arquitetura, acredito que seja de indubitável importância trazê-los para me auxiliar na análise.

Nas obras realizadas em Porto Alegre, o uso de ornamentos e a definição do estilo a ser empregado, assim como a temática das obras em bico de pena e aquarela, são muito influenciadas pelo meio, isto é, pela forma como o arquiteto se inseriu no novo país e na nova cidade, e pelo que essa sociedade o demandou e o inspirou. O resultado das misturas de desejos, demandas e golpes do destino que moldaram sua produção é o que veremos ao longo desta dissertação.

Painel de aproximação 01

Fig. 17

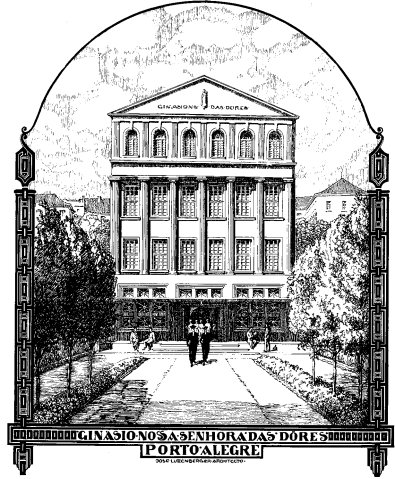


Fig. 18



Fig. 19

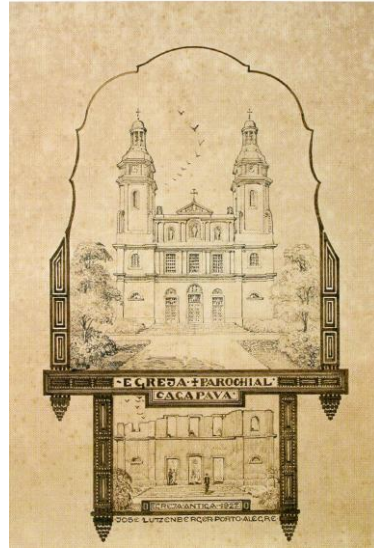


Fig. 20

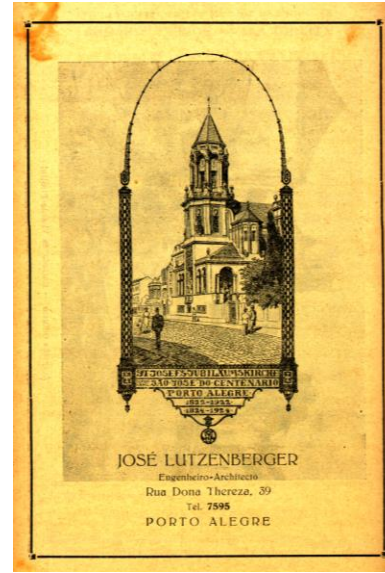


Fig. 21

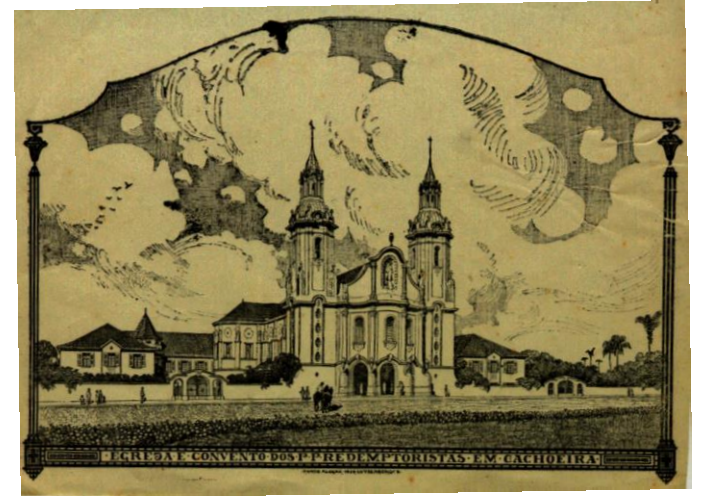


Fig. 22

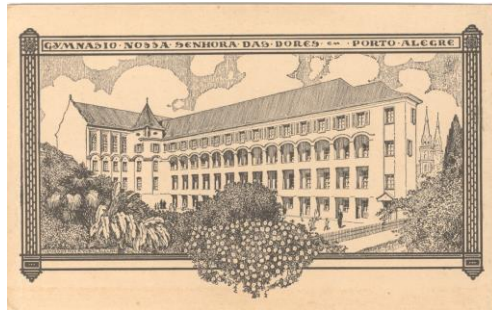


Fig. 23

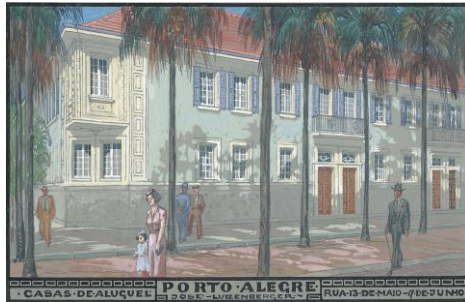


Fig. 24



Fig. 25

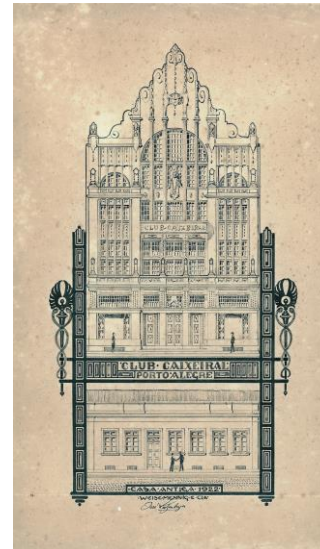


Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

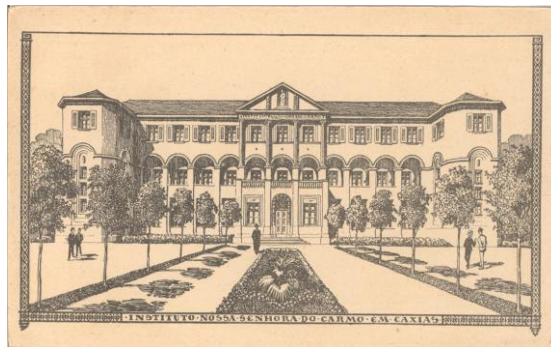


Fig. 29



Fig. 30

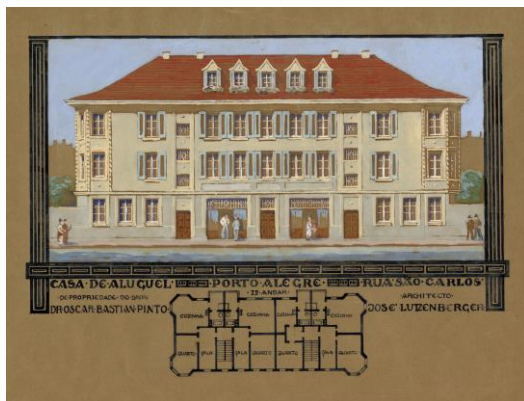


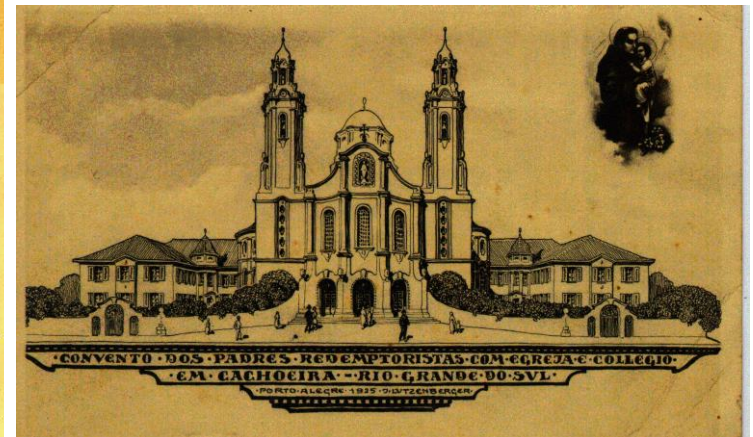
Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Legendas painel de aproximação 01

- Figura 17 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Ginásio Nossa Senhora das Dores*, S.d. | nanquim sobre papel | Coleção particular
- Figura 18 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Igreja Santo Antônio em Cachoeira*, S.d. | nanquim sobre papel | Coleção particular
- Figura 19 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Egreja Parochial – Caçapava*, 1927 | nanquim sobre papel, 44,5 x 31 cm | Margs, Porto Alegre, Brasil
- Figura 20 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Cartão de visitas do arquiteto*, S.d. | nanquim sobre papel | Coleção particular
- Figura 21 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Igreja e convento em Cachoeira*, S.d. | nanquim sobre papel | Coleção particular
- Figura 22 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Ginásio Nossa Senhora das Dores*, S.d. | nanquim sobre papel | Coleção particular.
- Figura 23 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Casas de aluguel rua 13 de maio e 7 de junho*, S.d. | aquarela | Coleção particular
- Figura 24 - José Lutzenberger (1882–1951) | *A Geometria Descritiva no Ensino das Artes Plásticas* / Arquivo Instituto de Artes UFRGS
- Figura 25 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Club Caixeiral Porto Alegre*, 1922 | nanquim sobre papel, 49,8 x 29,4 cm | Margs, Porto Alegre, Brasil
- Figura 26 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Casa de moradia dr. Rodolfo Campani*, S.d. | nanquim sobre papel | Coleção particular
- Figura 27 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Casa de moradia Carlos de Moraes Velhinho*, 1935 | nanquim sobre papel | Coleção particular
- Figura 28 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Instituto Nossa Senhora do Carmo em Caxias*, s.d. | nanquim sobre papel | Coleção particular
- Figura 29 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Corpo de Bombeiros de Porto Alegre*, S.d. | aquarela | Coleção particular
- Figura 30 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Casa de aluguel rua São Carlos -Porto Alegre* S.d. | aquarela | Coleção particular
- Figura 31 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Banco Pfeiffer S.A agência Lageado*, s.d. | nanquim sobre papel | Coleção particular
- Figura 32 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Fachada principal igreja katholika São José*, 1922 | Nanquim sobre papel | Coleção particular

Figura 33 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Convento dos padres redemptoristas com igreja e colégio em Cachoeira, 1925* | nanquim sobre papel | Coleção particular

Painel de aproximação 02



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36

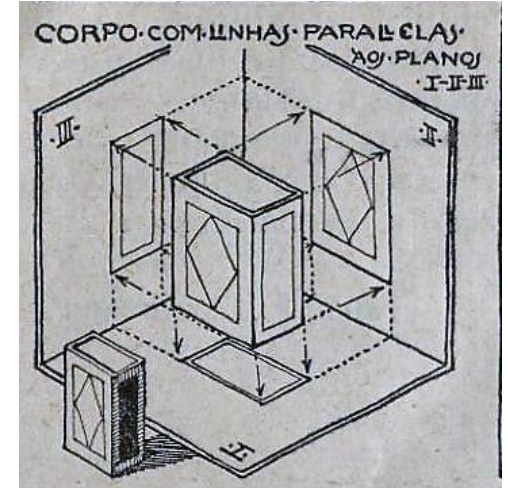


Fig. 37

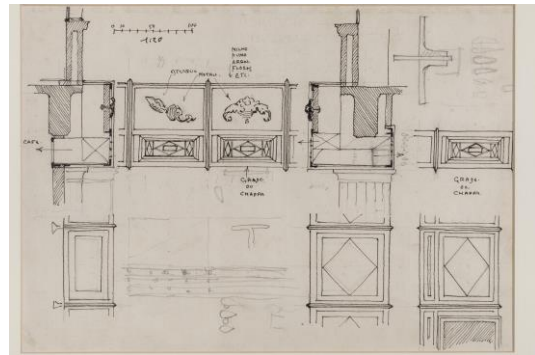


Fig. 38



Fig. 39

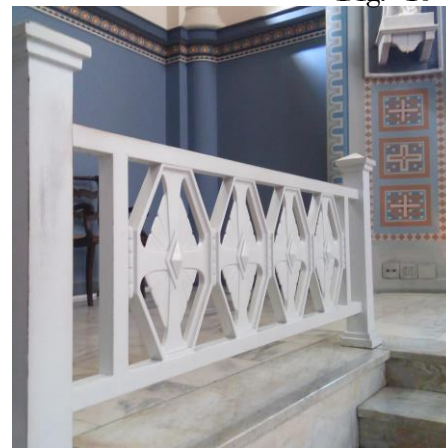


Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42

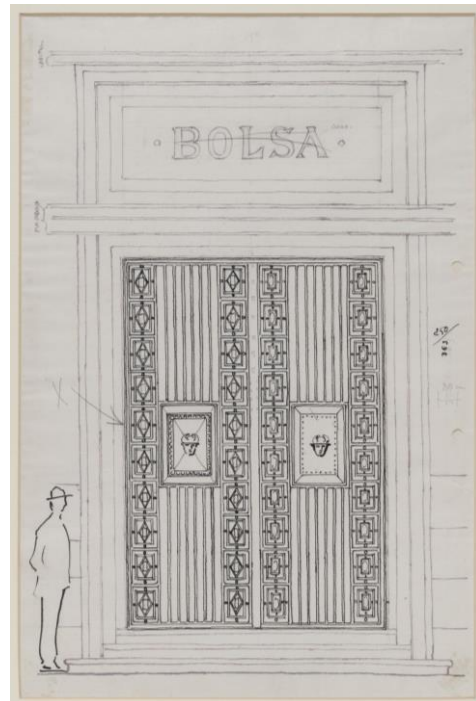


Fig. 43

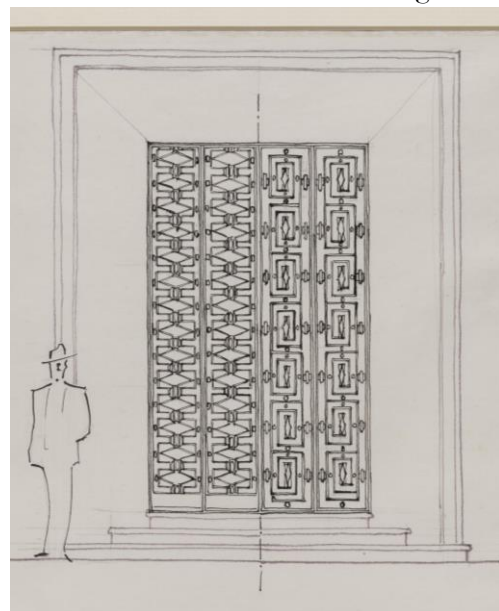


Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46

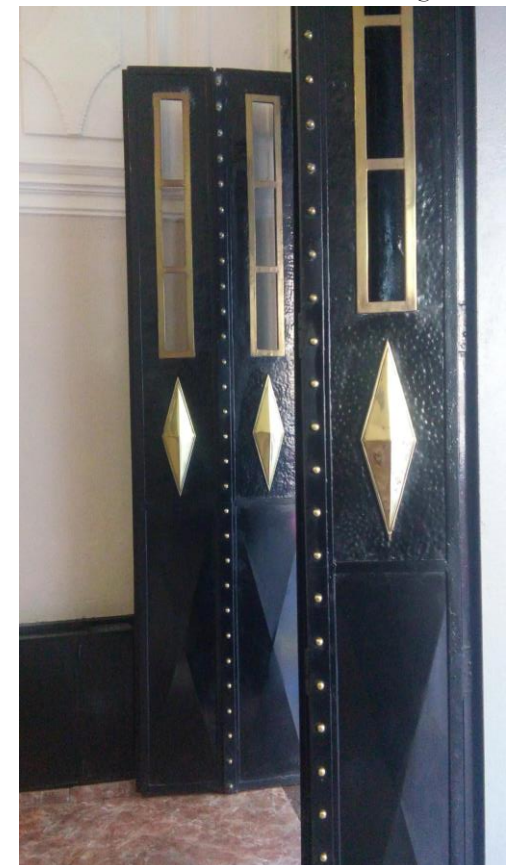


Fig. 47

Legendas painel de aproximação 02

Figura 34 - José Lutzenberger (1882–1951) | Edifício Bastian Pinto - detalhe fachada | Foto por Caroline Hädrich em 2018

Figura 35 - José Lutzenberger (1882–1951) | Palácio do Comércio - cúpula | Foto por Caroline Hädrich em 2017

Figura 36 - José Lutzenberger (1882–1951) Edifício Bastian Pinto - detalhe guarda-corpo | Foto por Caroline Hädrich em 2018

Figura 37 - José Lutzenberger (1882–1951) | *A Geometria Descritiva no Ensino das Artes Plásticas* / Arquivo Instituto de Artes UFRGS

Figura 38 - José Lutzenberger (1882–1951) | Bolsa de Mercadorias Palácio do Comércio - detalhe grades de ventilação | nanquim sobre papel | Acervo Arquivo Histórico ACPA | Foto Anderson Astor

Figura 39 - José Lutzenberger (1882–1951) | Edifício Bastian Pinto - detalhe de interior | Foto por Caroline Hädrich em 2018

Figura 40 - José Lutzenberger (1882–1951) | Igreja São José guarda - corpo altar | Foto por Caroline Hädrich em 2018

Figura 41 - José Lutzenberger (1882–1951) | Edifício Bastian Pinto - vitral / Foto por Caroline Hädrich em 2018

Figura 42 - José Lutzenberger (1882–1951) | Residência do arquiteto - detalhe fachada | Foto por Caroline Hädrich em 2018

Figura 43 - José Lutzenberger (1882–1951) | Bolsa de Mercadorias Palácio do Comércio - detalhe portas de ferro | nanquim sobre papel | Acervo Arquivo Histórico ACPA | Foto Anderson Astor

Figura 44 - José Lutzenberger (1882–1951) | Bolsa de Mercadorias Palácio do Comércio - detalhe portas de ferro | nanquim sobre papel | Acervo Arquivo Histórico ACPA | Foto Anderson Astor

Figura 45 - José Lutzenberger (1882–1951) | Residência do arquiteto - detalhe fachada | Foto por Caroline Hädrich em 2018

Figura 46 - José Lutzenberger (1882–1951) | Residência do arquiteto - janela da caixa de escada | Foto por Caroline Hädrich em 2018

Figura 47 - José Lutzenberger (1882–1951) | Edifício Bastian Pinto - portas de entrada moradores / Foto por Caroline Hädrich em 2018

Painel de aproximação 03

Fig. 48

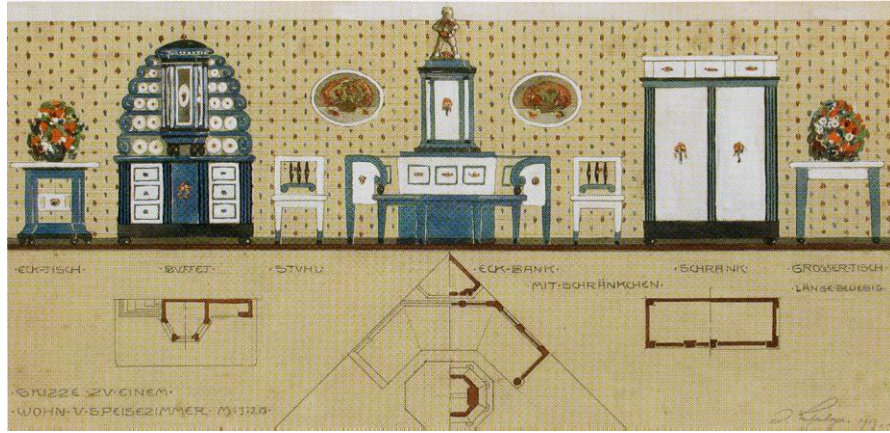


Fig. 49



Fig. 50



Fig. 58



Fig. 51

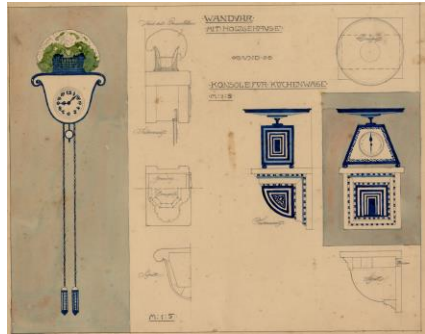


Fig. 52

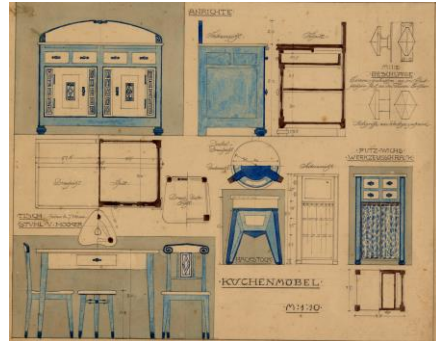


Fig. 53

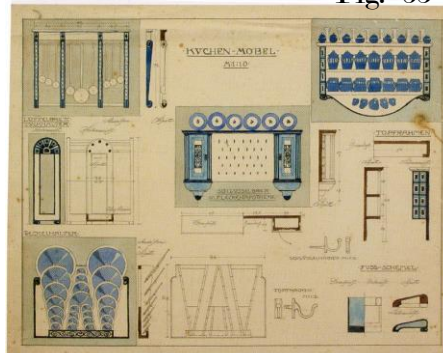


Fig. 54

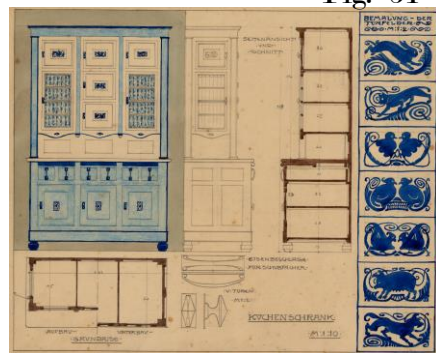


Fig. 59

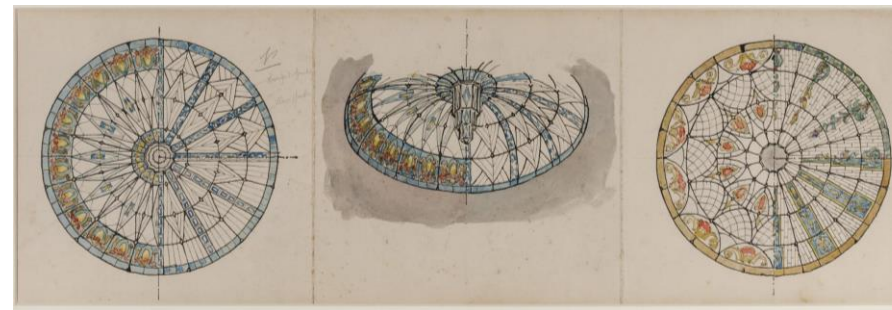


Fig. 60

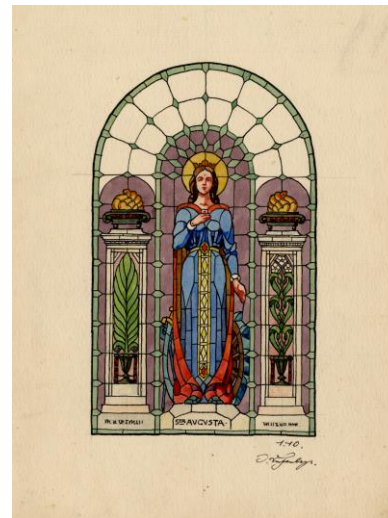


Fig. 61

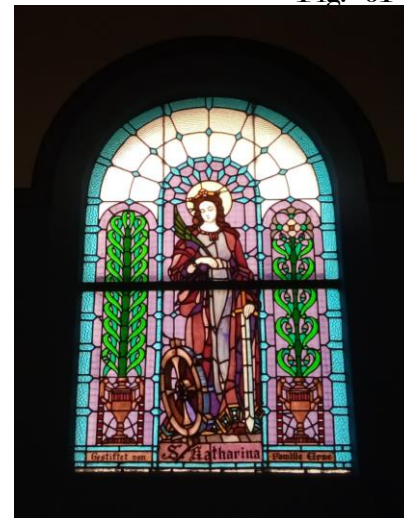


Fig. 55

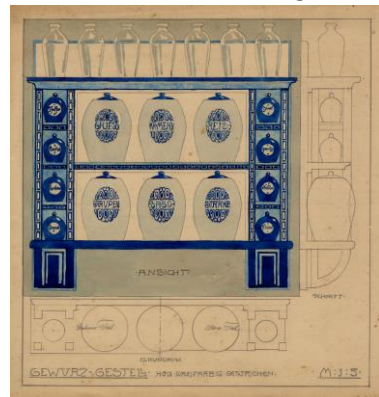


Fig. 56

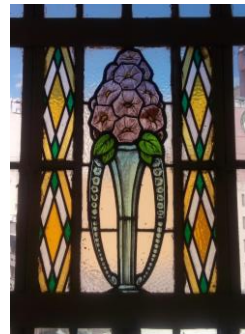


Fig. 57

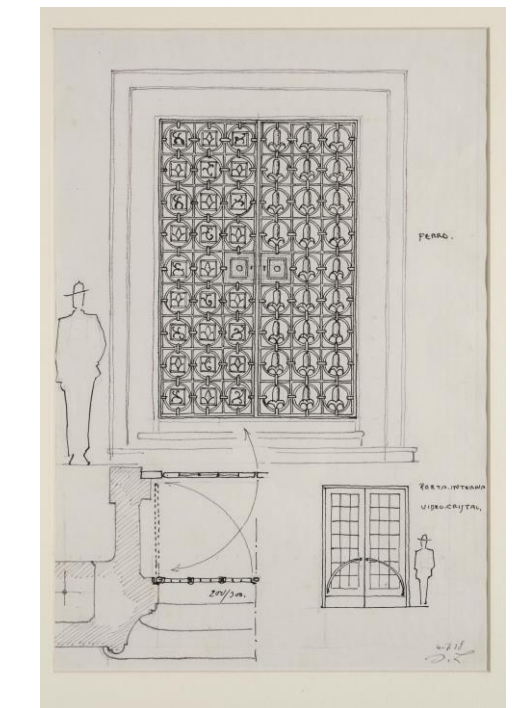
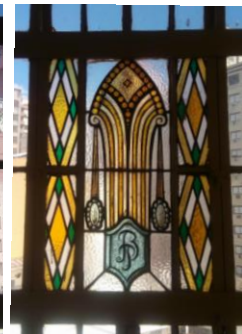


Fig. 62

Fig. 63



Fig. 64



Legendas painel de aproximação 03

Figura 48 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Skizze zu einem Wohn und Speisezimmer*, 1919 |
Nanquim e aquarela sobre papel, 46,5 cm [altura] | Porto Alegre, Brasil

Figura 49 - José Lutzenberger (1882–1951) | Edifício Bastian Pinto - vitral / Foto por Caroline Hädrich em 2018

Figura 50 - José Lutzenberger (1882–1951) | Desenhos para o interior da Igreja São José, s.d. |
Nanquim e aquarela sobre papel | Coleção particular

Figura 51 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Wanduhr - Konsole für Küchenwage*, s.d. |
Nanquim e aquarela sobre papel | Coleção particular

Figura 52 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Küchenmöbel*, s.d. | Nanquim e aquarela sobre
papel | Coleção particular

Figura 53 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Küchenmöbel*, s.d. | Nanquim e aquarela sobre
papel | Coleção particular

Figura 54 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Küchenschrank*, s.d. | Nanquim e aquarela sobre
papel | Coleção particular

Figura 55 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Gewürz-gesteill*, s.d. | Nanquim e aquarela sobre
papel | Coleção particular

Figura 56 - José Lutzenberger (1882–1951) | Edifício Bastian Pinto - vitral / Foto por Caroline Hädrich em 2018

Figura 57 - José Lutzenberger (1882–1951) | Edifício Bastian Pinto - vitral / Foto por Caroline Hädrich em 2018

Figura 58 - José Lutzenberger (1882–1951) | Igreja São José - desenhos para o interior da , s.d.
| Nanquim e aquarela sobre papel | Coleção particular

Figura 59 - José Lutzenberger (1882–1951) | Palácio do Comércio - estudos para cúpula, 1938
| nanquim e aquarela sobre papel, 20 x 64 cm | Acervo Arquivo Histórico ACPA | Foto
Anderson Astor

Figura 60 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Santa Augusta* - projeto vitral igreja São José,
s.d. | Nanquim e aquarela sobre papel | Coleção particular

Figura 61 - José Lutzenberger (1882–1951) | Igreja São José - vitral Santa Catarina / Foto por
Caroline Hädrich em 2018

Figura 62 - José Lutzenberger (1882–1951) | Bolsa de Mercadorias Palácio do Comércio -
detalhe portas de ferro | nanquim sobre papel | Acervo Arquivo Histórico ACPA | Foto
Anderson Astor

Figura 63 - José Lutzenberger (1882–1951) | Residência do arquiteto - detalhe fachada
(monograma) / Foto por Caroline Hädrich em 2018

Figura 64 - José Lutzenberger (1882–1951) | Edifício Bastian Pinto - detalhe fachada / Foto
por Caroline Hädrich em 2018

Painel de aproximação 04

Fig. 65

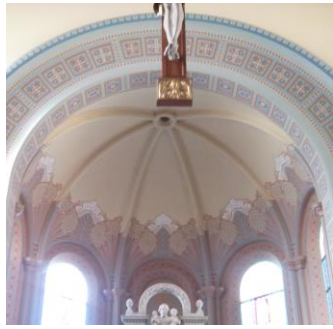


Fig. 66



Fig. 78

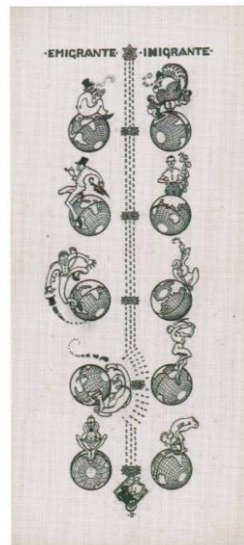


Fig. 79

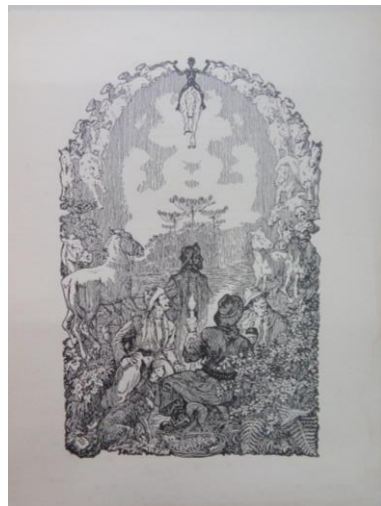


Fig. 67



Fig. 75

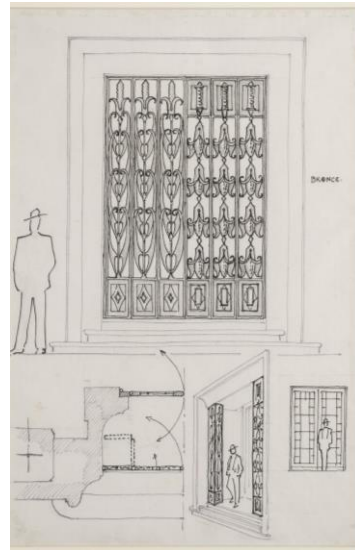


Fig. 80

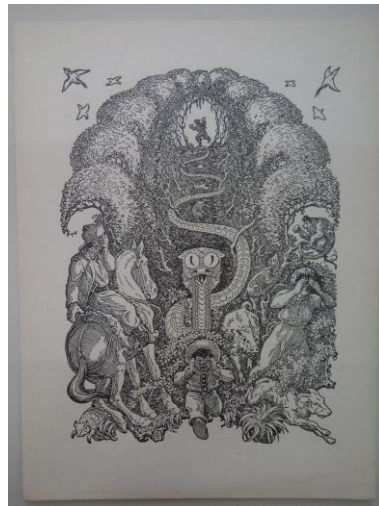


Fig. 68



Fig. 76



Fig. 81

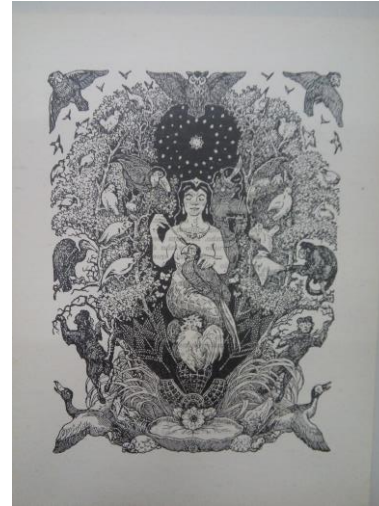


Fig. 69



Fig. 71



Fig. 73



Fig. 82

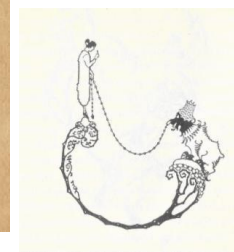


Fig. 70



Fig. 72



Fig. 74

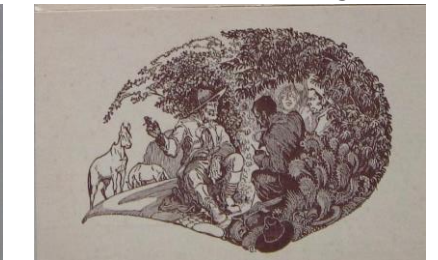


Fig. 77

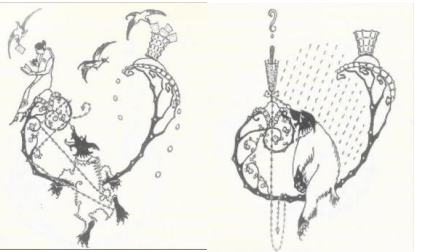
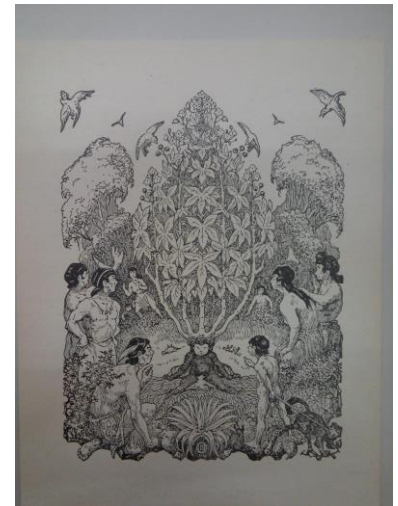


Fig. 84



Legendas painel de aproximação 04

Figura 65 - José Lutzenberger (1882–1951) | Igreja São José - forro abside / Foto por Caroline Hädrich em 2018

Figura 66 - José Lutzenberger (1882–1951) | Igreja São José - detalhe arcos da nave lateral / Foto por Caroline Hädrich em 2018

Figura 67 - José Lutzenberger (1882–1951) | Escudo para *Bayrische Minenwerfer Kompanie* 6, s.d. | Nanquim sobre papel | Coleção particular

Figura 68 - José Lutzenberger (1882–1951) | Estudos de motivos para vitrais do restaurante do Palácio do Comércio, 1938 | Nanquim e aquarela sobre papel, 30 x 13 cm [1] 30 x 20 cm [2] | Acervo Arquivo Histórico ACPA | Foto Anderson Astor

Figura 69 - José Lutzenberger (1882–1951) | Sem título - cartão n° 1 | Bico de pena, 9 x 14 cm | Álbum Gaucho | Porto Alegre: Editora Casa da Moldura, s.d. | Acervo MARGS (biblioteca)

Figura 70 - José Lutzenberger (1882–1951) | Sem título - cartão n° 3 | Bico de pena, 9 x 14 cm | Álbum Gaucho | Porto Alegre: Editora Casa da Moldura, s.d. | Acervo MARGS (biblioteca)

Figura 71 - José Lutzenberger (1882–1951) | Sem título - cartão n° 5 | Bico de pena, 9 x 14 cm | Álbum Gaucho | Porto Alegre: Editora Casa da Moldura, s.d. | Acervo MARGS (biblioteca)

Figura 72 - José Lutzenberger (1882–1951) | Sem título - cartão n° 10 | Bico de pena, 9 x 14 cm | Álbum Gaucho | Porto Alegre: Editora Casa da Moldura, s.d. | Acervo MARGS (biblioteca)

Figura 73 - José Lutzenberger (1882–1951) | Sem título - cartão n° 4 | Bico de pena, 9 x 14 cm | Álbum Gaucho | Porto Alegre: Editora Casa da Moldura, s.d. | Acervo MARGS (biblioteca)

Figura 74 - José Lutzenberger (1882–1951) | Sem título - cartão n° 5 | Bico de pena, 9 x 14 cm | Álbum Gaucho | Porto Alegre: Editora Casa da Moldura, s.d. | Acervo MARGS (biblioteca)

Figura 75 - José Lutzenberger (1882–1951) | Bolsa de Mercadorias Palácio do Comércio - detalhe portas de ferro | nanquim sobre papel | Acervo Arquivo Histórico ACPA | Foto Anderson Astor

Figura 76 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Casa de veraneio dr. Rodolfo Campani - Tristeza*, S.d. | nanquim sobre papel | Coleção particular

- Figura 77 - José Lutzenberger (1882–1951) | Sem título, s.d. | Bico de pena | DREYER, 2004, p.25-26
- Figura 78 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Emigrante e Imigrante*, S.d. | bico de pena, 45 x20 cm | MARGS, 2001, p. 37
- Figura 79 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Negrinho do pastoreio* (Lenda gaúcha) | Bico de pena, 35 x 26 cm Álbum Lendas Brasileiras | Porto Alegre: Livraria Pluma, 1940 | Acervo MARGS (biblioteca)
- Figura 80 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Boi-tatá* (Lenda gaúcha) | Bico de pena, 35 x 26 cm Álbum Lendas Brasileiras | Porto Alegre: Livraria Pluma, 1940 | Acervo MARGS (biblioteca)
- Figura 81 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Origem das aves e da noite* (Lenda gaúcha) | Bico de pena, 35 x 26 cm Álbum Lendas Brasileiras | Porto Alegre: Livraria Pluma, 1940 | Acervo MARGS (biblioteca)
- Figura 82 - José Lutzenberger (1882–1951) | *O cipó (por onde a Lua subiu ao céu)* (Lenda gaúcha) | Bico de pena, 35 x 26 cm Álbum Lendas Brasileiras | Porto Alegre: Livraria Pluma, 1940 | Acervo MARGS (biblioteca)
- Figura 83 - José Lutzenberger (1882–1951) | *As perdizes - castigo à falta de respeito* (Lenda gaúcha) | Bico de pena, 35 x 26 cm Álbum Lendas Brasileiras | Porto Alegre: Livraria Pluma, 1940 | Acervo MARGS (biblioteca)
- Figura 84 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Mandioca - donativo divino condicional* | Bico de pena, 35 x 26 cm Álbum Lendas Brasileiras | Porto Alegre: Livraria Pluma, 1940 | Acervo MARGS (biblioteca)

Painel de aproximação 05

Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87



Fig. 88

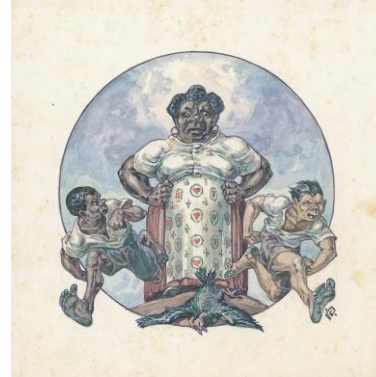


Fig. 89



Fig. 90



Fig. 91



Fig. 92



Fig. 93



Fig. 94

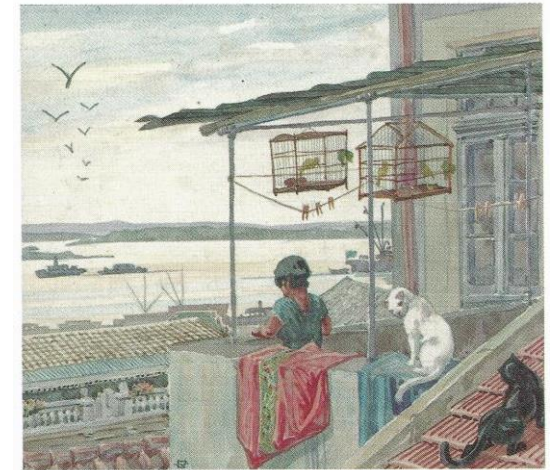


Fig. 95



Fig. 96

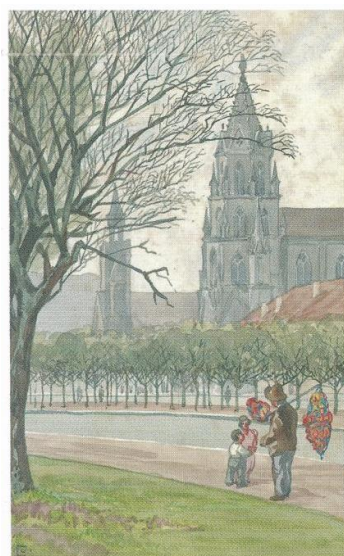


Fig. 97

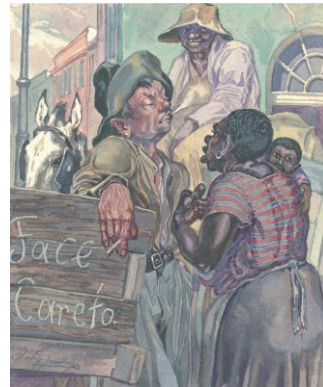


Fig. 98

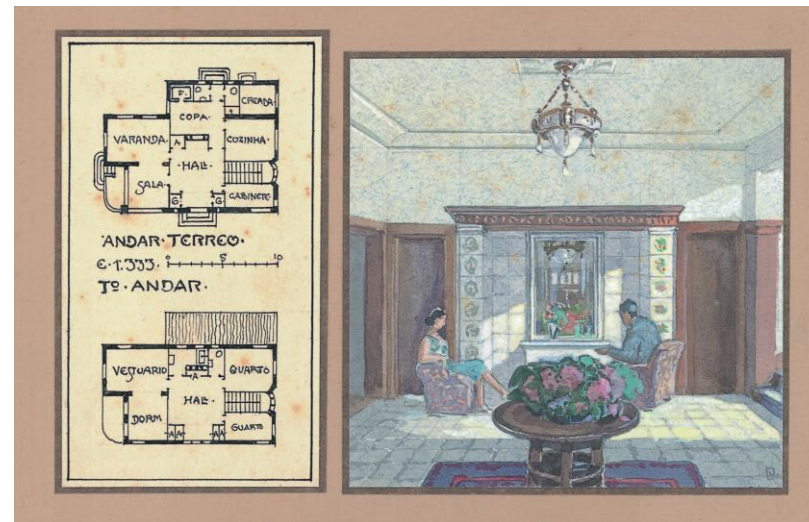
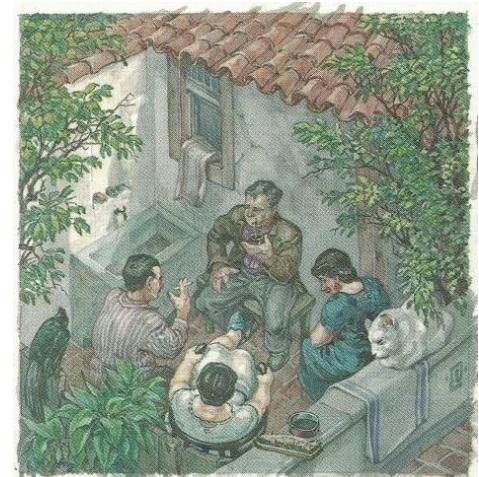


Fig. 99



Legendas painel de aproximação 05

Figura 85 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Farrapo*, s.d. | Aquarela, Ø 19 cm | Coleção particular

Figura 86 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Cavaleiro*, s.d. | Aquarela, Ø 18,5 cm | Coleção particular

Figura 87 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Leitura de jornal*, s.d. | Aquarela, 19,7 x 19,9 cm | Margs, Porto Alegre, Brasil

Figura 88 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Lavadeira com dois garotos*, s.d. | Aquarela, 15,5 x 15 cm | Coleção particular

Figura 89 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Colona sentada de costas*, s.d. | Aquarela, Ø 9,8 cm | Coleção particular

Figura 90 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Meu requerimento*, s.d. | Aquarela, Ø 11,8 cm | Coleção particular

Figura 91 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Farrapo e soldado em luta*, s.d. | Aquarela, 26 x 17 cm | Coleção particular

Figura 92 - José Lutzenberger (1882–1951) | Perspectiva do restaurante do Palácio do Comércio, 1938 | Aquarela | Acervo Arquivo Histórico ACPA - Foto Anderson Astor

Figura 93 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Duas comadres*, s.d. | Aquarela, Ø 19 cm | Coleção particular

Figura 94 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Vista para o Guaíba*, s.d. | Aquarela, 18,8 x 16,5 cm | MARGS, 2001, p. 39

Figura 95 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Carnaval*, 1947 | Aquarela, 24,6 x 19,9 cm | Margs, Porto Alegre, Brasil

Figura 96 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Igreja Santa Terezinha*, s.d. | Aquarela, 13 x 20,6 cm | MARGS, 2001, p. 39

Figura 97 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Face carreto*, s.d. | Aquarela, 18 x 21,6 cm | Coleção particular

Figura 98 - José Lutzenberger (1882–1951) | Projeto de residência, s.d. | Aquarela | Coleção particular

Figura 99 - José Lutzenberger (1882–1951) | *Chimarrão no telhado*, s.d. | Aquarela, 16 x 16,4 cm | MARGS, 2001, p. 39

1. A formação do ofício

Ofício

[Do lat. *Officu*, ‘dever’.]

1. Ocupação (1) manual ou mecânica a qual se supõe certo grau de habilidade e que é útil ou necessária à sociedade: *ofício de dona de casa; ofício de carpinteiro; ofício de escultor; Liceu de Artes e ofícios.*

2. Ocupação ou trabalho especializado do qual se podem tirar meios de subsistência; profissão: *O ofício de bancário; o ofício de enfermeira.*

3. Ocupação permanente de ordem intelectual ou não a qual envolve certos deveres e encargos ou um pendor natural: *o ofício de rei; o ofício de magistrado; o ofício de escritor.*

[...]

Novo dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.

A espécie humana apresenta uma peculiaridade que torna o seu tempo de sobrevivência no planeta um caso bastante curioso. Por sua concepção corpórea, o humano é um animal frágil. Precisa de roupas para o frio, pois tem a pele muito fina e quase sem pelos, não tem casco para proteger de ataques ou quedas e nasce muito vulnerável, precisando de muito tempo para desenvolver funções motoras e cognitivas, que o permitam viver com certa independência em relação aos mais velhos.

Por conta desta fragilidade física, teve de encontrar meios outros que garantissem sua sobrevivência. A partir da mudança da dieta vegetariana para a onívora, o homem primitivo conquistou mais tempo entre a necessidade de refeições e presume-se que a partir deste ponto houve um salto das suas capacidades cognitivas. O planejamento do trabalho em equipe exigido para a caça de grandes animais, junto com a descoberta de meios de fazer fogo são exemplos do avanço, que prosseguiu com o aperfeiçoamento das ferramentas até o desenvolvimento da capacidade de pensar no cultivo de vegetais e na domesticação de animais. Junto com a invenção da agricultura as organizações sociais foram se alterando e também o modo de resolver os problemas. Se fez necessário a construção de abrigos permanentes e se mostrou possível uma melhor organização da transmissão de saberes (BRONOWSKI, 2011).

Sendo assim, uma das mais importantes características do desenvolvimento humano foi a capacidade de coletar, analisar, sintetizar e relacionar informações, que fez com que ele conseguisse pensar no futuro e *planejar* ou *projetar*. O planejamento pode abranger desde o traçado de estratégias de guerra ou traçados de casas e cidades, a definição de um calendário de semeio e colheita, a fabricação de ferramentas ou de roupas e cenários de uma peça de teatro. Mas o atributo mais importante e necessário no ato de planejar é o uso da *imaginação*. A imaginação é a base tanto das ciências quanto das artes e é, até onde se sabe, uma qualidade exclusiva do ser humano.

A imaginação é a base da invenção. Pode aparecer como mística e como mágica, respondendo e/ou criando mais dúvidas, preenchendo espaços deixados pelas questões do invisível. A imaginação gera a invenção através do trabalho, tanto mental quanto manual, e torna distinto o caráter de cada tipo de objeto. Jacob Bronowski levanta então uma questão pertinente: “Porque não existem mais monumentos da imaginação do homem quanto existem de suas invenções? Ao tentar responder, o próprio explica que “o extraordinário é que eles existam”.

E continua, perguntando: por que o homem pré-histórico mesmo com todas as dificuldades que tinha para garantir sua sobrevivência ainda entrou em uma caverna e desenhou todos aqueles animais e tantos símbolos que sobreviveram ao tempo? (BRONOWSKI, 2011).

Independente dos motivos, e dos caminhos da imaginação, sabemos que as técnicas de manufatura de ferramentas, vestimentas e desenhos foram aprimoradas ao longo do tempo, passadas aos descendentes e com isso definiram características culturais dos povos. Um dos grandes mistérios da produção de objetos utilitários e artísticos é a transformação do pensamento em ação. Tende-se a colocar que cabeça imagina e planeja e as mãos desenham, escrevem, esculpem, costuram, tecem e constroem. Atualmente talvez seja mais fácil perceber que enquanto as mãos trabalham, o cérebro também é, conjuntamente, capaz de planejar, porém esta divisão entre cabeça e mão, pensamento e ação, como bem coloca Richard Sennett, foi criada não apenas intelectualmente, mas socialmente (SENNETT, 2009).

Sennett lembra que no hino homérico, Hefesto (deus dos ferreiros, do fogo e dos artesãos) aparece como o mensageiro da paz e o criador da civilização. No hino, o artífice é chamado de *demiorgos* (demiurgo), um nome composto por “público” ou “do povo” (*demios*) e “trabalho” (*ergon*), ou seja, era um trabalhador a serviço do interesse público. Os demiurgos da época representavam tanto os artesãos como definimos atualmente, como ceramistas, tecelões e carpinteiros; mas também os médicos, baixo magistrados, cantores profissionais e os mensageiros de notícias. Esses cidadãos ocupavam uma posição entre os poucos aristocratas e uma enorme quantidade de escravos; tinham direitos políticos limitados, mas também gozavam de relativa liberdade de trabalho e sociabilidade, seria a gênese do profissional liberal (SENNETT, 2009).

Já no período clássico, Aristóteles vai iniciar a separação das funções incluídas na denominação “demiurgo”. O filósofo declarou que, por exemplo, o trabalho do arquiteto é mais sábio e mais estimado do que o artesão, pois sabe as razões pelas quais as coisas são feitas e não somente copia as instruções indeliberadamente. Portanto, o nome demiurgo é deixado para trás e o artesão passa a ser chamado de *cheirotechnon* (trabalhador manual). Platão, por outro lado defendeu a valorização do demiurgo como no hino homérico, lembrando que a raiz da palavra fazer (*poiein*) era da família da palavra poesia (*poiesis*). Assim, chegando a comparar o trabalho do poeta com o do artesão, ele definia que o trabalho

manual também exigia cuidado, pensamento e, principalmente muita dedicação (SENNETT, 2009).

As práticas dos ofícios sempre estiveram atreladas ao seu ensino, em um movimento contínuo e bilateral de mudanças que visam a adaptação das técnicas aos desafios da vida das sociedades. O ensino e aprendizagem necessitam de plena atenção, dedicação, esforço e principalmente obediência. O respeito e a obediência ao mestre e seus ensinamentos, no entanto, geram querelas envolvendo questões de autoridade, hierarquia e autonomia. No renascimento, alguns artesãos passaram a ter certa autonomia, sendo reconhecidos como artistas autônomos, após muitos anos de organização do trabalho e manufatura em guildas, ou seja, coletivos de trabalho comandados por um mestre, com pouco espaço para destaque de feitos individuais ou para criações muito fora de um padrão tradicional. A divisão tendeu então a se amplificar.

Já no século XVIII, pensadores iluministas levaram essa autonomia a outro patamar, sugerindo maior liberdade política e de pensamento, desconectado de dogmas ou guias. Kant, invocando *sapere aude!* (Ouse saber!) defendia a maturidade da humanidade, que o adulto tivesse firmeza em suas convicções e coragem na defesa de seus ideais. A liberdade baseada na racionalidade moldou o que se tornaria o pensamento científico e ampliou a importância do ensino organizado, com método e ênfase no papel do homem como descobridor da natureza. A esse respeito, Sennett lembra também de Moses Mendelssohn (1729–1786), que criou a equação *Bildung = Kultur + Aufklärung* (Formação = cultura + esclarecimento), sendo a formação referente à assimilação do conhecimento, dos valores e ao entendimento do comportamento social; o esclarecimento ao saber livre; e a cultura, à tudo aquilo produzido e pensado, independente de valor econômico. Esta equação foi publicada na Enciclopédia, ou Dicionário de Artes e Ofícios editada por Denis Diderot (1713–1784) entre 1751 e 1772, sendo um grande sucesso com abrangência mundial (SENNETT, 2009).

A partir de cerca da metade do século XIX, no início da segunda revolução industrial, a racionalidade pregada pelos iluministas começa a ganhar críticas. John Ruskin (1819–1900), enquanto passava uma temporada na Itália, maravilhou-se com os exemplares de arquitetura gótica em Veneza e formulou as ideias que seriam publicadas em 1851 no livro *The Stones of Venice* (As pedras de Veneza). Nele, Ruskin defende a volta da produção nos padrões das guildas medievais, capitaneadas por mestres muito hábeis e que garantiriam não só um

produto de maior qualidade como a verdadeira realização e felicidade do artesão responsável por sua manufatura. Com isso, Ruskin também criticava os rumos que estavam tomando o processo de produção dos objetos com o advento das indústrias. Ele percebeu que os operários, desde a primeira revolução industrial trabalhavam em condições precárias e se afastavam da razão de produção do objeto, fazendo com que se sentissem cada vez mais infelizes (RUSKIN, 1851). Ruskin não estava sozinho na formação de uma crítica aos modos de produção modernos. Augustus Pugin (1812–1852), também forma um movimento chamado *Gothic Revival*, que advoga pela recuperação dos princípios de *formas honestas e verdadeiras* (que ele acreditava vir dos mestres medievais) e cria uma grande quantidade de projetos arquitetônicos e desenho de mobiliário, jóias e vitrais e têxteis para serem executados por artesãos de grande habilidade (CARDOSO, 2013).

1.1. Novos tempos

A época e o local onde Lutzenberger realizou sua formação escolar e acadêmica merecem atenção, pois foi em tal contexto que começaram a se consolidar as importantes mudanças nos âmbitos sociais, culturais e econômicos que vinham fermentando desde meados do século XIX. A crescente industrialização e todas as suas consequências, como a melhora na qualidade dos transportes e a invenção de novas estruturas em obras de engenharia, possibilitadas pela manipulação do ferro, a maior oferta de uma grande variedade de novos produtos (essenciais e supérfluos), e a ascensão de uma classe social que passou a ditar uma nova relação de trabalho, acabou ocasionando diversos tipos de crises.

Por um lado, o desenvolvimento industrial e científico promoveu aumento na qualidade e na expectativa de vida, ao melhorar o saneamento e o controle de doenças e que, em teoria, ofereceria maiores oportunidades para as pessoas trocarem seu tempo e esforço por uma quantidade de dinheiro, por sua vez, o permitindo adquirir produtos para seu bem-estar e desenvolvimento. Por outro lado, houve uma “metamorfose de valores” causada pelo aumento do fluxo de mercadorias em circulação e o livre mercado (BERMAN, 1996).

Uma das principais ideias defendidas por Marshall Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, escrito originalmente em 1982, é a do paradoxo de construção e destruição, característico do modernismo, o qual explica:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”. (BERMAN 1986, p.15)

O autor também coloca que o que chamamos de “modernização” está relacionado aos processos sociais que formam e mantêm o “turbilhão” da vida moderna “num perpétuo estado de vir-a-ser”: descobertas científicas e a industrialização, que geram as novas tecnologias e exigem novas organizações urbanas e a destruição das antigas; a explosão demográfica e o êxodo rural propiciado por estas tecnologias; o fortalecimento de Estados Nacionais burocraticamente organizados e expansivos; os movimentos sociais que desafiam os poderes econômicos e políticos para obter controle sobre suas próprias vidas e os sistemas de comunicação de massa, fabricados para manter o controle sobre esta população (BERMAN, 1986).

A liberdade de criar e produzir objetos industrialmente, de acordo com as demandas do mercado, acabou abrindo espaço para infinitas novas criações, mas ao mesmo tempo fez com que essa produção fosse obrigada a atender essas demandas específicas, que acabaram basicamente se resumindo a objetos de uso diário com aparência historicista, adaptada do estilo acadêmico, o preferido das elites (FAHR-BECKER, 1982). O artesão, que antes era o inventor e total responsável pela qualidade dos produtos, teve suas atividades tolhidas pelas decisões dos donos das indústrias em dividir e organizar as fases de trabalho visando maior eficiência na produção.

Preocupado com o futuro dos meios de produção e da qualidade artesanal, o inglês William Morris, em 1857, ao perceber que se quisesse um conjunto de mobiliário de qualidade para seu estúdio, ele mesmo teria que produzir, criou um modo de trabalho que seria um dos veios do movimento *Arts and Crafts* (Artes e Ofícios). Em 1861, após construir uma casa modelo¹⁵, Morris montou uma empresa, a Morris, Marshall & Faulkner¹⁶, que, com “espírito medieval”,

¹⁵ Trata-se da Red House, erguida em Bexleyheath, nos arredores de Londres, Inglaterra. Toda ela foi pensada e construída por Morris (PEVSNER, 2002). Hoje em dia é mantida pelo National Trust, órgão do governo britânico, e está preservada e aberta à visitação. Mais informações em <www.nationaltrust.org.uk/red-house> Acesso em novembro de 2017.

¹⁶ Que depois se torna Morris&Co. e funciona até 1940 (CARDOSO, 2013).

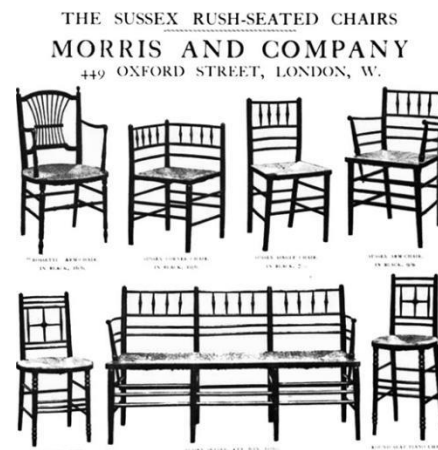
produzia artesanias como móveis em madeira, vitrais, tapeçarias, pinturas, gravuras e artigos em metal. As peças eram feitas com esmero e grande qualidade técnica e contavam com estampas exclusivas, também criadas e aplicadas manualmente que até hoje são a marca registrada de sua oficina (PEVSNER, 2002) [fig. 100 e 101].

Figura 100



William Morris
Strawberry Thief, 1883 | tecido para estofaria
produzido pela Morris & Co., Inglaterra.
Museu Victoria and Albert, Londres, Inglaterra

Figura 101



Anúncio ilustrado das cadeiras *Sussex*, ca. 1900
Morris and Co. advertisement

Disponível em

<<http://www.morrisociety.org/morris/artdecorative.html#manor>> Acesso em março 2021

A empresa de Morris, porém, apesar do ideal socialista, de querer democratizar a arte e os meios de produção, acabou se tornando fornecedor de artigos de luxo, acessíveis apenas para uma classe culta e endinheirada, devido justamente à valorização do tempo e da especialização da mão de obra.¹⁷ Pevsner comenta que o socialismo de Morris era mais ligado aos ideais de Thomas Morus (1478–1535), o autor de *Utopia* (1516) do que de Karl Marx (1818–1883), já que olhava para o passado, em uma tentativa de trazer de volta o “trabalho útil e agradável de fazer” e demonstrar grande preocupação com o destino da arte e a sensibilidade artística em uma era industrial. (PEVSNER, 2002). Morris era bastante engajado politicamente e criou a Liga Socialista britânica, além de escrever diversos textos alinhados com os princípios socialistas como o romance utópico *News from Nowhere* (1890) (CARDOSO, 2013).

É importante ressaltar que esses artistas do final do século XIX, simpatizantes ou vinculados ao movimento *Arts and Crafts*, não eram completamente contra a industrialização, mas buscavam um equilíbrio em frente às novas regras de produção e mercado (PEVSNER, 2002).

¹⁷ Este paradoxo acompanha todas as instâncias da modernidade, como nos informa Marshall Berman em BERMAN, 1996.

Eles trabalhavam no sentido de reduzir ao máximo o uso das máquinas, diminuindo também a escala de produção, com o intuito de valorizar o trabalho do artesão e manter o controle de qualidade de acabamento do produto final. Também se interessavam em promover maior igualdade e integração entre os trabalhadores das fases de projeto e execução dos objetos (CARDOSO, 2013). Empenharam-se, então, em pensar em uma “reconciliação entre a técnica (matéria) e o espírito (a arte) ” (CAMPI, 2007). Questionaram a finalidade, a divisão e a hierarquia das artes, o que fez com que voltassem o interesse para a produção de arte para o cotidiano, como a criação de móveis, artigos de vestuário, joias e também ilustrações que poderiam ser replicadas em grande número através de técnicas de litografia.

Também o aumento na produção e o consumo de objetos de luxo e supérfluos criou uma nova forma de entretenimento para os habitantes urbanos. O estabelecimento de grandes lojas de departamento com a exposição da nova diversidade de produtos para consumo imediato, junto com as grandes exposições de novidades da indústria e artigos de arte decorativa marcaram a vida cultural e cotidiana das grandes cidades na virada do século XIX para o XX, tornando-as verdadeiras vitrines do modo de vida moderno (CARDOSO, 2013).

Destaca-se a grande exposição de Londres, em 1851 [fig.102], realizada em um pavilhão construído exclusivamente para ela, o Palácio de Cristal, com estrutura em ferro e fechamento em vidro, o que havia de mais novo em termos de tecnologia da construção. A feira de foi a precursora de uma série de “exposições universais” realizadas em grande quantidade até o fim do século XIX (em Paris em, 1855, 1867, 1878, 1889 e 1900; em Londres em 1862, Viena 1873, na Filadélfia em 1876 e Chicago em 1893). Depois de Londres, a exposição de Paris, em 1889, tornou-se a mais marcante, pois foi quando foi construída a Torre Eiffel. Existiu, inclusive, uma disputa entre as cidades de Londres e Paris no empreendimento destas feiras. Paris acabou tendo mais sucesso na organização, como podemos observar na frequência de realizações. No Brasil, foi realizada uma exposição universal bem mais tarde, em 1922, em comemoração ao centenário da independência.

Figura 102



McNeven, J.

The transept from the Grand Entrance, Souvenir of the Great Exhibition, 1851

Litografia, 31,5 x 46,9 cm

Museu Victoria and Albert, Londres, Inglaterra

A realização das feiras acabou revelando uma amarga realidade. A qualidade funcional e estética dos produtos apresentados era bastante ruim, revelando a falta de preparo dos fabricantes [fig. 103 e 104]. O alemão Gottfried Semper, reconhecido como um dos mais notáveis arquitetos e teóricos alemães atuantes no século XIX, tendo construído importantes edifícios públicos¹⁸, também trabalhou na organização da feira de Londres de 1851, conhecida por seu Palácio de Cristal, e foi um dos primeiros a escrever críticas denunciando tal situação.

¹⁸ Como a ópera de Dresden, que é chamada *Semperoper* (1841).

Figura 103



Great Exhibition London, 1851
The Illustrated exhibitor: a tribute to the world's industrial jubilee.
 Londres: John Cassell.

A página do catálogo da exposição de 1851 descreve o recém inventado processo de galvanização. As ilustrações demonstram objetos que receberam a prateação, ou banho de prata, que consiste no revestimento de um objeto metálico por uma camada de prata através de cargas elétricas

Figura 104



Great Exhibition London, 1851
The Illustrated exhibitor: a tribute to the world's industrial jubilee.
 Londres: John Cassell.

Na página acima, do catálogo da feira de 1851, conseguimos ver bem o que Semper criticava: jarros de prata com adornos aplicados posteriormente, demonstrando que o objeto não foi pensado como um todo.

Em seu texto *Wissenschaft, Industrie und Kunst* (Ciência, indústria e arte), de 1852, Semper publica um preocupante balanço do que percebeu na feira de Londres, destacando a desarmonia entre as funções e a aparência dos objetos apresentados. O trabalho artístico aplicado às centenas de novos utensílios acabava aparecendo apenas como acessório, ou seja, não faziam parte da concepção do objeto (WICK, 1989). Era o início de uma calorosa e longa discussão, que ajudou a mudar o modo de pensar, produzir, consumir objetos utilitários e influenciou, conseqüentemente, a forma como as técnicas de invenção e produção eram ensinadas. As recomendações de Semper de fato refletiram na reforma educacional da Alemanha do imperador Guilherme II, ocorrida posteriormente, e abriu caminhos ideológicos até para a criação da *Bauhaus*, em 1919 (WICK, 1989).

Também as descobertas arqueológicas, que ocorreram em grande número no século XIX, mudaram os rumos da discussão acerca do ornamento nas artes aplicadas. Semper, em sua

participação nas expedições à Grécia e ao sul da Itália, começa a trabalhar com a hipótese de que os edifícios e estátuas gregas eram coloridas, fato confirmado posteriormente por historiadores como Quatremère de Quincy (1755–1849) e Jacques-Ignace Hittorff (1792–1867) em 1830¹⁹ (SEMPER, 2004).

Com a demonstração da origem das formas dos ornamentos, Semper chama a atenção para o que denomina uma armadilha do desenvolvimento das artes industriais modernas, que consiste no perigo de não se entender mais as “eternas leis dos estilos”, a partir do momento em que se deixa de estudar as origens das formas e se passa a usá-las somente a partir de suas aparências superficiais (SEMPER, 2004).

Também nos interessa bastante o fato de Semper ter tido relação de amizade com diversos intelectuais, mecenas e artistas ao longo de sua vida e, especialmente no período em que lecionou na *Kunstakademie (Academia de Arte)* de Dresden. Uma de suas mais notáveis relações foi uma atribulada amizade com o músico e compositor Richard Wagner (1813–1883), conhecido por cunhar o conceito de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), o qual, mais tarde, transformado, passou a ser utilizado para caracterizar obras em que a arquitetura e os objetos utilitários concebiam uma unidade estilística e formal (MALLGRAVE In: SEMPER, 2004). O *Gesamtkunstwerk* de Wagner tinha um sentido diferente, relacionado com a cosmogonia, envolvendo música, literatura e teatro.

Obra de arte total

Richard Wagner, em seu livro *A obra de arte do futuro*, de 1849, levanta a ideia de unicidade entre a natureza e o homem, e como a arte quando junto ao homem e a natureza pode servir como pano de fundo e estrutura para o desenvolvimento de um sistema cultural. Ele afirma ser necessária uma observação cuidadosa da natureza e as harmoniosas conexões de seus fenômenos, indicando que o homem está intimamente conectado a eles, em um sentido que se assemelha ao que mais tarde, após o aparecimento da teoria Darwin, se chamaria de “evolutivo” (WAGNER, 1892).

Wagner considerava a três artes, dança, música e poesia como as mais importantes para o chamado *homem do futuro*, sendo, segundo ele, as *irmãs primitivas*, que acompanham o

¹⁹ Respectivamente, nos escritos *Le Jupiter Olympien* (1814) e *De l'architecture polychrome chez les Grecs* (1830).

homem desde sua criação, mas também fala de arquitetura, escultura e pintura, que seriam as artes produzidas a partir de elementos naturais. Com apreço pela cultura helênica, por conta de seu senso de comunidade e conexão com a natureza, ele desprezava o utilitarismo e o individualismo que despontavam no mundo moderno. Para ele, a *obra de arte do futuro* teria elementos de todas as artes construídas em *espírito comunitário* (WAGNER, 1892). Tanto o espírito comunitário quanto a necessidade da conexão homem natureza podem ser, de algum modo, percebidas no que se definiu mais tarde como estilo *Art Nouveau*.

O *Art Nouveau*, que pode-se classificar como um produto do *Arts and Crafts*, alastrou e elevou a prática de *obra de arte total* (aqui no sentido da arquitetura e *design*) pela Europa continental²⁰, sendo muito bem absorvido pelos consumidores da burguesia emergente. A característica orgânica e flamejante de seus ornamentos, utilizados em profusão em todos os tipos de objetos – de equipamentos urbanos de grande escala até as artes gráficas –, aliados a materiais modernos como o ferro, vidro (manejado de novas maneiras) e metais brilhantes e preciosos, acabou se tornando o símbolo da *Belle Époque* (CAMPI, 2007). Os temas dominantes destes ornamentos se resumem basicamente a formas orgânicas com curvas longas e esbeltas, inteiramente inspiradas em elementos vegetais. O ondulado também aparece na representação de insetos (a libélula sendo um dos motivos favoritos) e flores. Podem ser assimétricos ou espelhados, mas sempre com alguma ordenação compositiva relativamente clara e até mesmo rígida, apesar da aparência exuberante.

O ofício do artista se mesclava com o do *designer*²¹, porém, como sublinha Isabel Campi, o papel do arquiteto como profissional de formação humanística foi fundamental para realizar as criações que se enquadram no termo *Gesamtkunstwerk*, ou *obra de arte total*, já que eram os profissionais que cuidavam do arranjo final de todas as artes (CAMPI, 2007).

A ideia de unicidade entre a natureza, o homem e a arte trazida por Wagner não foi inédita em sua época e o compositor também não estava sozinho em sua defesa. Goethe (1749–1832), no início do século XIX já havia inclusive ido um pouco mais além, quando desenvolveu sua teoria das cores a qual relacionava a percepção do homem com dados da física, e com isso incluía informações subjetivas às fórmulas matemáticas (WULF, 2016). Ele também já havia

²⁰ Na França, deixou sua marca nos equipamentos urbanos, com o desenho das estações de metrô de Paris, idealizados por Hector Guimard (1867–1942), na Bélgica nas casas e edifícios projetados por Henry van de Velde (1863–1957) e Victor Horta (1861–1947) e na Alemanha e na Áustria como influência aos movimentos de Secessão, como veremos adiante. Nos Estados Unidos, Louis Sullivan (1856–1924) desenhou ornamentos com fortes características do estilo (PEVSNER, 2002).

²¹ Mesmo que esta função não estivesse bem definida e categorizada na época.

levado a fusão de arte e ciência, inclusive para sua obra literária, como pode ser visto no romance *Fausto*, de 1808.

Mas talvez o personagem que levou mais adiante e com mais sucesso a concepção de um entendimento do mundo natural como um todo e movimentado por forças recíprocas, foi o cientista, geógrafo e explorador Alexander von Humboldt (1759–1869). Mesmo não tendo seu pensamento direcionado às artes, Humboldt influenciou o mundo artístico especialmente por seu modo de examinar a natureza, através do qual buscava a compreensão da unidade ao invés de dividi-la em partes a serem analisadas matematicamente. O cientista também era muito amigo de Goethe e os dois se inspiraram mutuamente nas formas de expressão de seus pensamentos. Também seu irmão, Wilhelm von Humboldt (1767–1835), fundador da Universidade de Berlim e reformista do sistema educacional alemão, em seu estudo sobre as línguas encarava-as como um organismo vivo, que merecia ser observada de maneira ampla, considerando as particularidades específicas e como elas se relacionavam com o meio. A partir dessa premissa, conseguiu descobrir raízes comuns entre nações que compartilhavam traços culturais²² (WULF, 2016).

Um dos maiores feitos de Alexander von Humboldt foi o da ampla divulgação do conhecimento científico. Sua visão da ciência tornou mais interessante ao público leigo o acompanhamento das descobertas científicas através de seu maior projeto: a série de livros *Cosmos* (1845-1862), a qual se tornou um grande sucesso de vendas e teve enorme abrangência, tendo sido lançada em diversos países. *Cosmos*, do grego *Kósmos*, significava “beleza”, “ordem”, mas havia sido aplicado ao universo em um sentido de organização do todo. No segundo volume de *Cosmos*, Humboldt fez “descrições poéticas da natureza”; falando de história, ele ousou romper limites e misturar arte, literatura, botânica, paisagismo e política, buscando, novamente, um entendimento global dos fatos. A biógrafa de Humboldt, Andrea Wulf destaca que “nenhum cientista escrevera sobre poesia, arte e jardins e sobre agricultura e política, e ainda sobre sentimentos e emoções” (WULF, 2016).

Um ponto em comum no pensamento de Humboldt, Goethe e Wagner, é o caráter evolucionista, teoria que o naturalista Charles Darwin (1809–1882) posteriormente detalhou

²² Por outro lado, Wilhelm von Humboldt retirou o termo “ciências mecânicas” que fazia parte da denominação da Academia de belas-artes de Berlim, por não considerar decorosa a mistura de objetivos industriais e comerciais ao pensamento acadêmico (PEVNER, 2005). Este episódio ilustra bem o caráter paradigmático das mudanças da época e como elas foram encaradas por seus contemporâneos.

no livro *A origem das espécies* (1859). Um outro seguidor de Humboldt e entusiasta das teorias evolucionistas de Darwin foi o cientista e artista alemão Ernst Haeckel (1834–1882). Haeckel cursou medicina, e durante sua formação leu os livros de Humboldt que o auxiliaram a desenvolver sua sensibilidade artística junto com a paixão pela ciência. Se tornou então um explorador-naturalista, utilizando o desenho como ferramenta de estudo e compreensão da natureza (WULF, 2016).

A forte influência de Darwin e Humboldt, aparece no livro de Haeckel intitulado *Generelle Morphologie der Organismen* (Morfologia geral dos organismos), de 1866, no qual ele cria uma palavra para batizar a doutrina de Humboldt: *Oecologie*, (ecologia); uma junção da palavra grega *oikos* (casa) e *logos* (estudo). O estudo do lugar onde se vive, ou a “ciência das relações de um organismo com seu ambiente” (WULF, 2016). Haeckel também passou a defender o *monismo*, uma teoria filosófica na qual Deus era a ideia de unidade entre mente e matéria, formada pelo mundo orgânico e inorgânico (WULF, 2016).

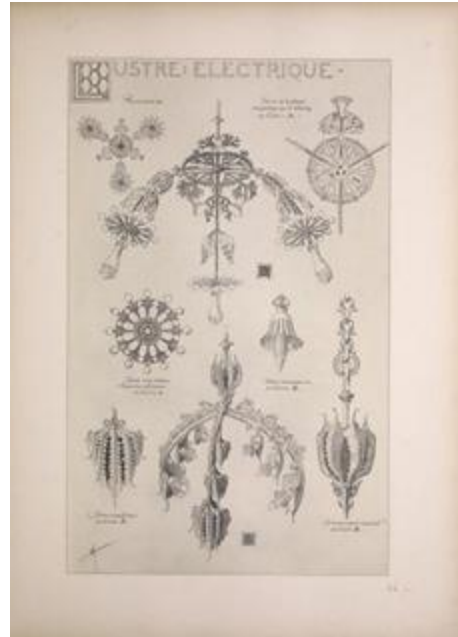
Em 1899, Haeckel lança *Kunstformen der Natur* (Formas de arte da natureza), um livreto com pranchas contendo ilustrações de organismos observados em suas expedições chamou a atenção de artistas, desenhistas e designers ligados ao *Art Nouveau*. Em 1900, na Feira Mundial de Paris, teve os desenhos que fez de radiolários –uma espécie de alga que secreta esqueletos minerais que formam estruturas bastante diversificadas– transformados em uma grande estrutura que serviu de portal para o evento [fig. 105]. O arquiteto francês responsável pelo projeto do portal, René Binet (1866–1911), lançou posteriormente o livro *Esquisses Décoratives* (Esboços decorativos), no qual demonstrava a aplicação dos desenhos de Haeckel em uma vasta gama de objetos arquitetônicos e de decoração de interiores, como pinturas de fachadas, capitéis, lustres, interruptores elétricos, móveis, vitrais, etc. [fig. 106] (WULF, 2016).

Figura 105



Neurdein frères
Exposition universelle de 1900, Paris : la porte monumentale, 1900
Fotografia
Biblioteca Nacional da França

Figura 106



René Binet (1866–1911)
Lustre électrique
Esquisses Décoratives, prancha 36
Paris: Librairie centrale des beaux-arts, 1900

O arquiteto estadunidense Louis Sullivan (1856–1924), conhecido por ter criado um sistema de projetos²³ para arranha-céus e fazer parte da Escola de Chicago, também teve contato com os livros de Haeckel que serviram de inspiração para os ornamentos das fachadas de seus edifícios, decoradas com motivos estilizados da flora e da fauna (WULF, 2016). Em 1924 ele lança o livro *A System of Architectural Ornament*, no qual apresenta ilustrações e modos de desenhar ornamentos modernos seguindo os exemplos vistos nos livros de Haeckel [fig. 107 e 108]. (WULF, 2016).

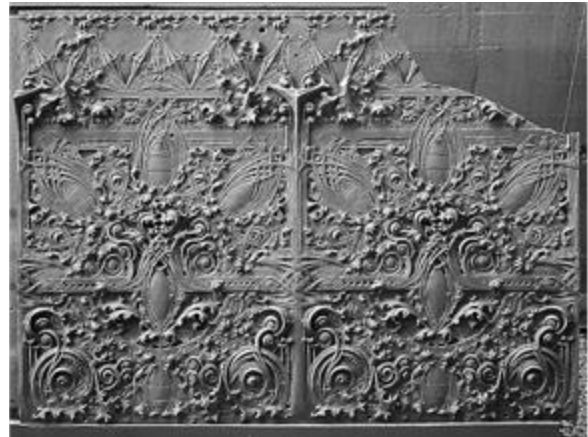
²³ Em seu mais icônico texto, *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896), o arquiteto apresenta didaticamente como deve ser construído um edifício alto para escritórios, preconizando que a forma deve seguir a função (SULLIVAN, 1896).

Figura 107



Louis Sullivan (1856–1924)
Values of Overlap and Overlay, 1922
A System of Architectural Ornament, prancha 12
Grafite sobre papel, 57,7 x 73,5 cm
The Art Institute of Chicago, Chicago, EUA

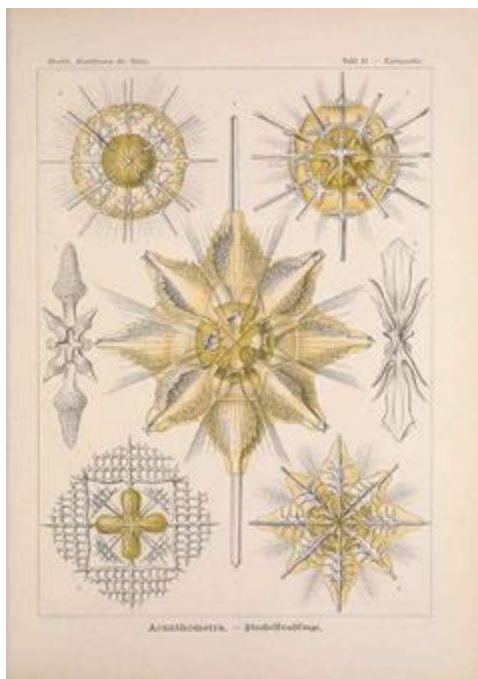
Figura 108



Louis Sullivan (1856–1924)
Molde de enjunta para primeiro pav. do edifício
Gage, 1898-99
Ferro fundido, 129 x 175 x 9 cm
The Art Institute of Chicago, Chicago, EUA

Kunstformen der Natur, serviu como guia para artesãos, artistas e arquitetos, pois contava com dicas sobre como aplicar esses novos motivos e suas características estéticas mais marcantes, que por ventura pudesse se perder no desenho, como por exemplo a vivacidade de uma cor. O próprio Haeckel aplicou um de seus desenhos no forro de uma sala em sua casa (WULF, 2016). Merece destaque também a forma com que Haeckel executou a composição dos desenhos nas pranchas. Elas apresentam uma distribuição predominantemente simétrica dos desenhos nas páginas, com eixos bem marcados e com grande uso de espelhamentos e de ordenações geométricas relativamente simples, mas seguindo a lógica das formas orgânicas dos elementos principais, as quais se mostram igualmente simétricas e ordenadas [fig. 109 e 110]. Com essa solução, o artista chegou a um resultado bastante harmônico, e a um padrão que conseguimos identificar nos trabalhos de diversos artistas da época ligados ao estilo *Art Nouveau*, e também em desenhos de José Lutzenberger, como veremos adiante nesta dissertação.

Figura 109



Ernst Haeckel (1834–1882)
Acanthometra. — Stachelstrahlige
Kunstformen der Natur, prancha 21
Leipzig e Viena: Verlag des Bibliographischen
Instituts, 1899

Figura 110



Ernst Haeckel (1834–1882)
Tubulariae. — Röhrenpolnpen
Kunstformen der Natur, prancha 06
Leipzig e Viena: Verlag des Bibliographischen
Instituts, 1899

Por outro lado, temos o ambicioso livro de dois tomos escrito por Semper, entre 1860 e 1863, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik* (O estilo nas artes técnicas e tectônicas, ou estética prática²⁴), que apresenta uma linguagem das artes, também de uma forma que visa a unicidade, aproximando o estudo dos estilos ao estudo de linguística. Aqui, de novo, atentamos para mais uma influência das relações intelectuais de Semper, já que ele foi secretário pessoal²⁵ do filólogo Friedrich Wilhelm von Thiersch (1784–1860), o qual foi, mais tarde, o responsável pela grande reforma no sistema de ensino dos *Gymnasium* (equivalente ao ensino médio escolar, clássico humanístico e científico) da Baviera (MALLGRAVE In: SEMPER, 2004).

²⁴ Em tradução livre da autora. Foi consultada a tradução para a língua inglesa, realizada por Harry Frances Mallgrave, arquiteto e pesquisador, PhD em história da arquitetura pela Universidade da Pensilvânia, EUA. Ver referência SEMPER, 2004.

²⁵ Semper fez parte da corporação bávara na Grécia, enquanto realizava suas pesquisas arqueológicas. Thiersch, que também estudava no país e defendia a independência dos gregos, foi convocado para negociar uma trégua (MALLGRAVE In: SEMPER, 2004).

1.2 As reformas na educação na era guilhermina

Antes de entrarmos na questão das reformas em si, é importante esclarecer, mesmo que rapidamente, a situação da formação da Alemanha em seu contexto social e político. Por motivos vários e complexos, que não cabem na discussão desta dissertação, a história da Alemanha envolve a de muitos povos, distintos em termos de direitos gerais, de história social e de mentalidade, apesar da semelhança de traços que carregam como etnia.

Reinhart Koselleck, em uma leitura atual da história da Alemanha, coloca que, na prática, a unicidade de representação de um “povo alemão” não existiu até 1919, após a derrota na Primeira Guerra Mundial. O autor inclusive questiona se o próprio uso do conceito de estado-nação seria adequado à situação do país, quando em comparação com seus vizinhos: França, Holanda e Reino Unido. Koselleck aponta que mesmo após a unificação comandada pelo chanceler Otto von Bismarck (1815–1898) em 1871, as estruturas continuaram a ter orientação federalista e não nacionais; o país ainda era uma junção de prussianos, saxões, bávaros, etc. (KOSELLEK, 2014). É essa característica que vamos ver na expressão de identidade nacional nas obras de Lutzenberger, onde a cultura e os símbolos da Bavária aparecem com maior efetividade do que os da Alemanha como um estado-nação.

O Segundo Império Alemão, que durou de 1871 a 1919, atravessou diversas crises, sendo uma delas que interessa mais nesta dissertação, a que teve seu ápice entre 1887 e 1902, que foi a *crise cultural da modernidade*, quando mudanças socioeconômicas ameaçavam a perda da conexão com o passado (BARKIN In. FORSTER-HAHN, 1996). Esta crise ocorreu em diversos países, criando movimentos culturais ditos nacionalistas, que buscavam a afirmação de estados-nação como povos com qualidades próprias, baseadas em características históricas, em contraponto à ameaça de dissolução de identidades, vinda do crescimento de um sistema capitalista cada vez mais globalizado. Mas na Alemanha, a resposta para esta crise teve uma característica bastante paradoxal; o nacionalismo primeiro surgiu como solução para um problema econômico, de posicionamento no mercado, mas, como sabemos, levou a busca da identidade nacional a um extremo enganoso e com consequências hediondas.

A queda de Bismarck, chanceler prussiano que comandou a Alemanha de 1871 a 1890 e foi peça importante na unificação alemã, a morte do imperador Guilherme I (1797–1888), e a

ascensão de Guilherme II (1859–1941) como imperador causou o estremecimento das bases do estado recentemente unificado. Guilherme II, que tinha 29 anos quando assumiu, destituiu Bismarck e adotou uma maneira de governar muito distinta da linha do *chanceler de ferro*²⁶, com características, podemos dizer, mais progressistas e inclinada a criar novas instituições ao invés de reformar as existentes. Dentro destas reformas pode-se destacar a ampliação das discussões acerca do sistema capitalista (Guilherme II legalizou o Partido Socialista, relegado durante o governo de Bismarck), reformas no sistema educacional e mudança na aproximação ao mundo da arte. As reformas foram vistas com desconfiança por parte da população, que formou grupos como os neoromânticos e diversas associações – como a de trabalhadores da indústria e de artesãos, por exemplo–, gerando o caráter paradoxal e repleto de disputas característico da época (BARKIN In. FORSTER-HAHN, 1996).

A época em que Guilherme II assumiu o comando do país, já existia um aumento na busca por profissionalização ou aprofundamento de estudos, o que influiu a quantidade de cursos, escolas e programas de doutoramento. Com isso, o novo imperador criou a *Reichschulkonferenz* (Conferência das escolas do Império), como uma tentativa de reformulação do sistema de ensino, tendo em vista também a crescente industrialização e processos de urbanização em curso na época. A nova organização do ensino definiu novos valores para incutir nos jovens alemães um espírito nacionalista, diferente do tradicional ensino clássico, fazendo com que o ensino secundário com ênfase técnica e científica ganhasse um significativo reforço em termos financeiros e de reestruturação (MCCLELLAND In. FORSTER-HAHN, 1996).

No ensino superior, destaca-se a divisão no campo das artes entre belas artes, com formação acadêmica e que seguia padrões e interesses da monarquia, e artes aplicadas, voltadas para o campo profissional e industrial. O próprio Estado passou a investir nas *Kunstgewerbeschule* (Escolas de artes aplicadas), dentro da lógica de modernização das técnicas industriais. Paralelamente, no campo profissional, grupos secessionistas surgiam em vários pontos do país, e se formavam para organizar um sistema de produção e venda, garantindo liberdade de criação que não existiam nas oficinas ainda remanescentes dos modelos de guildas. Os grupos secessionistas se formaram também para preencher a falta de fortes grupos profissionais. Por exemplo, apenas em 1904 foi criada a BDA - *Bund Deutscher Architekten* (Federação dos arquitetos alemães) a qual, como organização, criou discussões acerca da formação

²⁶ Como ficou conhecido Bismarck, por conta de suas políticas conservadoras.

profissional e do campo de atuação dos arquitetos. É interessante perceber que, já no primeiro momento, a BDA defendia uma educação mais “artística” e menos “técnica”, porém, como sabemos, este é um assunto que não se esgotou até a atualidade (MCCLELLAND In. FORSTER-HAHN, 1996).

Resumidamente, o antagonismo entre *gênio* e *massa* foi o assunto de toda era guilhermina, servindo de base para as discussões a respeito do futuro da educação e atuação profissional. Por um lado, a valorização da originalidade, do artista único, inventivo e livre, encontrava as barreiras práticas de um mercado cada vez mais mecanizado e com uma demanda cada vez maior de produtos, bens e serviços (MCCLELLAND In. FORSTER-HAHN, 1996).

As novas escolas de arte e arquitetura na Alemanha

O período de estudo e atuação profissional de Lutzenberger (1902–1951) também marcou o início de um movimento de intensa discussão e mudança nas práticas de feitura e transmissão de saberes nas escolas alemãs de belas artes, de artes e ofícios e politécnicas (WICK, 1989). Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que o movimento moderno reforçava a ideia de integração da arte com a técnica, as escolas, aos poucos, compartimentavam as especializações.

Intimamente ligada ao crescimento do processo de industrialização, observamos a Alemanha recém unificada como um dos principais centros da discussão sobre o lugar das artes decorativas dentro do sistema das artes, já que o país iniciava um grande gesto de incentivo à pesquisa em tecnologia industrial, com objetivo de concorrer com a Inglaterra e a França, à época líderes neste campo. O desenho básico passou a ser ensinado nas escolas primárias e secundárias. Na Baviera, em 1835, segundo levantamento do governo inglês, haviam 33 escolas de desenho e, na metade do século XIX, para suprir as demandas de formação de profissionais técnicos, foram criadas as *Technische Hochschulen* (Escolas de ensino superior técnico, ou Politécnicas), as quais não tinham a obrigação de contemplar o ensino de Belas Artes nem das artes aplicadas (PEVSNER, 2005).

Por outro lado, quando fala dos ingleses e da dinâmica de trabalho em artes aplicadas e arquitetura no cenário da Exposição Universal de 1851, Gottfried Semper atenta para uma desfavorável divisão do trabalho entre o arquiteto, o decorador de interiores, e o artesão que executava os objetos e as decorações. Ocorre que o artista se mostrava muito qualificado e

com talento para as invenções em desenho e escultura, porém não possuía as mesmas habilidades de ferreiros, oleiros, tapeceiros ou ourives, e esta discrepância afetava a qualidade dos objetos modernos. Para solucionar este problema, o autor apresentou sugestões de organização das escolas de artes aplicadas, como priorizar a criação de oficinas onde os alunos poderiam aprender as técnicas na prática, e também o ensino da história dos estilos focando no entendimento das relações entre os materiais, as formas e as funções primitivas dos objetos (SEMPER, 1989).

Já no início do século XX, foi organizado na Alemanha um movimento de valorização do ensino de artes nas escolas. O *Kunsterziehungs-Bewegung*, inspirado pelos preceitos do movimento inglês *Arts and Crafts*, reformulou e melhorou o modo de ensino e inclusive os ambientes dos edifícios escolares. A grande diferença da nova forma de ensinar desenho nas escolas era o estímulo à criatividade e menos à cópia de padrões descritos em manuais. Outra faceta da aproximação ou reaproximação dos profissionais técnicos com as artes na Alemanha, vem também da simpatia com o movimento *Arts and Crafts*, porém agora conhecido como *Jugendstil*. Grande parte dos arquitetos da época também eram pintores ou ilustradores e se interessavam em criar um novo estilo ou uma nova arte, ao mesmo tempo que tinham consciência da dimensão das mudanças tecnológicas realizadas pelas indústrias (PEVSNER, 2005).

Assim como existiam um número maior de escolas de desenho na Baviera, em comparação a outros estados alemães e inclusive a países da Europa, em Munique também se destacava a persistência de ateliês com cursos de cerâmica, tear e trabalhos com metal, quase como uma reminiscência das guildas, já extintas nos outros lugares. Richard Riemerschmidt (1868–1957) trabalhou na reforma do currículo da *Kunstgewerbeschule* (escola de artes aplicadas) de Munique em 1912, o que fez com que elas sofressem a influência direta da *Deutsche Werkbund*. A *Werkbund* se preocupou em organizar a forma de criação e ensino de maneira que as produções se adaptassem melhor ao que a indústria poderia oferecer como ferramentas de produção em série (PEVSNER, 2005; MCCLELLAND In. FORSTER-HAHN, 1996).

Mas essa relação entre artes e indústria sempre foi relativamente frágil, mesmo a Bauhaus, que em sua concepção pregava o estudo e o ensino das artes de forma conjunta, em pouco tempo mudou sua metodologia de ensino, separando as artes visuais da arquitetura e do

desenho industrial.²⁷ A questão do ornamento e das artes decorativas, igualmente gerou intensas discussões sobre estética, frente ao cenário de grandes mudanças socioeconômicas e políticas características da modernidade (BERMAN, 1986).

1.3 A escola de Lutzenberger

A formação humanística obtida por Lutzenberger, condiz com a grande reforma no sistema de ensino dos *Gymnasium* da Baviera, suscitada pelo filólogo Friedrich Wilhelm von Thiersch (1784–1860) durante o reinado de Ludovico II (MALLGRAVE In: SEMPER, 2004, p.5). Foi justamente uma dessas instituições, o *Königlich Bayerische Humanistischen Gymnasiums zu Burghausen*²⁸ (Real Ginásio Humanístico Bávaro em Burghausen), que Lutzenberger frequentou até 1901.

Ainda naquele ano, Lutzenberger ingressou no curso de arquitetura da *Königlich Bayerische Technische Hochschule zu München* (Real Universidade Técnica da Baviera em Munique), escola fundada em 1868 pelo então rei da Baviera Ludovico II, e atualmente chamada *Technische Universität München* (Universidade técnica de Munique). A época em que Lutzenberger frequentou a instituição faz parte da chamada “era Thiersch”, que durou de 1882 a 1921, o período no qual o sobrinho do filólogo, o arquiteto Friedrich Maximilian von Thiersch (1852–1921), atuava como docente e diretor do curso de arquitetura. Foi neste período também, a partir de 1905, que mulheres passaram a ser admitidas no curso.²⁹

A consulta à lista de funcionários e alunos da instituição no período em que Lutzenberger a frequentou,³⁰ ajuda a desvendar em parte o tipo de aulas que eram dadas. Não obtive acesso à grade de disciplinas, nem ao currículo completo do curso, porém, observando a lista dos professores e a descrição de suas funções, e cruzando com amostras de seus trabalhos como

²⁷ A partir de 1928 a escola alemã passou a ser dirigida pelo arquiteto Hannes Meyer (1889–1954), que priorizou o ensino de arquitetura em detrimento ao ensino de artes. Tal decisão causou uma grande cisão e afastamento de artistas como Wassily Kandinsky (1866–1944), Paul Klee (1879–1940) e Oskar Schlemmer (1888–1943), que desenvolveram a ideologia estética da escola até então (WICK, 1989). Em Porto Alegre, foi também esta a época na qual o ensino de arquitetura se desenvencilhou tanto do Instituto de Belas Artes quanto da Escola de Engenharia (ROVATTI, 2002; FIORE, 1998).

²⁸ A escola, fundada por Jesuítas em 1629, ainda existe, atualmente com o nome de *Kurfürst-Maximilian-Gymnasium* e, de acordo com página oficial na internet, tem o ensino voltado à cultura, oferecendo aos secundaristas aulas de música e artes, além das disciplinas humanas e exatas básicas. Apesar da ênfase em cultura, a escola ainda conta com laboratório de robótica e mantém parceria com a TU München. Mais informações a respeito da instituição estão disponíveis em <<http://www.kumax.de/wp/>> Acesso em agosto de 2019.

²⁹ Conforme informado na página da Universidade na internet, disponível em <<http://www.ar.tum.de/fakultaet/wir-ueber-uns/geschichte/>> Acesso em Junho 2017.

³⁰ Conforme informado na página do arquivo da Universidade na internet, disponível em <<https://mediatum.ub.tum.de/1456156/>> Acesso em Setembro 2019.

arquitetos³¹ –também disponíveis no arquivo online da Universidade–, conseguimos ter alguma pista do teor e modo de arquitetura ensinado na instituição. Alguns deles chamam a atenção por terem sido os professores de Lutzenberger que o ensinaram técnicas de projeto que logo depois o arquiteto veio a se tornar conhecido por realizar, especialmente em sua atuação no Brasil.

Heinrich von Schmidt (1850–1928) era o professor de projeto de arquitetura (*Baukunst*). Projetou e construiu diversas igrejas, tanto de confissão católica quanto evangélica, em sua maioria em estilo historicista, que variava desde neoromânica a neogótica; Paul Pfann (1860–1919), era arquiteto, na escola de arquitetura lecionava desenho à mão livre, perspectiva artística e aquarela; Professor Josef Bühlmann (1844–1921) era responsável pela cátedra de formas arquitetônicas (*Bauformen*), perspectiva e decoração de interiores. Era membro da Academia de Artes da Baviera. Seus desenhos demonstram que tinha apreço pela arquitetura clássica grega e romana, já que existem diversas perspectivas de prováveis viagens a tais locais. Nos exemplos selecionados [fig. 111, 112 e 113] encontramos aproximações tanto nas formas de apresentação quanto nas escolhas estilísticas em relação aos trabalhos de Lutzenberger. Peço aqui uma especial atenção à semelhança principalmente com o projeto da igreja São José, sobre a qual veremos mais detalhadamente nos capítulos seguintes.

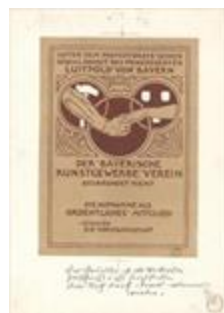
Talvez o mais interessante professor de Lutzenberger tenha sido o Dr. Richard Streiter (? –?), responsável pela cadeira de História da Arte. O único da lista com título de doutor, Streiter, passou a pesquisar e escrever sobre filosofia da arte e da arquitetura após passar cinco anos e meio trabalhando como arquiteto no escritório de Paul Wallot (1841–1912), conhecido por ter

Figura 111



Heinrich von Schmidt (1850–1928)
Coro de igreja, 1901
Grafite sobre papel,
Arquivo digital da TU München

Figura 112



Paul Pfann (1860–1919)
Cartaz, 1892-1904
Grafite sobre cartão, 48x34,5cm
Arquivo digital da TU München

Figura 113



Josef Bühlmann (1844–1921)
Igreja em Wohlhausen, s.d.
Aquarela, 33x28cm
Arquivo digital da TU München

³¹ Também disponíveis no arquivo online do Museu de Arquitetura da Universidade: <<https://mediatum.ub.tum.de/647610>> Acesso em setembro de 2019.

projetado o edifício do *Reichstag* (Parlamento) (1884–1894) em Berlim. A tese de seu doutoramento, *Karl Böttichers Tektonik der Hellenen*³² (1896), discorre sobre o livro do arquiteto, historiador da arte e arqueólogo Karl Bötticher (1806–1889), a respeito da arquitetura grega do período helenístico. Streiter também dialogava com o arquiteto Otto Wagner (1841–1918), tendo sido o primeiro a escrever uma “resposta” à publicação *Moderne Architektur* (1896), a qual buscou organizar ideias que formariam as bases de um novo modo e estilo de fazer arquitetura (MALLGRAVE In: WAGNER, 1988).

Em seu livro *Architektonische Zeitfragen*³³ (1898), Streiter aponta as semelhanças que viu nas ideias de Otto Wagner em comparação ao realismo, à época mais novo e proeminente movimento da arquitetura alemã. Antiacadêmico e antirromântico, o realismo se voltava às demandas mais práticas da vida cotidiana. Streiter via o realismo como a quintessência da arquitetura moderna, em oposição direta ao ecletismo historicista vigente, e foi um dos primeiros a utilizar o termo *Sachlichkeit* (objetividade) junto com o termo *realismo* para caracterizar os edifícios construídos com a preocupação em suprir as demandas da vida moderna, priorizando o conforto, a verdade dos materiais, a simplicidade nos ornamentos e economia dos meios de construção. Porém, Streiter também comenta o suposto materialismo de Otto Wagner, comparando-o aos seguidores Gottfried Semper, em crítica semelhante à de Alois Riegl em *Stilfragen* (1893). Tanto Riegl quanto Streiter não acreditavam que existisse uma distinção tão aguda entre a forma utilitária e a forma artística, pelo simples fato de que esta afirmação faria com que as edificações perdessem seu valor artístico e cultural (MALLGRAVE In: WAGNER, 1988).

A partir de 1908, o arquiteto e urbanista Theodor Fischer (1862–1938) passou a lecionar na instituição. Ele foi uma peça chave na criação da *Deutscher Werkbund* e entusiasta da Secessão de Munique (PEVSNER, 2002). Fischer não chegou a ser professor de Lutzenberger, porém, observando seus projetos e desenhos, disponíveis na página da universidade na internet, notamos grande semelhança com o estilo de Lutzenberger, especialmente no caso da igreja evangélica *Jugendstilkirche* construída em 1904 em Kirchberg an der Jagst, uma pequena cidade no estado de Baden-Württemberg, no sul da Alemanha. A igreja possui a mesma solução de planta, o forro em caixotões e ornamentos geométricos muito semelhantes aos da igreja São José em Porto Alegre.

³² *A tectonica dos helênicos segundo Karl Bötticher*, em tradução livre da autora.

³³ *Questões arquitetônicas da época*, em tradução livre da autora.

Munique XIX, XX

Tão importante quanto a instrução formal é o contato com o meio social e cultural. A Munique em que Lutzenberger estudou foi a primeira cidade na Alemanha³⁴ onde ocorreram manifestações do *Art Nouveau* (CAMPI, 2007, p. 181). Lá foram constituídos grupos formados por artistas e arquitetos que seguiam os ideais do *Arts and Crafts*. Em 1892, formou-se o grupo *Sezession* (Secessão), que buscava romper com o estilo historicista predominante, com a crença de que a arte deveria se preocupar com toda a humanidade, pois ela atingia e afetava a todos (FAHR-BECKER, 1982, p. 119); e, em 1898, formou-se a *Vereinigte Werkstätten für Kunst und Handwerk* (União das Oficinas de Arte e Artes Manuais), com nomes que mais tarde se tornariam conhecidos por mudar os rumos da arte e *design* mundiais. Herrmann Obrist (1862–1927), Bernhard Pankok (1872–1943), Richard Riemerschmid, Peter Behrens (1868–1940), entre outros, basearam-se também no modelo inglês de desfazer as fronteiras que separavam as artes “superiores” das artes aplicadas (CAMPI, 2007; FAHR-BECKER, 1982).

A renovação das artes na Europa também foi impulsionada pela abundância de publicações, principalmente revistas semanais, que circulavam muito nas grandes cidades. Ricamente ilustradas, as revistas misturavam textos sobre atualidades, poemas e contos com ilustrações e charges produzidas por artistas que seguiam os preceitos de modernidade *Art Nouveau* e divulgavam o que havia de novo em decoração, moda e artes em geral³⁵.

³⁴ Outros focos ocorreriam em Darmstadt, Weimar e em Berlim (CAMPI, 2007, p. 181; FAHR-BECKER, 1982).

³⁵ Na Inglaterra, a revista *The Studio* (1893) revelou artistas que logo se tornaram influentes na Europa e no mundo, como Aubrey Beardsley (1872–1898) e Jan Toorop (1858–1928). Na França a *Art et Décoration* (1897) apresentava novidades e ditava modas de decoração, arte, moda e comportamento. Na Alemanha, além da *Jugend*, a *Simplicissimus* (1896) e a *Pan* (1895), que tratavam de arte e culturas. Em Viena, a *Ver Sacrum* (1898) divulgou nomes de artistas como Gustav Klimt (1862–1918) e na Rússia era editada a *Mir Isskutiva* (1898) (PEVSNER, 2002).

Na mesma Munique, era editada, desde 1896, a “revista semanal ilustrada, com notícias sobre vida e arte”, *Jugend* [fig. 114], que, por sua aparência e conceito semelhante ao *Art Nouveau*, fez com que o estilo na Alemanha passasse a ser conhecido como *Jugendstil*³⁶. Também editada na cidade, desde 1896, a revista *Simplicissimus* [fig. 115] trazia charges políticas produzidas por artistas que exploravam uma linguagem visual inovadora e voltada para todas as classes sociais. O arquiteto, artista e *designer* Bruno Paul (1874–1968) e seu colega,

Figura 114



Revista Jugend Ano V, Nº 2, 8 de janeiro de 1900

Capa de (ilegível) | Vinheta de Ludwig Hohlwein

Acervo digital da revista *Jugend*: Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben (1896–1940)

Universidade de Heidelberg, Heidelberg, Alemanha

Figura 115



Revista *Simplicissimus*, ano 9 Nº3, 21 de novembro de 1904

Capa de Bruno Paul (1874–1968) | Charge de Thomas Theodor Heine (1867–1948)

Acervo digital da revista *Simplicissimus* (1896–1944)

³⁶ O Art Nouveau ocorreu em diversos países da Europa com nomes diferentes. Na Alemanha e Áustria chamou-se *Jugendstil*, na Espanha foi chamado *Modernismo*, e na Itália, *Liberty*.

também arquiteto, *designer* e artista, Bernhard Pankok destacaram-se produzindo ilustrações para diversas de suas capas, o que indica a amplitude da área de atuação destes profissionais. Munique também tinha seu próprio *Palácio de Cristal*, o *Glaspalast*, onde eram realizadas exposições de artes e indústria desde 1854³⁷ (FAHR-BECKER, 1982).

Todos estes movimentos de transformação e rompimento com ordens consolidadas culminaram na criação, em 1907, na mesma Munique, da *Deutsche Werkbund*. Muito ao contrário da intenção romântica de volta à produção artesanal medieval, a *Werkbund* foi criada com o objetivo de fortalecer a indústria alemã, inclusive como questão de identidade nacional (FRAMPTON, 2015; CARDOSO, 2013). Herrmann Muthesius (1861–1927), o pioneiro da conexão com a Inglaterra do movimento *Arts and Crafts* (PEVSNER, 2002), juntou-se ao político liberal Friedrich Naumann (1860–1919) e o fundador da *Dresdner Werkstätten Für Handwerkskunst* (Oficina de Artes manuais de Dresden), Karl Schmidt-Hellerau (1873–1948) para junto com artistas, arquitetos,³⁸ artesãos e empresários alemães criar um grupo de discussões e ações de favorecimento ao trabalho de qualidade, que faria com que a indústria alemã se tornasse competitiva frente à francesa e à inglesa (FRAMPTON, 2015; CARDOSO, 2013).

³⁷ O pavilhão foi destruído por um incêndio em 1931. Estão disponíveis digitalizados todos os catálogos das exposições realizadas no Glaspalast entre 1869 e 1931 no endereço <www.bayerische-landesbibliothek-online.de/glaspalast> Acesso em novembro de 2017.

³⁸ Entre os arquitetos estavam associados Peter Behrens, Theodor Fischer, Bruno Paul, Josef Hoffmann, Richard Riemerschmidt entre outros já envolvidos com os movimentos secessionistas (FRAMPTON, 2015).

A *Deutsche Werkbund* realizou, em 1914, sua primeira exposição em Colônia [fig. 116 e 117], e nela se tornaram públicos os conflitos de interesses econômicos e estéticos que existiam entre seus membros. Com o declínio do interesse no *Art Nouveau*,³⁹ Muthesius, Peter Behrens e seu discípulo Walter Gropius (1883–1969) estavam mais interessados na eficiência da produção, e sugeriam o *Typisierung*,⁴⁰ enquanto Henry van de Velde⁴¹ seguia firme com os preceitos do *Jugendstil*. Foi nesta exposição também que Bruno Taut (1880–1938) construiu o pavilhão de vidro que deu início à corrente expressionista da arquitetura moderna, seguida por Erich Mendelsohn (1887–1953). Seguindo a ideia de *Typisierung*

³⁹ Isabel Campi discute sobre a rápida ascensão e súbita perda de interesse na estética *Art Nouveau*, no capítulo IV, *El fin de una época y el inicio de otra*, em CAMPI, 2007.

⁴⁰ *Typisierung* tratava da necessidade de definição de tipos na produção de arquitetura e objetos, a serem padronizados e constituídos industrialmente com excelência, descartando o extraordinário e estabelecendo uma ordem. Segundo Muthesius, estes tipos e esta ordem deveriam ser o espelho da cultura germânica (FRAMPTON, 2015).

⁴¹ Van de Velde foi o arquiteto que primeiro levou o conceito de *obra de arte total* ao seu limite, quando projetou casas completas, da estrutura até a roupa que os seus moradores deveriam usar nela. Este modo de trabalho acabou se mostrando inviável de atingir todas as classes sociais e foi duramente combatido por Muthesius (FRAMPTON, 2015, p. 136).

também era discutida a *Sachlichkeit*,⁴² corrente racionalista e preocupada com a economia de recursos e adepta do comedimento formal que levaria Walter Gropius a criar a Bauhaus em 1919, reelaborando o conceito de *obra de arte total* (FRAMPTON, 2015).

Figura 116



Peter Behrens (1868–1940)
Cartaz para exposição da Deutscher Werkbundem
Colônia, 1914

Impressão em papel, 89,2 cm x 62,5 cm
Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Deutsche_Werkbund-Ausstellung_Kunst_in_Handwerk,_Industrie_und_Handel_Architektur_K%C3%B6ln_1914_Oct._Peter_Behrens_A._Molling_%26_Comp._KG_Hannover_Berlin.jpg> Acesso em janeiro 2021

Figura 117



Bruno Taut (1880–1938)
Glashaus-Pavilion, 1914

Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Taut_Glass_Pavilion_exterior_1914.jpg> Acesso em janeiro 2021

De volta ao final do século XIX, não podemos deixar de considerar o peso de outros movimentos criados fora de Munique, mas que tinham total ligação com os profissionais da cidade. Em Darmstadt, existia uma colônia de artistas criada em 1899 pelo grão-duque de Hesse, Ernst Ludwig (1868–1937) e que reunia artistas da Alemanha e da Áustria, como Joseph Maria Olbrich (1867–1938)⁴³ (FAHR-BECKER, 1982).

⁴² “A intraduzível palavra *sachlich*, que significa ao mesmo tempo pertinente, apropriado e objetivo, era agora a palavra-chave do Movimento Moderno [...]” (PEVSNER, 2002). A arquitetura *sachlich* terá significativa representação na cidade de Porto Alegre, trazida pelos arquitetos alemães imigrantes do entre-guerras (WEIMER, 1998).

⁴³ Olbrich foi pupilo de Otto Wagner, e construiu a famosa Hochzeitsturm (1908) em Darmstadt, um edifício com caráter escultural. Foi inspiração para a arquitetura expressionista de Erich Mendelsohn. Ele também desenhou diversos móveis e objetos como talheres e lustres (FAHR-BECKER, 1982, p. 135).

Olbrich participou da *Secessão* Vienense, comandada pelo pintor Gustav Klimt (1862–1918), construindo o icônico prédio de sua sede, onde, acima de sua entrada lê-se *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* (A cada época sua arte, à arte sua liberdade) [fig. 118], lema que

Figura 118



Detalhe da fachada do edifício Secessão

Foto por Jorit Aust

Disponível em:

<https://www.secession.at/en/mission/> Acesso em janeiro 2021.

Figura 119



Moriz Nähr

Membros da Secessão na ocasião da 14ª exposição de 1902

Da esquerda para a direita: Anton Stark, Gustav Klimt (sentado na cadeira), Koloman Moser (de chapéu, na frente de Klimt), Adolf Böhm, Maximilian Lenz (deitado), Ernst Stöhr (com chapéu), Wilhelm List, Emil Orlik (sentado), Maximilian Kurzweil (com boina), Leopold Stolba, Carl Moll (deitado), and Rudolf Bacher

Arquivo de imagens da Biblioteca Nacional da Áustria

marca a filosofia reformista e moderna do grupo [fig. 119]. Os artistas ligados à *Secessão Vienense*, assim como os alemães de Munique, se uniram, em 1903, em um grupo organizado de trabalho chamado *Wiener Werkstaette* (FAHR-BECKER, 2008).

Na *Wiener Werkstaette*, Josef Hoffmann (1870–1956) e Koloman Moser (1868–1918) se destacam como criadores de verdadeiras *obras de arte total*. A estética adotada pelo grupo era perceptivelmente inspirada na Escola de Artes de Glasgow, de Charles Mackintosh (1868–1928), mesclada com influências nipônicas. A oficina e seus arquitetos utilizavam monogramas para sua identificação, sendo inclusive marcas registradas (FAHR-BECKER, 2008, p. 11–18). Duas obras de Josef Hoffmann devem ser lembradas como exemplo máximo de *obra de arte total*: o Sanatório Purkersdorf (1904–1906) [fig. 120] e o Palácio Stoclet (1905–1911) [fig. 121]. Os dois, construídos na Áustria, foram concebidos com um estilo mais limpo e racional do que o de van de Velde, porém sem deixar de lado o total controle sobre todas as partes do projeto; Hoffmann projetou desde os edifícios até a louça e as roupas que seus habitantes usariam. Os dois edifícios possuem mosaicos de Gustav Klimt, produzidas especialmente para seus ambientes (FAHR-BECKER, 2008).

Figura 120



Joseph Hoffmann (1870–1956)
Hall de entrada do Sanatório de Purkersdorf
Disponível em:
<<https://en.wikiarquitectura.com/building/sanatori-um-purkersdorf/#>> Acesso em janeiro 2021.

Figura 121



Joseph Hoffmann (1870–1956)
Sala de jantar do Palácio Stoclet
Disponível em:
<https://www.architectmagazine.com/design/the-palais-stoclet-seduces_o> Acesso em janeiro 2021.

Em Darmstadt, além da colônia de artistas, era editada a Revista *Deutsche Kunst und Dekoration* [fig. 122], que era um dos principais meios de divulgação das obras de artistas, arquitetos e *designers* de toda a Alemanha e da Áustria, sendo uma publicação abrangente, que integrava a produção dos artistas. Em suas edições, encontramos muitas matérias sobre a *Wiener Werkstaette*, e seus principais artistas/arquitetos Joseph Hoffmann e Koloman Moser, o que funcionou como meio de divulgação, na Alemanha, do trabalho dos austríacos.

Figura 122



Revista *Deutsche Kunst und Dekoration*, 1904–1905
Apresentação e ambiente da Wiener Werkstaette
Acervo digital da revista *Deutsche Kunst und Dekoration* (1897–1932)
Universidade de Heidelberg, Heidelberg, Alemanha

Outra publicação de grande relevância no meio foi a revista *Moderne Bauformen*⁴⁴ [fig. 123], editada em Stuttgart entre 1902 e 1944. Focada na divulgação de questões contemporâneas, ela divulgava uma ampla gama de projetos de edificações relevantes nacional e internacionalmente, paisagismo, urbanismo, desenho industrial e de interiores. Nela também eram publicados textos informativos e de opinião, levantando interessantes discussões a respeito de estilo, mercado de trabalho, eventos e feiras, e sobre a função do arquiteto no novo cenário econômico, social e cultural que surgia. Com colaboradores especializados em arquitetura, engenharia, história da arte e artes, a linguagem utilizada era acessível tanto aos profissionais quanto ao público leigo.

Figura 123



Revista *Moderne Bauformen*, 1906 vol. VI ano 2
Acervo digital da Universidade de Heidelberg, Heidelberg, Alemanha

O desenho do edifício da página à esquerda, de uma loja de departamentos em Hamburgo, projetada pelo escritório Freytag & Wurzbach, possui grande semelhança com o projeto de Lutzenberger para o edifício Bastian Pinto (1928-30), sobre a qual veremos mais detalhadamente nos capítulos seguintes. A solução para a esquina arredondada, assim como a ocupação do térreo e sobreloja com vitrines para uso comercial também aparecem no edifício situado na esquina das ruas dos Andradas com Vigário José Inácio, no centro de Porto Alegre.

⁴⁴ Quase todos os volumes da revista foram digitalizados e se encontram disponíveis na página da Universidade de Heidelberg na internet no seguinte endereço https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/moderne_bauformen.html. Diversos exemplares foram consultados para o melhor entendimento da estrutura e linha editorial da publicação.

A influência destes movimentos que ocorriam na Europa e, especificamente, em Munique, pode ser percebida claramente nos desenhos de Lutzenberger e em sua forma de trabalhar. É impossível não comparar seu modo de trabalho, cuidadoso com todos os detalhes, das soluções de partido aos desenhos decorativos nos pisos, paredes e mobiliários, com o de arquitetos como Joseph Hoffmann, por exemplo.

Pela qualidade de sua formação e vivência familiar, podemos imaginar que o arquiteto tinha acesso às publicações citadas⁴⁵ e algum convívio com os diversos grupos de profissionais envolvidos com a *Werkbund* ou com outras organizações, nem que fosse apenas como aluno na universidade ou visitante nas exposições do *Glaspalast*. E, claro, a assinatura em forma de monograma adotada por Lutzenberger não deixa dúvidas quanto ao apreço do arquiteto ao movimento, que o torna livre para produzir aquarelas retratando o cotidiano com um toque de humor como nas charges da *Simplicissimus*, vinhetas e ornamentos como vistos na *Jugend* e desenhos de mobiliário como vistos na *Deutsche Kunst und Dekoration*. Todos esses aspectos somado às suas obras realizadas, nos levam a defini-lo como um artista completo, nos moldes do ideal de *obra de arte total*.

⁴⁵ Infelizmente não tive acesso ao que sobrou da biblioteca do arquiteto, conforme explicado na nota inicial.

2. A arte e o ornamento em discussão

Como vimos no capítulo anterior, a discussão a respeito do lugar das artes decorativas no sistema das artes e sua relação com a indústria, tomou força entre os teóricos do campo, na virada do século XIX para o XX. Ernst Gombrich, no texto *O ornamento como arte*⁴⁶, resume cronologicamente as linhas de pensadores da época: Augustus Pugin (1812–1852), John Ruskin (1819–1900), Gottfried Semper (1803–1879) e Owen Jones (1809–1874), atenta para a diferença de ideias e abordagens de cada um deles, mesmo que apresentem semelhantes pontos de debate, como, resumidamente: a relação entre a arte e a vida cotidiana; o papel do artista como propositor de novas formas para objetos utilitários, para um novo público consumidor; e a necessidade de uma renovação de estilo e modos de expressão nas artes aplicadas e na arquitetura.

É interessante também observar como os escritos de Jones e Semper se aproximam, pelo fato de que ambos se interessam em organizar e contar uma história dos estilos, em conjunto com o estabelecimento de regras de organização, análise e composição dos arranjos. Os dois autores utilizam uma base da linguística; Jones, deixando claro logo no título de seu compêndio e Semper, na concepção de seu mais ambicioso livro sobre a história dos estilos.

O novo estilo que Owen Jones imaginou que surgiria a partir do estudo de sua Gramática, e que Semper acreditava que surgiria a partir da nova maneira de ensino das artes e técnicas industriais, de fato surgiu, e com força, na virada do século. As diversas manifestações do *Art Nouveau* na Europa representam o resultado do desenvolvimento do primeiro estilo moderno da era industrial, o qual tinha como um dos principais objetivos, romper com os hábitos de cópia indiscriminada de estilos históricos. Ao observarmos os quatro primeiros painéis de aproximação (localizados na introdução), conseguimos perceber que José Lutzenberger criava seguindo essa ideia de renovação; mesmo quando representa imagens de narrativas como no caso das *Lendas Brasileiras*, nas quais utiliza bastante elementos figurativos até bastante naturalistas, o modo inventivo de compor as cenas com forte base ornamental, o faz um artista moderno, alinhado com as discussões e teorias do período.

O teórico da escola de Viena, Alois Riegl (1858–1905), a partir dos escritos de Semper, procura reformular o modo de contar a história dos estilos de ornamento. Riegl tece críticas à leitura dos seguidores de Semper, pois acha simplista o modo com que “transferem o darwinismo a um

⁴⁶ Trata-se do texto *O ornamento como arte*, que faz parte do livro *O sentido de ordem*, publicado originalmente em 1976 e revisado em 1984. Sobre a edição consultada, ver referência GOMBRICH, 2012.

âmbito da vida espiritual”, a partir da ideia de que as formas surgem da fórmula matéria + técnica. Riegl vai fundamentar sua pesquisa mais na percepção das formas, criando uma nova linha de estudo sobre o ornamento, criando termos como o *Kunstwollen* (desejo de dar forma), que até os dias de hoje são reinterpretados e discutidos no estudo da história dos ornamentos.

Em 1908, simultaneamente à formação de Lutzenberger (terminada em 1906), Adolf Loos (1870–1933) lança em Viena sua ferrenha crítica ao ornamento, em um texto com o provocante título de *Ornamento e crime*. Como característica dos manifestos, suas ideias são expressas de modo radical, direto e contundente. Loos afirma que o ato de ornamentar é uma característica humana quase animalesca, algo que não combina com a sociedade civilizada moderna, racional e industrializada. O total abandono de elementos que a partir de então passaram a ser considerados supérfluos na composição, principalmente de arquitetura e objetos, formaria o que conhecemos como linha racionalista da arquitetura moderna. Linha essa que acabou ganhando tanta força que atualmente ainda é vista como um sinônimo de arquitetura moderna.

A partir dos anos 1970, passado o auge do estilo e com o acomodamento da divisão entre arte, arquitetura e *design*, essa afirmação de que o racionalismo seria sinônimo de modernidade passou a ser revista por críticos como o inglês Reyner Banham (1922–1988). Banham em seu livro *Age of the Masters* de 1975, desconstrói o mito criado pelos seguidores dos “grandes mestres” racionalistas analisando e alinhando projetos e diretrizes com a realidade das construções.

2.1 O ornamento como linguagem e percepção

Gottfried Semper

Ernst Gombrich expõe Semper como um autor de difícil leitura, “pedante e soporífico”, além de dissociar sua produção arquitetônica e artística de seu discurso textual (GOMBRICH, 2012). Porém, talvez Semper seja o teórico que mais interesse para o estudo da obra de José Lutzenberger, pelo fato de que ele problematizou a forma e o uso do ornamento com base em pesquisas históricas e arqueológicas, além de propor a reforma do sistema de ensino técnico e artístico na Alemanha durante o processo de unificação.

Na *Prolegomena de Der Stil...*, Semper expõe o que considera os princípios de formação de ornamentos. Ali, ele descreve os conceitos de simetria, proporcionalidade (na articulação) e direção como regras base para a composição, e vai adiante, acrescentando valores que chama de *Euritmia* e autoridade combinados às regras citadas (SEMPER, 2004). O conceito mais importante de ser esclarecido, pois é menos comum atualmente, parece ser o de *Euritmia*: “*Euritmia consiste em amarrar segmentos de espaço uniformes para formar um enquadramento* (SEMPER, 2004, p. 86 grifos do original).”⁴⁷

Um ponto trazido por Semper e que podemos utilizar como ferramenta para o entendimento do modo de trabalho de Lutzenberger como uma *construção ornamental*, é o conceito de *Bekleidung* (vestimenta, em tradução literal). O autor destaca a influência do têxtil na origem das técnicas construtivas e, relacionando com seus estudos arqueológicos, coloca a técnica em primeiro lugar em sua classificação de desenvolvimento histórico das expressões artísticas ligadas às habitações humanas. No livro *Der Stil...* é apresentada essa classificação⁴⁸, que envolve arquitetura e artes aplicadas. O Têxtil, como acima citado, vem em primeiro lugar, seguido da cerâmica – compreendendo desde utensílios como potes e jarros; tectônica – carpintaria tanto estrutural quanto utilitária e decorativa; a estereotomia – que trata das alvenarias de diversos materiais; e, por fim, a metalurgia.

O têxtil foi visto como “[...] a arte primordial, da qual todas as outras artes – sem deixar de fora a cerâmica – emprestaram seus tipos e símbolos[...]” (SEMPER, 2004, p. 113)⁴⁹.” As formas lineares e planares, que aparecem nos têxteis desde a antiguidade, tornaram-se símbolos de proteção, cobertura e fechamento: na arte, em sua função construtiva e arquitetônica, e no vocabulário. Os tecidos, além de servirem de cobertura para os corpos humanos, foram os primeiros divisores de espaços internos, desde as barracas das comunidades nômades até as paredes internas de habitações populares e até de palácios. Nas línguas de origem germânica, esta relação fica clara, como por exemplo verificamos que no alemão *Wand* (parede) tem a mesma raiz de *Gewand* (roupagem) (SEMPER, 2004, p. 248).

⁴⁷ Tradução livre da autora para: “*Eurhythm consists of stringing together uniform segments of space to form an enclosure.*”

⁴⁸ Harry Mallgrave aponta que, ao contrário do que Lionello Venturi afirma, Semper não tinha uma visão evolucionária a respeito do desenvolvimento dos estilos, até porque o livro em questão foi escrito anteriormente ao de Darwin. Mallgrave ainda cita a palestra *Über Baustyle* dada por Semper na prefeitura de Zurique, em 1869, na qual o alemão ridiculariza a tentativa de aplicar a teoria da evolução nas artes. Sabe-se também que Semper não chegou a escrever o terceiro tomo do livro, no qual esclareceria as relações entre os estilos e as mudanças sociais, ponto esse que fica indicado na *Prolegomena*. Por essa razão, Semper também ficou taxado de materialista. (MALLGRAVE In: SEMPER, 2004, p.57).

⁴⁹ Tradução livre da autora para “[...] the primeval art from which all other arts - not excepting ceramics- borrowed their types and symbols[...] Textile types evolved within the art itself or were borrowed directly from nature.”

Seguindo essa lógica, ele mostra sua hipótese de que os princípios fundamentais dos estilos das artes aplicadas são transferidos para a arquitetura, e por isso devem sempre ser pensados em conjunto, para que não ocorra um desvio relação entre as formas e as funções (SEMPER, 2004, p. 107). Para corroborar sua hipótese, ainda traz como exemplo o *princípio de vestimenta e incrustação* usado na época e que sobreviveu, porém com um caráter *espiritualizado*, servindo à forma e à beleza em um senso mais *estrutural-simbólico* do que *estrutural-técnico* (SEMPER, 2004, p. 243 grifos do original).

Semper propõe um estudo aprofundado da história dos estilos, o qual também levaria em conta os materiais e as ferramentas com as quais as decorações foram desenvolvidas e as possíveis diferenças simbólicas que possuiriam caso a mesma forma fosse executada com outra matéria (SEMPER, 2004). Esses estudos o levam a perceber que arquitetura e na arte grega, as formas e as decorações estavam tão ligadas ao princípio de desenho de superfícies, que seria impossível considerá-las separadamente.

Owen Jones e a gramática

O tom profético e esperançoso visto em Semper, aparece igualmente nas ideias de Owen Jones (1809–1874). Em 1856, Jones lança o icônico livro *The grammar of ornament. General principles in the arrangement of form and colour, in architecture and the decorative arts*, no qual compila um grande número (100 pranchas com em média 10 desenhos cada) de diferentes tipos de ornamentos, organizados de acordo com suas origens e momento histórico cultural [Fig. 124] (CARDOSO, 2013).

Jones propõe, de forma bastante objetiva, modos de classificação e regras de uso das formas e cores em ornamentos, com o declarado objetivo didático e não como fonte de consulta para cópias (JONES, 1989, p.1–8). Gombrich atenta para como o pensamento didático de Jones, em relação à decoração, realmente cumpriu o objetivo de servir como inspiração para a criação de novos estilos, quando a associa à “renovação geral do estilo” ao final do séc. XIX. Ele ainda reforça que essa influência foi tanto direta quanto indireta, já que criou novas formas e motivos decorativos ao mesmo tempo em que renovou a valoração dos profissionais criadores, colocando-os em pé de igualdade com os pintores (GOMBRICH, 2012, p.58).

Figura 124



Owen Jones (1809–1874)

The Grammar of Ornament. Londres: Studio Editions, 1986.

Alois Riegl

Riegl, como dito anteriormente, mudou o rumo da pesquisa da história do ornamento, quando passou dar mais atenção à percepção das formas do que à técnica e à matéria, e com isso aproximou o estudo da história do ornamento ao estudo da história da arte. Em *Stilfragen* (Questões de estilo), de 1893, um livro que tem como objetivo traçar os *fundamentos para uma história da ornamentação*, ele contesta a ideia de Semper de que os ornamentos teriam surgido dos têxteis. Riegl considera o têxtil um suporte para o adorno que poderia ser replicado em outras superfícies, independente da técnica e portanto, prefere dividir o estudo em categorias de formas, indo desde a básica geométrica, passando pelas complexas formas vegetais até chegar nos *abstratos arabescos*. Já em *Spätromische kunstindustrie*⁵⁰, de 1901, ele foca em aplicar a teoria perceptual, indicando a mudança do elemento tátil para o óptico, chegando na questão da figura e fundo. Esta percepção óptica de figura e fundo desenvolve-se de maneira a influenciar a criação de novas técnicas de pintura, inclusive (RIEGL, 1980; GOMBRICH, 2012)

⁵⁰ *Indústria das artes romanas tardias*, em tradução livre.

2.2 Igreja São José (1922-24)

Depois de formado, Lutzenberger trabalhou como arquiteto em prefeituras da Alemanha e em ateliês na Alemanha e na República Tcheca⁵¹ (BARBOSA, 1990), até ser chamado para servir como engenheiro na Primeira Guerra Mundial⁵² em um posto alemão na Bélgica e França invadidas (GOMES, 2001; BARBOSA, 1990). Com o fim da guerra, em 1918, voltou a trabalhar em Munique, onde projetou, pelo menos, dois conjuntos habitacionais para suprir as demandas de moradia causada pelo conflito⁵³ (LUZ, 2004). Em 14 de julho de 1920, Lutzenberger embarcou no porto de Amsterdã com destino ao Brasil (LUZ, 2004), para o que seria o início do resto de sua vida. Em diário manuscrito⁵⁴, ele registra o acontecimento do seguinte modo:

O mundo girou de tal maneira sob meus pés que a partir de então o Natal deslizou para o verão e Pentecostes para o inverno, meu latim e francês converteram-se em português, a arte da arquitetura virou prática de construção, enfim, do estômago ao cérebro tive de transmutar esse sujeito que eu era de tal maneira que até hoje com frequência eu mesmo por instantes não me reconheço. (DREYER, 2004, p. 20)

Atraído pelo bom salário oferecido através de um anúncio de jornal da pequena construtora Weise, Menning & Cia,⁵⁵ candidatou-se e foi selecionado para trabalhar em Porto Alegre, a princípio para um trabalho temporário que duraria entre cinco anos a dez anos. No início, ele era responsável pelo projeto e construção de trapiches atrás dos novos armazéns erguidos ao longo da avenida Voluntários da Pátria e, segundo Weimer, após sua contratação, a empresa aumentou a qualidade e o número de obras realizadas (WEIMER, 1994). Conforme escrito em seu diário, Lutzenberger foi enganado pela promessa de um bom salário, descobrindo, apenas na chegada em Porto Alegre, que na verdade o pagamento seria de menos de um terço do anunciado. Recém-chegado de uma viagem de navio que durou três semanas, ele resolveu

⁵¹ Em 1908, trabalha na prefeitura de Rixdorf, (atual Neukölln, Berlim), Alemanha, em 1909 na prefeitura de Dresden, Alemanha, em 1910 trabalha no ateliê de O. Polivka, em Praga, em 1911 trabalha no ateliê dos professores Reinhardt e Sessenguth, em Berlim, em 1913 trabalha na prefeitura de Wiesbaden, na Alemanha (BARBOSA, 1990). A trajetória de Lutzenberger como arquiteto atuante na Europa ainda não foi estudada com profundidade e representa uma lacuna significativa na narrativa de sua história. Esta investigação certamente auxiliaria no esclarecimento de questões, entre outras, relativas às soluções estéticas de projeto e a como ele conheceu seus contratantes brasileiros.

⁵² Entre 1916 e 1918, foi oficial da reserva da Cia. Bávara de Pioneiros (Bayrischer Minenwerfer Kompanie 6). Enquanto serviu, produziu uma grande quantidade de desenhos e aquarelas que atualmente se encontram no Bayerisches Armeemuseum (Museu Bávaro de Armas), em Ingolstadt, Alemanha (GOMES, 2001; LUZ, 2004).

⁵³ Comprovado por desenhos datados de 1919, assim como fotos das obras construídas (LUZ, 2004).

⁵⁴ Não obtive acesso direto ao diário pessoal de José Lutzenberger, pois não foi localizado pela família até o momento. Os trechos aos quais eventualmente citarei, foram publicados na biografia de seu filho, José Antônio, conforme referência DREYER, 2004.

⁵⁵ Weise, Menning & Cia. era a construtora chefiada pelo engenheiro Ernst Menning (?-?) e pelo arquiteto Willibald Leopold Weise (1885-?), estabelecida na rua dos Andradas, 369 (WEIMER, 1989). Willibald Weise era filho de Julius Weise (?-?), vencedor do concurso para o complemento das torres da Igreja das Dores e que, segundo Weimer, foi o arquiteto mais importante de Porto Alegre na época da primeira República (WEIMER, 1989; WEIMER, 1994).

ficar e trabalhar na firma, mas disposto a tomar outro caminho assim que surgisse uma proposta mais favorável (DREYER, 2004).

Mais da metade dos arquitetos atuantes em Porto Alegre no período da República Velha (1889–1930) eram alemães ou descendentes de alemães (WEIMER, 1994). Theodor Wiederspahn (1878–1952) já havia realizado suas mais importantes obras, como os edifícios da Delegacia Fiscal (1913)⁵⁶ e dos Correios e Telégrafos (1913)⁵⁷, e a construção do porto, junto com o complexo de edifícios da nova avenida Sepúlveda, todos praticamente projetados por arquitetos e engenheiros alemães, estava quase pronto. No pós-Primeira Guerra era esperado um outro grande fluxo migratório, que acabou não tomando tais proporções, mas, mesmo assim, atraiu um bom número de arquitetos, animados com as possibilidades de continuar a construção e a reforma da cidade. Além de Lutzenberger, nesta época aportaram na capital, Julius Lohweg⁵⁸ (?–?), Carl Hartmann⁵⁹ (?–?) e Adolf Siegert⁶⁰ (?–?), que se tornariam formadores da nova visualidade da cidade e do estado (WEIMER, 1994).

Esta rede de imigrantes começou a viabilizar a Lutzenberger relações e contatos para trabalhos sem vínculo com a Weise & Mennig, possibilitando a formação de uma clientela majoritariamente de classe média alta e germânica, e acabou proporcionando o convite para a realização de um de seus mais conhecidos projetos, o da igreja São José⁶¹ (1922–1923)⁶² [fig. 125 e 32]. A igreja, que tem projeto iniciado em 1922, inaugurou em 1924 em meio às comemorações do centenário da imigração alemã no estado, e só ficou inteiramente pronta em 1948, quando foram completadas suas decorações interiores. É certamente a obra mais completa e talvez a mais bela criada por Lutzenberger, já que ele conseguiu projetar desde sua estrutura até todos os seus detalhes decorativos, como pinturas murais, desenho de vitrais, altares e estatuária em mármore, mobiliário em madeira e até luminárias. Grande parte do

⁵⁶ Atualmente abriga o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS).

⁵⁷ Atualmente abriga o Memorial do Rio Grande do Sul.

⁵⁸ Julius Lohweg tinha também especialização em urbanismo. Projetou e construiu diversos edifícios industriais que seguiam preceitos modernistas, como o Frigorífico Renner em Montenegro, a usina hidroelétrica de Lagoa Vermelha e, em Porto Alegre, o Edifício Rio Branco (1933). Lohweg foi acusado de ter ligações com os nazistas e teve sua licença cassada (WEIMER, 1994, p. 194).

⁵⁹ Com formação em engenharia, construiu no Rio Grande do Sul diversos prédios industriais, encomendados por A. J. Renner (1884–1966) (WEIMER, 1994, p. 194).

⁶⁰ Originário de Colônia, veio para Porto Alegre após problemas familiares gerados pela guerra. Na capital projetou e construiu palacetes para o empresariado emergente (WEIMER, 1994).

⁶¹ A Comunidade São José dos Alemães foi criada pelos primeiros imigrantes alemães católicos a se estabelecerem na capital. Antes de formarem a comunidade, realizavam os rituais na Igreja Nossa Senhora do Rosário, até entrarem em atrito com a Irmandade do Rosário e de São Benedito acerca do uso do espaço e seus equipamentos. Estabelecida em 21 de janeiro de 1871, a comunidade primeiramente realizou encontros e cultos em uma casa alugada (VARGAS, 2004).

⁶² A indicação das datas referentes a esta obra e às obras citadas a seguir serão datas de projeto, pois não é possível indicar com precisão as datas de finalização ou inauguração de todos os edifícios. No caso do Palácio do Comércio, porém, serão indicadas datas do início do projeto e da finalização da obra.

projeto com seus esboços e detalhamento dos objetos decorativos estão guardados na sede da Comunidade São José, ao lado da igreja, porém não estão em exibição nem acessíveis ao público⁶³.

Figura 125



José Lutzenberger (1882–1951)
Irecia São José
Ricardo André Frantz

Figura 32



José Lutzenberger (1882–1951)
Fachada principal igreja catholika São José, 1922
Nanquim sobre papel
Coleção particular

Foi locada em terreno situado à rua São Rafael (atual avenida Alberto Bins), no centro da capital em uma área que na época abrigava diversos edifícios com finalidade comunitária. No mesmo terreno da igreja já havia a Escola São José⁶⁴, para meninos, e a escola Escola de Maria, para meninas, e bem em frente ficava a escola Hindenburg, sendo as três escolas de ensino bilingue, português e alemão, com a diferença que a Hindenburg era uma escola luterana, enquanto a São José e a Escola de Maria eram católicas.

A construção é eclética, mas com fortes características do estilo neorromânico e tem solução arquitetônica enxuta. Construída sem recuo de jardim, ela possui entrada por duas escadas laterais que levam ao nártex aberto que delimita seu perímetro. A parte central do nártex é a base da torre sineira, o elemento mais proeminente da fachada. A torre tem formato poligonal

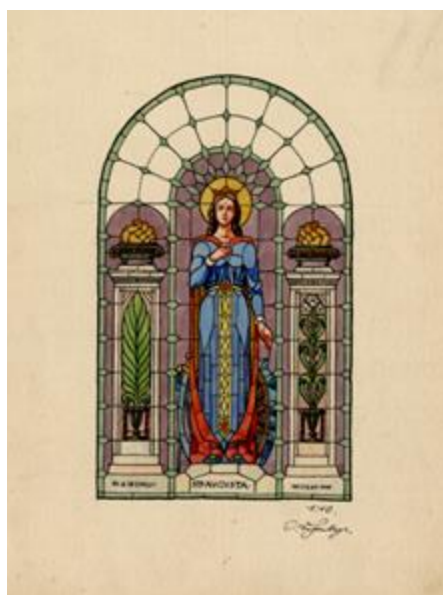
⁶³ Eles foram doados pela família de Lutzenberger em 1994, conforme informado em Igreja expõe desenhos inéditos de Lutzenberger, por VERAS, Eduardo. In: *Zero Hora*, Porto Alegre, 04 de julho de 1994. Segundo Caderno, p. 16. Nesta dissertação serão utilizadas reproduções das imagens dos projetos gentilmente cedidos pelo professor Maturino da Luz.

⁶⁴ O edifício da Escola São José, construído no início do século XX, ainda existe no mesmo local, mas atualmente é ocupado pelo Colégio Unificado. Os edifícios da Escola de Maria e da Hindenburg foram demolidos. A escola Hindenburg atualmente se chama Colégio Farroupilha e tem sua sede em outro lugar da capital. Os filhos de José Lutzenberger estudaram nas respectivas escolas (DREYER, 2004).

e é dividida visualmente em quatro níveis, tendo na base virada para a rua, um arco que abriga uma estátua de São José desenhada pelo arquiteto e executada pelo escultor e amigo Alfred Adloff (1874–1948), da casa Aloys⁶⁵. O transepto fica na parte frontal, praticamente alinhado com o nártex, e se diferencia na volumetria por possuir dois pavimentos e linhas de janelas em arco e telhado cerâmico aparente. A fachada possui ornamentos discretos e pontuais marcando os elementos arquitetônicos, nas janelas e na forma de cimalthas, dando acabamento aos níveis da torre sineira.

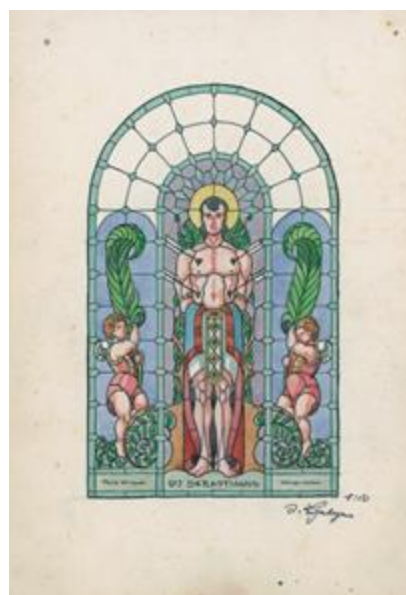
A economia de ornamentos da fachada não ocorre na parte interior, onde nos deparamos com uma impressionante diversidade decorativa. Um grande número de vitrais, localizados no clerestório, nas naves laterais e na abside, todos executados pela empresa Veit & Filho⁶⁶, exibem imagens de santos, criadas por Lutzenberger. As figuras dos santos são representadas com estilização geométrica longilínea e rodeadas por ornamentos de geometria simplificada, sendo eles compostos por vegetação e/ou formas geométricas puras [fig. 60, 126, 127 e 61].

Figura 60



José Lutzenberger (1882–1951)
Santa Augusta - projeto vitral igreja São José, s.d.
 Nanquim e aquarela sobre papel
 Coleção particular

Figura 126



José Lutzenberger (1882–1951)
São Sebastião - projeto vitral igreja São José, s.d.
 Nanquim e aquarela sobre papel
 Coleção particular

⁶⁵ A Casa Aloys, empresa dos irmãos Miguel e Aloys Friedrichs, executava ornamentos e esculturas em mármore, pedras e bronze. Tinha como funcionários contratados um bom número de escultores, que realizaram trabalhos para diversas obras de importância na capital e no interior do estado, como o Clube do Comércio, a igreja Santa Terezinha em Porto Alegre e a igreja do Carmo, em Rio Grande (BELLOMO, 2000). A casa Aloys também tinha tradição na produção de obras de arte funerária. Para mais informações sobre estas obras, ver CARVALHO, 2015.

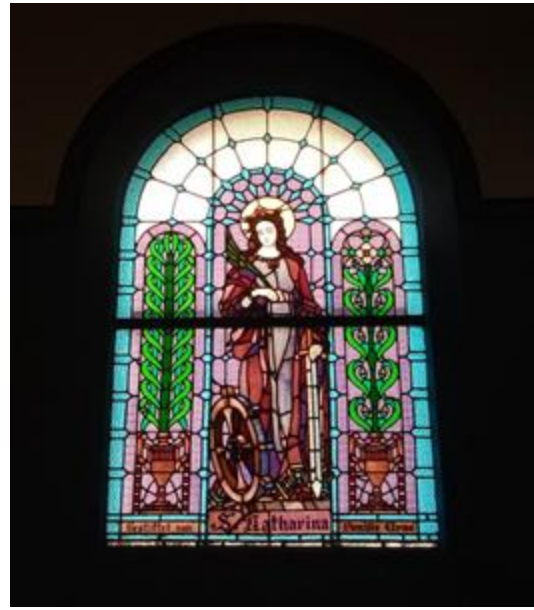
⁶⁶ A Veit & Filho, empresa de Hans Veit, uma tradicional fábrica de vitrais que realizou diversas obras em Porto Alegre e no interior do estado (WERTHEIMER, 2009).

Figura 127



José Lutzenberger (1882–1951)
São Sebastião, vitral igreja São José
Foto Caroline Hädrich, 2018

Figura 61



José Lutzenberger (1882–1951)
Santa Catarina, vitral igreja São José
Foto Caroline Hädrich, 2018

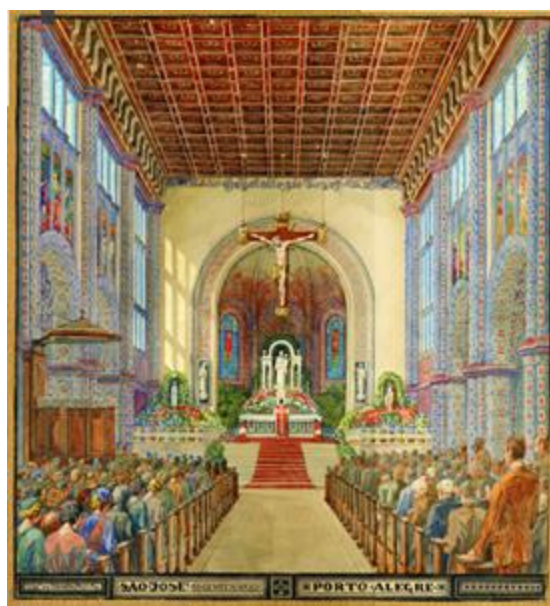
O altar se encontra na abside, ao final da nave central. Na decoração da abside também encontramos vitrais, pinturas ornamentais e esculturas. As duas esculturas mais proeminentes porque colocadas ao final do corredor da nave central, respectivamente na entrada e no fundo da abside, também foram desenhadas por Lutzenberger: um grande crucifixo pendurado no teto e uma estátua de São José, emoldurado por uma estrutura em arco com ornamentos de vinhas, bastante enxuta e elegantemente executada em mármore branco pelo artista André Arjonas (1885–1970), também da Casa Aloys. O forro é todo de caixotão em madeira, e mesmo que possua uma característica sóbria, com pequenos detalhes decorativos geométricos e finas molduras pintadas, é um elemento que chama muita atenção por sua elegância. O tom de madeira deixada ao natural, equilibra a composição multicolorida dos vitrais, murais e pinturas ornamentais das paredes. Nos desenhos ainda disponíveis, vemos pelo menos três alternativas de projeto de interiores e em uma delas [fig. 128], aparece uma opção de forro também em madeira, mas com as tesouras da estrutura do telhado aparentes e devidamente decoradas com pinturas também. Não sabemos se a decisão pelo forro em caixotão [fig. 129] ocorreu por motivos técnicos ou estéticos.

Figura 128



José Lutzenberger (1882–1951)
Perspectiva interior da Igreja São José, s.d.
Nanquim e aquarela sobre papel
Coleção particular

Figura 129



José Lutzenberger (1882–1951)
Perspectiva interior da Igreja São José, s.d.
Nanquim e aquarela sobre papel
Coleção particular

As pinturas murais, que estão localizadas acima dos arcos, ilustram cenas da vida de Jesus Cristo. No projeto de José Lutzenberger, observamos que o arquiteto experimentou duas opções de composição: em uma delas, que vemos na figura 130, os painéis apresentam composição tripartida com marcações verticais, e bordas inferiores no formato de meio arco. Quando inseridos na composição geral de pinturas e arquitetura, esses meios arcos das bordas se complementam e formam uma ilusão de outra arcada, intercalada com a arcada estrutural. Lutzenberger também criou pinturas para as enjuntas, acrescentando mais um nível de complexidade no ritmo da composição e fazendo com que as arcadas ganhassem ainda mais graciosidade. Esta ideia de ilusão de uma segunda arcada também aparece em uma perspectiva do que parece ser um primeiro lançamento de projeto [fig. 128]. Nesta opção, que imagino ser um lançamento, já que não temos desenhos mais avançados, as cenas bíblicas aparecem bem menores enquanto os ornamentos ganham mais destaque em grandes molduras e frisos.

Figura 130



José Lutzenberger (1882–1951)

Desenhos para o interior da Igreja São José, s.d. | Nanquim e aquarela sobre papel | Coleção particular

Na opção executada [fig. 131], os painéis que contam a história de Cristo são tripartidos, mas se estendem até os arcos estruturais, fazendo com que estes ganhem o principal destaque e o conjunto fique mais sisudo e pesado, já que as linhas verticais do painel, combinadas com as colunas dos arcos dão a impressão de maior firmeza, como um ancoramento no chão.

Figura 131



José Lutzenberger (1882–1951)

Desenhos para o interior da Igreja São José, s.d. | Nanquim e aquarela sobre papel | Coleção particular

Nos contornos dos painéis pintados, nos frisos e molduras dos arcos e nas bases das colunas, Lutzenberger propôs pintura de ornamentos de formas geométricas simples, mas bastante variadas. Em um dos projetos, inclusive ele sugere um padrão diferente para cada arco, para cada coluna e moldura de janelas, o que levanta a dúvida se estes desenhos se tratam de experimentações ou se trata de uma variedade deliberada pelo arquiteto. Comparando com as pinturas executadas, tendemos a acreditar que foi proposital, já que atualmente encontramos

pintados nas paredes da igreja São José uma grande variedade de padrões ornamentais [fig. 132 e 133]. Não está explícito se existe alguma regra ou uma fórmula que tenha gerado estes padrões.

Figura 132



José Lutzenberger (1882–1951)
Detalhes ornamentos igreja São José
Fotos Caroline Hädrich, 2018

Figura 133



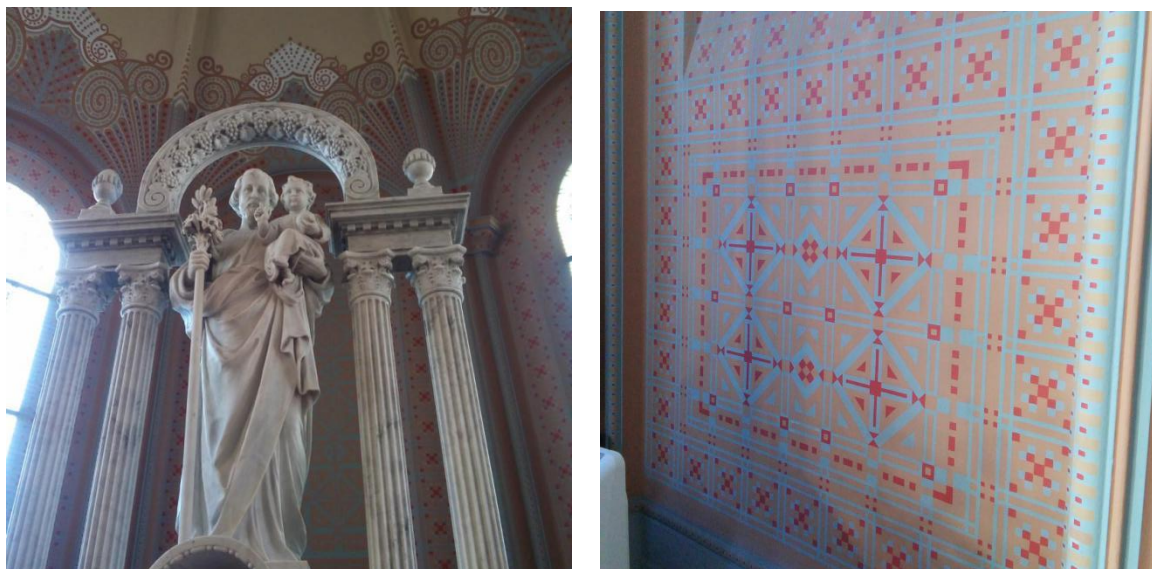
José Lutzenberger (1882–1951)
Detalhes ornamentos igreja São José
Fotos Caroline Hädrich, 2018

A pintura decorativa da abside [fig. 134] se difere do resto do edifício, por estar em uma posição de destaque e por ser uma superfície curva. A semicúpula ganhou ornamentos com gavinhas em forma de espirais, que podemos, sem dúvidas chamar de *Art Nouveau*, enquanto que as paredes foram totalmente cobertas por padrões geométricos que chegam a lembrar tapetes bordados.

A decoração do interior da igreja São José apresenta características do que Semper chamou de *Wandbekleidung* (vestimenta de parede, em tradução literal) com sentido *estrutural-simbólico*. Conseguimos identificar claramente como o arquiteto pensou nos ornamentos como conexão

de superfícies (*Euritmia*), lançando mão de sequências de formas geométricas ortogonais e curvas, de acordo com a estrutura do edifício e ainda relacionando com os planos (paredes pintadas e vitrais).

Figura 134



José Lutzenberger (1882–1951)
Detalhes abside igreja São José
Fotos Caroline Hädrich, 2018

Influências

Como destacado no primeiro capítulo desta dissertação, encontramos desenhos de projetos semelhantes ao da igreja São José feitos por professores e contemporâneos de Lutzenberger. Em 1909, ocorreu na cidade de Düsseldorf uma grande exposição de arte cristã, na qual foram apresentados projetos e decoração de interiores de igrejas, obras de arte sacra e arte funerária. Consultando publicações da época, conseguimos ver mais exemplares semelhantes à composição e decoração da igreja São José, e mais importante, conseguimos entender o que foi discutido na ocasião por artistas, críticos e membros da comunidade cristã da Alemanha. Na revista *Moderne Bauformen* de setembro do mesmo ano, um texto do historiador da arte Prof. Dr. Max Schmid (1860–1925)⁶⁷, ajuda a esclarecer muitas questões que encontramos na igreja de Porto Alegre, conforme veremos a seguir.

⁶⁷ Max Schmid-Burgk (após 1914, apenas Max Schmid) foi professor na cidade de Aachen, Alemanha. Ligado aos movimentos modernos de arte e arquitetura, foi diretor do Museu Reiff entre 1904–1925 e lá trabalhou com artistas e arquitetos como Paul Klee (1879–1940), Emil Fahrenkamp (1885–1966) e Ewald Mataré (1887–1965). Também procurava refletir em seu trabalho questões políticas da época, como quando em 1922 organizou uma importante exposição sobre a juventude de esquerda radical de Aachen. Também foi o responsável por adquirir, em 1913, duas importantes telas de Wassily Kandinsky (1866–1944), tornando assim o Reiff o primeiro museu alemão a comprar um quadro do artista. Conforme página do museu na internet, disponível em <achen.de/reiff/ler/max_schmid_burgk.html> Acesso em janeiro de 2021.

Schmid, em seu texto crítico e informativo, voltado para o público profissional e interessado em arquitetura⁶⁸, expõe inicialmente o problema que a arquitetura moderna tem de resolver nos projetos de igrejas, já que, diferente da arquitetura da idade média, que se desenvolveu na igreja, sua “especialidade” estaria nos projetos de edifícios de utilidade civil. Ele salienta que a arquitetura das igrejas modernas da época “oscilavam entre reminiscências insuportavelmente vazias que se tornaram estereotipadas e caprichosas novas estruturas, arbitrarias e modernas”, o que gerava um incômodo em toda a sociedade. A exposição de Düsseldorf, apesar de não ter oferecido a solução ideal, apontou alguns caminhos promissores (SCHMID, 1909).

O autor também explica como o arquiteto moderno voltou a ter os artistas pintores e escultores como colegas de trabalho hierarquicamente semelhantes, fazendo com que a arquitetura cristã também tivesse as características buscadas pelo movimento *Arts and Crafts*, que ele chama de “o novo grande movimento da arte decorativa”. Este novo movimento caracterizava-se por ser comandado pela antítese dos “arquitetos históricos”, os curiosamente chamados pelo autor, “arquitetos primitivos modernos”, que em seus projetos baseavam-se externamente nas formas antigas, trazendo de volta o estilo paleocristão, românico, ou mesmo helênico, porém distantes destes em termos de composição da estrutura geral. A beleza se baseava no ritmo das partes, com uma relativa simplicidade nas relações matemáticas de proporção e composição. Os ornamentos apareciam maiores e simplificados –quando comparadas às peças barrocas–, em formas geométricas e mais “primitivas”, sendo preferidas a faixa grega, a suástica, largas faixas de cores, sequências monótonas de círculos, triângulos e quadrados, assim como grandes meandros colocados soltos e por vezes interrompidos. A ornamentação era realizada preferencialmente em superfícies planas, as quais por um lado limitavam a “invenção”, mas exigiam a atenção principalmente no desenvolvimento do uso das cores nas composições (SCHMID, 1909).

Schmid categoriza como “primitivos” os motivos decorativos de uma ampla faixa temporal, que considera especialmente os medievais primitivos como o bizantino e o românico até os helênicos. É importante entender esta categorização dentro de um pensamento evolucionista que rondava os meios teóricos. Para afastar o perigo de cairmos em simplificações, que não cabem em discussões sobre as teorias seguidas na época –que por si já apresenta muitos paradoxos–, não aprofundaremos a conversa sobre o termo “evolucionismo” nesta dissertação;

⁶⁸ Schmid escreve um texto voltado mais para as artes na revista *Kunst für Alle* de novembro de 1909.

mas é importante ter em mente que de alguma forma estes ideais de progresso ligados ao termo “evolução” direcionou o pensamento da época.

Um bom demonstrativo desta direção vemos no momento em que Schmid questiona se os métodos de simplificação dos ornamentos terão um futuro promissor quando produzido através de meios “primitivos”, já que, segundo o autor, existe o risco da supressão do gênio e o conseqüente crescimento do formalismo. Como contraponto a esta possibilidade, ele apresenta o projeto do Crematório de Hagen [fig.135 e 136], apresentado na exposição pelo arquiteto Peter Behrens (1868–1940). O desenho do edifício foi desenvolvido a partir de uma forma básica, que foi usada tanto na planta quanto nas proporções do campanário, da estrutura e nos detalhes ornamentais.

Figura 135



Peter Behrens (1868–1940)
Crematório de Hagen, 1907
Hagen, Alemanha

<<http://insideinside.org/project/krematorium-hagen-delstren/>> acesso em janeiro de 2021

Figura 136



Peter Behrens (1868–1940)
Crematório de Hagen, 1907
Hagen, Alemanha

<<https://www.moment-aufnahmen.info/behrens-in-delstern/>> acesso em janeiro de 2021

Behrens lecionava na Escola de Artes Aplicadas de Düsseldorf junto com o arquiteto holandês Mathieu Lauweriks (1864–1932), que criou um sistema de composição baseado nas figuras do quadrado e do círculo, trabalhados a partir de uma grade que serviria de base para todas as partes do projeto, garantindo a unidade de todo o edifício. Schmid vê com alguma desconfiança este conceito que pode ser chamado de *obra de arte total*. Ele critica a aparente falta de engenhosidade do sistema de Lauweriks em comparação aos mestres medievais, e questiona se outros criadores não conseguiriam o mesmo efeito “sem negligenciar tudo o que de outra forma era considerado sagrado por todo arquiteto” (SCHMID, 1909).

Outro ponto alto da exposição de 1909 foi a divulgação do resultado do concurso para a pintura dos interiores da igreja do Espírito Santo de Düsseldorf organizado pela Associação de Arte da Renânia e Vestfália. O artista da Secessão Vienense Koloman Moser ficou em primeiro lugar, segundo Schmid, com muita justiça, já que era “incomparável em termos de independência na captura da tarefa e engenhosidade na representação de cores”. Moser apresentou um projeto ambicioso [Fig. 137 e 138], propondo a total cobertura das paredes da igreja com pinturas com fundo dourado e enormes gavinhas em azul-ultramarino que serviriam de moldura para imagens de santos e cenas de passagens bíblicas. Schmid antecipou a não realização do projeto vencedor, por se mostrar inviável a cobertura total com as cores indicadas (SCHMID, 1909).

Figura 137



Koloman Moser (1868–1918)
Projeto de decoração da igreja do Espírito Santo de Düsseldorf, 1907
Grafite e guache sobre papel, 78,4 x 228,5 cm
Museu de artes aplicadas de Viena, Viena, Áustria

Figura 138



Koloman Moser (1868–1918)
Projeto de decoração da igreja do Espírito Santo de Düsseldorf, 1907
Grafite e guache sobre papel, 78,5 x 143,5 cm
Museu de artes aplicadas de Viena, Viena, Áustria

Podemos traçar paralelos entre a decoração proposta por Moser e a decoração interna da igreja São José. Ambas possuem uma base arquitetônica neoromânica, com arcadas e grandes superfícies de paredes planas, amplamente cobertas com pinturas ornamentais e com motivos cristãos. O estilo da ornamentação se assemelha pelo uso dos meandros, das gavinhas e do jogo com cores e figuras geométricas.

O arquiteto chegou a projetar outras igrejas, mas de nenhuma delas temos tantos detalhes de projeto quanto a São José. Da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção na cidade de Caçapava do Sul, de 1927, que foi construída e existe até hoje, só temos desenho da fachada⁶⁹ [fig. 19 do painel 01] e o seu interior não possui nenhuma decoração além de alguns vitrais que, claramente não foram desenhados por Lutzenberger. Outro exemplar, construído em 1925, foi a igreja São Luiz Gonzaga na cidade de Hamburgo Velho (atual Novo Hamburgo), da qual temos conhecimento apenas do desenho de alguns vitrais [fig 139 e 140], com o mesmo estilo dos encontrados na São José, diferindo apenas no uso da perspectiva que confere profundidade às cenas. A igreja São Luiz Gonzaga foi demolida na década de 1940⁷⁰.

Figura 139



José Lutzenberger (1882–1951)
Projeto vitral igreja São Luiz Gonzaga, s.d.
Nanquim e aquarela sobre papel
Coleção particular

Figura 140



José Lutzenberger (1882–1951)
Projeto vitral igreja São Luiz Gonzaga, s.d.
Nanquim e aquarela sobre papel
Coleção particular

⁶⁹ Página da paróquia na internet não informa que o projeto é de Lutzenberger e coloca como construtor, o desconhecido Augusto Grünewald, provavelmente filho do arquiteto e construtor João Grünewald (1832–1910), e como escultor, Alfredo Adloff, da casa Aloys. Disponível em <<https://www.diocesenet.com.br/home/parouquia-n-sra-da-assuncao/>> Acesso em fevereiro 2021.

⁷⁰ Tratava-se de uma graciosa igreja que foi demolida na década de 1940 e em seu lugar foi construída a atual catedral da cidade, em estilo Neoromânico. A construção atual tem pinturas murais dos pintores italianos, residentes em Porto Alegre, Aldo Locatelli (1915–1962) e Emilio Sessa (1913–1990).

2.3 Lendas Brasileiras

Outro exemplo do modo de criação ornamental de Lutzenberger são as ilustrações em bico de pena. Ele produziu diversos desenhos, em pequena a média dimensão abordando temas que vão desde crítica social como no desenho *Emigrante e Imigrante* [fig. 78 do painel 04], até prováveis interpretações de histórias indianas, como em um exemplar no qual ele representa uma grande orgia⁷¹. O aspecto formal mais impressionante e fascinante nas ilustrações em bico de pena, é a forma genial como Lutzenberger mescla o decorativo com a narrativa. O modo como o artista usa a repetição dos elementos tema das representações dão sentido maior ao que pode a primeira vista parecer apenas ornamental.

Entre a década de 1930 e 1950, Lutzenberger produziu, sob encomenda, diversas séries de ilustrações em bico de pena *Lendas Brasileiras*, *Caixeiro viajante*, e um conjunto de cartões postais com cenas gauchescas, as quais, ao lado do conjunto de aquarelas *Farrapos*, seguia um movimento de valorização da cultura regional, reflexo da instauração do Estado Novo (GOMES, 2001, p. 24). Portanto, essas séries em bico de pena têm em comum um fundo nacionalista, traduzido na busca pelo conhecimento e afirmação da cultura brasileira. Na série de 1950, *O Colono no Rio Grande do Sul*, composta por 24 ilustrações com textos explicativos do padre Edvino Friderichs S. J. (?-?), é interessante notar a visão do arquiteto a respeito dos imigrantes que chegaram ao país um século antes que ele e se estabeleceram no meio rural, em uma situação completamente diferente da que ele enfrentou quando chegou em 1920.

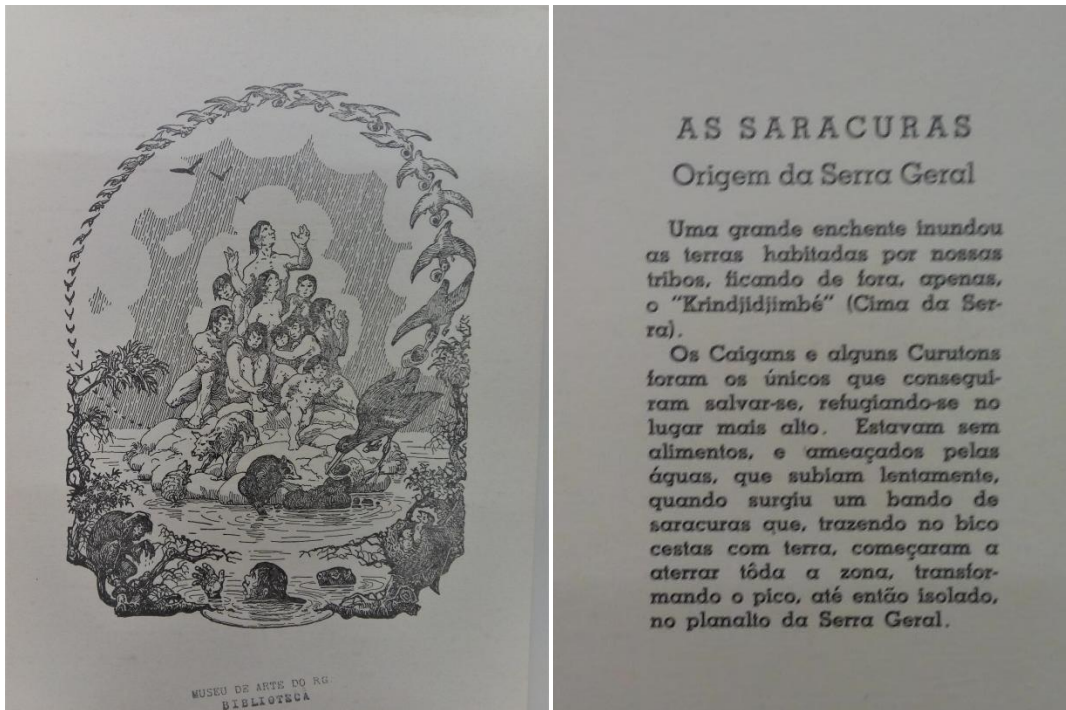
Gostaria de me ater à série que considero mais interessante e exemplar quando falamos de arte decorativa e nacionalismo nesse período, que é a série *Lendas Brasileiras*, composta por 25 desenhos em bico de pena agrupados em forma de álbum com as folhas soltas. No verso de cada desenho existe um pequeno poema explicativo sobre o significado do tema, elaborados por reconhecidos folcloristas do Rio Grande do Sul, Cyro Dutra Ferreira (1927–2005), Paixão Côrtes (1927–2018), Barbosa Lessa (1929–2002) e Ivo Sanguinetti (1924). A compilação teve sua produção promovida pelo então recém fundado CTG 35 e foi impresso na Livraria Pluma, na década de 1950.

⁷¹ Trata-se de um desenho que se encontra reproduzido ampliado e adesivado em uma das paredes a residência do arquiteto em Porto Alegre. Infelizmente o original não estava disponível para consulta. A residência será um dos temas do próximo capítulo desta dissertação.

Para compor os desenhos, ele teve que pesquisar os animais e flora locais, um repertório completamente novo para um imigrante vindo de um país tão diferente: a árvore de erva mate, a araucária, as samambaias, o umbu, a mandioca, as saracuras, os tucanos, os joões-de-barro, os tatus, as capivaras, além, claro, das figuras indígenas e suas respectivas histórias. Não se sabe, até o momento, como se deu a pesquisa de Lutzenberger para desenhar tais elementos; se utilizou algum manual ou se foi por observação direta, ou um pouco das duas formas. As composições que o artista apresenta são essencialmente ornamentais, pois exibem abundante repetição de padrões em linhas e hachuras, que por vezes conformam as imagens em molduras sinuosas; por vezes, os próprios objetos temas das narrativas são repetidos de tal forma que acabam sendo as próprias molduras e exigem certa dedicação do observador para a diferenciação entre o que é o tema principal e o que é o fundo. O espectador que dispensa atenção aos detalhes dos desenhos, se encanta com o modo quase hipnótico que o artista pensou a composição, como veremos nos exemplares a seguir:

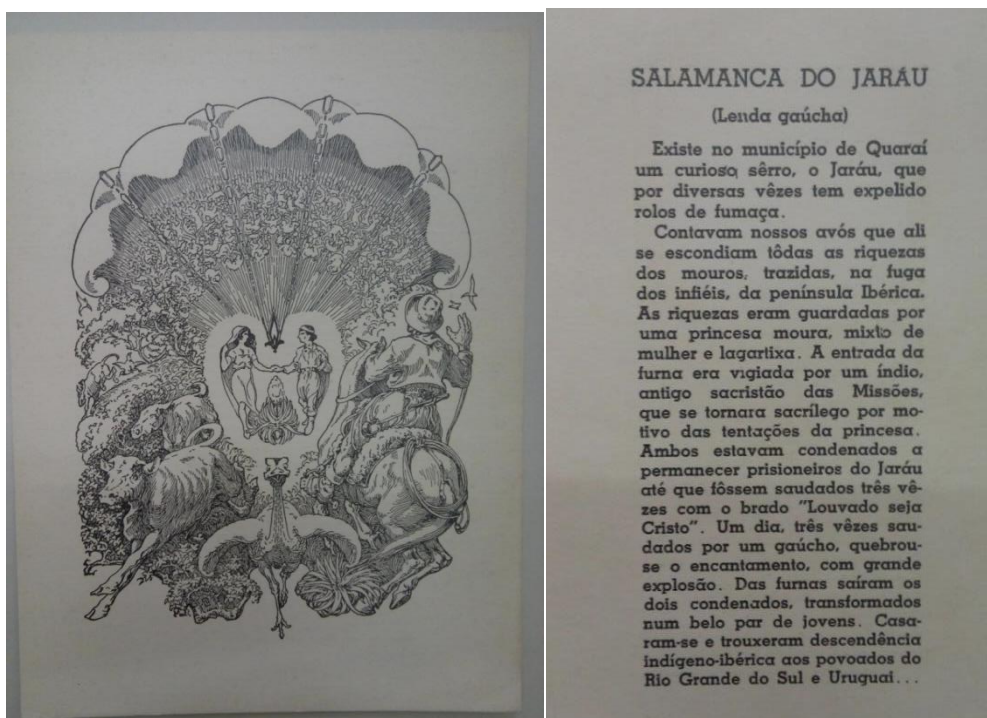
No cartão que conta a lenda das saracuras [fig 141], as aves que trazem a terra que salvará os indígenas da grande enchente voam formando uma grande forma oval, que emoldura ao mesmo tempo que traz o foco para a cena no centro da imagem. Abaixo do foco da cena, vemos animais nativos da região como um tatu, um gambá, uma capivara meio submersa e um macaco. Na representação da lenda da *Salamanca do Jarau* [fig 142], isso também acontece: a representação da grande explosão, como um grande halo que ocupa a parte superior da imagem é formada por pequenas silhuetas de pessoas, que viriam a se tornar a população do estado do Rio Grande do Sul. Novamente, os animais comumente encontrados na região dos pampas, como o gado de criação, cavalos e uma ema, formam o preenchimento complementar. Já na lenda da erva-mate [fig 143], o foco principal da história está somente no centro da figura, sendo a mata de araucária, juntamente com outras espécies que conseguimos identificar, como o xaxim e a costela-de-adão como pano de fundo.

Figura 141



José Lutzenberger (1882–1951)
As saracuras. Origem da Serra Geral [frente, verso e detalhe], 1940 | Bico de pena, 35 x 26 cm
Álbum Lendas Brasileiras | Acervo MARGS (biblioteca)

Figura 142



SALAMANCA DO JARAU

(Lenda gaúcha)

Existe no município de Quaraí um curioso sêrro, o Jaráu, que por diversas vèzes tem expellido rolos de fumaça.

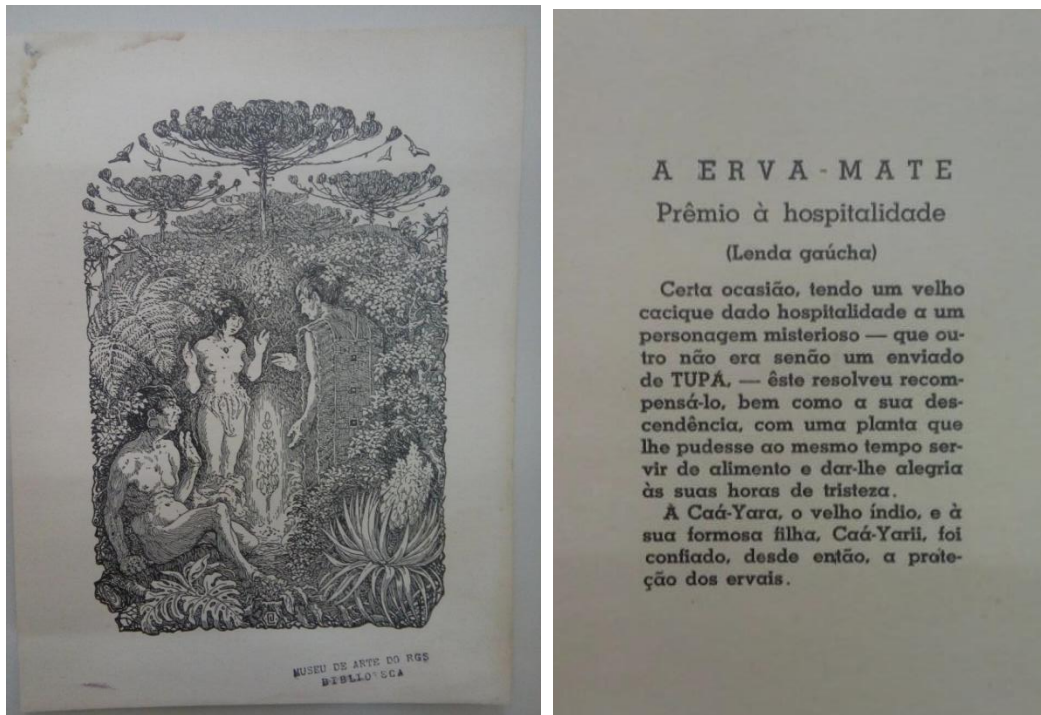
Contavam nossos avós que ali se escondiam tôdas as riquezas dos mouros, trazidas, na fuga dos infieis, da península Ibérica. As riquezas eram guardadas por uma princesa moura, mixto de mulher e lagartixa. A entrada da furna era vigiada por um índio, antigo sacristão das Missões, que se tornara sacrilego por motivo das tentações da princesa. Ambos estavam condenados a permanecer prisioneiros do Jaráu até que fôssem saudados três vèzes com o brado "Louvado seja Cristo". Um dia, três vèzes saudados por um gaúcho, quebrou-se o encantamento, com grande explosão. Das fumas saíram os dois condenados, transformados num belo par de jovens. Casaram-se e trouxeram descendência indígena-ibérica aos povoados do Rio Grande do Sul e Uruguai...



José Lutzenberger (1882–1951)

Salamanca do jarau (Lenda gaúcha)[frente, verso e detalhe], 1940| Bico de pena, 35 x 26 cm
Álbum Lendas Brasileiras|Acervo MARGS (biblioteca)

Figura 143



José Lutzenberger (1882–1951)

A erva-mate. Prêmio à hospitalidade (lenda gaúcha) [frente e verso], 1940

Bico de pena, 35 x 26 cm | Álbum Lendas Brasileiras | Acervo MARGS (biblioteca)

Cenário brasileiro

No início do século XX, influenciado por movimentos de vanguarda europeus, iniciou-se a pensar, em território nacional, novas formas de desenho e produção de objetos capitaneadas principalmente por artistas, de formação tanto clássica⁷² quanto moderna. O artista italiano atuante no Brasil, Eliseu Visconti (1866–1944) foi um dos primeiros a trazer para o país o interesse em questões de artes decorativas. Em 1901, após concluir sua formação na École Guerin em Paris, onde aprendeu diretamente com o expoente do *Art Nouveau*, Eugène Grasset (1845–1917), realizou uma exposição de seus objetos e desenhos de ornamentos inspirados em exemplares de vegetação típicos brasileiros, como a flor do maracujá, a samambaia e o cajueiro. Visconti também tinha interesse na organização do ensino dessas técnicas para formar profissionais que garantiriam o desenvolvimento de um estilo de arte decorativa autenticamente brasileiro (GODOY, 2004).

⁷²Considerando que, apesar de não produzirem pinturas acadêmicas, ainda fizeram aulas de pintura tradicionais, ou seja, ainda não eram escolas exclusivamente de *design*.

Igualmente, o artista paraense Theodoro Braga (1872–1953), que também através da escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro fez sua especialização na França, e pode ser considerado um dos pioneiros do *Art Nouveau* no Brasil, trabalhou muito no sentido da organização e desenvolvimento de um estilo de ornamentação brasileiro. Sua série de aquarelas *A planta brasileira [copiada do natural] aplicada à ornamentação*, executada em Belém em 1905, foi o trabalho precursor do que o artista considerava seu “projeto de nacionalização da arte brasileira”. Na série, como o próprio título sugere, Braga constrói um repertório original baseado na flora e fauna amazônicas (GODOY, 2004). Em desenhos posteriores o artista também se inspira na arte dos povos indígenas da ilha de Marajó, que são até hoje conhecidos como marajoaras, apesar de incluírem elementos de outras tribos. Os motivos marajoaras de Braga inspiraram artistas e arquitetos da década de 1920 ligados ao *Art Déco*, que os desenvolveram e utilizaram exaustivamente na busca de uma identidade estética nacional (BARDI, 1976 ou 1978?, apud COELHO, 2009, p. 359-360).

No texto *Estylização nacional de arte decorativa aplicada* [fig. 144], publicado na revista *Ilustração Brasileira*⁷³ em dezembro de 1921, o então professor Theodoro Braga defende a obrigatoriedade do ensino do desenho aplicado à arte industrial nas escolas primárias e profissionais. Mas esse ensino deveria ter como ênfase a criação de um estilo nacional, como uma resposta à “nociva importação de máo gosto adubada por uma literatura duvidosa”. Tinha, igualmente uma preocupação de arquivo, afirmando que os desenhos deixariam marcas da civilização contemporânea, um padrão da época, formado por estilo, caráter, tipo e originalidade, que se tornariam descobertas arqueológicas na posteridade. Braga também fala em “nacionalização do que é nosso” e promover um intercâmbio nacional, fazendo “o sertanejo do norte identificar-se com o gaúcho do sul”, fortalecendo assim a “individualidade como povo soberano” do brasileiro. Na reportagem de três páginas ainda são mostrados exemplos de rendas com motivos de flores regionais estilizadas, criadas por alunos de Braga no Pará, e uma página com exemplo de aplicações de desenhos de folhas de seringueiras estilizadas (BRAGA, 1921).

⁷³ A revista *Ilustração Brasileira* foi uma publicação mensal ilustrada, editada no Rio de Janeiro entre 1901 e a década de 1950 pela *Sociedade Anônima O Malho*. A revista era escrita por poetas, críticos das artes, romancistas de renome e prestígio como Affonso de E. Taunay, Flexa Ribeiro, Martins Fontes, Pedro Calmon, entre outros, ligados à Academia Brasileira de Letras (ABL) e também ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Os colaboradores publicaram reportagens, inquéritos literários, entrevistas e crônicas, como as diversas revistas ilustradas existentes no país e no mundo (LEHM KUHL, 2010).

Figura 144



Estylização nacional de arte decorativa aplicada, por Theodoro Braga
Revista Ilustração brasileira, ano IX, N°16, dezembro de 1921, p. 49 e 51
Hermeroteca digital da Biblioteca Nacional

O professor da Escola Nacional de belas Artes do Rio de Janeiro, José Pinto Fléxa Ribeiro (1884–1971), um frequente colaborador da revista, escrevia sobre a situação das artes decorativas nacionais. Em um artigo *A arte decorativa no Brasil*, de 1937, escrito na ocasião da formatura da primeira turma do Curso de Artes Decorativas, ligado à Escola Politécnica da Universidade do Rio de Janeiro, da qual ele foi um dos fundadores, em 1933. O autor demonstra preocupação com a falta de originalidade dos artistas decorativos do país, que acabavam copiando modos e motivos estrangeiros. É interessante que ele fala em indústria artística, revelando um pensamento claramente voltado ao mercado, porém diferencia as “artes decorativas” da “artes industriais” e dos “ofícios”, sendo a arte decorativa a responsável pela estética e a industrial pela técnica e o ofício pela execução da peça (RIBEIRO, 1937).

Já em um pequeno texto de 1945, intitulado *O objeto e o ornato*, Fléxa Ribeiro demonstra seu alinhamento às ideias de Semper e seus contemporâneos, quando analisa o ornamento a partir de descobertas arqueológicas de vasos na Grécia pré-helênica dos povos indígenas brasileiros, e termina o artigo com uma síntese do pensamento iniciado no século XIX sobre as artes decorativas: “De fato, é dessa energia contagiosa, entre o campo ornamental e o motivo estilizado que resulta a mais alta vitalidade decorativa, a *unidade* [grifo meu]. E só por ela poderemos atingir, o grau maior da expressão artística”(RIBEIRO, 1945).

Outro professor que se dedicou à criação de um estilo ornamental nacional, através de um método de ensino influenciado por Braga, foi Carlos Hadler (1885–1945). A partir do final da década de 1920, como professor de pintura na Escola Profissional de Rio Claro, no interior do estado de São Paulo, ele criou uma didática baseada nas ideias de Braga e aplicou na que foi conhecida como escola *hadleriana*. Mário de Andrade (1893–1945), conheceu o trabalho de Hadler e logo virou um entusiasta, tendo escrito diversos textos sobre o professor e a importância de seu método para a afirmação de uma arte brasileira, além de ter se tornado um colaborador na pesquisa de motivos decorativos a serem estudados e estilizados. Hadler desenvolveu um material didático que chamou de *Taboas: um curso de arte decorativa brasileira*, o qual constavam 41 pranchas com exemplos de composições decorativas com temas da fauna e flora nacionais, assim como os motivos marajoaras trazidos à cena por Theodoro Braga (GODOY, 2004).

O afã de exaltação da cultura nacional mostrou-se na realização da Exposição Universal do Rio de Janeiro, em 1922, ano de comemoração do centenário da independência do Brasil. Sendo a primeira exposição ocorrida em solo brasileiro, ela enfatizou a discussão pela busca da essência brasileira, além, claro, da afirmação do Brasil como uma nação republicana e moderna, ou seja, civilizada, industrializada e cosmopolita. Apesar das diferenças de opiniões dos intelectuais paulistas e cariocas, um ponto em comum era o aceite da influência estrangeira, principalmente de Portugal, não desprezando a cultura vinda no tempo de colônia. Dali se consagrou o estilo neocolonial, se destacaram as raízes africanas através do samba, e foi afirmada a aproximação com a Inglaterra pelo desenvolvimento da indústria (SANT'ANA, 2008).

A edição de setembro de 1922 da revista *Ilustração brasileira* foi toda dedicada ao centenário da independência do Brasil e nela novamente Theodoro Braga publicou um texto defendendo a nacionalização da arte. De forma peculiar, o professor pede para que se aproveite “esse abençoado delírio patriótico que tão rapidamente nos sacudiu e despertou”, para a instituição de um sistema de ensino de artes aplicadas que instruiria os operários, fazendo com que desenvolvessem criações originais, que poderiam até serem considerados “produtos intelectuais” e tornarem parte de um futuro museu escolar. Para tal, Braga defendia que além do desenho técnico, os alunos tivessem aulas de história da arte e fossem encorajados a criarem algo por “si próprios” e não pensando somente no mercado (BRAGA, 1922).

No ano de 1925, o arquiteto russo Gregori Warchavchik (1896-1972) lança o manifesto *Acerca da Architectura Moderna*, onde defende que as construções devem parar de serem projetadas e construídas com ornamentos e apliques supérfluos, pois a verdadeira arte estaria na total junção da estética com a funcionalidade (FERRAZ, 1966 p.39_D). Seguindo seu plano de mudança nos paradigmas estéticos no país, Warchavchik realiza, em 1930 a mostra da Casa Modernista em São Paulo, reunindo diversos artistas ligados ao movimento moderno nacional para exporem seus trabalhos na casa que ele projetou. A Casa Modernista de Warchavchik se enquadrava no conceito de *Obra de arte total*, e serviu para apresentar o conceito para a sociedade paulista e ao mesmo tempo colocar na vitrine vários artistas que passariam a trabalhar dentro deste que poderíamos chamar de novo nicho. Em 1932 faz outra exposição deste tipo, desta vez no Rio de Janeiro, em um apartamento, montado com móveis projetados por ele e peças importadas criadas por Mies van der Rohe (FERRAZ, 1966 p.173-180).

A influência dos movimentos franceses⁷⁴ na arte moderna brasileira seguiu predominante com o “[...]estilo *Art-Déco*, ou seja, manifestações no campo das artes decorativas que dominaram Paris nessa década, como uma decorrência direta da renovação das artes aplicadas a partir do cubismo, diluído na linguagem decorativa.” (AMARAL, 1983. p.58). Caracterizado pelas linhas geométricas e desenhos simplificados, porém aerodinâmicos, que ilustravam a velocidade e dinâmica que a modernidade havia criado através do aumento da industrialização, a estética *Art-Déco* contrariava o estilo da virada do século (apesar de o *Art Nouveau* também ser considerado moderno) principalmente pela limpeza do tratamento da superfície e a clara presença da máquina em detrimento da mão humana na feitura dos objetos.

Pintores como Victor Brecheret (1894-1955) e Vicente do Rêgo Monteiro (1899-1970) são conhecidos por terem desenvolvido seus trabalhos neste estilo. Os irmãos Antônio Gomide (1895-1967) e Regina Gomide (Regina Graz, após casamento, 1897-1973), junto com Cássio M’boi (Cassio da Rocha Matos, 1903-1986) foram dos poucos brasileiros que, ao lado de artistas estrangeiros como John Graz (1891-1980) e Lasar Segall (1891-1957), desenvolveram

⁷⁴ Um contraponto à predominância da influência francesa no cenário da arquitetura e artes aplicadas no sudeste do Brasil, temos a figura de Theodor Heuberger (1898-1987), que no final da década de 1920, organizou no Rio de Janeiro diversas exposições da arte alemã produzida na época, com destaque para a Exposição de Arte Decorativa Alemã, ocorrida em 1929. A mostra trazia a produção da Deutsche Werkbund, com peças de cerâmica, tapeçaria, madeira, couro, etc, e “constituiu-se entre nós na primeira apresentação de mostra em que os objetos úteis tinham sua beleza visual ligada à funcionalidade de sua forma” (AMARAL, 1983).

desenhos móveis, tapeçaria, estamperia e objetos de decoração além das tradicionais pinturas de cavalete. O suíço John Graz, além de pinturas, também ficou conhecido por seus projetos de decoração de interiores, com seus ambientes e mobiliários claramente influenciados por nomes como Jean Prouvé (1901-1984) e Émile-Jacques Ruhlmann (1879-1933), referências no estilo. Já a pintora Tarsila do Amaral era “a personificação do *Art-Déco* entre nós” (AMARAL, 1983), pois, além de pintar influenciada pelo estilo, se vestia com roupas feitas por Poiret, comprava tecidos de Sônia Delaunay e mobiliava sua casa com móveis de Ruhlmann.

O estilo *Art-Déco* predominou também nos prédios construídos temporariamente para a Exposição do Centenário Farroupilha ocorrida em Porto Alegre de 20 de setembro de 1935 a 15 de janeiro de 1936. A exposição seguiu as diretrizes do *plano de embelezamento do Campo da Redenção*, uma área de várzea próxima ao centro da capital, com a intenção de, terminada a exposição, devolver a área à população como um parque.

A entrada da exposição [fig. 145] foi feita com duas grandes torres e uma base que a fazia parecer um grande transatlântico, seguindo os preceitos do estilo *Streamline* que prezava pelo uso de formas arredondadas e simples, imprimindo um aspecto dinâmico nas construções, móveis e objetos, que espelhava o momento de modernidade da época. Foram construídos diversos pavilhões para abrigar as novidades dos estados da federação e da indústria nacional e internacional, representada pela Argentina, Uruguai e Paraguai. Os prédios exibiram o que de mais atual estava sendo produzido e consumido no Brasil e no mundo, e a arquitetura influenciada pelo estilo *Art Déco* foi a que mais chamou a atenção dos porto-alegrenses, tornando-se uma verdadeira moda no meio da construção local. A representação da busca por um estilo nacional pode ser vista na fachada do pavilhão do estado do Pará [fig.146], que foi toda ornamentada com motivos marajoaras. As edificações foram quase todas demolidas em 1939; restaram apenas o edifício do pavilhão cultural, que até hoje abriga o Instituto de Educação Gen. Flores da Cunha⁷⁵, e algumas estruturas no atualmente chamado Parque Farroupilha, como o belvedere do lago, o embarcadouro e a fonte luminosa, além de mobiliários como alguns bancos e vasos. (UNIARQ/UNICULTURA/ALRGS, 1999).

⁷⁵ Projetado por Fernando Corona, ele tem estilo eclético neoclássico, o edifício do Instituto de Educação foi um dos únicos da exposição que não foi construído no estilo Art-Déco. No saguão existem três grandes pinturas a óleo representando cenas históricas do estado e da cidade: *Garibaldi e a Esquadra Farroupilha* (1919), de Lucílio de Albuquerque (1877-1938), e *A Tomada da Ponte da Azenha* (1922) e *Chegada dos Casais Açorianos* (1923), de Augusto Luiz de Freitas (1868-1962).

Figura 146

Figura 145



Vista noturna do pórtico de entrada
Exposição Centenário Farroupilha, 1935
UNIQ/UNICULTURA/ALRS, 1999



Vista noturna e diurna do pavilhão do estado do Pará
Exposição Centenário Farroupilha, 1935
UNIQ/UNICULTURA/ALRS, 1999

José Lutzenberger participou das comemorações como artista amador, expondo no pavilhão cultural sua série de aquarelas *Farrapos* [fig. 85 e 91, do painel 05, e 147], nas quais o artista retratou a sua interpretação das guerras da Revolução Farroupilha. A exposição marcou um desejo de mudança ou mesmo de diversificação na carreira do arquiteto. Naquela época, Lutzenberger já havia se estabelecido muito bem profissionalmente e socialmente na dinâmica da cidade e buscou então maior interação com o meio através da produção e participação no meio artístico local, mesmo sem intenção de se tornar um artista profissional (DREYER, 2004).

Figura 147



José Lutzenberger (1882–1951)
Farrapos, 1935 | Aquarela
Coleção particular

3 - A arte e o ofício

O primeiro fator comum entre arquitetura e pintura e esculturas modernas somos portanto nós: nós como seres histórica, psicológica e fisicamente determinados; nós com nossos problemas, nossos interesses, nossos desprazeres, nossos sentimentos, nossos impulsos de ação; nós como agentes da obra de arte, nós, se se quiser, como artistas criadores, porque a arte moderna tem este último generoso e talvez utópico encargo: fazer de cada homem, na dimensão extensa ou exígua da própria existência, um artista criador.

Giulio Carlo Argan, 1958

Como vimos anteriormente, Lutzenberger obteve sucesso profissional e conseguiu se estabelecer na sociedade porto-alegrense com relativa facilidade e rapidez. Já nos anos 1930, ele contava com uma respeitada carreira, reconhecida por seus pares, havia formado uma família com importantes nomes da sociedade gaúcha e conquistado estabilidade financeira. Neste período, mesmo tendo que dividir a atividade de arquiteto com a de construtor, o que poderia desviar o tempo e o foco de suas criações artísticas, ele sempre conseguiu imprimir um estilo característico em seus projetos arquitetônicos e em suas ilustrações e aquarelas.

Por se tratar de uma carreira e uma biografia com um perfil bastante singular, a leitura de seu estilo característico se mostra mais interessante se feita através da reconstrução da dinâmica do arquiteto em vida, dentro da realidade da prática de arquitetura na cidade de Porto Alegre e abordando fatores econômicos, políticos e sociais envolvidos nos processos de projeto e construção. Para tal, no presente capítulo, serão analisados e discutidos os papéis dos elementos ornamentais dentro do trabalho do arquiteto, relacionando-os com o contexto no qual estão e estavam inseridos. Tal análise se dará baseada na verificação da presença de elementos ornamentais em obras de diferentes tipologias de construção projetadas e construídas por Lutzenberger na cidade de Porto Alegre, entre os anos de 1920 e 1951, e que ainda se encontram em condições relativamente satisfatórias de conservação. Os edifícios foram escolhidos por critérios de tipologia (separados em residenciais individuais, uso misto comercial residencial e, por fim, institucional), e de quantidade de elementos decorativos preservados, sendo eles em projeto ou executados.

3.1 Lutzenberger em Porto Alegre

A pesquisadora Sandra Pesavento nos lembra que na virada do século XIX para o século XX, a cidade de Porto Alegre contava com significativo movimento comercial, resultado, de um lado, da efusiva troca de mercadorias entre a capital e as cidades do interior – especialmente as antigas colônias italianas e alemãs e, de outro, do recebimento de produtos vindos do exterior (PESAVENTO, 1994). O acesso aos produtos de ambos os lados era viabilizado, sobretudo, pelo transporte fluvial. Porém, apesar do grande movimento e da tradição, a cidade que carrega a palavra “porto” em seu próprio nome não tinha um cais estruturado,

disponibilizando somente trapiches de madeira como possibilidade de atraque de embarcações. Esses trapiches, por sua vez, eram adequados ao transporte de cargas, mas não havia alternativa exclusiva para o embarque e o desembarque de pessoas; com isso, os viajantes de todas as classes eram obrigados a dividir o espaço com a sujeira gerada pelo transporte das mercadorias (SOUZA, 2008). A sujeira, vale dizer, não se concentrava apenas na região lacustre, mas era condição comum a toda a área do centro da cidade, que não possuía sistema de saneamento e ainda contava com uma grande quantidade de ruas terminadas em becos, nos quais se acumulavam sujeira e insegurança⁷⁶ (SOUZA, 2008).

Nas primeiras décadas do século XX, com o desenvolvimento industrial na capital, resultante, em grande medida, do trabalho de imigrantes, e favorecido pelas já citadas trocas comerciais, crescia e se consolidava uma pequena burguesia local. Formado por comerciantes, industriais e banqueiros, este grupo exigiu que a cidade se adaptasse aos novos modos de vida e oferecesse possibilidades de satisfação dos desejos de sociabilidade. A cidade moderna deveria oferecer lugares limpos, ruas arejadas e áreas verdes, com jardins ordenados, os quais serviriam também como espaços para as moças (que agora circulavam nas ruas com mais frequência e liberdade) praticarem o *footing*⁷⁷, enquanto planejavam quais novos produtos, serviços ou entretenimento consumiriam (SOUZA, 2008). Como aponta Giulio Carlo Argan, o próprio Urbanismo, como área⁷⁸ que agrega disciplinas como sociologia, economia e arquitetura, surge na virada dos séculos XIX para o XX, suprimindo esta necessidade de adaptação da estrutura da cidade às novas exigências sociais e de resolver os problemas decorrentes da industrialização e do êxodo rural (ARGAN, 2010).

A Porto Alegre que Lutzenberger encontrou ao chegar, deve-se destacar, era uma cidade com forte influência da cultura alemã. Com quase cem anos de estabelecimento e atuação no

⁷⁶ Charles Monteiro em seu livro *Porto Alegre: Urbanização e modernidade. A construção social do espaço urbano*, de 1995, aprofunda a reflexão sobre a existência de becos como lugares de acúmulo de sujeira, vadiagem e prostituição. Também discute o enfrentamento entre a nova moral do trabalho definida por padrões burgueses frente à “vadiagem” constituída pela camada da população sem teto e desempregada. Ele chama atenção para a divisão que desde lá existia entre os “verdadeiros mendigos”, que eram pessoas inválidas ou com problemas mentais e os vadios, pessoas capacitadas para algum trabalho, mas que escolhiam levar uma vida fora da lei, dando golpes, se envolvendo em brigas e praticando crimes como assaltos. Começava a se tornar um problema social também a grande quantidade de pessoas capacitadas mas sem emprego, que não poucas vezes acabavam com problemas de alcoolismo. Todos estes tipos de “vadiagem” e desocupação, salienta Charles, se tornaram um problema tanto moral quanto estético para a cidade, na visão da elite detentora do poder político e econômico (MONTEIRO, 1995).

⁷⁷ O *footing* foi uma das principais atividades resultantes do que Charles Monteiro chamou de “modernização das sociabilidades públicas no espaço urbano”. Se tratava, basicamente da atividade de passeio ao longo de uma avenida ou rua onde se concentrava o comércio de objetos de luxo, cinemas, cafés e confeitarias. No caso de Porto Alegre, o local mais utilizado para o *footing* era a rua da Praia, atual rua dos Andradas (MONTEIRO, 1995).

⁷⁸ Argan na verdade considera o urbanismo uma ciência, mas esta discussão não cabe no presente trabalho.

estado, os imigrantes teutos já eram grandes responsáveis pelo desenvolvimento na área industrial, agrícola e comercial⁷⁹ e fizeram da capital a cidade base do escoamento da produção do interior, centro cultural, político e financeiro do estado. Na década de 1920, por conta deste crescimento, ela se encontrava em plena transformação de uma “pacata cidadezinha açoriana” no sonho de um centro urbano com características híbridas entre Paris e Berlim (PESAVENTO, 1994).

Após construir a igreja São José, ainda com a construtora Weise & Mennig, Lutzenberger projetou o edifício do Clube Caixeiral (1922, demolido em 1976⁸⁰) [fig. X painel do início] e logo se desligou da empresa, começando a trabalhar como sócio na firma Lutzenberger & Fang, até sua nova residência ficar pronta em 1931, momento em que passa a trabalhar sozinho. Durante sua carreira em Porto Alegre, estabeleceu parcerias com grandes construtoras, como a Azevedo Moura & Gertum (AMG)⁸¹ realizando importantes obras, como o Orfanato Pão dos Pobres (1925–1926), o Edifício Bastian Pinto (1928), um conjunto de casas de aluguel para Oscar Bastian Pinto⁸² (1928), o Ginásio (escola) Nossa Senhora das Dores (1935), além de diversas residências e o Palácio do Comércio (1936–1940). No interior do Estado também existem edifícios de sua autoria, como a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção (1927), em Caçapava do Sul, o Colégio Nossa Senhora do Carmo (1927) e o Hospital Nossa Senhora de Pompéia (1937), em Caxias do Sul (LUZ, 2004).

Em seus passeios nas horas livres, Lutzenberger aproveitava para desenhar e pintar aquarelas de paisagens [fig. 148 e 149] da cidade e seus arredores. Este era um hábito que já tinha quando morava na Europa, mas torna-se mais peculiar quando a paisagem retratada é de um mundo completamente novo para ele, com natureza, cores, edifícios, e tipos de pessoas tão diferente do que estava acostumado a ver no velho continente.

⁷⁹ Sandra Pesavento em uma de suas extensas pesquisas sobre história econômica do Rio Grande do Sul, lista um grande e impressionante número de nomes de empresários, industriais e técnicos de origem alemã atuantes no estado nestes primeiros anos do século XX. Vale a pena o aprofundamento no assunto a começar com o pequeno, porém muito informativo texto referenciado no presente trabalho.

⁸⁰ Deu lugar à uma filial da loja C&A.

⁸¹ Capitanada pelos engenheiros Fernando de Azevedo Moura (1897–1975) e Oscar Mostardeiro Gertum (1898–1957), a Azevedo Moura & Gertum (AMG) foi uma grande empresa de engenharia e construção atuante em todo o estado e responsável pela realização de grande parte das obras que remodelaram Porto Alegre, no longo período entre o final da década de 1920 até os anos 1980. Entre suas mais significativas obras na região central estão o edifício Imperial (Egon Weindorfer e Agnello Nilo de Lucca, 1929), o já citado edifício Guaspari (Fernando Corona, 1936), o edifício Sulacap (Arnaldo Gladosch, 1938) e o edifício Jaguaribe (Fernando Corona e Luis Fernando Corona, 1951). A construtora encerrou suas atividades em 1993 e seu arquivo se encontra, desde 1998, sob a guarda do Centro Universitário Ritter dos Reis, o Uniritter, em Porto Alegre.

⁸² Atualmente de propriedade da família de João Wallig, abriga a Associação Cultural Vila Flores, que reformou a estrutura parcialmente para a instalação de ateliês de artistas locais. No local também são realizados eventos culturais voltados à comunidade e à vizinhança. Mais informações disponíveis em <vilaflores.wordpress.com> Acesso em novembro de 2017.

Figura 148



José Lutzenberger (1882–1951)
Igreja das Dores, s.d.
Aquarela, 19,9 x 14 cm
MARGS, 2001, p. 40

Figura 149



José Lutzenberger (1882–1951)
Vista da Voluntários, s.d. | Aquarela, 25 x 16,3 cm
MARGS, 2001, p. 40

Crônicas urbanas

Talvez justamente por esta grande diferença entre a vida e os hábitos de Porto Alegre, que o arquiteto tenha tomado mais gosto pela retratação das cenas urbanas. Com composições que utilizam enquadramentos fotográficos, bastante modernos, algumas de suas peças parecem ter sido tiradas de cenas de filmes. A vida na cidade é capturada por seu olhar agudo e também, se não crítico, democrático, já que não hesitava em retratar personagens das classes populares da vida urbana como lavadeiras, vendedores de loteria, meninos vendedores de jornais, papeleiros e mendigos [fig. 150 e 151]. Como bem relacionou Paulo Gomes, Lutzenberger possui as características do artista *flâneur*, filósofo e romancista, apontadas por Charles Baudelaire (1821–1867) no seu ensaio *O Pintor da Vida Moderna* (1863) (GOMES, 2001). Tornam-se nítidas, nestas imagens, as influências das revistas *Simplicissimus* e *Jugend*, na forma de representação destes personagens, que lembram as charges publicadas por elas.

Figura 150



José Lutzenberger (1882–1951)
Bataclan, s.d.
Aquarela, 19,8 x 14 cm
MARGS, 2001, p. 38

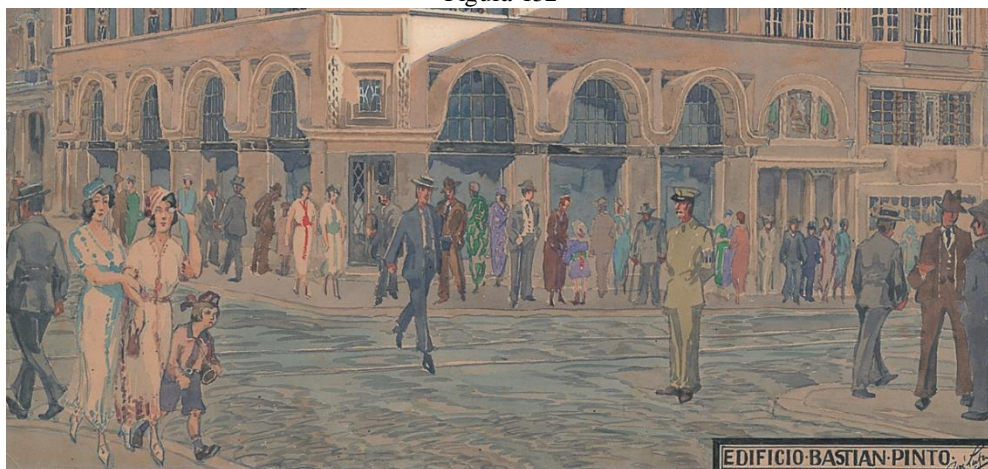
Figura 151



José Lutzenberger (1882–1951)
Papeleiros, s.d. Aquarela, 24,3 x 16,9 cm
MARGS, 2001, p. 38

Assim como nas suas “crônicas visuais”, também nos projetos de arquitetura ele se preocupava (ou se divertia, quem sabe) em retratar pessoas em situações cotidianas, deixando claro seu fascínio pelas pessoas em situações de sociabilidade. Apesar da diferença no nível de detalhamento, os personagens que habitam seus projetos nos convencem que estão ali vivendo uma história, como podemos ver, por exemplo na parte de baixo da perspectiva ilustrativa do Edifício Bastian Pinto onde aparecem os porto-alegrenses da época, transitando elegantemente pela rua dos Andradas; os homens de terno e chapéu conversando na esquina, o guarda de trânsito controlando o calmo fluxo de veículos, até que duas senhoras muito bem vestidas, que passeiam com um menino encaram o artista/observador com curiosidade e desconfiança [fig. 152].

Figura 152



José Lutzenberger (1882–1951)
Detalhes do projeto *Edifício Bastian Pinto*
Coleção particular

Igualmente, em uma das aquarelas do projeto do restaurante do Palácio do Comércio [fig.153], somos recebidos pelo olhar de um senhor que, sentado à mesa sozinho, com sua elegância *à la* Clark Gable, convida-nos a observar as pessoas que participam do sofisticado almoço, enquanto seus garçons correm compenetrados com os pedidos.

Figura 153



José Lutzenberger (1882–1951)
 Detalhe de perspectiva do restaurante do Palácio do Comércio, 1938 | Aquarela
 Acervo Arquivo Histórico ACPA - Foto Anderson Astor

Figura 92



José Lutzenberger (1882–1951)
 Perspectiva do restaurante do Palácio do Comércio, 1938 | Aquarela
 Acervo Arquivo Histórico ACPA
 Foto Anderson Astor

Figura 155



José Lutzenberger (1882–1951)
 Perspectiva do café do Palácio do Comércio, 1938
 Aquarela | Acervo Arquivo Histórico ACPA
 Foto Anderson Astor

É interessante observarmos os trabalhos do artista nas aquarelas do restaurante e do bar do Palácio do Comércio [fig. 92 e 155], comparando com suas cenas de cotidiano, especialmente as cenas de café [fig.156 e 157]. Nelas, os personagens estão retratados com maior detalhe, pois são o foco da composição, porém, conseguimos perceber que em ambas as situações Lutzenberger procura dar a eles expressão de movimento e vida. Estas escolhas de desenho demonstram também o sentido social de quem será o público alvo dos ambientes projetados;

no caso o café do Palácio seria frequentado por homens (todos de chapéus) durante ou após os negócios, enquanto que o restaurante seria frequentado por casais e teria um código de vestimenta diferente.

Figura 156



José Lutzenberger (1882–1951)
Cena de Café - verão, s.d. | Aquarela, 25,3 x 12,7 cm
MARGS, 2001, p. 33

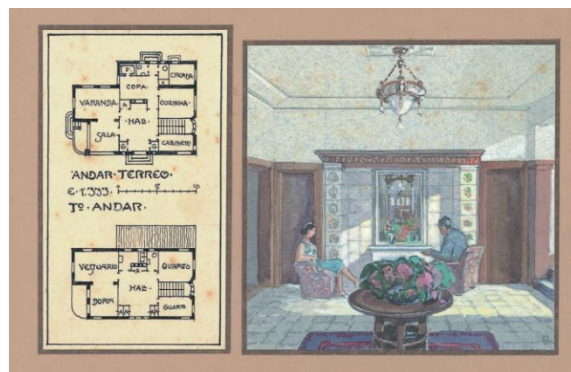
Figura 157



José Lutzenberger (1882–1951)
Cena de Café - inverno, s.d. | Aquarela, 25,3 x 12,7 cm
MARGS, 2001, p. 33

Também nos projetos residenciais particulares o arquiteto inseria essa espécie de ilustração narrativa de hábitos, como podemos ver em uma apresentação de projeto de uma residência [fig. 98]. Na prancha, aparece junto com o desenho das plantas uma perspectiva do hall do térreo onde o casal de proprietários conversa na frente da lareira; não foram detalhadas as expressões faciais dos personagens, mas observando que a mulher arrastou a poltrona, como se afastando da lareira, talvez para aproveitar melhor a iluminação generosa do sol que entra pelas janelas da escada naquele momento do dia, conseguimos imaginar uma história ou uma cena comum do cotidiano da família.

Figura 98



José Lutzenberger (1882–1951)
Projeto de residência, s.d. | Aquarela | Coleção particular

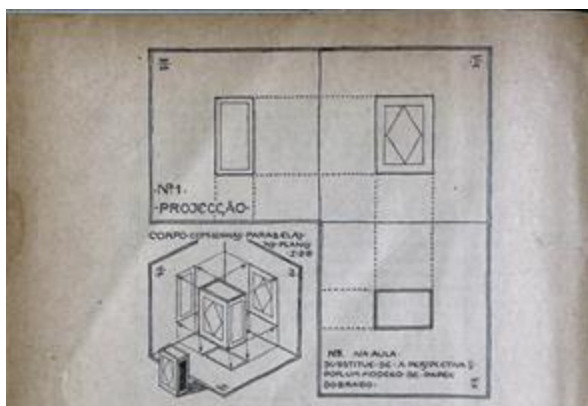
IBA

Como parte do desejo de diversificação de atividades, além da já afirmada carreira de arquiteto, Lutzenberger aceita o convite para lecionar no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Ele foi selecionado para o cargo após defesa da tese *A Geometria Descritiva no Ensino das Artes Plásticas*⁸³.

No pequeno volume com 18 páginas, ele explica que seus métodos didáticos beneficiarão mais a prática do que a teoria (que ele chama parte filosófica abstrata) da disciplina, fazendo com que o estudante adquirisse “confiança em si mesmo” (LUTZENBERGER, 1938). A proposição de trabalho de José Lutzenberger como professor ecoa a indicação de Semper, de que o desenho deve ser um meio e não um fim em si mesmo (SEMPER, 1989). O arquiteto ainda descreve como serão seus métodos de ensino e apresenta desenhos, feitos por ele mesmo, de uma série de exercícios.

É muito interessante a forma como ele pensa em lecionar. Sendo a Geometria Descritiva uma disciplina abstrata na sua teoria, mas muito utilizada na prática de desenho, o arquiteto propõe que ela seja ensinada primeiro na prática, ou seja, executando os desenhos propostos e depois na sua teoria “filosófica abstrata”, como ele chama. Os desenhos propostos nos exercícios vão desde uma simples caixa de fósforos [fig. 158] até uma pequena capela de traços barrocos implantada em um terreno com muitas curvas de nível. O desenho da capela do último exercício é muito gracioso e está emoldurado com suas típicas vinhetas [fig. 159].

Figura 158



José Lutzenberger (1882–1951)
A Geometria Descritiva no Ensino das Artes Plásticas
Arquivo Instituto de Artes UFRGS

Figura 159



José Lutzenberger (1882–1951)
A Geometria Descritiva no Ensino das Artes Plásticas
Arquivo Instituto de Artes UFRGS

⁸³ A brochura se encontra atualmente na biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS.

Na época, o ensino de arquitetura no Rio Grande do Sul era oferecido, tão somente, pelo IBA, e a aproximação das artes visuais com a arquitetura era algo bastante natural. Os salões promovidos pela instituição tinham uma categoria especial para exibição de trabalhos arquitetônicos, que eram colocados ao lado de gravuras, pinturas e esculturas. Como professor e frequentador do IBA, foi natural também que Lutzenberger participasse dos salões promovidos pela instituição, em 1939 e 1940, e mais ainda que ele escolhesse perspectivas e estudos de fachada do Palácio do Comércio, que estava sendo construído naquela época, para expor na categoria “arquitetura”⁸⁴.

3.2 Edifício Bastian Pinto (1928-30)

Durante sua carreira em Porto Alegre, Lutzenberger, por conta de parcerias com grandes construtoras, projetou grandes residências e conjuntos de casas para aluguel. Existe uma diferença importante de característica entre as casas projetadas para locação e particulares, mas nas duas tipologias percebemos uma ligeira adaptação aos costumes locais nas unidades maiores e uma justificada racionalização e diminuição dos espaços interiores nas casas de renda. Porém, vale ressaltar, todas tinham em comum o caráter de construção burguesa, mesmo as menores feitas para aluguel, já que o próprio investimento em imóveis para aluguel configura como uma atividade tipicamente burguesa da virada do séc. XIX para o XX (PERROT, 1991).

Os tempos modernos, com todas as novidades que trouxe, oferecidas pelas indústrias, acabou gerando muitas alterações na vida doméstica das pessoas dos centros urbanos. Houve o desejo de mudança da decoração acumuladora e heterogênea, que buscava o isolamento do lar do mundo exterior para uma alternativa que precisava ser mais leve e prática, se adaptando assim aos novos modos de trabalho e atividades sociais. Tanto as mudanças nas atividades sociais quanto de comportamento eram influenciadas diretamente por uma grande variedade de revistas e jornais que traziam publicado, cada vez com mais rapidez, as notícias e novidades dos EUA e da Europa. Estas informações, junto com o aumento da popularidade do cinema exibindo principalmente filmes de Hollywood, influenciou diretamente na formação do gosto da época e gerou uma corrida para a adequação do mundo doméstico aos exemplos dados pela

⁸⁴ Já que era o seu trabalho mais importante naqueles anos. Lutzenberger também inscreveu nos dois salões trabalhos em aquarela e desenhos, demonstrando sua versatilidade. Esses desenhos de arquitetura atualmente se encontram no acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, no IA da UFRGS.

mídia (SEVCENKO, 1998). Neste cenário, o estilo *Art-déco* se consolidou como exemplo de modernidade nas grandes capitais do Brasil, incluindo Porto Alegre, como vimos no capítulo anterior. O sucesso do *Art-déco* na capital acaba, por vezes, confundindo o espectador que das obras de Lutzenberger. Apesar de alguns edifícios do arquiteto possuírem características semelhantes ao estilo francês, como a decoração enxuta e geométrica, outros detalhes acabam afastando uma maior aproximação, ainda mais quando sabemos de sua formação e prática anteriores.

Um bom exemplo para ilustrar essa afirmação é o Edifício Bastian Pinto [fig. 160 e 162], no qual o estilo secessionista de Lutzenberger pode ser bem observado. Projetado e construído entre 1928 e 1930 ele está localizado na rua Vigário José Inácio, 433, esquina rua dos Andradas, no centro de Porto Alegre. Atualmente se chama Edifício Rosário e se encontra com a fachada do térreo bastante descaracterizada, após o grande número de reformas realizadas pelas lojas que ali se estabeleceram.

Figura 160



José Lutzenberger (1882–1951)
Edifício Bastian Pinto, s.d.
Aquarela
Coleção particular

Figura 161



Folheto de propaganda
Livraria do Comercio s.d.

Figura 162



Foto de autor desconhecido
Edifício Bastian Pinto, s.d.
Coleção particular

O edifício é um tanto relegado quando se fala da atuação de José Lutzenberger no Brasil, porém é de suma importância, tanto para o estudo de sua trajetória, quanto para a história de Porto Alegre, já que fez parte do início do processo de verticalização do centro da cidade. Com ambiciosos sete pavimentos, foi projetado para uso misto comercial e residencial e tem solução de fachada bastante moderna e com poucos ornamentos, aproximando-o o estilo das secessões (LUZ, 2004). Ganha relevância também no âmbito da história socioeconômica da

região, partir do momento em que sabemos que se encontra em um ponto nobre do centro da capital e teve como cliente o sr. Oscar Bastian Pinto, um engenheiro que também foi capitalista, acionista do Banco Porto Alegre⁸⁵, instituição que trabalhava com crédito imobiliário. Bastian Pinto também fazia parte da comunidade São José⁸⁶ e contratou Lutzenberger para a realização de diversos projetos, como a construção do condomínio de casas para aluguel na rua São Carlos, atualmente chamado de Vila Flores.

Apesar de contar plantas muito irregulares e bastante compartimentadas em quase todos os pavimentos, visto por fora, o edifício apresenta uma solução compositiva que parece adotar o preceito de forma que segue a função, cunhado pelo arquiteto estadunidense Louis Sullivan⁸⁷. Conseguimos distinguir na fachada, o térreo reservado ao uso público, com lojas e sobre-lojas bem distintas do corpo, onde ficariam os apartamentos e escritórios, enquanto o último andar indica alguma função diferente, seja um salão de festas ou o apartamento maior ou mais luxuoso. Uma nota divulgada em 1930, no jornal *Estado do Rio Grande* esclarece as funções contidas no prédio, assim como o impacto que gerou no contexto da vida da capital

30/06/1930 ESTADO DO RIO GRANDE ANNO - 1 N. 211 p. 6 AS
CONSTRUÇÕES MODERNAS

"Existia à rua dos Andradas, esquina da Vigário José Inácio, um velho casarão onde estava installada a Livraria do Commércio. Esse prédio anti-esthético foi posto abaixo, surgindo em seu lugar o bello edificio Bástian Pinto. A sua construção foi iniciada em março do anno passado, encarregando-se das obras os engenheiros Dyckerof e Wildmann. O palacete Bástian Pinto ficou, agora concluido, sendo um dos mais lindos ornamentos da cidade. Fizemos, hoje, pela manhã, uma visita às obras, acompanhado do architecto José Lutzenberger, que nos forneceu todos os apontamentos necessários para a presente reportagem. Exteriormente, o edificio desperta a atenção de todos pelas suas linhas harmoniosas, seu perfeito acabamento, que se sobresaé dos demais. O seu interior não deixa tambem de causar admiração. Tudo ali foi feito de accordo com todos os requisitos da hygiene moderna. Amplos salões, quartos arejados, recebendo todos elles ar e luz directa. Possuem pias banheiros esmaltados, cada um dispondo de aquecedores a gaz. As paredes são revestidas de escariola, sendo que os assoalhos são envernizados. Tres andares do palacete são destinados à moradia de famílias e cada um delles contem cinco apartamentos, com a respectiva cosinha, banheiros, pias, etc. No 5o andar já estão residindo algumas famílias. O 3o andar foi dividido em pequenos compartimentos e é destinado especialmente para gabinetes de médicos e dentistas. O 2o andar possui varias salas para escritórios commerciaes, além de amplos salões para sociedades. O andar térreo foi construido para comportar tres lojas e um restaurante, estando todos elles occupados. A entrada principal do edificio é pela rua Vigário José Inácio. O palacete é de propriedade do dr. Oscar Bástian Pinto, capitalista desta praça." (apud BRUM, 2009, p.271)

⁸⁵ Conforme anúncio oficial publicado na página 6 do jornal *A Federação* do dia 28 de maio de 1928.

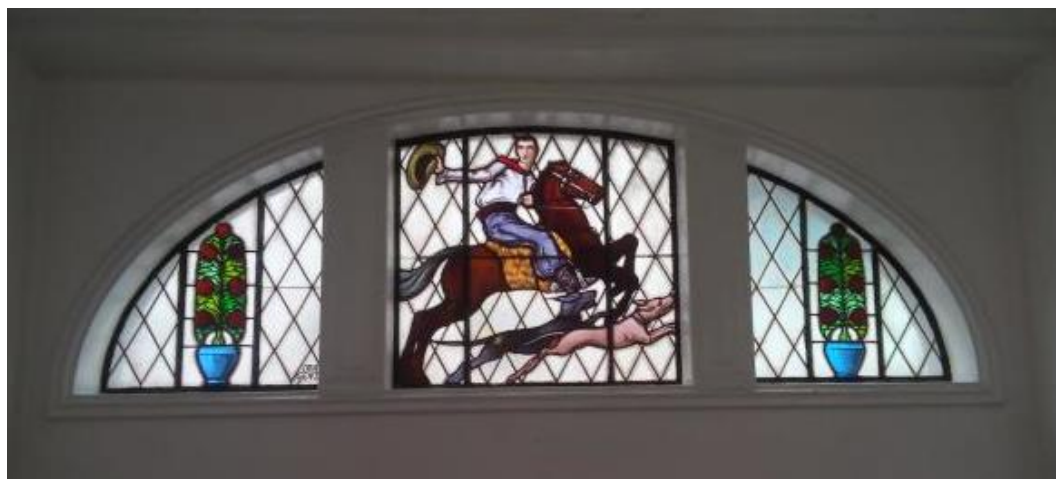
⁸⁶ Seu nome consta na lista de doadores para a construção e em inscrição em vitral na igreja.

⁸⁷ Apesar de Sullivan ter pensado no conceito para prédios de escritórios, como veremos mais adiante neste capítulo.

Atualmente, apesar de diversas modificações, ainda encontramos em seu interior diversos elementos decorativos originais e projetados pelo arquiteto, como vitrais, esquadrias, guarda-corpos e corrimãos. Não foram encontrados desenhos destes elementos, mas pode-se afirmar que foram pensados pelo arquiteto a partir da análise e comparação com outros edifícios construídos e dos quais ainda temos acesso aos desenhos, como a igreja São José e o Palácio do Comércio.

Na entrada pela rua Vigário José Inácio, onde fica o hall de acesso que leva aos pavimentos superiores, a bandeira da porta principal é fechada por um conjunto de vitrais [fig 49] composto por três partes: uma central, que mostra um gaúcho com um lenço vermelho amarrado no pescoço, montado em um cavalo que galopa seguido por dois cães, que aparece como o único elemento de cunho regionalista; e duas laterais com vasos com flores. Também na sobreloja, logo ao lado da entrada, existe um vitral que, infelizmente se encontra inacessível, mas por fora conseguimos distinguir uma figura vestindo uma saia ou vestido e segurando o que parecem ser duas cornucópias.

Figura 49

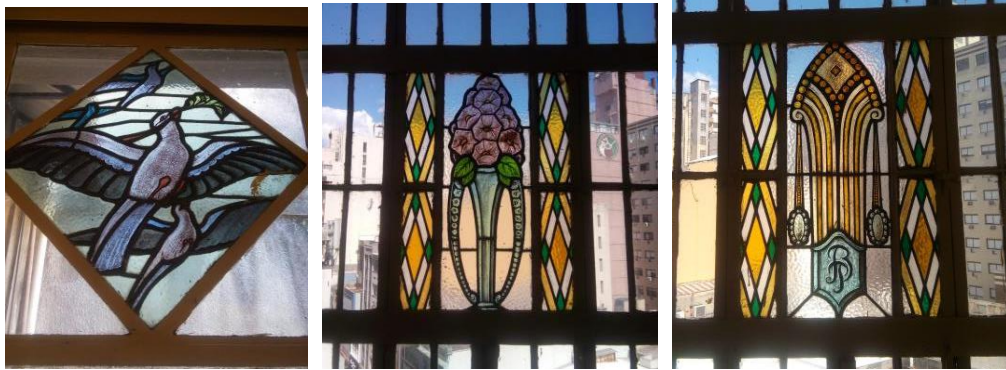


José Lutzenberger (1882–1951)
Vital Edifício Bastian Pinto, 1930|Foto Caroline Hädrich, 2018

Na cobertura, onde um dia parece ter sido o apartamento mais luxuoso do edifício, encontramos mais vitrais [fig. 163]. Todas as janelas da parte arredondada e da lateral da fachada virada para a rua dos Andradas representam vasos com flores e enfeites que lembram brasões estilizados. Em pelo menos dois vitrais, vemos as iniciais “BP”, que provavelmente indicam que o dono do apartamento era o próprio Oscar, ou alguém da família Bastian Pinto.

Também na cobertura existe um conjunto de vitrais em forma de quadrados rotacionados com graciosos desenhos de pássaros. Os vitrais foram executados pela Casa Genta⁸⁸, conforme indica um selo no vitral da bandeira da entrada.

Figura 163



José Lutzenberger (1882–1951)
Vitrais Edifício Bastian Pinto, 1930 | Fotos Caroline Hädrich, 2018

Os guarda-corpos e corrimãos das escadas [fig.164] apresentam aspectos diferentes na circulação geral e da entrada para a sobreloja. Feitos em ferro, tem desenhos geométricos angulosos que lembram muito alguns padrões criados por Peter Behrens ou por artistas da Wiener Werkstätte.

Figura 164



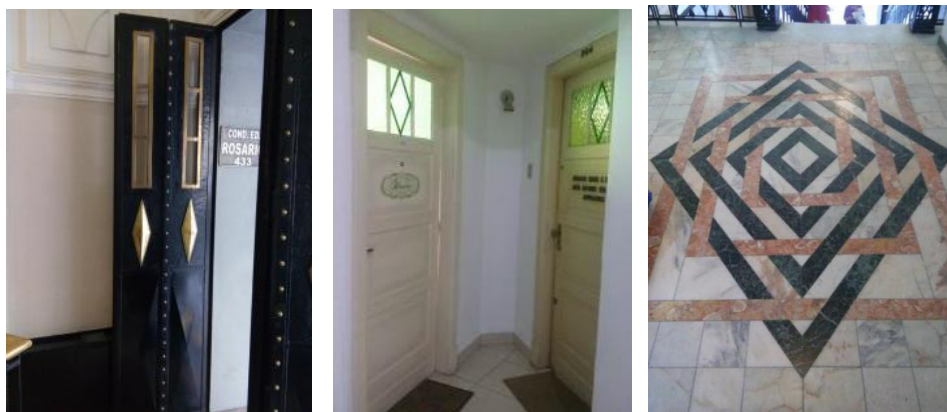
Edifício Bastian Pinto
Detalhes guarda-corpos e corrimãos | Fotos por Caroline Hädrich 2018

O uso do losango em diversos componentes, como janelas, elementos de fachada, guarda corpos, detalhes da porta externa e portas internas dos apartamentos e no piso do hall de

⁸⁸ A empresa M. Genta Schmidt & cia., conhecida como Casa Genta, foi uma das grandes comercializadoras de vidros e produtoras de vitrais da cidade de Porto Alegre, no início do século XX. Criada e comandada por imigrantes italianos e alemães na primeira década, atingiu sucesso já nos anos 1920, quando a bem equipada fábrica atendia grande parte das encomendas, oriundas de várias partes do estado.

entrada [fig. 165 e 34], demonstram um desejo de coesão e auxiliam na impressão de unicidade do edifício. Uma certa predileção pela figura do losango aparece inclusive em outras obras do arquiteto, principalmente em detalhes de esquadrias e molduras de vitrais.

Figura 165



Edifício Bastian Pinto
Detalhes de interior e fachada

Figura 34



Edifício Bastian Pinto
Detalhe fachada
Fotos por Caroline Hädrich 2018

3.3 Residência do arquiteto (1930-32)

Foi na comunidade católica, quando em 1925 foi chamado para construir a igreja São Luiz Gonzaga na cidade de Hamburgo Velho (atual Novo Hamburgo), que o arquiteto conheceu sua futura esposa, Emma Elza Kroeff. Emma, à época com 34 anos, sem nunca ter se casado, era uma figura ativa na paróquia, muito bem relacionada e bastante rica. Seu pai, Jakob Kroeff Filho era proprietário de um grande matadouro que atendia toda a região e, por conta de seu sucesso nos negócios, acabou ganhando prestígio e patentes militares. No dia 20 de fevereiro de 1926, Emma Kroeff e José Lutzenberger casaram-se, dividindo a cerimônia com

a irmã de Emma, Olga, e seu noivo, Pedro Adams Filho⁸⁹. Desta união nasceram três filhos que também se tornariam ilustres personagens na cultura local⁹⁰: José Antônio (1926–2002), Maria Magdalena (1928–2017) e Rose Maria (1929) (DREYER, 2004; LUZ, 2004).

Figura 75



José Lutzenberger (1882–1951)
Sem título, s.d. | Bico de pena | DREYER, 2004, p.25-26

Desenhos de Lutzenberger representando seu flerte com Emma Kroeff. O urso representa o alemão, preso pela corrente comandada por Emma. Os pombos levam as cartas de Porto Alegre a Hamburgo Velho, deixando o urso por vezes desconsolado pela demora ou falta de resposta (DREYER, 2004).

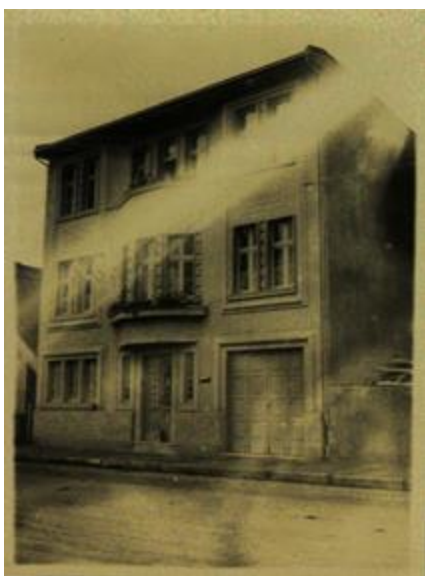
Em 1930, o arquiteto inicia o projeto da residência [fig. 166 e 167], onde moraria com sua família até o ano de sua morte, a ser construída sobre um terreno trapezoidal situado na altura do número 39 da rua Dona Theresa (atual rua Jacinto Gomes), no relativamente novo bairro Santana.⁹¹ Na planta aprovada na prefeitura [fig. 168], existe uma inscrição mencionando que o edifício de três pavimentos alinhado com a calçada abrigaria duas moradias, o que justifica a existência de áreas molhadas completas em cada andar, a divisão dos quartos e a posição da circulação vertical. Porém, as plantas baixas no anteprojeto que restou como documento, mostram além dos traçados das paredes, um esboço de distribuição de mobiliário que indica que o edifício todo seria ocupado pela família e nos permite imaginar um pouco da dinâmica de convivência na época.

⁸⁹ Pedro Adams Filho (1870–1935) foi um importante industrial do ramo coureiro-calçadista. Lutzenberger projetou uma filial de sua empresa, Calçados Adams em Porto Alegre, localizada na rua Santana e já demolida. Atualmente, uma das principais avenidas da cidade de Novo Hamburgo leva seu nome.

⁹⁰ José Antônio estudou Agronomia na UFRGS e após trabalhar no ramo de fertilizantes da BASF na Alemanha, Venezuela e Marrocos, tornou-se ambientalista. Fundou a Associação Gaúcha de Proteção ao Ambiente Natural (AGAPAN) e a Fundação Gaia. Foi Secretário Nacional do Meio Ambiente entre 1990 e 1992. Maria Magdalena frequentou o curso de desenho do Instituto de Belas Artes, graduando-se em 1948. Foi docente do Instituto de Artes entre 1968 e 1991. Rose Maria também se formou no IBA em 1948. Com trabalhos em escultura, gravura e *design* de superfície, se destacou e ganhou bolsas de estudo nos EUA, nas faculdades de Yale, Harvard e no Sculpture Center de Nova Iorque. Também estudou na Alemanha, na faculdade de Essen. Foi professora no IA entre 1963 e 1986 (LUZ, 2004).

⁹¹ Como podemos concluir analisando mapas da época, observando as características da maior parte das construções do entorno e considerando que o Hospital de Pronto Socorro e o Posto de Saúde Modelo, duas importantes instituições nos arredores, foram construídos a partir de 1940.

Figura 166



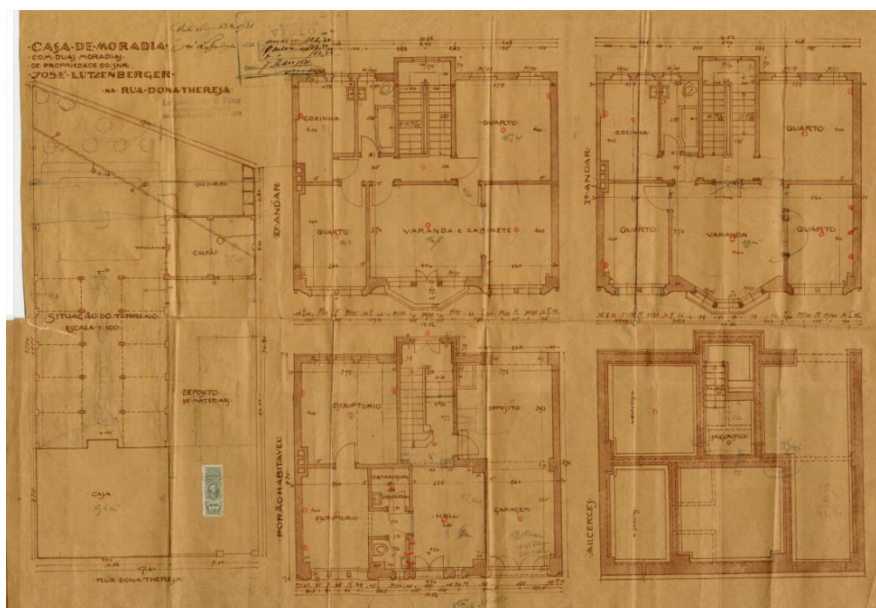
Fotografia de autor desconhecido
Residência José Lutzenberger, s.d.
Acervo da família

Figura 167



José Lutzenberger (1882–1951)
Fachada residência Lutzenberger, 1930
Acervo da família

Figura 168

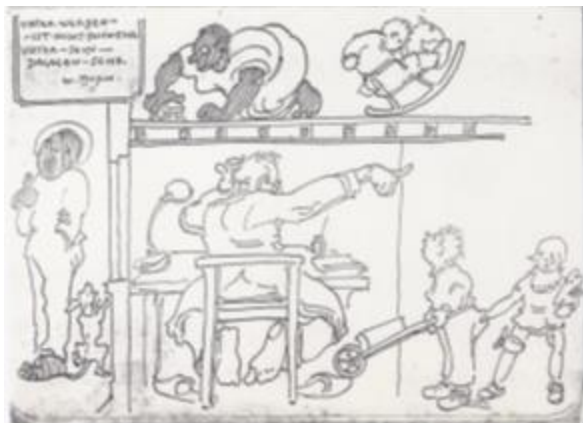


José Lutzenberger (1882–1951)
Plantas residência Lutzenberger, 1931 | Arquivo municipal Porto Alegre

A primeira coisa que chama a atenção, é que no térreo existem duas salas reservadas para o escritório do arquiteto, um pequeno lavabo e até uma peça denominada “câmara escura/laboratório”, para a revelação de fotografias. A câmara escura, junto com o espaço de garagem para um automóvel, aparece na casa como símbolos maiores de luxo e modernidade.

Michelle Perrot destaca que, na virada do século XIX para o XX, “torna-se corrente o desejo de integração do mundo pela casa” e lembra do intuito de artistas tornarem a casa em um centro de sociabilidade, ou uma “casa total”. A partir do momento em que Lutzenberger instala seu escritório junto à casa, também entra a ideia de Perrot que a casa se masculiniza, ou seja, quando o marido toma o domínio sobre o ambiente doméstico e está presente no local na maior parte do dia (PERROT, 1991). No diário ilustrado que Lutzenberger fez para registro dos primeiros anos de vida de seus três filhos, percebemos o seu carinho pela família e pela vida em sua residência, retratado com seu peculiar bom humor. São diversos momentos captados pelo arquiteto que nos contam momentos ternos, curiosos e engraçados, como por exemplo na cena em que o arquiteto representa a si mesmo em uma tentativa frustrada de trabalhar em casa [fig. 169], dividindo o espaço com os três filhos mais a faxineira e os transeuntes barulhentos na calçada.

Figura 169



José Lutzenberger (1882–1951)
 Página do *Kleines Tagesbuch für Josef Anton Lutzenberger und Maria Magdalena*, 1928–1937
 Nanquim sobre papel, 17,5 x 12,5 cm
 Acervo pessoal de Paulo Gomes [cópia]

Figura 170



José Lutzenberger (1882–1951)
 Página do *Kleines Tagesbuch für Josef Anton Lutzenberger und Maria Magdalena*, 1928–1937
 Nanquim sobre papel, 17,5 x 12,5 cm
 Acervo pessoal de Paulo Gomes [cópia]

Outro aspecto da integração do mundo pela casa é a apropriação e domínio da natureza definida pelo arranjo dos jardins (PERROT, 1991), que se concretiza no grande jardim nos fundos do terreno da residência do arquiteto. Bastante racional, seguindo o modo francês, ele era organizado linearmente e possuía dois pergolados colocados em paralelo, divididos por um eixo central formado por um caminho e um grande canteiro. Atualmente, encontra-se no já bastante modificado jardim, um vestígio de um bebedouro para pássaros executado em

ferro fundido. Lutzenberger despende diversas páginas de seu diário contando fatos ocorridos durante os cuidados com as plantas [fig. 170], principalmente com seu filho José Antônio, o qual mais tarde, coincidentemente, tornou-se um famoso ambientalista.

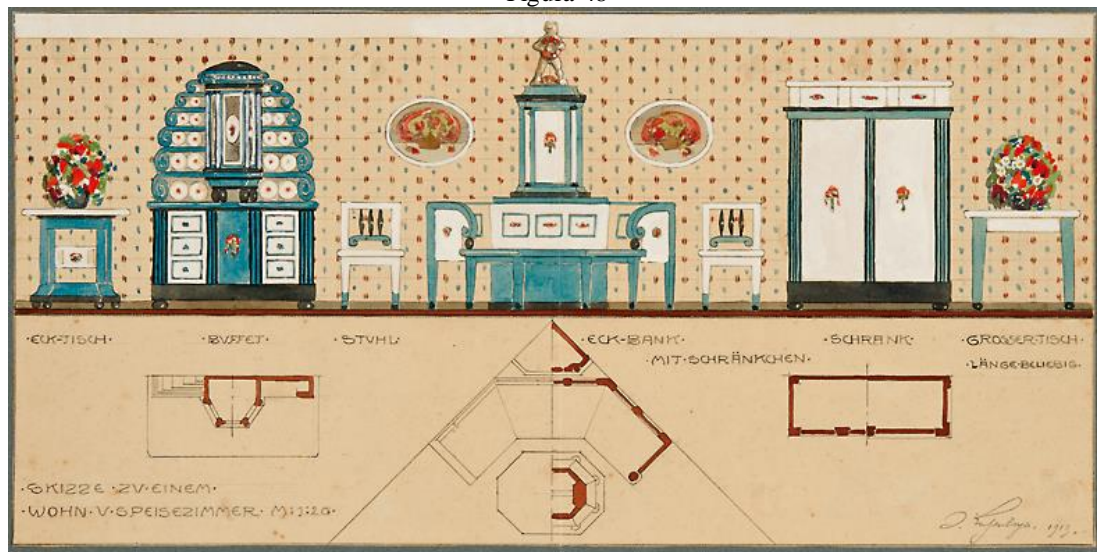
Figura 171



José Lutzenberger (1882–1951)
Lutz na escada, s.d.
Aquarela, 32,5 x 21 cm
Acervo da família

José Antônio é também o menino que aparece sentado na escada de acesso ao segundo pavimento da casa, em uma bela aquarela feita por seu pai [fig. 171]. Na imagem ainda aparecem o elegante cabideiro (que se encontra até hoje no local) e um imponente lustre decorado com capacetes e espadas de guerra. Não se sabe se foi o arquiteto que projetou essas peças, e na casa não existem atualmente móveis que tenham sido comprovadamente desenhados por ele, mas sabemos que Lutzenberger também desenhava mobiliário em detalhes, já que encontramos diversos desenhos de diferentes peças projetadas para residências. São, em geral, móveis pensados como conjuntos para ambientes específicos, como vemos na figura 48, para uma sala de estar e jantar na Alemanha. Os armários e a mesa, em um formato que aqui ficou conhecido como “canto alemão”, aparecem detalhados em planta baixa e em elevação, já inseridos no ambiente com sugestão de revestimentos e decoração, como o papel de parede, alguns quadros e arranjos de flores.

Figura 48



José Lutzenberger (1882–1951)

Skizze zu einem Wohn und Speisezimmer, 1919 | Nanquim e aquarela sobre papel, 46,5 cm [altura]
Margs, Porto Alegre, Brasil

A cozinha da casa [fig. 172] tem formato retangular e pequena para os padrões da época, com as bancadas de trabalho organizadas funcionalmente em duas linhas de produção, lembrando modelos de *Cozinha de Frankfurt*⁹² que, inspiradas nos vagões de trem, tendem a ser econômicas e eficientes (FLAGMEIER, 2012). Toda em azul e branco, ainda temos a sorte de encontrar alguns acessórios utilizados na época, como os potes de mantimentos [fig. 173], trazidos da Alemanha e com a decoração muito característica das Secessões de Munique e de Viena [fig. 174].

Figura 172



Cozinha residência José Lutzenberger
Foto por Caroline Hädrich em 2018

⁹² Como ficaram conhecidas as cozinhas pequenas, funcionais e com armários sob-medida depois de apresentadas em diversas versões nos edifícios dos bairros residenciais projetados pelo arquiteto Ernst May (1886–1970) em Frankfurt na década de 1920.

Figura 173



Detalhe cozinha residência José Lutzenberger
Foto por Caroline Hädrich em 2018

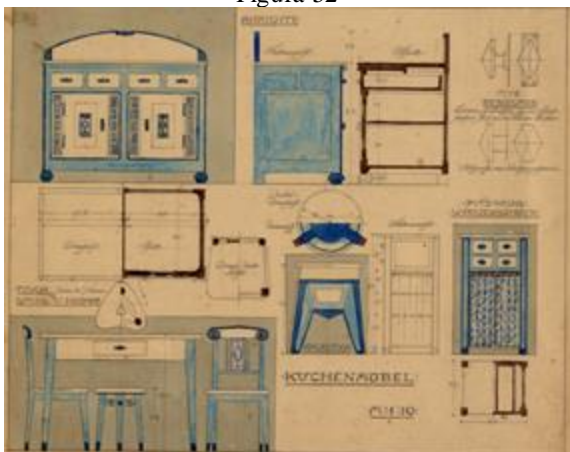
Figura 174



Joseph-Maria Olbrich
Potes para suprimentos e temperos, ca. 1900
Disponível em
<<https://www.pamono.eu/art-nouveau-ceramic-spice-rack-set-by-joseph-maria-olbrich-1900s>> Acesso em fevereiro 2021

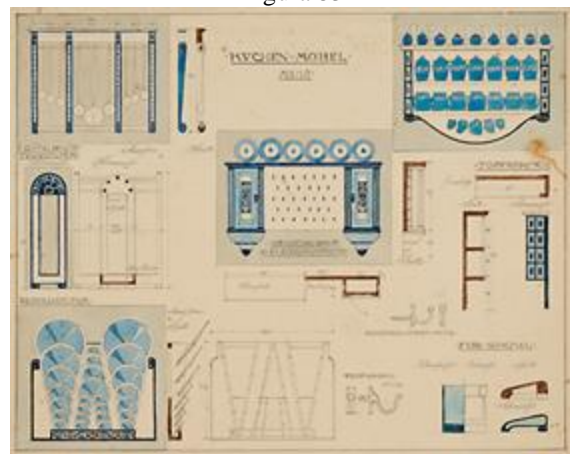
É curioso observar que grande parte dos desenhos de detalhamentos de móveis que restaram sejam de mobiliário de cozinha [fig. 52 e 53], e acessórios como os armários para suprimentos e temperos [fig. 175 e 55]. Nesses desenhos, percebemos a preocupação com a pintura decorativa e também uma predileção pelo azul e branco.

Figura 52



José Lutzenberger (1882–1951)
Küchen Möbel, s.d.
Nanquim e aquarela sobre papel,
Coleção particular

Figura 53



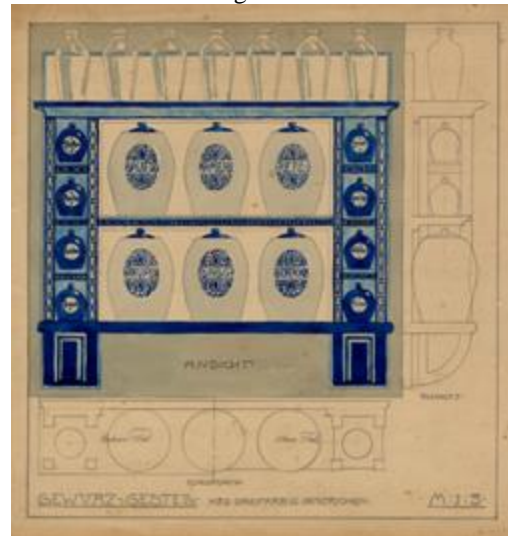
José Lutzenberger (1882–1951)
Küchen Möbel, s.d.
Nanquim e aquarela sobre papel, 37.20 x 41.90 cm
Margs, Porto Alegre, Brasil

Figura 175



José Lutzenberger (1882–1951)
Gewürzschrank, s.d.
Nanquim e aquarela sobre papel,
Coleção particular

Figura 55



José Lutzenberger (1882–1951)
Gewürz-gesteill, s.d.
Nanquim e aquarela sobre papel,
Coleção particular

O azul e branco é repetido na decoração dos banheiros, que também podemos considerar pequenos se comparados aos “quartos de banho” mais comuns da época. Eles se tornam muito mais interessantes quando o observamos junto com as ilustrações do diário, que traduzem a importância dada aos também relativamente novos hábitos de higiene do burguês moderno. A menina Rose imita o pai fazendo a barba, que brinca, escrevendo que essas são as “consequências dos direitos das mulheres”, em outra cena aparece o pai ensinando a filha os rituais de limpeza e asseio, enquanto na última a menina Magdalena se lava no equipamento que sua pequena estatura permite alcançar.

Figura 176



José Lutzenberger (1882–1951)
Páginas do *Kleines Tagesbuch für Josef Anton Lutzenberger und Maria Magdalena*, 1928–1937
Nanquim sobre papel, 17,5 x 12,5 cm [cada]
Acervo pessoal de Paulo Gomes [cópia]

Os dormitórios se encontram no terceiro pavimento, sendo os dos filhos divididos por sexo e o quarto do casal em dois ambientes, um para a cama e outro para os rituais da toalete. A distribuição dos quartos, salas e circulação na residência Lutzenberger funcionam como “estratégias de encontro e evasão”, criando pequenos espaços de intimidade e segredo, caros à sociedade burguesa da época (PERROT, 1991).

Assim como as mudanças nos padrões de intimidade, questões como a identidade e ligações com linhagem de família alteraram seus significados na virada do século (PERROT, 1991). No caso de José Lutzenberger, temos um afastamento da família original e a formação de uma nova em outro continente, muito longe das raízes. O arquiteto demonstrava preocupação com a manutenção de certas tradições e ligações com sua origem, que poderíamos traduzir como um sentimento balanceado entre o romantismo da *Heimweh* (Sentimento de “saudades de casa”, em tradução livre), o sentido de “homem do mundo” de Baudelaire, e o cosmopolitismo renascentista⁹³, já que seus desenhos e relatos não demonstram tantos traços de melancolia, mas de uma consciente curiosidade a respeito do novo local de moradia, e um tom de conformismo com sua condição de imigrante. Este sentimento talvez se explique pelo fato de, como podemos observar em sua trajetória biográfica, ele ter saído muito cedo de seu lar de origem e ter estabelecido residência em diversas outras cidades da Alemanha antes de chegar no Brasil, estando assim acostumado com as frequentes mudanças de ambiente.

Em 1929, nove anos após seu estabelecimento (já definitivo) na capital, Lutzenberger escreveu um “álbum genealógico”, com o objetivo de deixar registrada para seus filhos um pouco da história de sua família que ficara na Alemanha. O “álbum” não deixa de ser um documento símbolo de um desejo burguês de eternizar e controlar a sua “linhagem”, seguindo padrões tradicionais da aristocracia europeia, mas ainda assim mantém um caráter moderno de afirmação de identidade. No trecho a seguir, conseguimos entender um pouco melhor qual era o espírito e a forma como essa vontade de manutenção da memória familiar deveria ser mantida:

[...] vim a abandonar minha querida velha pátria para trocá-la pela pátria de vocês. Com toda a adaptação externa, eu mesmo, pela educação e pelo sentimento continuarei sempre algo estranho por aqui. [...]. Uma vez que o Senhor fez de vocês brasileiros, como a mim, ele fez alemão, vocês deverão

⁹³ Burckhardt comenta que o cosmopolita renascentista, é aquele “que já não se sente em casa no velho mundo”, seja por razões econômicas, políticas ou ambas, no caso de guerras. Ele também comenta, a partir de escritos de “um humanista refugiado”, o sentido de *ubi bene, ibi patria*, ou, “onde está o bem, está a pátria” (BURCKHARDT, 2009). Sem dúvidas podemos estabelecer a comparação com o caso de Lutzenberger e da grande quantidade de arquitetos imigrantes que vieram para a América a partir do séc. XIX.

ser sempre bons cidadãos desta nova pátria, mas deverão reverenciar o idioma e maneira de ser de seus antepassados. (LUTZENBERGER, 1977)

Chama especial atenção neste sentido, um elemento arquitetônico criado por Lutzenberger que demonstra esta ideia de continuidade ou imitação de atitudes aristocráticas por parte de uma jovem classe burguesa. Após o último lance de escadas, no volume da circulação vertical de sua residência em Porto Alegre, encontramos um óculo fechado com um vitral representando uma espécie de brasão, com símbolos de lugares onde ele nasceu e viveu, como a Baviera e o Brasil [fig. 176].

Figura 176



José Lutzenberger (1882–1951)
Vítal na Residência Lutzenberger, 1930–1931
Porto Alegre, Brasil | Foto Caroline Hädrich em 2018

Figura 177



Brasão do Estado da Baviera
Disponível em <www.bayern.de> Acesso em dez. 2018

Figura 67



José Lutzenberger (1882–1951)
Escudo para *Bayrische Minenwerfer Kompanie 6*,
s.d. | Nanquim sobre papel | Coleção particular

Igualmente, para quem está um pouco mais acostumado com a simbologia dos territórios alemães, é quase impossível não reconhecer o padrão e cores da bandeira da Baviera utilizado no revestimento dos pisos em ladrilho hidráulico do lavabo, dos banheiros e da cozinha da residência, os quais, mesmo que não tenham sido escolhidos com esta intenção, são praticamente idênticos ao padrão símbolo do estado natal do arquiteto. Mesmo não apresentando a mesma inclinação do padrão quadriculado do brasão oficial da Baviera [fig. 177], as dúvidas sobre esta simbologia se sanam no momento em que observamos o desenho que o então tenente Lutzenberger produziu como uma brincadeira de identificação de seu regimento [fig. 62]. Nele, está identificada a origem do conjunto e o padrão quadriculado

aparece também sem inclinação.

A procura da afirmação de uma identidade em meio às multidões é, sem dúvidas uma característica da vida e trabalho de Lutzenberger e o próprio hábito de escrever diários denota uma atitude moderna de afirmação da individualidade (PERROT, 1991). Walter Benjamin (1892–1940), quando fala sobre o *Art Nouveau* como um fenômeno das secessões, destaca que a o individualismo foi parte das teorias do estilo, por ele se basear no trabalho artesanal e exclusivo para cada caso ou cliente, ao mesmo tempo que representava um dos últimos suspiros das artes aplicadas frente à crescente e padronizante industrialização. O autor coloca ainda que o ornamento, nesses casos, poderia ser comparado à assinatura em uma pintura (BENJAMIN apud FOSTER, 2016, p.65). Lutzenberger torna esse pensamento explícito ao transformar seu monograma, ou seja, sua assinatura em ornamento na fachada de sua casa [fig. 178]. O monograma, junto com a placa de identificação de seu escritório [fig. 179], não deixa dúvidas a respeito de sua intenção de demonstração de individualidade e de autoria daquela obra. A casa de Lutzenberger foi restaurada em 2010, em trabalho comandado pelo escritório do

Figura 178



Placa identificação escritório | Foto Caroline Hädrich em 2018

Figura 179



José Lutzenberger (1882–1951)
Fachada da Residência Lutzenberger - detalhe monograma, 1930–1931
Porto Alegre, Brasil | Foto Caroline Hädrich em 2018

arquiteto Flávio Kiefer; transformada em casa comercial, atualmente abriga a sede administrativa da empresa de tratamento de resíduos *Vida*, fundada e idealizada por seu filho José Antônio.

3.4 Palácio do Comércio (1936-40)

O edifício “Palácio do Comércio” [fig. 180 e 181] pode ser considerado a última grande obra de José Lutzenberger (LUZ, 2004). Nele, o arquiteto, à época com 54 anos e quase 30 de carreira, exibe toda sua capacidade de projetar com excelência desde a macroestrutura, ou seja, a inserção da edificação no tecido urbano, até os detalhes dos equipamentos internos como portas, vitrais, lustres e guarda-corpos, conferindo ao prédio o caráter de *obra de arte total*. Ele ocupa uma quadra inteira no centro histórico de Porto Alegre, sendo esta ladeada por duas grandes avenidas: a Mauá e a Júlio de Castilhos, e dois pequenos largos: o Visconde de Cairú e o da Praça da Revolução Farroupilha. Localizado em um ponto nevrálgico da capital, próximo ao Mercado Público municipal. Construído para abrigar a sede da Associação Comercial de Porto Alegre (ACPA), podemos afirmar que o edifício possui um caráter público, apesar de não ser oficialmente ligado a estruturas governamentais.

Figura 180



Anderson Astor, Eduardo Aigner e Marcelo Curia
Palácio do Comércio, 2016
Projeto Memopoa

Figura 181



Fotografia de autor desconhecido
Palácio do Comércio, década de 1950
Acervo Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo
Fototeca Sioma Breitman

A construção da sede própria da ACPA foi viabilizada por seu presidente à época, Ismael C. Torres (?-?), que, encorajado pelo bom movimento comercial da cidade na década de 1920, solicitou ao então prefeito Alberto Bins (1869–1957) a doação de um terreno por parte da intendência, e ao governo do estado, sugeriu a criação de um tributo sobre a movimentação de mercadorias (FRANCO, 1983, p. 153). Alberto Bins, que havia sido presidente da Associação

na gestão anterior à de Ismael Torres, cedeu, através da Lei municipal nº 260 do dia 17 de dezembro de 1929 “a área de terreno por ella solicitada, ora ajardinada e compreendida entre a avenida Visconde de Mauá e Praça Parobé [...]”. Na conformação da lei, ainda é interessante notar as condições práticas expressas para que a doação fosse mantida e que acabam, inclusive, atribuindo um aspecto público ao edifício: [1] que o fim da ocupação do terreno fosse sempre o abrigo da sede da ACPA; [2] que não houvesse alienação, por parte da ACPA, do edifício ali construído; [3] e que o prédio deveria ser construído em um prazo de cinco anos.⁹⁴

No mesmo mês, foi atendido o pedido da criação de um tributo de um Real (0\$001) por quilo de mercadoria exportada nos portos de Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre, na forma da Lei estadual nº 510, de 23 de dezembro de 1929, assinada por Getúlio Vargas (1882–1954) e Osvaldo Aranha (1894–1960) (FRANCO, 1983).⁹⁵ O tributo financiou parte da mobilização e construção do edifício, porém não foi suficiente para a finalização do mesmo. Foram feitos empréstimos no decorrer da obra, conforme nos atestam relatórios, memorandos, comunicações e listas de pagamentos encontrados no Arquivo Histórico da ACPA.

Dadas as condições para a construção, a Comissão de Construção organizou dois concursos de projetos arquitetônicos: um no ano de 1931 e outro –devido ao não preenchimento da vaga de vencedor– em 1935. Os editais das duas edições não diferiam muito entre si: eles solicitavam o uso completo do terreno de 991 m² e a construção de um edifício com ocupação do térreo mais quatro pavimentos e porão técnico. O térreo deveria ser aberto ao público, dando abrigo à Bolsa de Mercadorias, um grande café e outros serviços, enquanto os dois primeiros pavimentos ofereceriam salas de escritórios para aluguel, o terceiro seria usado como sede da ACPA e o quarto ofereceria um grande salão de eventos.

O resultado do edital de concurso de projeto para construção do edifício da sede social da ACPA em 1931 cita como um dos motivos para a falta de vencedores, a “falta de caráter adequado ao fim ao que se destina o edifício”, o que pode ter levado ao acréscimo, no edital

⁹⁴ Conforme citado no artigo 1º da Lei municipal nº 260 do dia 17 de dezembro de 1929.

Há ainda outra condição que exhibe uma preocupação explícita com a formação estética do seu entorno imediato, expressa no artigo 1º, no qual exige que o edifício “possa ser realmente considerado de evidente valor architectonico”.

⁹⁵ O tributo financiou parte da mobilização e construção do edifício, porém não foi suficiente para a finalização do mesmo. Foram feitos empréstimos no decorrer da obra, conforme nos atestam relatórios, memorandos, comunicações e listas de pagamentos encontrados no Arquivo Histórico da ACPA.

do concurso de 1935, da preocupação em definir o estilo do edifício como **sóbrio**, além do anteriormente solicitado aspecto monumental. O concurso de 1935 também não teve vencedores, então a Comissão continuou a busca por engenheiros arquitetos que suprissem a demanda. Após longos trâmites⁹⁶ e deliberação da Comissão, José Lutzenberger⁹⁷ firma o contrato de prestação de serviços com a ACPA, no dia 4 de janeiro de 1937.⁹⁸

Em algum momento, a ACPA decidiu acrescentar mais andares ao programa de necessidade, para assim disponibilizar mais salas de escritório para aluguel, aumentando a possibilidade de renda para a entidade. Lutzenberger então, diferente do que havia previamente apresentado⁹⁹, projeta um edifício cujas plantas possuem uma composição simétrica, com distribuição dos ambientes em torno de um átrio central, a qual permite uma volumetria monolítica e garante, ainda, a iluminação circulação de ar. No térreo [fig.182], esse átrio é coberto por uma cúpula¹⁰⁰, permitindo maior espaço de circulação e criando também o ponto de encontro da Bolsa de Mercadorias. A definição do térreo como espaço para grande movimentação de público, garante que o movimento da cidade “penetre no edifício”, fazendo com que a arquitetura não segregue e nem feche, mas que filtre e intensifique a vida urbana (ARGAN, 2010). Estas funções mais públicas do térreo têm acesso pelas duas grandes e movimentadas avenidas, enquanto que a entrada para os escritórios se dá pelos dois largos menores.

⁹⁶ Existem, no Arquivo Histórico da ACPA, documentos que indicam quais foram as empresas e profissionais que participaram dos concursos, junto com memoriais dos projetos e cartas de explicações que nos levam a crer que a escolha do desenvolvedor do projeto não tenha sido tão simples quanto parece.

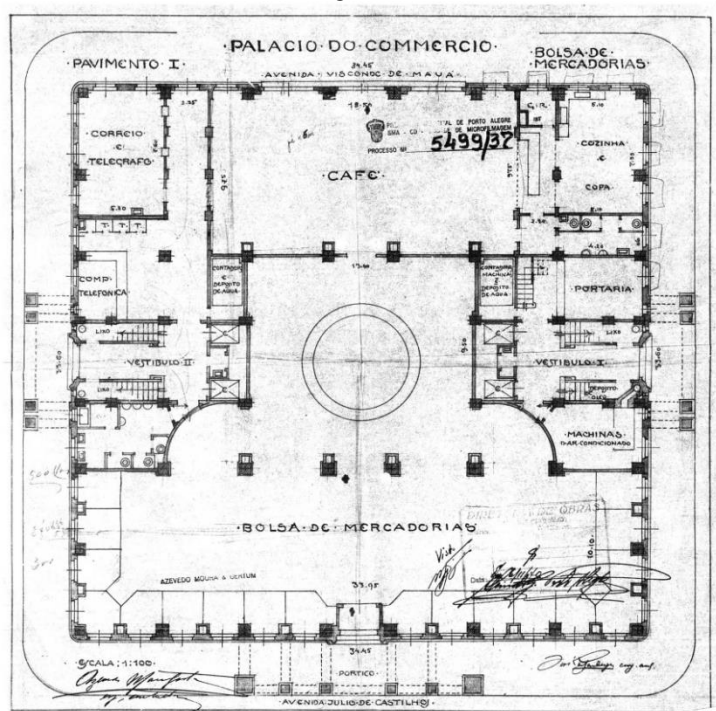
⁹⁷ José Lutzenberger também participou do concurso de 1935, com o apelido “Naja”, conforme verificamos em um documento de identificação e um memorial encontrados dentro de um envelope com tal inscrição, mas não se classificou nas primeiras posições, conforme observamos nos documentos de divulgação dos resultados dos concursos.

⁹⁸ O qual define que o arquiteto ganharia cento e cinquenta contos de réis para: [1] entregar o projeto arquitetônico e todo o detalhamento necessário para a compreensão e o julgamento por parte da comissão e também execução da solução aprovada; [2] fiscalizar e dirigir o andamento da obra; [3] produzir relatórios para a comissão de comunicação geral sobre o andamento da obra; [4] fiscalizar e analisar a correção dos orçamentos e pagamentos; e [5] defender os interesses da ACPA em relação a assuntos técnicos e artísticos, não podendo receber comissão de fornecedores e prestadores de serviços.

⁹⁹ Também existe outro projeto de Lutzenberger, representado por uma perspectiva em aquarela e um memorial descritivo intitulado “Ao Mercúrio Gaúcho”. Por não estarem datados, fica a dúvida se este projeto também foi inscrito em algum dos concursos. Trata-se de um projeto com as características solicitadas nos editais dos concursos; com total ocupação do terreno: no térreo, cercado por pilares, ficariam a Bolsa de Mercadorias, o café e os serviços de caráter público; nos dois andares seguintes, com aparência neutra e planta livre, estariam as salas para aluguel e, no topo, destacando-se do corpo do edifício e buscando uma monumentalidade, mesmo que tímida, o ambiente com pé-direito duplo, no qual se encontraria o salão de eventos. Ele ainda possui uma linguagem moderna e dinâmica, com cantos arredondados e janelas em fita, muito semelhante à adotada por Fernando Corona no projeto do edifício Guaspari, no mesmo ano de 1936 e pelo arquiteto alemão Erich Mendelsohn (1887–1953).

¹⁰⁰ A solução de deixar esse ambiente com pé-direito duplo e cobrir o vazio com vidro para a utilização total do térreo em situações de atendimento ao grande público remete também, considerando as devidas proporções, à Postsparkasse (1905) de Viena, do arquiteto secessionista Otto Wagner.

Figura 182



José Lutzenberger (1882–1951) | Palácio do Comércio - Planta baixa Pavimento I (Térreo), 1937
Acervo Arquivo Público Municipal de Porto Alegre

O segundo pavimento é planejado para abrigar escritórios, e difere dos pavimentos III, IV, V e VI somente na posição dos sanitários. A estrutura independente de cimento armado permite que a planta fique livre, admitindo múltiplas disposições das salas, conforme a necessidade. O núcleo de circulação vertical, juntamente com os sanitários e o “vazio” do átrio também têm o objetivo de setorizar os usos e liberar espaço de fachada para melhor iluminação dos espaços de trabalho. Este núcleo se repete, inclusive, no andar reservado à diretoria e à administração da ACPA. No andar acima do que se encontra a sede da ACPA estão instalados o restaurante e o salão de eventos. Dois ambientes luxuosos, com pé-direito duplo e cuidadosos trabalhos de acabamento com meia parede em mármore, piso de madeira desenhado, e forro com detalhes decorativos. No restaurante, as grandes aberturas oferecem a oportunidade de vista para o Guaíba, de um lado, e, do outro, encontramos vitrais aproveitando o poço de iluminação.

Ao comparar as plantas com as fachadas do projeto final, é impossível não lembrar dos primeiros arranha-céus feitos pela Escola de Chicago, do final do século XIX, por arquitetos como William Le Baron Jenney (1832–1907) e Louis Sullivan. Em seu mais icônico texto, *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896), Sullivan apresenta didaticamente

como deve ser construído um edifício alto para escritórios, preconizando que a forma deve seguir a função, o que geralmente resultava em uma ordenação tripartida, com base de uso público, corpo com repetições de plantas livres e coroamento abrigando funções especiais, formando uma volumetria prismática monolítica, com planta distribuída ao redor de um pátio aberto. Tal ordenação, por sua vez, remete a padrões clássicos, especificamente à tipologia do *palazzo* renascentista.

Seguindo o preceito de Sullivan, conseguimos perceber claramente como as funções definidas nas plantas se refletem na fachada do Palácio¹⁰¹ [fig. 183]. A base, com pé-direito alto, nos sugere que ali é exercida uma atividade distinta da encontrada nos andares acima, até chegar ao andar da sede da ACPA. Emoldurando esses andares de aluguel, existe um elemento decorativo, como uma cimalha que abraça a área de esquadrias e as separa das grandes aberturas da circulação vertical. Acima das janelas do andar da ACPA, uma cornija contorna todo o edifício e serve como base visual do coroamento. A hierarquia definida nas plantas em relação aos acessos também fica muito clara. As faces voltadas para as grandes avenidas, onde estão as entradas para o grande público no térreo, são as mais ornamentadas e, podemos dizer, as consideradas “fachadas principais”. Nelas foram colocadas, no coroamento, e bem centralizadas, grandes esculturas em bronze representando o Caduceu¹⁰², tradicional símbolo do comércio. Já nas fachadas que se voltam para os dois largos menores, veem-se marcadas as circulações verticais. As grandes aberturas para a iluminação das escadas terminam em um arco e são ladeadas por duas grandes pilastras aneladas terminadas em capitéis geometrizados. Os ornamentos são bastante discretos, de linhas retas e formas geométricas que conferem elegância sóbria ao conjunto. Em volta das janelas, molduras escalonadas enfatizam a verticalidade, ao mesmo tempo que dão profundidade aos pontos de abertura [fig. 184]; essa solução aparece frequentemente no trabalho de Joseph Hoffmann.

¹⁰¹ A quantidade de estudos de fachadas produzidos por Lutzenberger leva a crer que esta foi uma das partes mais sensíveis do projeto. É de se imaginar a pressão exercida pelas diversas partes interessadas, como já foi visto nas correspondências solicitando fachadas sóbrias e clássicas –fato que deve ter contribuído para que, mesmo depois de aprovado o projeto na prefeitura, ainda fossem feitas significativas alterações. Na fachada aprovada na prefeitura, o andar da sede da ACPA era bem mais marcado, além de contar com mais aberturas do que o modelo construído. Um dos desenhos de fachada se destaca por estar muito bem detalhado, levando a crer que, de alguma maneira, ele era preferido entre os tantos outros estudos, e também porque é abundantemente ornamentada. Ela chega, inclusive, a lembrar o próprio edifício de Sullivan, o *Guaranty Building*, que é todo coberto por decorações que lembram arabescos e “é aplicado como inclusão ou interrupção... embora, quando completado, possa aparecer como tendo surgido da própria substância do material, pela ação exterior de alguma força benéfica” (FRAMPTON, 2015).

¹⁰² Caduceu é o bastão de Mercúrio/Hermes, alado e envolto por duas serpentes. Mercúrio/Hermes, é também o símbolo do comércio.

Figura 183



José Lutzenberger (1882–1951)
Palácio do Comércio
Fachada frente Mauá e Júlio de Castilhos
(Norte-Sul), 1937
Arquivo Público Municipal de Porto Alegre

Figura 184



José Lutzenberger (1882–1951)
Detalhe fachada
Arquivo Histórico ACPA

Por fim, devemos notar a natureza monumental que o prédio assume em razão tanto mais de sua localidade do que seu projeto. O volume prismático e maciço sem dúvidas se impõe na paisagem por sua robustez, mas se não fosse a existência da Praça Parobé e de sua proximidade ao Guaíba, a dar espaço para o olhar à distância, esta impressão seria alterada¹⁰³.

A concorrência para a contratação da empresa responsável pela edificação do Palácio foi aberta no dia 28 de novembro de 1936, sendo a construtora Azevedo Moura & Gertum a escolhida para o empreendimento. As obras foram iniciadas a 17 de março de 1937, sendo a simbólica pedra fundamental lançada no dia 12 de outubro do mesmo ano, em cerimônia com marcante cobertura na imprensa local, aberta ao público e com a presença de autoridades civis e militares, além de empresários associados e com a bênção do arcebispo de Porto Alegre, Dom João Becker (1870–1946).¹⁰⁴ Para o evento, José Lutzenberger projetou um palco com um pórtico e pilares prontos para receber enfeites de arranjos de flores e plantas.

¹⁰³ Como no caso do Palácio do Comércio do Rio de Janeiro, projetado em 1936 pelo arquiteto francês Sajous Henri Paul Pierre (1897–1975) e inaugurado em 1940. Esse edifício também possui uma formalidade moderna e sóbria, dentro dos mesmos valores pregados pela associação gaúcha. Teve um projeto decorativo cuidadoso e luxuoso, apresentando, em seu interior, imensos painéis com representações de símbolos do comércio nacional esculpidos em baixo relevo, esquadrias com trabalho ornamental em serralheria e o uso de acabamentos finos, como laca da China. Com quinze pavimentos, ele infelizmente se encontra em uma quadra cercada de edifícios altos, que impedem a boa observação de sua composição. Sajous havia projetado uma praça na frente do edifício, que por não ter sido realizada, acabou com a possibilidade de aparência monumental da obra.

¹⁰⁴ Em seu discurso afirmou que “O Palácio do Comércio será um grandioso monumento da arquitetura moderna e uma nova fonte de prosperidade para o nosso Estado [...]”. A construção do Palácio do Comércio. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13 de outubro de 1937. p.14. É interessante a fala do Arcebispo e condiz com sua postura. Durante seu arcebispado, foi demolida a igreja matriz colonial para a construção da nova Catedral Metropolitana.

Como ocorre na grande maioria das obras desta magnitude, sua finalização levou mais tempo do que o esperado para se concretizar. Apesar de ela ter ocorrido em um período de turbulências mundiais, em plena Segunda Guerra Mundial, o que atrasou a obra parece ter sido a vontade de deixar o prédio mais moderno e luxuoso do que problemas financeiros. À frente do governo nacional, Getúlio Vargas fez esforços para agradar a ACPA e facilitar a abertura de crédito para finalizar a construção de sua sede da melhor maneira possível,¹⁰⁵ já que fazia parte do seu programa de governo o impulsionamento da economia através do fortalecimento da indústria e do comércio.

O fato do conjunto ter sido pensado com traços modernos mais sóbrios, caracterizado por linhas geométricas, desenhos simplificados, qualidades arrogadas pela modernidade e a industrialização, porém mantendo uma estrutura visual clássica, nos diz muito sobre o tipo de imagem que a Associação, sua direção e funcionários gostariam de refletir. O arranjo dos interiores do Palácio, quando da sua inauguração, foi tema de reportagem especial no jornal *Diário de Notícias*.¹⁰⁶ Em uma página inteira, destaca o restaurante como “o mais luxuoso e bem instalado do país”, a sala de leitura “em um estilo sóbrio e elegante”, e ainda mostra uma foto de uma fila de mesas com mulheres datilografando. No Arquivo Histórico da ACPA estão guardados documentos que comprovam as origens de peças de decoração, que vão desde móveis até obras de arte, e dão algumas pistas de como se deram os seus processos de encomenda, fabricação e pagamento.

A partir da leitura de relatórios, ofícios de orçamento e folhas de pagamento, tomamos conhecimento que o mobiliário projetado para o palácio foi executado por pelo menos cinco fornecedores, de diversos estados do país: Carlos Laubisch & Hirth¹⁰⁷ (RJ), Liceu de Artes e

¹⁰⁵ A ideia da instalação do sistema de ar condicionado central e água refrigerada, é um dos melhores exemplos dos tipos de luxos agregados já durante o andamento da obra. O Palácio foi o primeiro prédio do estado a ter instalado o sistema de ar condicionado central, exigindo do arquiteto a rápida busca por soluções para adaptar a grandiosa instalação em uma obra já em curso. Uma boa quantidade de desenhos e esboços de Lutzenberger atesta o esforço para agregar as tubulações do ar aos forros dos ambientes, de modo harmônico e esteticamente interessante.

¹⁰⁶ Interiores do Palácio do Comércio. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 15 de novembro de 1940. IV Suplemento comemorativo do bicentenário de Porto Alegre, p. 8.

¹⁰⁷ A Carlos Laubisch & Hirth foi uma grande marcenaria especializada na produção de móveis finos. Em 1934, possuíam 350 funcionários, entre marceneiros, estofadores e desenhistas, que produziam móveis de estilo (Luís XV, regente, império e até árabe) em madeiras nobres (SANTOS, 1995), sendo uma referência entre os consumidores da elite econômica, também pela qualidade da manufatura. De 1931 a 1934, o *designer* e marceneiro Joaquim Tenreiro (1906–1992) trabalhou como auxiliar de *designer* na C. Laubisch & Hirth, onde teve oportunidade de ampliar seus conhecimentos em marcenaria. Após um estágio em Portugal, Tenreiro voltaria a trabalhar na empresa em 1941, só que agora como *designer* e desenvolvendo móveis modernos como os que lhe deram fama até hoje (SANTOS, 1995).

Ofícios¹⁰⁸ (SP), Fábrica de Móveis Maida LTDA¹⁰⁹ (PR), Antônio Fulginitti (RS) e Móveis Fabel (RS). Não existem mais os desenhos dos móveis, mesmo assim, tinha-se como certo que fora Lutzenberger quem os projetara (LUZ, 2004). Entretanto, no relatório final da Comissão, um parágrafo em especial coloca esta certeza em xeque:

[...]. Não foi fácil, entretanto, a tarefa, porque não é muito vulgar o consórcio da arte e da técnica com o senso prático. Encontramos, porém, na firma Carlos Laubisch & Hirth do Rio de Janeiro, o elemento capaz de satisfazer as nossas necessidades, tendo então *contratado com a referida firma o projeto de decoração interna e mobiliário* [grifo meu] das várias dependências do Palácio do Comércio a serem ocupados pela Associação, exceto a Secretaria e inclusive o restaurante, Bolsa e Café. *O trabalho -devemos dizer- tornou-se assim bastante menos tortuoso, devido especialmente à fácil compreensão e perfeita maleabilidade do técnico, aos nossos desejos e indicações* [grifo meu]. Conseguiu-se destarte elaborar um plano harmonioso, que nos satisfez inteiramente e que, no devido tempo, foi submetido à aprovação da Diretoria.¹¹⁰

No parágrafo seguinte do mesmo documento, lê-se que, após o contato com a Laubisch & Hirth, foi aberta concorrência para a execução dos móveis, reforçando que o projeto teria ficado mesmo a cargo da empresa carioca. Lutzenberger, com certeza, participou da elaboração, provavelmente coordenando os trabalhos e dando instruções para os projetistas cariocas; mesmo assim, o relatório pode dar a entender que a empresa foi chamada como uma tentativa de neutralizar algum conflito, quando é colocado que o trabalho tornou-se “menos tortuoso”, e que os técnicos cariocas eram “perfeitamente maleáveis”¹¹¹.

O mobiliário, em sua maioria¹¹², segue o padrão do edifício quanto ao estilo, sem grandes apliques ou ornamentos. Esses aparecem somente nas saias de algumas mesas, reservadas aos diretores e secretários, na forma de brasão da Associação, produzido, por sua vez, em bronze. Alguns móveis apresentam soluções modernas e arrojadas feitas sob medida, como observamos em um armário de canto, na sala da secretaria e em uma grande mesa da recepção da sede social, mas sempre mantendo a característica de sofisticação, sobriedade e solidez, com o uso de madeiras nobres e pouco trabalho ornamental. Uma boa parte dos móveis foi

¹⁰⁸ O Liceu de São Paulo já possuía prestígio por contar com mão de obra bastante qualificada para produção de móveis, além de serralheria, escultura e trabalhos ornamentais em gesso. Era o lugar onde artistas e arquitetos costumavam ir quando queriam desenvolver projetos especiais. John Graz (1891–1980), inclusive, contou com o trabalho da oficina para produzir, anos antes, seus móveis que misturavam metal e madeira (SANTOS, 1995).

¹⁰⁹ A Fábrica de Móveis Maida, de Curitiba, foi depois absorvida, junto com outras fábricas da região norte de Santa Catarina, pela indústria Zipperer, para a formação do conglomerado que ficou conhecido como Móveis CIMO S.A. Baseada em Rio Negrinho, Santa Catarina, a CIMO foi grande produtora em série de móveis modernos e, principalmente, de mobiliário para escolas, cinemas e auditórios (SOUSA, 2013).

¹¹⁰ Como consta na página 5 do relatório final produzido pela Comissão de Obras do Palácio do Comércio.

¹¹¹ Comprovando esses encontros, estão descritos em carta de prestação de contas, datada de 16 de março de 1939, valores pagos aos arquitetos da Laubisch & Hirth, referentes a viagens feitas para reuniões sobre a decoração do Palácio.

¹¹² Existem algumas mesas laterais e aparadores com linguagem mais historicista, mas são em menor quantidade e reservados à ambientes específicos como a Sala de Leitura.

vendida em algum momento da década de 1980¹¹³, principalmente os que faziam parte da secretaria da ACPA, porém, felizmente ainda restaram alguns itens de cada para podermos imaginá-los em conjunto.

A respeito dos vitrais, os documentos do arquivo da ACPA mostram o nome de João Fahrion (1898–1970) e da empresa M. Genta Schmidt & cia, além de uma menção a um concurso.¹¹⁴ Os vitrais de Fahrion¹¹⁵, desenhados com ácido, se encontram no salão Nobre, nas janelas que dão para o poço de iluminação. Representando alegorias da agricultura, com uma cornucópia farta e do descobrimento, com uma embarcação à vela, os desenhos não são assinados, mas, por suas características de feitura, certamente são os de João Fahrion, descritos na lista de fornecedores.

José Lutzenberger desenhou duas propostas para os vitrais do restaurante, como podemos ver em desenho exposto na ACPA, mas apenas uma foi desenvolvida. Em uma delas [fig. 185], bastante interessante e condizente com o local, ele sugere contar a história do comércio no Brasil. O painel mais largo, dividido em três colunas, teria representado, ao centro, um grande Mercúrio, o deus mitológico símbolo da comunicação e das trocas comerciais, erguendo seu Caduceu e correndo sobre um globo terrestre envolto em uma fita com os dizeres “Meu campo, o mundo”¹¹⁶. As duas colunas que ladeiam Mercúrio, colocadas de forma espelhada, representariam meios de transporte: o trem; o automóvel; a carroça; o cavalo e, por fim, o avião. Os meios de transporte são representados e compostos em tal forma e ritmo que formam um conjunto ondulado de características ornamentais.

No painel mais estreito, para o preenchimento dos vãos laterais (na verdade são dois vãos, mas foi desenhado só um), o arquiteto expõe a história do comércio no Brasil, dividida por séculos, na mesma modulação utilizada nas representações de meios de transporte do painel maior. De baixo para cima, inicia em 1500, representando um homem branco em contato com índios; já em 1600, vê-se um homem branco observando o trabalho de um escravo negro;

¹¹³ Conforme informação dada pelo Sr. Gabriel, funcionário da ACPA.

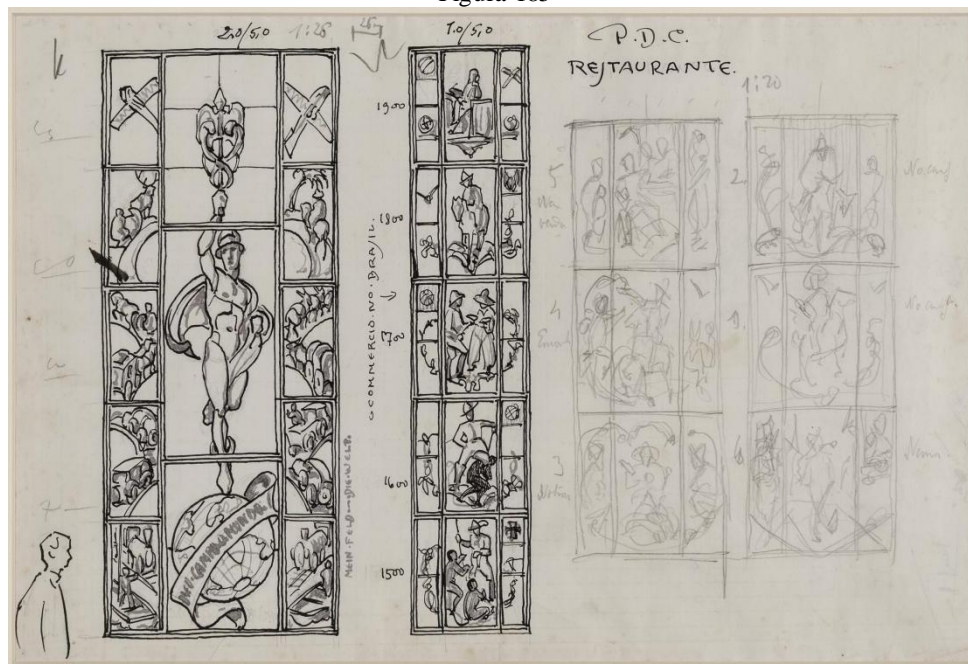
¹¹⁴ Conforme o documento, vencido por Hans Veit (parte da família que tinha uma tradicional fábrica de vitrais, a Veit & Filho). Porém, não foi encontrado no local o vitral referente a este autor.

¹¹⁵ Paula Ramos, que fez sua Tese de doutorado (2007) sobre a obra gráfica de João Fahrion, foi consultada, e confirma que os desenhos possuem características muito semelhantes aos desenhos de Fahrion.

¹¹⁶ A legenda da fita está quase ilegível, mas conseguimos decifrar, com a ajuda do que Lutzenberger deixou escrito ao lado, em alemão, “Mein Feld, Die Welt”, ou *Meu campo, o mundo*.

1700 marca a cultura do café; 1800, a chegada dos imigrantes¹¹⁷ e, finalmente, os 1900 trazem o homem moderno, capitalista, banqueiro ou industrial, fazendo negócios em um

Figura 185



José Lutzenberger (1882–1951)

Estudos de motivos para vitrais do restaurante do Palácio do Comércio, 1938

Nanquim sobre papel, 20 x 30 cm | Acervo Arquivo Histórico ACPA -Foto Anderson Astor

ambiente semelhante ao de um escritório.

Não custa lembrar que, na mesma época, Cândido Portinari (1903–1962) estava pintando grandes telas com o tema dos trabalhadores dos cafezais¹¹⁸, e no Palácio do Comércio do Rio de Janeiro, foi realizado um grande painel em baixo relevo, executado por Albert Freyhoffer¹¹⁹ (?–?), que apresenta mais ou menos o mesmo esquema proposto por Lutzenberger, com o Mercúrio ao centro, rodeado pelas riquezas do Brasil extrativista¹²⁰.

¹¹⁷ Chega-se à conclusão que o homem a cavalo representa um imigrante quando o comparamos com as aquarelas do mesmo autor que tratam do tema. Também, obviamente, por se tratar do século em que mais imigrantes europeus chegaram ao país.

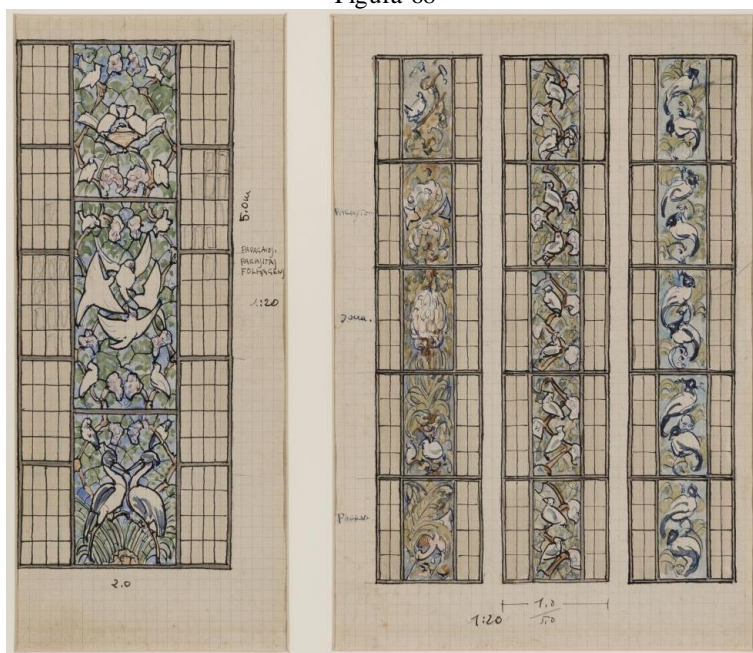
¹¹⁸ Além disso, Portinari estava, junto com Oscar Niemeyer, Lucio Costa e Roberto Burle Marx (1909–1994), entre tantos outros artistas modernos brasileiros, realizando a produção de pinturas murais e de azulejos para o Palácio Capanema, no Rio de Janeiro. O antigo edifício do Ministério da Educação é talvez um dos maiores exemplos mundiais de *obra de arte total*.

¹¹⁹ Revista Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, maio e junho 1940, p. 145. Freyhoffer trabalhou com Portinari na feitura do Monumento Rodoviário da Rodovia Presidente Dutra, em Pirai, RJ, inaugurado em 1938.

¹²⁰ Revista Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, maio e junho 1940, p. 145.

Na outra proposta [fig. 68], que foi executada com algumas modificações pelos artistas da Casa Genta, Max Dobmeier (?-?) e Gerhard Karl (?-?), Lutzenberger representa plantas, flores e pássaros tropicais. No desenho, os animais e as plantas aparecem em uma composição espelhada e com um ritmo bastante marcado, com a repetição dos elementos, como vista anteriormente nesta dissertação. No vitral executado [fig. 186 e 187] temos uma composição

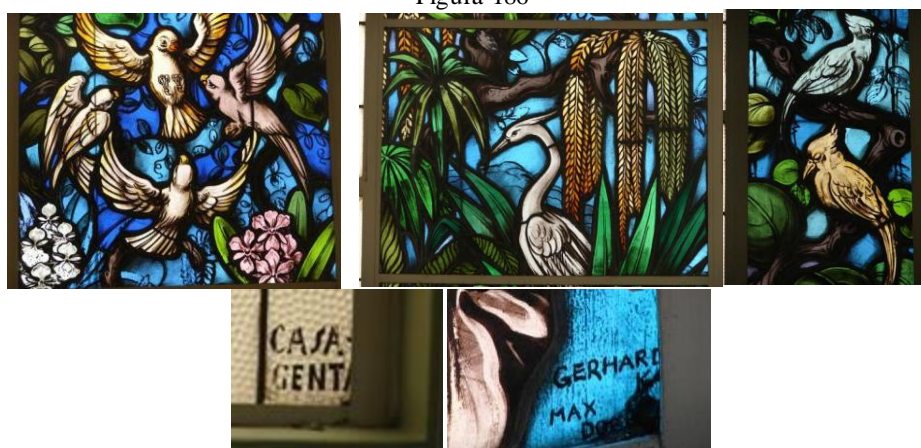
Figura 68



José Lutzenberger (1882–1951)
Estudos de motivos para vitrais do restaurante do Palácio do Comércio, 1938
Nanquim e aquarela sobre papel, 30 x 13 cm [1] 30 x 20 cm [2]
Acervo Arquivo Histórico ACPA - Foto Anderson Astor

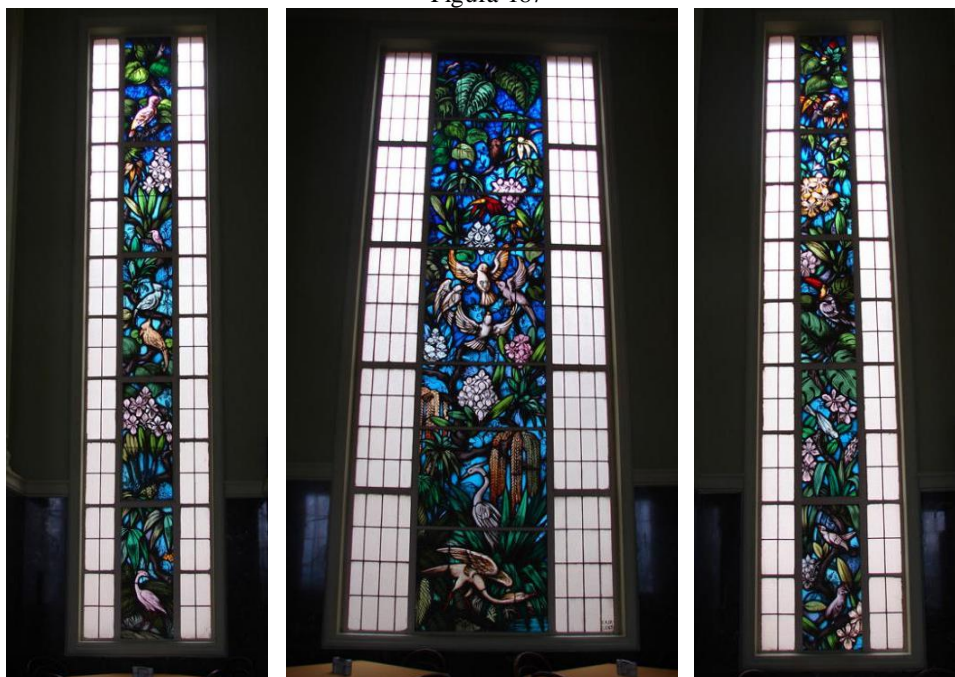
com ritmo bem diferente, com equilíbrio de volumes de pássaros, plantas e flores, mas longe da forma proposta no desenho, o que talvez tenha feito perder características do estilo de Lutzenberger. Não se conhece o autor da modificação.

Figura 186



Detalhes dos vitrais do restaurante do Palácio do Comércio, 1938
WERTHEIMER, 2009

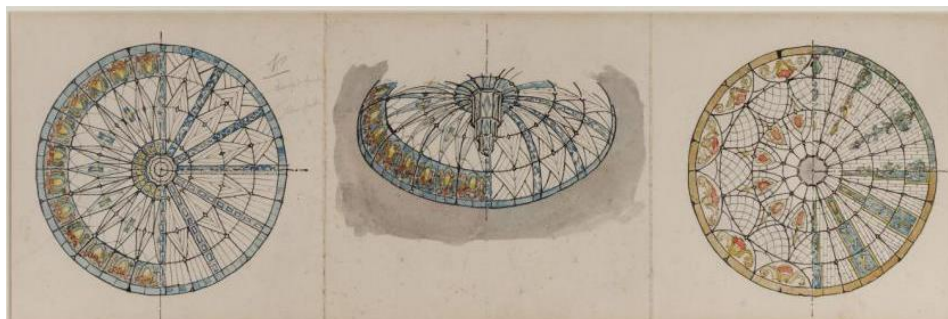
Figura 187



Os três painéis de vitrais do restaurante do Palácio do Comércio, 1938
WERTHEIMER. 2009

Para a cúpula de aproximadamente sete metros de diâmetro da Bolsa de Mercadorias, Lutzenberger desenhou pelo menos três variantes [fig. 59]. As linhas dos desenhos geométricos e rendilhados são definidas pela própria estrutura da cúpula, e têm os vazios preenchidos com vitrais. O desenho realizado [fig. 35] não corresponde a nenhum dos estudos, mas se assemelha ao que possui linhas mais retas, formando, novamente, losangos com vidros em tons de azul. No meio da cúpula existe uma luminária acoplada na cúpula que ficaria a quase dez metros de altura do chão¹²¹.

Figura 59

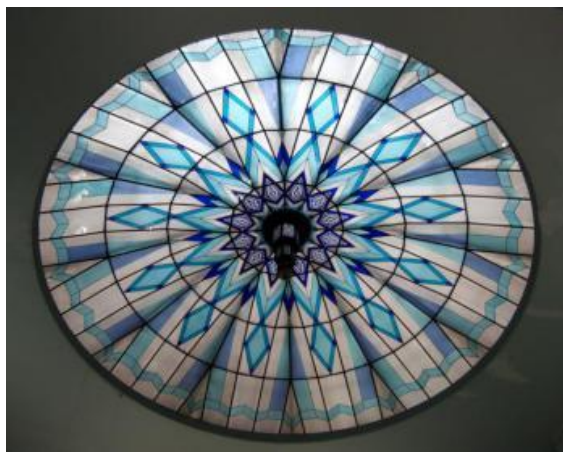


José Lutzenberger (1882–1951)

Estudos para cúpula do Palácio do Comércio, 1938 | nanquim e aquarela sobre papel, 20 x 64 cm
Acervo Arquivo Histórico ACPA - Foto Anderson Astor

de guincho para levantar e abaixar a luminária, quando fosse necessário fazer a troca das 36 lâmpadas. Segundo correspondência/orçamento da empresa H. Gertum & Cia. enviado ao presidente da ACPA em 1º de fevereiro de 1940, encontrada no arquivo histórico da ACPA. A empresa enviou junto um desenho do equipamento.

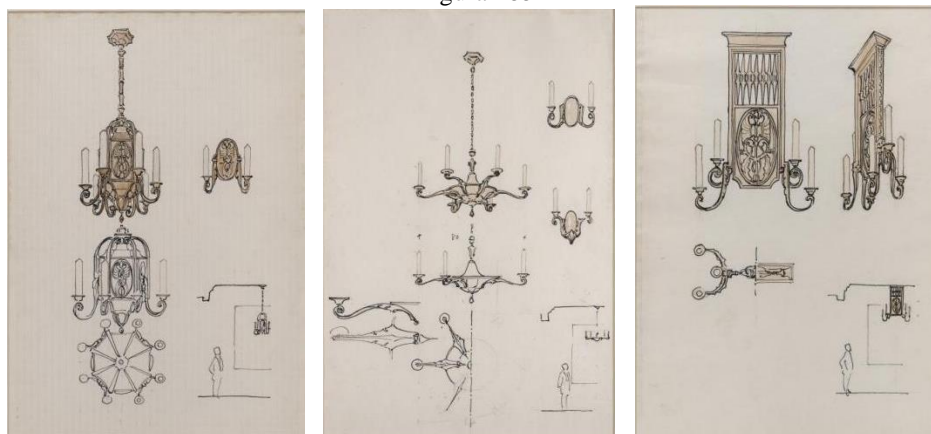
Figura 35



Cúpula Palácio do Comércio | Foto Caroline Hädrich em 2017

Outro ponto que mereceu a atenção do arquiteto foi o projeto das luminárias das salas mais nobres da ACPA. Existem diversos desenhos de estudos de modelos de lustres pendentes [fig. 188] pensados em materiais distintos, como metal, vidro e madeira, que deixam muito clara a influência do *Art Nouveau*. Certos conjuntos de lustre e arandelas provavelmente foram pensados para o restaurante¹²², enquanto os de madeira apresentam figuras de Hermes e hastes curvas, em estilo *Art Nouveau* [fig. 189 e 190], foram projetados para a biblioteca e para a sala da presidência. Acerca disso, é importante notar como algumas peças que aparecem nos

Figura 188



José Lutzenberger (1882–1951)

Estudos para lustres e arandelas do Palácio do Comércio
Acervo Arquivo Histórico ACPA - Fotos Anderson Astor

¹²² Os lustres e arandelas instalados no restaurante renderam, inclusive, uma pequena matéria no jornal *Correio do Povo*, que nos traz também um pouco do impacto da construção do Palácio para as pequenas indústrias locais. Além dos vitrais, da cúpula e parte do mobiliário, a produção das luminárias especiais também foi realizada por uma empresa situada em Porto Alegre, a Metalúrgica Tulipan, conforme se lê em: Simultaneamente com a inauguração do Palácio do Commercio revelou-se o valor de uma nova indústria local. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29 de setembro de 1940. *Telegrammas-Noticiário*, p. 9

Figura 189



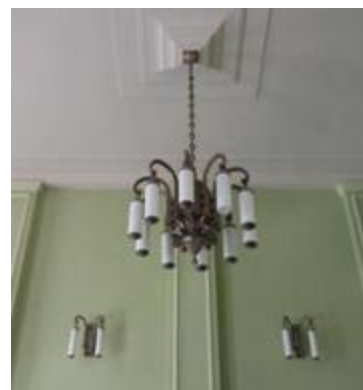
José Lutzenberger (1882–1951)
Estudos para lustre de madeira, 1940
Nanquim e aquarela sobre papel,
29 x 21 cm
Acervo Arquivo Histórico ACPA

Figura 190



Lustre de madeira no Palácio do
Comércio
Foto Caroline Hädrich em 2017

Figura 191



José Lutzenberger (1882–1951)
Lustres e arandelas no restaurante
do Palácio do Comércio, 1940
Foto Caroline Hädrich em 2017

Figura 192



José Lutzenberger (1882–1951)
Perspectiva restaurante do Palácio do Comércio, 1939

Nanquim e aquarela sobre papel | Acervo Arquivo Histórico ACPA | Foto Anderson Astor

estudos são também colocadas nas perspectivas dos ambientes [fig. 191 e 192], em um processo conjunto de criação.

Os trabalhos de ornamentação em ferro são tão importantes quanto os de vidro, uma vez que a maleabilidade e a leveza do metal também atribuem características de modernidade. É nessas peças que podemos notar maior influência da secessão. Tanto nas portas em ferro quanto nos corrimãos [fig. 193], o arquiteto testou diversos modelos, até chegar aos satisfatórios [fig. 194] e, analisando esses rascunhos, percebemos claramente a presença do *Jugendstil* nas

composições com linhas retas verticais, compridas e elegantes, combinadas a elementos mais orgânicos, como flores e plantas estilizadas. Notamos bem essas qualidades nos corrimãos,

Figura 193



José Lutzenberger (1882–1951)
Estudos para corrimãos
do Palácio do Comércio, 1938
Acervo Arquivo Histórico ACPA
Foto Anderson Astor

Figura 194

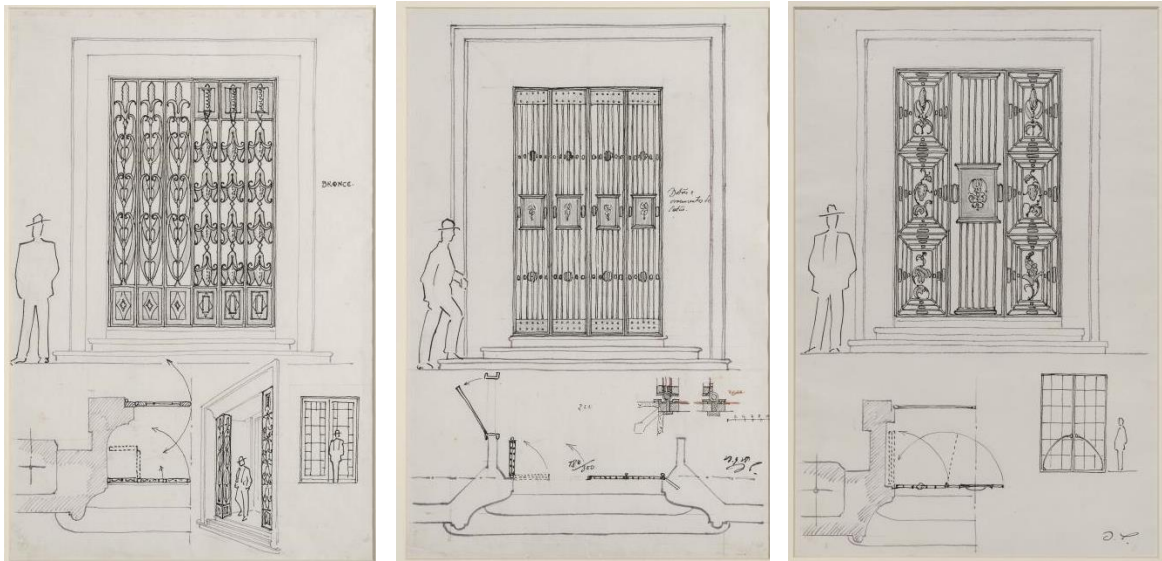


José Lutzenberger (1882–1951)
Corrimãos do Palácio do Comércio
Foto Caroline Hädrich em 2017

tanto no rascunho quanto no modelo realizado, especialmente no arranjo que faz a esfera se encontrar com a barra reta, bem como Josef Hoffmann colocou em diversos de seus móveis e objetos de decoração.

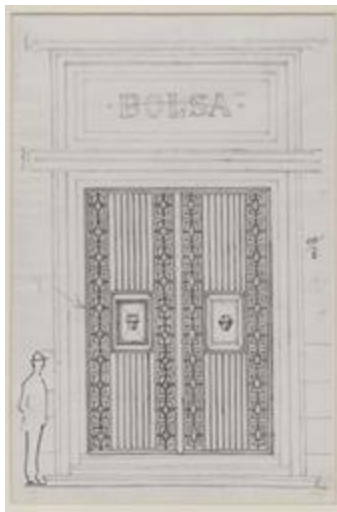
Para as portas de entrada do térreo, feitas em ferro, Lutzenberger, através de diversos estudos, se esforçou para sintetizar a ideia de modernidade, sobriedade e uso do edifício, como percebemos ao observar suas opções de desenhos geométricos, combinados com elementos orgânicos representando espigas de milho [fig. 195], em alusão aos produtos negociados na Bolsa de Mercadorias. Para a entrada da Bolsa, porém, foi escolhido o desenho com cabeças do deus mitológico Hermes [fig. 43 e 196], enquanto que, na entrada dos escritórios, temos apenas elementos geométricos, em uma combinação de quadrados, retângulos e losangos, outra vez colocados junto com esferas, que os sustentam nos quadros.

Figura 195



José Lutzenberger (1882–1951)
Estudos para portas de ferro do Palácio do Comércio, 1938
Acervo Arquivo Histórico ACPA - Fotos Anderson Astor

Figura 43



José Lutzenberger (1882–1951)
Estudo para portas de ferro do Palácio do Comércio,
1938
Acervo Arquivo Histórico ACPA
Foto Anderson Astor

Figura 196



Detalhe porta Bolsa de Mercadorias
Foto Caroline Hädrich 2017

O trabalho em escultura de Lutzenberger no Palácio do Comércio foi bastante discreto, quando comparado com outros projetos do arquiteto, como a igreja São José e o Clube Caixeiral. No edifício se encontra apenas um modelo de escultura em bronze, com mais de três metros de altura, repetido nas fachadas em frente à Praça Parobé e ao Guaíba. Lutzenberger realizou diversos estudos para esta escultura, todos variações do tema da

imagem de Mercúrio/Hermes, o Caduceu¹²³[fig. 197] e o letreiro da ACPA. O escolhido [fig.198] foi um Caduceu sozinho, sem o letreiro da ACPA e com as serpentes segurando folhas de acanto. O Caduceu é bastante estilizado; nos moldes do Jugendstil, as formas orgânicas são geometrizadas e a proporção simplificada. As serpentes não se olham de frente e as asas, as quais usualmente aparecem com grande envergadura, aqui estão contidas, quase encolhidas para ficarem alinhadas com as serpentes, formando uma volumetria quase prismática.

Figura 197

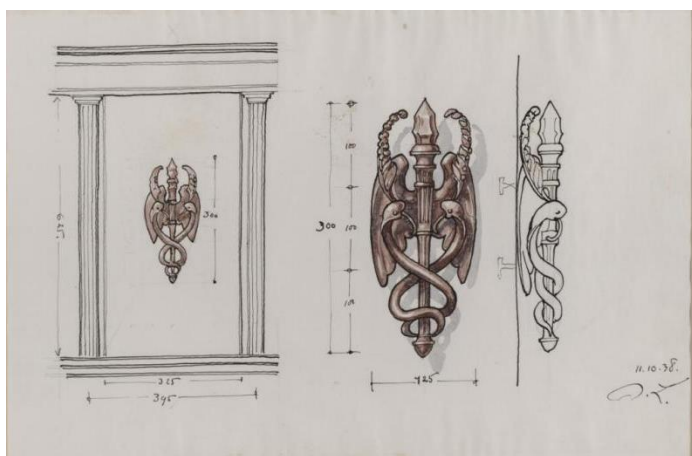
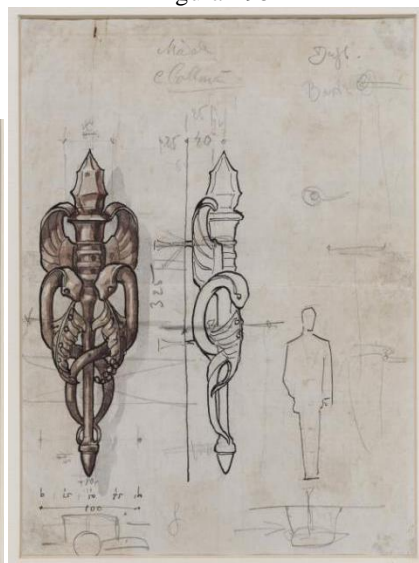


Figura 198



José Lutzenberger (1882–1951)

Estudos de Caduceu para escultura da fachada do Palácio do Comércio, 1938
Acervo Arquivo Histórico ACPA - Fotos Anderson Astor

Ao completar 60 anos, no ano 2000, o Palácio passou por uma revitalização, porém, por conta das mudanças socioeconômicas na região, ele mudou e até perdeu parte de suas características funcionais e estéticas, fazendo com que ele inclusive se tornasse “invisível”, perdendo a qualidade de ponto de referência ou marco arquitetônico da cidade. O caso do Palácio do Comércio¹²⁴ é exemplar de como as más condições dos arranjos dos espaços públicos impactam na percepção e no reconhecimento dos edifícios que compõem aquele espaço urbano. Ao analisar a documentação referente à sua construção e à sua posição no plano de desenvolvimento urbano da região, pode-se dizer que o Palácio foi sendo “comido pelas beiradas”, pelos planos urbanísticos e novas demandas da metrópole moderna, e teve seu projeto primordial parcialmente descaracterizado. A construção do muro da Mauá e a

¹²³ Caduceu é o bastão de Mercúrio/Hermes, alado e envolto por duas serpentes. Mercúrio/Hermes, é também o símbolo do comércio.

¹²⁴ O caso e os motivos são melhor desenvolvidos na monografia desenvolvida pela autora, referenciada na introdução desta dissertação (ver nota 4).

transformação da praça frontal em estacionamento –e, mais tarde, em terminal de ônibus – fizeram seus acessos e o espaço do térreo perderem sua qualidade agregadora, tornando-os, ao contrário, isolados e de difícil aproximação. Atualmente, apesar de ainda estar em uma zona de grande movimento no centro da capital e ter característica monumental, o Palácio não é usualmente reconhecido por sua função.

Considerações finais

Acredito que após a exposição das obras de José Lutzenberger, conseguimos entender a importância de sua biografia no desenvolvimento de seu trabalho e na afirmação de seu estilo. O arquiteto foi um personagem distinto, e podemos dizer, único em tal modo de fazer na cena artística local. Podemos perceber que este caráter diferenciado se deu, grande parte por sua formação na Alemanha, mas também pelas circunstâncias geradas por movimentos do arquiteto fora de seu escopo de trabalho: a tradição gráfica familiar, a participação em uma grande guerra, a drástica mudança de continente, o casamento e as alianças feitas com membros proeminentes da sociedade local.

Após servir na Primeira Guerra Mundial ele desenvolveu um espírito bastante crítico em relação ao conflito e, percebendo as grandes fraturas econômicas e sociais geradas pela guerra, decidiu tentar a sorte em um país distante e promissor. A partir daí seu trabalho passa ganhar destaque pela diferença no modo de criar e de prestar o serviço à sociedade. Em um país com uma jovem e pouco estruturada tradição arquitetônica (comparada com as europeias) e com uma indústria bastante incipiente, ele precisou organizar seu fazer de modo que se adaptasse às condições disponíveis e ao gosto local.

Porém, não podemos afirmar que esses fatos tenham o feito mudar seu estilo nem seu senso de humor; ao contrário, ter se mudado sozinho para um país tão diferente parece ter inclusive amplificado o senso observador e a ânsia de registrar seu ponto de vista, como vemos em suas geniais aquarelas retratando cenas cotidianas e em seus detalhados diários. Igualmente, a experiência como imigrante o fez curioso e talvez tenha acionado um lado desbravador como de seus conterrâneos exploradores do século XIX. Seguindo exemplo de Humboldt e Goethe, cujos escritos influenciaram a criação do que podemos considerar uma tradição científica na Alemanha, Lutzenberger aceitou a missão de representar personagens e cenas locais, tendo que observar e estudar uma série de elementos inéditos para ele até então.

Mesmo que o arquiteto tenha travado contato com famílias de imigrantes alemães que já viviam no estado há mais de uma geração, ele manteve o foco em uma produção com um modo próprio. Esta afirmação fica mais clara quando comparamos suas obras e projetos com as de seu contemporâneo Theodor Wiedespahn (1878–1952), por exemplo. O ecletismo de Wiedespahn exhibe ornamentação com muitas características de épocas anteriores, como o período neoclássico, diferente do que encontramos em Lutzenberger. Outros arquitetos

alemães atuantes no mesmo período na capital apresentam um estilo moderno mais ligado à *Nova Objetividade*, com estruturas mais limpas, quase sem ornamentos.

Também é difícil apontar a influência de Lutzenberger nos arquitetos locais. Fernando Corona chegou a exaltar a originalidade do arquiteto alemão, mas, apesar de ter contribuído em projetos como o das esculturas da fachada do Clube Caixeiral e de ter explorado diversos modelos estéticos em seu próprio trabalho em arquitetura, em nenhum deles vemos semelhanças visuais ou metodológicas com a obra de Lutzenberger. O que vemos, principalmente nos exemplares arquitetônicos da capital é uma maior influência do *Art Déco*, do modernismo funcional da *Nova Objetividade*, ou da linha francesa, mais presente no Brasil, e que tinha seguidores como Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy, os irmãos Roberto e no Rio Grande do Sul, Fernando Corona e seu filho, Luís Fernando Corona, Carlos Maximiliano Fayet e Moacyr Moojen Marques.

Como professor, Lutzenberger ajudou a formar muitos arquitetos que atuaram na capital, como podemos ver nas fichas de avaliação e presença do curso do IBA. Mas talvez o maior legado na área da educação tenha sido passado através de suas filhas, Magdalena e Rose que atuaram como docentes no Instituto de Artes por muitas décadas, ajudando a formar um sem número de artistas proeminentes na cena local. Rose Lutzenberger merece uma atenção especial, já que como artista produziu importantes obras, em escultura, gravura e *design* de joias, com características concretistas. Rose estudou nos EUA e também na Alemanha, em escolas de arte que utilizavam métodos criados pela Bauhaus. Em 1962, Rose apresentou sua tese de cátedra intitulada *A importância da arte decorativa na vida moderna* e foi admitida como professora no Instituto de Artes da UFRGS. Até a década de 1980, ela lecionou utilizando métodos criados nas escolas alemãs.

Lutzenberger, como autor de uma *obra de arte total* nunca chegou ao nível tal qual Joseph Hoffmann atingiu no Palácio Stoclet, nem ao nível de comprometimento solicitado por Frank Lloyd Wright (1867–1959) em seu texto icônico na revista *Architecture Record*, em 1908 – no qual apresenta suas reflexões sobre a necessidade da arquitetura voltar a ser pensada como uma obra de arte – por conta da falta de total liberdade de decisões de projeto (WRIGHT, 1908). Porém, conhecendo os principais fatores que possibilitaram a construção e a ornamentação de obras como o Palácio do Comércio e a igreja São José, podemos tecer uma comparação, no sentido apontado por Fahr-Becker, de “orquestração das partes individuais”

(FAHR-BECKER, 2008, p. 43). Descritas em seu contrato com a ACPA, e confirmadas pelos documentos de chamadas para editais e relatórios de obra do Palácio do Comércio, as responsabilidades do arquiteto iam muito além do desenho de plantas e fachadas, incluindo contato com os fornecedores e prestação de contas à Comissão de obras. Em uma das propostas de honorários para o projeto do edifício, Lutzenberger inclusive descreve seu trabalho como “direção artística”, o que confirma a postura do arquiteto como o grande “maestro da obra”.

Também não conseguimos enquadrar o modo de produção de uma única “escola” ou “método”, nem que ele tenha seguido um manual elaborado por Owen Jones, Alois Riegl ou mesmo por uma influência mais próxima como a de Semper. A análise de seus trabalhos deixa claro que dentro dessas sugestões de métodos ou cartilhas, existiu bastante espaço para a subjetividade, impactada justamente pelas condições de vida do artista. Vemos então no trabalho de Lutzenberger, características estéticas e técnicas de uma modernidade emergente e uma vontade de criação de algo novo para um mundo novo, mas não conseguimos encaixar completamente em nenhum padrão canônico.

As questões colocadas no início da dissertação agora voltam com um pouco mais de clareza. A leitura do trabalho de Lutzenberger ganha mais nuances quando encontramos personagens de suas aquarelas de cenas urbanas habitando também as aquarelas de perspectivas de projetos, quando encontramos sua família retratada na casa por ele projetada, por sua vez tomada por referências e lembranças de uma vida deixada para trás, em outro continente. Também ampliamos e entendemos melhor suas escolhas de projeto sabendo de sua integração com a comunidade local, no nível profissional e pessoal. Entendemos que o trânsito e interação entre as áreas de arquitetura, *design* e arte traçados por ele vieram de um modo estrutural, através de uma cultura e um sistema de ensino que incentivavam a realização dessas interações. E claro, encontramos as sutilezas e paradoxos característicos de uma época de intensas transformações e transgressões.

Como apontado na introdução, a intenção do trabalho não foi a de trazer respostas definitivas e encaixar o estilo de Lutzenberger nos padrões, mas sim de contribuir com a reunião de elementos que auxiliem no estudo do panorama das artes decorativas na capital. Como bem coloca Patricia Godoy em sua tese sobre Carlos Hadler, ainda existem muitas lacunas no estudo da arte decorativa brasileira, especialmente quando se trata do período em questão, da

virada do século XIX para o XX. Essas lacunas existem em grande parte pelo preconceito, ou mesmo um repúdio pelo tema, considerado supérfluo ou de menor valor tanto pelo campo das artes quanto da arquitetura. Em grande parte, esse preconceito surgiu justamente a partir dos defensores do modernismo racionalista, que tinha verdadeira ojeriza ao ornamento e acabou fragilizando o estudo do próprio estilo e suas escolas. A mudança na forma de ver a arte decorativa e a arquitetura moderna ainda se mostra como um campo a ser explorado, assim que esses preconceitos forem sendo aos poucos derrubados e, sinceramente, espero que o presente trabalho tenha contribuído para ampliar essa compreensão.

ACERVOS E ARQUIVOS CONSULTADOS

Acervo digital da revista *Deutsche Kunst und Dekoration* (1897–1932) –Universidade de Heidelberg. Disponível em <<http://deutsche-kunst-dekoration.uni-hd.de>> Acesso em outubro 2017.

Acervo digital da revista *Jugend: Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben* (1896–1940) - Universidade de Heidelberg. Disponível em <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/jugend>> Acesso em novembro 2017.

Acervo digital da revista *Moderne Bauformen: Monatshefte für Architektur und Raumkunst* (1906–1929) - Universidade de Heidelberg.<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/moderne_bauformen>

Acervo digital da revista *Simplicissimus* (1896–1944). Disponível em <<http://www.simplicissimus.info>> Acesso em novembro 2017.

Acervo digital da revista *Ver sacrum: Mitteilungen der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs* (1898-1903) Disponível em <https://www.ub.uni-heidelberg.de/Englisch/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/artjournals/ver_sacrum.html> Acesso em janeiro 2021.

Acervo digital do The Art Institute of Chicago.Ryerson & Burnham Archives – Chicago, EUA. Disponível em <<http://www.artic.edu/research/ryerson-burnham-archives-digital-collections>> Acesso em 10 de outubro 2017.

Acervo digital da Technische Universität München (TUM) – Munique, Alemanha. Disponível em <<http://www.ar.tum.de/startseite/>> Acesso em Junho 2017.

Acervo Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - IA - UFRGS - Porto Alegre, RS

Arquivo Histórico da Associação Comercial de Porto Alegre (ACPA) – Porto Alegre, RS

Arquivo Histórico da Equipe do Patrimônio Histórico e Cultural – Prefeitura de Porto Alegre (EPHAC) – Porto Alegre, RS

Arquivo Histórico do Instituto de Artes (AHIA) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS – Porto Alegre, RS

Arquivo Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) – Porto Alegre, RS

Arquivo Público Municipal – Porto Alegre, RS

Hemeroteca Digital Brasileira - Biblioteca Nacional Disponível em <<https://bdigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>> Acesso em Janeiro 2021.

Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo – Fototeca Sioma Breitman – Porto Alegre,
RS

Museu de Comunicação Hipólito José da Costa – Porto Alegre, RS

FONTES PRIMÁRIAS

Arquivo Histórico da Associação Comercial de Porto Alegre (ACPA)

Fichário *Obras Palácio do Comércio.*

Fichário *Construção Palácio do Comércio.*

Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS (AHIA)

Livro de inscrições para o *1º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul*. Comemorativo cinquentenário da proclamação da república. Porto Alegre, outubro de 1939.

Livro de inscrições para o *2º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul*. Comemorativo do bi-centenário da fundação da cidade de Porto Alegre. Porto Alegre, outubro de 1940.

1º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Comemorativo cinquentenário da proclamação da república. Porto Alegre: Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, novembro de 1939. (catálogo de exposição) 50 pgs.

2º Salão de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Comemorativo do bi-centenário da fundação da cidade de Porto Alegre. Porto Alegre: Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, novembro de 1940. (catálogo de exposição) 70 pgs.

Arquivo Histórico de Porto Alegre Moysés Vellinho (AHPAMV)

PORTO ALEGRE. Lei nº 260, de 17 de dezembro de 1929. Autorisa a concessão de um terreno à Associação Commercial de Porto Alegre.

PORTO ALEGRE. Relatório do Projecto de Melhoramentos e orçamentos apresentado ao intendente municipal José Montauray de Aguiar Leitão pelo engenheiro architecto João Moreira Maciel da comissão de melhoramentos e embelezamento da capital, 1914. Publicação de 1927.

PORTO ALEGRE. Relatório apresentado ao conselho municipal pelo intendente engº Octavio Francisco da Rocha em 15 de outubro de 1925.

PORTO ALEGRE. Um plano de urbanização. Colaboração técnica do urbanista Edvaldo Pereira Paiva. 1943

Arquivo Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS)

LUTZENBERGER, José. *Lendas Brasileiras*. Porto Alegre: Livraria Pluma, 1950. (Série de cartões ilustrados)

LUTZENBERGER, José. *Gaúcho*. Porto Alegre: Editora Casa da Moldura. (Série de cartões ilustrados)

Arquivo Público Municipal – Porto Alegre, RS

Palácio do Comércio: Projeto aprovado pela prefeitura. Plantas, cortes, fachadas e estrutural. N° processo: 5499/37.

Outros

LUTZENBERGER, José. *Kleines Tagesbuch für Josef Anton Lutzenberger und Maria Magdalena*. Porto Alegre, 1928–1937, 151 p. (Texto ilustrado manuscrito)

LUTZENBERGER, José. *A Geometria Descritiva no Ensino das Artes Plásticas*. 1938. 18 p. Tese para o concurso de catedrático da Geometria Descritiva e Perspectiva e Sombras. Instituto de Belas Artes, Universidade de Porto Alegre, Porto Alegre, RS, 1938.

PORTO ALEGRE. Lei Complementar N° 601, de 23 de outubro de 2008. Dispõe sobre o Inventário do Patrimônio Cultural de Bens Imóveis do Município.

REFERÊNCIAS

PERIÓDICOS

Arquivo Histórico da Associação Comercial de Porto Alegre (ACPA)

Soberba afirmação do desenvolvimento social. In: *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 26 de março de 1939.

Museu de Comunicação Hipólito José da Costa

A construção do Palacio do Commercio. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13 de outubro de 1937, p. 14.

Simultaneamente com a inauguração do Palacio do Commercio revelou-se o valor de uma nova indústria local. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 29 de setembro de 1940. Telegrammas-Noticiario, p. 9.

As obras de remodelação da cidade empreendidas pelo prefeito Loureiro da Silva. In: *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 12 de novembro de 1940, p. 7.

CAMPOS, Josino. Picareta remodeladora. In: *Correio do Povo/Fôlha da Tarde*. Porto Alegre, 05 de novembro de 1940. Suplemento comemorativo do bi-centenário de Porto Alegre, p. 3.

Os festejos do bi-centenário da cidade. In: *Correio do Povo*. Porto Alegre, 12 de novembro de 1940. Telegrammas-Noticiario, p. 9.

Significação nacional do progresso da cidade. In: *Correio do Povo/Fôlha da Tarde*. Porto Alegre, 05 de novembro de 1940. Suplemento comemorativo do bi-centenário de Porto Alegre, p. 6.

Associação Comercial de Pôrto Alegre. In: *Correio do Povo/Fôlha da Tarde*. Porto Alegre, 05 de novembro de 1940. Suplemento comemorativo do bi-centenário de Porto Alegre, p. 17.

As inaugurações de novembro. In: *Correio do Povo/Fôlha da Tarde*. Porto Alegre, 05 de novembro de 1940. Suplemento comemorativo do bi-centenário de Porto Alegre, p. 18.

Federação das associações comerciais do Rio Grande do Sul. In: *Correio do Povo/Fôlha da Tarde*. Porto Alegre, 05 de novembro de 1940. Suplemento comemorativo do bi-centenário de Porto Alegre, p. 35.

Inaugurado o segundo Salão Annual de Bellas Artes do Rio Grande do Sul. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13 de novembro de 1940. Telegrammas-Noticiario, p. 6.

Foi inaugurado com imponente solemnidade o Palacio do Commercio. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 de novembro de 1940. Telegrammas-Noticiario, p. 9.

Installado o 7º Congresso da Federação das Associações Commerciaes. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 de novembro de 1940. Telegrammas-Noticiario, p. 9.

Comercio de Porto Alegre. Padrão de trabalho e organização. In: *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 15 de novembro de 1940. IV Suplemento comemorativo do bicentenário de Porto Alegre, capa.

Desapareceu a antiga Bolsa. In: *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21 de novembro de 1940. Noticiário - Secções, p. 7.

Arquivo Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) – Porto Alegre, RS

VERAS, Eduardo. Igreja expõe desenhos inéditos de Lutzenberger. In: *Zero Hora*, Porto Alegre, 04 de julho de 1994. Segundo Caderno, p. 16.

Palacio do Comercio. Edificio da Associação Comercial do Rio de Janeiro. In: *Revista Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, maio e junho de 1940, p.145–154.

COMUNELLO, Patrícia. Palácio do Comércio passará por revitalização, In: *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 12 de agosto de 2015.

Hemeroteca Digital Brasileira - Biblioteca Nacional

BRAGA, Theodoro. Estylização nacional de arte decorativa applicada. In: *Revista Ilustração Brasileira*, ano I, N°16, Rio de Janeiro, dezembro 1921, p. 49 e 51.

BRAGA, Theodoro. Nacionalisação da arte brasileira. In: *Revista Ilustração Brasileira*, ano II, N°25, Rio de Janeiro, setembro 1922, p. 121.

RIBEIRO, Flexa. O objeto e o ornato. In: *Revista Ilustração Brasileira*, ano XXIII, N°124, Rio de Janeiro, agosto de 1945, p. 21.

Acervo digital da Universidade de Hidelberg

SCHMID, Max. Baukunst und Innendekoration auf der Ausstellung für Christliche Kunst in Düsseldorf 1909 In: *Moderne Bauformen*, Stuttgart, setembro de 1909, p. 335-456.

Outros

RILKE. Reiner Maria. Über Kunst III In: *Ver Sacrum*, Viena, maio de 1899. p. 23-24.

SULLIVAN, Louis. The Tall Office Building Artistically Considered. In: *Lippincott's Monthly Magazine*, Filadélfia, março de 1896, p. 403-409.

WRIGHT, Frank Lloyd, In the Cause of Architecture. In: *The Architecture Record*, Nova Iorque, março de 1908, p. 155-165.

TEXTOS E TRABALHOS ACADÊMICOS

CARVALHO, Luiza Neitzke de. *História e arte funerária dos cemitérios São José I e II em Porto Alegre (1888-2014)*. 2015. 548 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2015.

COELHO, Edilson da Silveira. *O Nacionalismo em Theodoro Braga - Posturas e inquietações na construção de uma arte brasileira*. 2009. Volume II. 258 p. Tese (Doutorado em História da Arte, área de concentração História e Crítica da Arte) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2009.

GODOY, Patrícia Bueno. *Carlos Hadler: apóstolo de uma arte nacionalista*. 2004. 339 p. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2004.

LEHMKUHL, 2010 Arte em revista: obras de arte publicadas na revista Ilustração Brasileira. In: *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República - Tomo 2. / Organização Arthur Valle, Camila Dazzi. - Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/DezenoveVinte, 2010. 1 v.*

LUZ, Maturino Salvador Santos da. *“Ide a todos a José” – A Arquitetura de Joseph Franz Seraph Lutzenberger (1920–1951)*. 2004. 323 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2004.

SANT’ANA, Thaís Rezende da Silva de. *A Exposição Internacional do Centenário da Independência: modernidade e política no Rio de Janeiro do início dos anos 1920*. 2008. 166 p. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2008.

SOUSA, Gustavo Rugoni de. *Móveis Cimo S.A: Estudo exploratório de história econômica com foco empresarial e regional*. 2013. 74 p. Monografia (Bacharelado em Ciências

Econômicas) - Faculdade de Ciências Econômicas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2013.

WEIMER, Günter. *A arquitetura erudita da imigração alemã no Rio Grande do Sul*. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 1989.

CATÁLOGOS

GOMES, Paulo. *José Lutzenberger*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001. (catálogo de exposição).

GREAT EXHIBITION LONDON. *The Illustrated exhibitor: a tribute to the world's industrial jubilee*. Londres: John Cassell, 1851. (catálogo de exposição).

BARBOSA, Luis Carlos. *José Lutzenberger O universal no particular*. Porto Alegre: Espaço Cultural Banco Francês e Brasileiro, abril de 1990. (catálogo de exposição).

UNIARQ/UNICULTURA/ALRS. *Arquitetura comemorativa da Exposição do Centenário Farroupilha, 1935*. Porto Alegre: Espaço Oswaldo Aranha da Assembléia Legislativa, abril de 1999. (catálogo de exposição).

LIVROS

AMARAL, Aracy A. *Arte e Meio Artístico: Entre a Feijoada e o X-Burguer (1961–1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.

ANDRADE, Mário. *Brazil Builds In: XAVIER, Alberto (org.). Depoimentos de uma geração - Arquitetura moderna brasileira* [edição revisada e ampliada]. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pg. 177–180.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arquitetura Moderna no Brasil* In: XAVIER, Alberto (org.). *Depoimentos de uma geração - Arquitetura moderna brasileira* [edição revisada e ampliada]. São Paulo: Cosac Naify, 2003, pg. 170–175.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BARNARD, Malcolm. *Art, design and visual culture: an introduction*. Londres: Macmillian Press, 1998.

- BELLOMO, Harry Rodrigues. “A Produção da Estatuária Funerária no Rio Grande do Sul” In: BELLOMO, Harry Rodrigues (org.) *Cemitérios do Rio Grande do Sul. Arte, sociedade, ideologia*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000, p. 19–44.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BRONOWSKI, Jacob. *The Ascent of Man*. Londres: Random House, 2011.
- BRUM, Rosemary Fritsch. *Caderno de Pesquisa: notícias de imigrantes italianos em Porto Alegre, entre 1911 e 1937*. São Luiz: EDUFMA, 2009.
- BINET, René. *Esquisses Décoratives*. Paris: Librairie centrale des beaux-arts, 1900.
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Um ensaio. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: EDUSC, 2004.
- CAMPI, Isabel. *La Idea y la Materia: Vol. 1 El diseño de producto em sus orígenes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- CARDOSO, Rafael. *Uma Introdução à História do Design* [Terceira edição, totalmente revista e ampliada]. São Paulo: Blucher, 2013.
- CLARK, T. J. *Modernismos*. Ensaios sobre política, história e teoria da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CORONA, Fernando. “Adeus Lutzenberger”. In: CORONA, Fernando. *Caminhada nas Artes 1940-76*. Porto Alegre: DAC-SEC-RS, Instituto Estadual do Livro, UFRGS, 1977.
- ERLHOFF, Michael; MARSHALL, Tim. *Design Dictionary*. Perspectives on design terminology. (Board of International Research in Design). Berlin: Birkhäuser, 2008.
- FAHR-BECKER, Gabrielle Sterner. *Art Nouveau*. An Art of Transition From Individualism to Mass Society. Nova Iorque: Barron’s, 1982.
- FAHR-BECKER, Gabrielle. *Wiener Werkstaette*. Colônia: Taschen, 2008.
- FERRAZ, Geraldo. *Warchavchik*. São Paulo: Editora Habitat, 1966
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. [revista e ampliada], Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FLAGMEIER, Renate. *Die Frankfurter Küche*. Eine museale Gebrauchsanweisung Berlin:Werkbundarchiv Museum der Dinge, 2012.
- FORSTER-HAHN, Françoise (org.). *Imagining Modern German Culture 1889–1910* (Studies in the History of Art Series) . Washington D.C.: National Gallery of Art, 1996.

- FOSTER, Hal et al. *Art since 1900*. Londres:Thames & Hudson, 2016.
- FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre e seu Comércio*. Porto Alegre: Associação Comercial de Porto Alegre, 1983.
- GOMES, Paulo. *Academismo e Modernismo: possíveis diálogos* In: *100 anos de Artes Plásticas no Instituto de Artes da UFRGS*. Três ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012, p. 17– 75.
- HAECKEL, Ernst. *Kunstformen der Natur*. Leipzig e Viena: Verlag des Bibliographischen Instituts, 1899.
- JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo: Editora UNISINOS, 1999.
- JONES, Owen. *The Grammar of Ornament*. Londres: Studio Editions, 1986.
- MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre: Urbanização e modernidade. A construção social do espaço urbano*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.
- PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita. O ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, e Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- PERROT, Michelle. (Org.) *História da vida privada - da revolução francesa à primeira guerra mundial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *De como os alemães se tornaram gaúchos pelos caminhos da modernização* In: MAUCH, Cláudia; VASCONCELOS, Naira (Org.) *Os Alemães no Sul do Brasil*. Canoas: Editora da ULBRA, 1994, p. 199–207.
- PEVSNER, Nikolaus. *Os Pioneiros do Design Moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. *Móvel Moderno no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, Edusp, 1995.
- SEMPER, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and other writings*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1989.
- SEMPER, Gottfried. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*. Los Angeles: Getty Publications, 2004.
- SENNETT, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- SEVCENKO, Nicolau. *A história da vida privada no Brasil* vol. 3. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SOUZA Célia Ferraz de. *Plano geral de melhoramentos de Porto Alegre: o plano que orientou a modernização da cidade*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008.

- TRILLING, James. *The Language of Ornament*. Londres: Thames and Hudson, 2001.
- VARGAS, Élvio (editor). *Torres da Província: História e Iconografia das Igrejas de Porto Alegre*. Porto Alegre: Pallotti, 2004.
- WAGNER, Otto. *Modern Architecture - a Guidebook for his Students to this Field of Art*. Santa Mônica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1988.
- WAGNER, Richard. *The Art-work of the Future*. In: Richard Wagner's Prose Works Vol. 1. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co, 1892 p. 69-213.
- WEIMER, Günter. *Arquitetura modernista em Porto Alegre entre 1930 e 1945*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.
- WEIMER, Günter. *A arquitetura de Porto Alegre e a imigração alemã* In: MAUCH, Cláudia; VASCONCELOS, Naira (Org.) *Os Alemães no Sul do Brasil*. Canoas: Editora da ULBRA, 1994, p. 185– 197.
- WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- WULF, Andrea. *A invenção da natureza - a vida e as descobertas de Alexander von Humboldt*. São Paulo: Planeta, 2016

CD ROM

- WERTHEIMER, Mariana. *Estudo do Patrimônio de Vitrais Produzidos em Porto Alegre no Período 1920–1980*. Brasília: Petrobrás, 2009. 1 CD-ROM

TEXTO DIGITADO

- GOMES, Paulo. *José Lutzenberger, cronista*. Seguido de Cronologia e principais referências bibliográficas e iconográficas. Porto Alegre, 2001, 37 p. (Texto digitado)

INTERNET

- DEUTSCHER WERKBUND – Página oficial. Disponível em <<http://www.deutscher-werkbund.de/>> Acesso em julho de 2017.
- FAKULTÄT FÜR ARCHITEKTUR – TECHNISCHE UNIVERSITÄT MÜNCHEN – Página oficial da Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Munique, Alemanha. Disponível em <<http://www.ar.tum.de/startseite/>> Acesso em Junho 2017.
- LUTZENBERGER. Página sobre o artista. Disponível em

<<http://www.lutzenberger.com.br>> Acesso em abril 2017.

PUFAL, Diego de Leão. *Breve histórico da Casa Genta M. Genta, Schmidt & Cia*, In: Antigualhas, histórias e genealogia. Disponível em

<<http://pufal.blogspot.com.br/2008/08/casa-genta-m-genta-schmidt-lda-ii.html>>

Acesso em 20 junho 2017.

SAJOUS HENRI PAUL PIERRE ARCHITECTE. Página sobre o arquiteto. Disponível em

<<https://www.sajous-henri.com>> Acesso em setembro 2017.

GLOSSÁRIO

ABSIDE

É a ala de um edifício (normalmente religioso) que se projeta para fora de forma semicilíndrica ou poliédrica e em que o remate superior é geralmente uma semicúpula (planta circular) ou abóbada (planta poligonal).

ARANDELA

Qualquer aparelho de iluminação feito para funcionar preso à parede.

BANDEIRA (arquitetura)

Uma bandeira é uma janela fixa posicionada sobre portas ou outras janelas de uma construção. As bandeiras são geralmente construídas na forma retangular, semicircular ou semi-elíptica. Podem ser vazadas, deixando circular o ar, ou envidraçadas.

BICO DE PENA

Ponta de metal com um orifício, ligado à ponta por um recorte, que serve de canaleta para tinta escorrer aos poucos conforme o uso. Essa ponta é acoplada a uma haste ou suporte, assemelhando-se a uma caneta, no entanto deve ser mergulhado em tinta (nanquim) para ser usada para escrever ou desenhar.

CAIXA DE ESCADA

Espaço, em sentido vertical, destinado à escada.

CAIXOTÃO

Um caixotão, ou mais raramente arca ou ainda às vezes caseto ou caixão na Arquitetura, é uma divisão quadrada e ornamentada, colocada nos tetos de luxo. Nas coberturas abobadadas ou cupuladas, feitas de concreto, este processo ajuda a diminuir o peso de uma estrutura.

CLERESTÓRIO

Em arquitetura clerestório é a parte da parede de uma nave, iluminada naturalmente por um conjunto de janelas laterais do andar superior das igrejas medievais do estilo gótico. De uma forma geral, refere-se à fiada de janelas altas, dispostas sobre um telhado adjacente. O seu uso remonta às basílicas romanas.

COLUNA

Elemento estrutural vertical responsável por transferir as cargas para as fundações. Diferencia-se do pilar por ter seção circular. Ao longo da história da arquitetura, assumiu as formas mais variadas e diversos ornamentos. Pode ser de pedra, alvenaria, madeira ou metal e consta de três partes: base, fuste e capitel.

COLUNATA

Conjunto de colunas enfileiradas de forma simétrica. Na arquitetura clássica, é uma longa sequência de colunas ligadas em entablamentos, que frequentemente constituem um elemento autônomo.

CIMALHA

Parte superior da cornija. Saliência ou arremate na parte mais alta da parede, onde assentam os beirais do telhado.

CORNIJA

Moldura saliente que serve de arremate superior à fachada de um edifício, ocultando o telhado e impedindo que as águas escorram pela parede. Na arquitetura clássica, a parte superior do entablamento.

ELEVAÇÃO

Representação gráfica das fachadas em plano ortogonal, ou seja, sem profundidade ou perspectiva.

ENJUNTA

A enjunta é o espaço triangular situado entre dois arcos ou entre um arco e o retângulo onde está inserida, ou o elemento horizontal repetido verticalmente entre janelas nos sucessivos andares de um edifício alto.

ENTABLAMENTO

Na arquitetura clássica, a parte superior de uma construção, acima das colunas, composta de arquitrave, friso e cornija.

ESTUQUE

Tipo de argamassa geralmente feita de pó de mármore, cal fina, gesso e areia, e com a qual se cobrem paredes, tetos e/ou se fazem ornamentos.

EX LIBRIS

(do latim *ex libris meis*) É a expressão que significa, literalmente, "dos livros de" ou "faz parte de meus livros", empregada para associar o livro a uma pessoa ou a uma biblioteca. Vinheta desenhada ou gravada que os bibliófilos colam geralmente na contracapa de um livro, da qual consta o nome deles ou a sua divisa, e que serve para indicar posse.

FAIXA GREGA

Motivo ornamental muito usado pelos gregos, consistindo na repetição linear de formas, normalmente geométricas.

FOLHA DE ACANTO

Motivo decorativo, presente originalmente no capitel coríntio que representa a folha do acanto espinhoso.

GAVINHA

Órgão vegetal através do qual algumas plantas, geralmente trepadeiras, se ligam a outras ou se fixam àquilo que as rodeiam.

GRAFICAÇÃO

Representação gráfica do projeto arquitetônico. O mesmo que desenho de projeto.

MONOGRAMA

Sobreposição, agrupamento ou combinação de duas ou mais letras ou outros elementos gráficos para formar um símbolo.

PARTIDO (ARQUITETÔNICO)

O ponto de partida de um projeto, o conceito inicial e que gera um embasamento teórico às decisões relativas a forma, função e tecnologia.

PÉ-DIREITO

A distância ou altura que vai do chão ao teto.

PENDENTE (luminária)

Luminária pendurada ou suspensa.

PILASTRA

Pilar fundido em uma parede. Pode ser apenas decorativo.

PILAR

Elemento estrutural vertical responsável por transferir as cargas para as fundações. Diferencia-se da coluna por ter seção retangular ou quadrada.

LETREIRAMENTO

Técnica de desenhar letras. Muito usada na arquitetura em projetos ou criação de letreiros. Pode ser feita a mão livre ou utilizando gabaritos.

LUSTRE

Luminária suspensa com mais de um foco luminoso, como velas ou lâmpadas. Os lustres modernos são frequentemente bastante decorados, com dezenas de lâmpadas e arranjos complexos de vidro ou outros materiais que iluminam um espaço interior com padrões intrincados.

MEANDRO

Um meandro é uma borda decorativa construída a partir de uma linha contínua, moldada em um motivo repetido.

NÁRTEX

Vestíbulo à entrada da basílica paleocristã, destinado aos catecúmenos, para que pudessem assistir aos rituais, sem deles participar diretamente, por ainda não serem batizados.

PERGOLADO

Espécie de galeria, para passear, construída em forma de ramada. Passeio ou abrigo, em jardins, feito de duas séries de colunas paralelas e que serve de suporte a trepadeiras.

TRANSEPTO

Parte transversal de uma igreja que se estende para fora da nave central, formando com esta uma cruz.

VINHETA

Desenho decorativo utilizado tanto para separar seções ou capítulos de livros como para decorar. Enfeite ou cercadura de uma só peça que serve de ornato numa composição tipográfica.