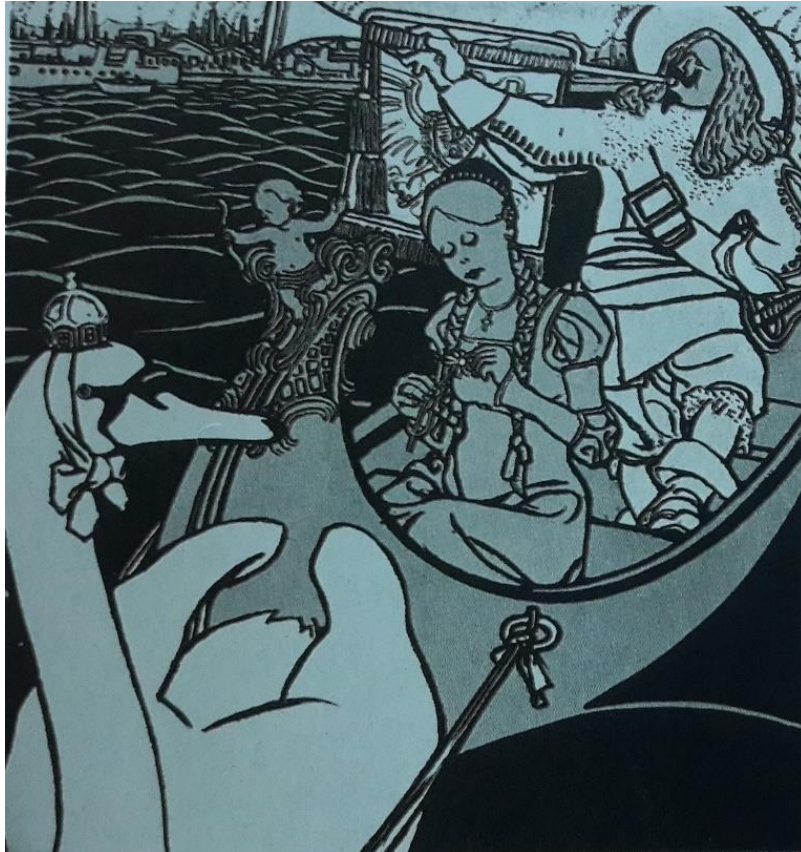


Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Faculdade de Arquitetura - Programa de Pós-Graduação em Arquitetura

Tese de Doutorado



ASPECTOS TRANS-CULTURAIS NA ARQUITETURA PORTO - ALEGRENSE

A OBRA DE QUATRO PROFISSIONAIS ALEMÃES ENTRE 1900 E 1950

Arq. Me. Dipl-Ing.Vera Grieneisen

Porto Alegre

2019

Imagem de capa:

Bruno Paul: *A arte oficial de Berlim em St. Louis. Vai pro Oeste, docinha...* publicação na revista *Simplicissimus*, 1904. Fonte: TOMAN, 2000, p.162

ASPECTOS TRANSCULTURAIS NA ARQUITETURA PORTO- ALEGRENSE

A OBRA DE QUATRO PROFISSIONAIS ALEMÃES ENTRE 1900 E 1950

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Arquitetura, na linha de Pesquisa arquitetura gaúcha e brasileira.

Orientação: Prof. Cláudio Calovi Pereira, Prof. Ph.D.

Porto Alegre

2019

Arq. Me. Dipl-Ing. Vera Grieneisen

Meiner lieben, grossen, im Moment über Brasilien, Deutschland, England, Dänemark,
Österreich, Schweiz und die USA verstreuten Familie.

in Gedenken an meine Schwiegermutter Mônica Maria Albers-Grieneisen (1946-2016)

Agradecimentos

Agradeço

a todos que contribuíram de forma acadêmica, informativa e pessoal à construção desta tese;

em especial, a meu orientador Prof. Claudio Calovi PhD pelo conhecimento transmitido de modo altamente estimulante, pelas críticas construtivas explanadas em extensas conversas e pela confiança a mim repassada;

ao Prof. Renato Holmer Fiore PhD pela rica orientação no preparo da apresentação para a pré-banca; aos professores Prof. Dr. Günter Weimer, Prof.a Dr.ª Luisa Durán Rocco e Prof. Dr. Silvio Belmonte de Abreu Filho, que dela participaram pessoalmente, pelos valiosos comentários críticos, indicação de literatura e ensinamento de redação;

ao Prof.ª Dr. Paolo Scrivano, que, desde a Xi'an Jiaotong-Liverpool University – China, participou da pré-banca através do Skype e cujas aulas ministradas no PROPAR me levaram à abordagem do tema da transculturalidade, explorando-a como parâmetro nas conclusões finais sobre as análises arquitetônicas realizadas;

às Prof.ªs Dr.ªs Cláudia Piantá Costa Cabral, Marta Silveira Peixoto e Ana Carolina Santos Pellegrini, e aos Profs. Drs. Carlos Eduardo Comas, Edson da Cunha Mahfuz, Luís Henrique Haas Luccas e Douglas Vieira de Aguiar pelas intensas aulas ministradas no PORPAR da UFRGS com altíssimo grau de aprofundamento e reflexão sobre conteúdos relevantes tanto para o tema da tese quanto para a arquitetura e seu ensino;

à Prof.a Dr.ª Célia Ferraz de Souza e ao Prof. João Farias Rovati, docentes do PORPUR da UFRGS, que levaram a pesquisa sobre a percepção da arquitetura à escala urbana e ampliaram a conversa em suas turmas, aceitando, em suas disciplinas, doutorandos de áreas diversas, assim evidenciando a importância de redes sociais e culturais para o desenvolvimento da arquitetura;

à Prof.a Dr.ª Caroline Jäger-Klein da TU Wien e ao Prof. Ing. arch. Vladimír Šlapeta, DrSc., Hon. FAIA da TU Brno – professores convidados do PROPAR – por seu estímulo e por terem me apresentado com sua orientação pessoal;

à Senhora Érica Menchen e a seu esposo do qual recebi um e-mail avisando que gostaria de mostrar-me muitos outros materiais além daqueles que constavam de minha dissertação de mestrado, se isto não tivesse acontecido a tese teria tomado outros rumos. Agradeço-lhes enormemente pela iniciativa, gentileza e confiança que demonstraram ao compartilhar tantos

documentos pessoais e por me terem presenteado a escrivania do avô Hermann Menchen, por ele desenhada e construída em madeira;

à Senhora Lilly Lutzenberger, com imensa gratidão por me ter recebido com muito carinho em sua casa, com uma postura inesperadamente aberta, contando sobre a vida da família Lutzenberger, sobre o relacionamento entre seu avô José (arquiteto) e seu pai José (ambientalista e político) e compartilhando seu lindíssimo acervo pessoal;

aos Profs. Dr. Ricardo Araújo Barberena e Dr. Draiton Gonzaga de Souza que, ilimitadamente, abriram para mim as portas do acervo Theo Wiederspahn, no espaço Delfos da biblioteca da PUC-RS. Eles merecem meu agradecimento tão imenso quanto o farto material disponibilizado. Com certeza, esta tese não existiria sem seu apoio;

à amiga Prof.^a Inês Martina Lersch por compartilhar conquistas e desafios de sua tese e por ter disponibilizado os mapas de Porto Alegre, guardados no departamento de urbanismo;

à Prof.^a Lúcia Soldera pela cuidadosa revisão textual desta tese;

ao Pastor Carlos Frederico Dreher, fiscal e representante do Sínodo Rio-grandense da Igreja luterana, cantor, amigo de longa data, por ter compartilhado lembranças pessoais e material fotográfico da igreja do Leprosário de Itapuã e da comunidade luterana rio-grandense. Permanece a esperança de poder contribuir, de alguma forma, para a restauração desse bem;

ao excelentíssimo Bispo Emérito da Igreja Episcopal Anglicana do Brasil, Dom Clovis Erly Rodrigues, a quem sou imensamente grata por me receber com grande carinho, por mostrar-me documentos preciosos para a pesquisa, como memórias, literatura, fotografias e cartas da comunidade anglicana;

ao Dr. Weszkalnys, neto do arquiteto Hans Peter Weszkalnys de Saarbrücken, que me enviou, entre outras publicações, aquelas de seu avô que mencionam Theodor Wiederspahn;

à Sr.^a Mirian Ritzel e à equipe responsáveis pelo patrimônio de Cachoeira do Sul;

ao Dr. Thomas Keil que me passou muito material sobre assuntos de arquitetura, que encontrou nas suas pesquisas realizadas sobre a imprensa alemã no Brasil;

aos funcionários do Arquivo Público de Porto Alegre, Wiesbaden e Neuköln, bem como aos dos arquivos dos museus de arquitetura das universidades técnicas de Munique e Berlim;

mais que a tudo, a meu marido Cosmas Grieneisen, a nossas crianças Carlos Theodor August e Rosa Maria Emilia, juntamente com meu sogro Hans-Peter Grieneisen, que contribuíram intensamente com conversas, dicas e depoimentos à construção da tese. Mas principalmente quero agradecer pelo amor e por terem me mantido alegre, forte e empolgada durante os anos de pesquisa;

de coração, a meus pais Claudia e Ulrich Baumann e a minha irmã Sophie-Charlotte Altrock que, apesar da grande distância entre Alemanha e Brasil, me deram amor e apoio psicológico constante e contribuíram com seu conhecimento histórico e da história da arte ao desenvolvimento da tese;

à minha madrinha Dr.^a Ute Roesger e a minhas amigas Dr.^a Daniele Tubino, Gerhild Schiller, Elke de Souza, Alessandra Rosa de Albuquerque, Dr.^a Carolynne Schwarze-Zander e Dr.^a Christiane Herbst- Dichgans que, com seus impulsos literários, reflexões e questionamentos, carinho, e tempo dedicado, ajudaram enormemente na realização desse trabalho.

Resumo

Esta tese visa contribuir para a discussão sobre a transferência cultural entre os hemisférios sul e norte, partindo de uma visão que não contempla o pensamento eurocentristico. Aborda o entrelaçamento da cultura alemã com a brasileira, mais precisamente com a sul-rio-grandense. Resultados ainda não publicados da investigação sobre os vínculos pessoais e as trajetórias profissionais, tanto dos três arquitetos alemães – Otto Hermann Menchen, Theodor Alexander Wiederspahn e Joseph Seraph Lutzenberger – como do engenheiro brasileiro de descendência alemã Rudolph Alexander Ahrons, constituem a introdução às análises de quarenta projetos, em boa parte realizados, completado pela sinopse do contexto histórico vivenciado pela comunidade dos imigrantes alemães em Porto Alegre. Os quatro profissionais estudaram e formaram-se no Império alemão, por volta de 1900, ainda em plena época historicista e do Jugendstil. Posteriormente, eles atuaram no estado do Rio Grande do Sul, durante a República Velha e no Estado Novo, contribuindo significativamente para a construção da moderna cidade de Porto Alegre. A tese encerra-se com reflexões referentes ao grau de transculturalização identificável através do grau de assimilação e/ou resistência cultural, observado nas quarenta obras examinadas, como parâmetro pessoal que caracteriza a produção de cada um dos quatro profissionais.

Palavras chave: historicismo, pós-historicismo, transculturalidade, arquitetura da imigração alemã, Rio Grande do Sul.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschreibt historische und zeitlose Prozesse des Transfers materieller und immaterieller Kulturgüter zwischen Süd- und Nordhalbkugel als Rahmen zur Betrachtung der Verwebung deutscher und südbrasilianischer Baukultur zu Anfang des 20. Jh.. Sie stellt im Laufe der Forschungsarbeit gesammelte bisher nicht veröffentlichte oder in Vergessenheit geratene Daten zum persönlichen und beruflichen Werdegang der drei deutschen Architekten, Otto Hermann Menchen, Theodor Alexander Wiederspahn und Joseph Seraph Lutzenberger, sowie des brasilianischen Bauingenieurs deutscher Abstammung Rudolph Ahrons vor. Alle vier Baumeister studierten um 1900 im Deutschen Kaiserreich, zur Blütezeit des Historismus und aufkommenden Jugendstils. Später wirkten sie im Bundesstaat Rio Grande do Sul zur Zeit der *Republica Velha* und des *Estado Novo* wo sie massgeblich zur Gestaltung des damals als modern empfundenen Erscheinungsbildes der Stadt Porto Alegre beitrugen. Schilderungen der gesellschaftlichen, sozioökonomischen und historischen Verhältnisse dieser im Laufe der Jahrzehnte immer stärker von seinen deutschen Bürgern geprägten Stadt bilden die Einführung zur Werkanalyse von insgesamt vierzig zum grossen Teil ausgeführten Projekten der vier Baumeister. Die Arbeit schliesst mit Betrachtungen ab, inwieweit die untersuchten Projekte von Resistenz gegen die brasilianische Bau- und Lebensweise, bzw von Assimilationsbereitschaft an sie zeugen.

Schlüsselwörter: Historismus, Nach-historismus, Transkulturalität, Architektur der deutschen Einwanderung, Rio Grande do Sul

Sumário

Introdução

Delimitação, justificativa, relevância e contribuição.....	2
Por que estes profissionais?	7
O que tem os quatro profissionais em comum?	8
O que diferencia os três arquitetos?	11
Objetivos.....	13
Enunciado da tese, hipótese de investigação e método de pesquisa	14
Estado da arte sobre o tema	14
Estrutura da tese	17

Parte I

I. Forças culturais e trans-culturais.....	19
I.1 Forças culturais externas: recepção do exótico	25
A imagem do Brasil difundida na Alemanha no século XIX	25
Exemplos históricos do efeito de trocas transculturais de bens em direção sul-norte .	25
I.2 Forças culturais internas: alterações socioculturais.....	25
Secularização do mundo.....	25
Individualização do mundo.....	27
Tecnologização e aceleração do mundo	28
Desmistificação e romantização do mundo	31
Estetização do mundo	32
Tabula rasa ou o desejo de viver com a história	34
Obra de arte total	35
Veracidade e tratamento adequado do material.....	36
II. A criação arquitetônica na época do historicismo e pós-historicismo alemão.....	37
II.1. Impacto gerado na arquitetura por forças culturais externas e internas	38
O bouquet de linguagens arquitetônicas historicistas exóticas	45
O bouquet de linguagens arquitetônicas historicistas históricas.....	56

<i>O Jugendstil</i>	61
<i>O Werkbund</i>	66
<i>A Heimatschutzarchitektur</i>	68
<i>A Reformarchitektur</i>	70
<i>Art Déco</i> e Expressionismo.....	74
Funcionalismo e <i>Neue Sachlichkeit</i> (objetividade).....	76
II.2 Arquitetos alemães famosos do século XIX e início do século XX	78
Karl Friedrich Schinkel (1781-1841)	78
Leo von Klenze (1784-1864).....	79
Gottfried Semper (1803-1879).....	81
Friedrich August Stüler: (1800-1867).....	83
Paul Pfann (1860-1919).....	85
Georg Peter Hermann Eggert (1844-1920)	86
Fritz Klingholz(1861-1921)	87
Friedrich Freiherr v. Thiersch(1852-1921)	88
August Tiersch (1843-1917)	90
Carl Hocheder(1854-1917).....	95
Max Littmann(1862-1931)	98
Hermann Ende (1829-1907) & Wilhelm Böckmann (1832 -1902)	100
Alfred Messel(1853 –1909)	102
Theodor Fischer(1862 –1938)	103
Hermann Muthesius (1861 – 1927)	106
Richard Riemerschmid (1868 – 1957)	109
III. Sítese da Parte I	113

Parte II

Sobre a trajetória pessoal e profissional do engenheiro Ahrons e dos três arquitetos Menchen, Wiederspahn e Lutzenberger, que se formaram na Alemanha e atuaram no início do século XX no RS

II.1 A contribuição germânica à atmosfera da moderna cidade de Porto Alegre.....	116
II.2 A contribuição germânica à construção da moderna cidade de Porto Alegre	126
II.3 Sobre as redes pessoais dos quatro profissionais.....	144

Rudolph Ahrons	144
Hermann Otto Menchen	145
Theodor Alexander Wiederspahn.....	156
Joseph Seraph Lutzenberger	157
II.4 Sobre as redes profissionais dos quatro profissionais	160
Rudolph Ahrons	160
Hermann Otto Menchen	172
Theodor Alexander Wiederspahn.....	184
Josef Seraph Lutzenberger	191
III. Síntese da Parte II.....	235

Parte III

Obras de Ahrons, Wiederspahn, Menchen e Lutzenberger

III.1. Igrejas	240
Ahrns: Catedral Anglicana da Santíssima Trindade em Porto Alegre (1900-1903)	244
Lutzenberger: Igreja Católica São José em Porto Alegre (1920-1924)	246
Lutzenberger: Igreja Católica Santo Antônio em Cachoeira do Sul, 1936.....	253
Menchen: projeto para a Igreja de Carazinho, s.d.	257
Wiederspahn: igreja protestante no Leprosário de Itapuã (1942-48)	257
III.2. Interiores com revestimento de madeira.....	263
Ahrns e Menchen: escadarias.....	263
Wiederspahn: <i>Turnerbund</i> , salão de festas, 1919	266
Wiederspahn: móveis fixos e outros projetos de marcenaria	267
Lutzenberger: Palácio do Comércio (interior) 1937-40	270
III. 3. Comércio.....	274
Wiederspahn / Ahrons: Palácio Chaves 1911.....	277
Wiederspahn / Ahrons: Palácio Pedro Chaves Barcellos – 1909.....	278
Escritório Ahrons, Theo Wiederspahn, 1910: Seguradora Previdência do Sul.....	280
Menchen: Casa da Aliança para Sr. Jeanselme (1912)	285
Ahrns/ Wiederspahn: Banco da Província (1910)	287
Ahrns: Casa de negócios para o Sr. Araújo (s.d.).....	289

Ahrns: Brasilianische Bank für Deutschland (1911)	290
Wiederspahn: modificação da fachada para a firma Wallig & Cia. – 1919	292
Filsinger/ Wiederspahn: <i>Geschäftshaus Bier & Ullmann</i> – tecelagem (1927)	295
Wiederspahn/ Filsinger: casa de moradia e negócios Jorge Moreira Paz (1927-30) ...	301
José Lutzenberger: Edifício para o Sr.Dr. Oscar Bastian Pinto, 1928	305
Wiederspahn/Filsinger: edifício de negócios e moradia Frederico Mentz, 1931	309
Lutzenberger: Palácio do Comércio (exterior) – Largo Visconde de Cairu, 17	315
III. 4. Indústria	320
III. 5. Ensino	333
Menchen: Aumento do segundo andar do Colégio Militar	336
Lutzenberger: Colégios Nossa Senhora das Dores, Pão dos Pobres, São José.....	340
Wiederspahn: escolas e seminários para a Igreja Evangélica	345
III. 6. Cultura	348
Wiederspahn: projetos para o Tênis-Club Germania 1914 (1919 e 1924)	348
Wiederspahn: <i>Turnhalle</i> Lajeado (s.d.)	350
Wiederspahn: ampliação para o Club Germânia, 1925	353
III. 7. Conclusão.....	356
Considerações Finais	360
Bibliografia.....	364

Introdução

Delimitação, justificativa, relevância e contribuição

A América Latina, há seis séculos, é lugar de encontros culturais múltiplos. Ao longo do tempo, alguns destes encontros resultaram em fusões que levaram não somente a fenômenos como sincretismo, hibridização, paralelismos, mas também à segregação no sentido de um antissincretismo, que marca explicitamente as diferenças entre as culturas envolvidas. As cartas patrimoniais internacionais de Brasília (1995), México (1985) e Fortaleza (1997) dedicam-se a estas especificidades do patrimônio material e imaterial, solicitando reconhecimento e registro das igualdades e carinho por elas, assim como respeito cuidadoso frente às desigualdades que caracterizam a vida e o convívio na paisagem cultural urbana, rural e natural dos países sul-americanos.

Por ser o conjunto das expressões culturais na América do Sul tão grande, colorido e, em boa parte, contraditório, existem várias abordagens científicas sobre a história do desenvolvimento cultural desta região do hemisfério sul.

O conceito tradicional é o eurocêntrico, no qual os países latino-americanos têm papel periférico, servindo, principalmente, como fornecedores de matérias-primas, necessárias ao desenvolvimento econômico, científico e artístico da Europa. Uma vertente menos categórica deste pensamento de mão única constrói a ideia de que o centro europeu está se transferindo para sua periferia, perdendo sua centralidade na medida em que a periferia a assume [Waisman, em VENDRIES, 2014, p.43].

Outra abordagem conceitual foi estabelecida por Wolf, que estudou a contribuição de povos não europeus na construção da imagem do mundo ocidental. Desde o princípio, ele nega a existência de centros e periferias, respectivamente de agentes e recipientes no processo de desenvolvimento cultural. Não acredita que a campanha do progresso racional e tecnológico seja o parâmetro determinante de uma cultura de nível elevado, nem que haja culturas primitivas e outras elevadas. Ele parte da ideia de que todas as manifestações culturais são equivalentes, havendo, conseqüentemente, somente impactos entre os agentes que liberam energias inovadoras para todos. Os agentes, muitas vezes, são simultaneamente mais que dois, sendo comparáveis às bolas em um jogo bilhar, em que cada uma interfere no caminho daquela na qual bateu, também alterando o próprio comportamento. [Conrad, em VENDRIES, 2014] Não há, então, 'povos sem história', pois a história é de todos simultaneamente [WOLF, 1986]. A postura

de Wolf impulsionou, na época da globalização, no fim do milênio passado, uma série de pesquisas no ramo da antropologia cultural e social, as quais investigam assuntos transculturais e transnacionais, como as de Appadurai 1996, Gupta e Ferguson 1997, Hannerz 1992, Hastrup e Fog Olwig 1997 [VENDRIES,2014, p.43]. Fabian deduz que a história europeia não é mais do que uma parte da história mundial, constituída por processos mundiais, que surgiram devido à expansão agressiva da Europa, a partir do século XIV [Fabian 2007 em VENDRIES 2014]. Estes múltiplos processos não podem ser simplificados até chegar ao par oposto – tradição e progresso –, mas ao processo natural de cada cultura de incluir e assimilar reinterpretando bens e ideias. A princípio, isto vale igualmente para qualquer expressão formal arquitetônica, que trabalhe a inclusão despreocupada de uma quantidade maior de alusões, conotações ou elementos arquitetônicos de povos ou tempos distantes no cânone formal como um processo natural que não deveria ser julgado negativamente, como aconteceu, durante o século XX, com a arquitetura historicista no Brasil.

A análise da atitude absorptiva da arquitetura brasileira, na época historicista do século XIX, fortalece a convicção que sua identidade não sofreu chauvinismo cultural por parte dos europeus. Esta vertente arquitetônica disseminou-se de forma abrangente no país, tomando o lugar da arquitetura colonial tradicional, porque era a expressão cultural da transformação sociopolítica e sociocultural necessária e natural que estava se anunciando desde meados do século XIX, quando a cultura do império brasileiro, baseado, economicamente, em plutocracia e escravatura e, politicamente, na autocracia da nobreza colonial, estava prestes a se esgotar junto à arquitetura brasileira da época colonial.

A contribuição dos profissionais imigrantes da Europa à construção das cidades pós-coloniais não tinha o intuito de propiciar a leitura que o Brasil se tivesse tornado novamente uma colônia europeia, sem identidade visual própria, nem era uma tentativa de criar uma pequena Alemanha, França, Itália ou qualquer outra nação europeia em solo brasileiro. Wilhelm (Guilherme) Ahrons, pai do engenheiro Rudolph Ahrons, publicou, em 1903, um artigo no qual trata exatamente deste tema. Ele diz que os imigrantes sentiam grande amor pela cultura alemã e inclusive não pretendiam rejeitá-la nunca, mesmo se a Alemanha os acusasse de terem abandonado a pátria, sua cultura e até a própria língua e os expulsasse pós-emigração para que nunca mais pudessem voltar à pátria. Explica que “a ideia mais simples de qualquer história cultural é que a vida e o progresso do Estado baseiam-se na exploração do conjunto de todas as forças e esforços de sua população humana para cumprir os fins do Estado.” [AHRONS, 1903, p.184]. Continua: “Geralmente, não podendo voltar ao país de origem, os imigrantes tentariam contribuir física e intelectualmente da melhor forma possível, guiados pelo pensamento de

alcançar o melhor futuro para a nova pátria, a qual haviam escolhido livremente. Descreve, porém, que a consecução disto não era nada fácil, pois a população local não reconhecia este intuito idealista e sentia-se ameaçada pelos invasores, que trabalhariam demais e não reconheceriam a competência superior da sociedade receptora.” [AHRONS, 1903, p.186]. Parece que a inveja estava presente em ambos os lados.

A parte principal do trabalho trata o trajeto norte-sul das ideias, entretanto, se não tivessem existido trocas seculares de ideias em direção sul-norte, os três arquitetos provavelmente não teriam optado pela emigração justamente ao Brasil, país tão longe de sua pátria. No entanto, a imagem centenária, plástica, formada sobre o Brasil na Alemanha até o fim do século XIX e ainda no início do século XX, prometia para eles um futuro mais bem-sucedido, prazeroso e feliz do que a Alemanha na época. O início da história da emigração dos três arquitetos alemães deve, então, ser procurado em histórias, relatos, literatura sobre o Brasil e os bens originais do Brasil, que surgiram nos séculos XVI a XIX, pois, afinal, foram eles que, tradicionalmente e em boa parte, constituíram o imaginário prometedora do país sul-americano. Deve-se, pois, buscar motivos firmados bem antes da primeira onda da emigração ao Brasil, no início do século XIX.

Esta primeira onda foi estimulada pelos governos tanto na Alemanha quanto no Brasil. Para os governos de alguns estados alemães, os motivos principais foram o combate à miséria e as turbulências sociopolíticas causadas e fortalecidas por anormalidades climáticas ¹, as circunstâncias políticas e sociológicas pós-revolucionárias (da revolução francesa) e pós-guerras (guerras contra Napoleão 1792 - 1815), os efeitos colaterais negativos que surgiram em consequência do início da industrialização. Para o Brasil, o motivo mais importante foi a colonização do país, o que significava povoar e cultivar as terras ainda muito vazias, explorar as riquezas geológicas e agrícolas, fortificar as fronteiras externas e internas, neste caso significando tomar posse de áreas habitadas pela população indígena.

A imigração alemã em massa, sobretudo aos estados do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina, começou em 1824. A Imperatriz Leopoldina, esposa do Imperador Pedro I, filha do Imperador da Áustria Franz I de Habsburgo e cunhada de Napoleão, segundo Prof. Telmo Lauro Müller a “mãe” do Brasil, conhecia a tática da coroa austríaca nos séculos XVII e XVIII, de colonizar regiões do Império ameaçadas pelos turcos com colonos alemães – os assim chamados

¹ Nos anos 1810, caiu neve durante o verão na Alemanha, devido à erupção de um vulcão na Indonésia. Com a perda total da colheita, muitas pessoas chegaram a comer grama para matar a fome [Fonte: Prof. Baumann em entrevista]

Donauschwaben. Müller supõe que Leopoldina, mulher erudita e influente em questões políticas, foi a favor da ideia de adotar esta tática habsburgeriana para consolidar as fronteiras do Brasil. Através de promessas mais que prometedoras, foram atraídos alemães como mercenários e colono agricultor. [MÜLLER, s.d., s.p.]

No fim do século XIX, o Brasil já tinha alcançado, na Alemanha, a fama de país do futuro, nome que aparecia em publicações editadas pelo governo alemão, como no livro de Eduard Dettmann, intitulado “*Brasiliens Aufschwung in deutscher Beleuchtung*” (o progresso do Brasil sob o olhar/exame alemão), de 1908. A alcunha ‘país do futuro’ foi posteriormente retomada como título de livro por Stefan Zweig, em 1942, quando o literato emigrante morava em Petrópolis. Estimulada por este tipo de publicação positiva, mas, obviamente, também por relatos pessoais e cartas de pessoas que já viviam no Brasil, a emigração tornou-se um negócio. No primeiro momento, ele estava organizado em associações de emigração, mas, paulatinamente, foi assumido por agentes comercialmente constituídos, que não hesitaram em mentir e roubar dos clientes. Em determinadas regiões – principalmente no sul do país, em Baden –, houve programas governamentais para incentivar a emigração, a fim de aliviar o impacto da crise socioeconômica. Autores como Nugent sustentam a ideia de que o Brasil foi incluído entre os mais importantes países receptores da imigração em massa – ao lado de Estados Unidos, Argentina e Canadá – somente graças à imigração subsidiada, promovida institucionalmente pelo governo paulista. Por volta de 1900, o Rio de Janeiro apareceu em publicações alemãs como a cidade pérola do além-mar. Jovens de famílias brasileiras extremamente bem-sucedidas foram à Europa em viagens de negócios, mandados pelos pais para estudar em universidades técnicas e academias de arte ou simplesmente para passear. Consequentemente, a imagem de ‘país do futuro’ tornou-se cada vez mais atrativa na imaginação dos europeus. Não surpreende, então, que, com a chegada cíclica de tempos economicamente mais difíceis, tenham ocorrido verdadeiras ondas de emigração, reunindo alemães que decidiram realizar seus sonhos sob outras condições de vida. Descendentes dos mais diversos contextos socioeconômicos e culturais, eles fizeram as malas e embarcaram rumo ao novo mundo.

Por que Porto Alegre?

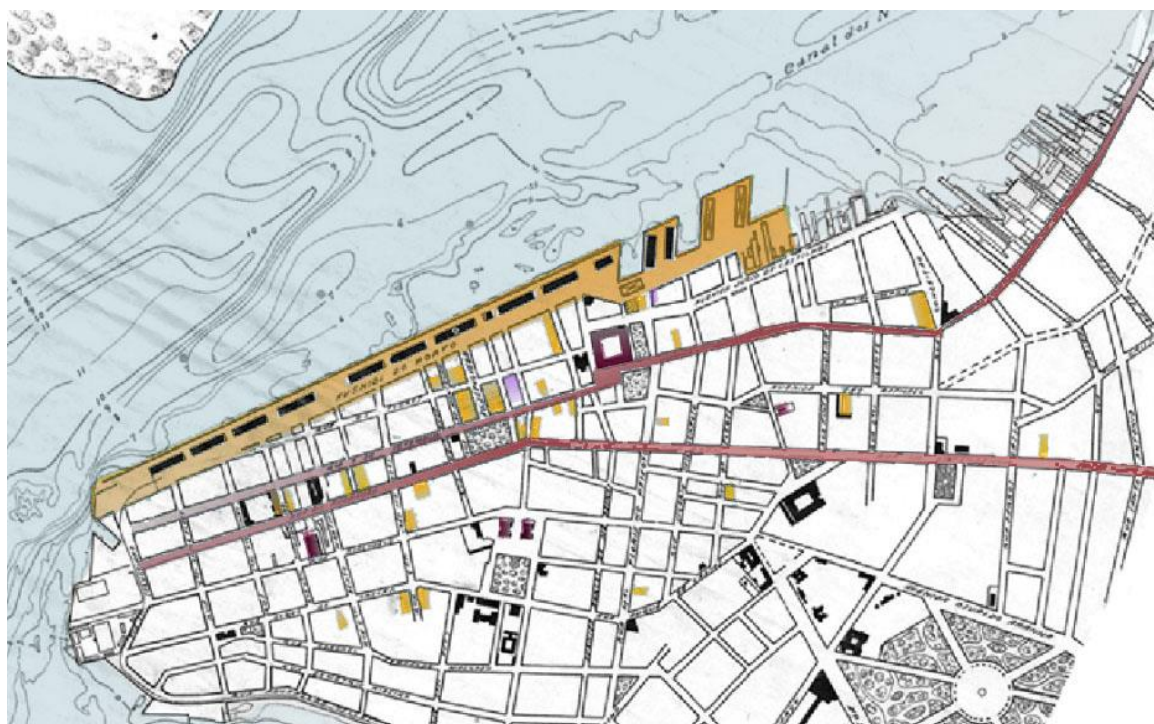
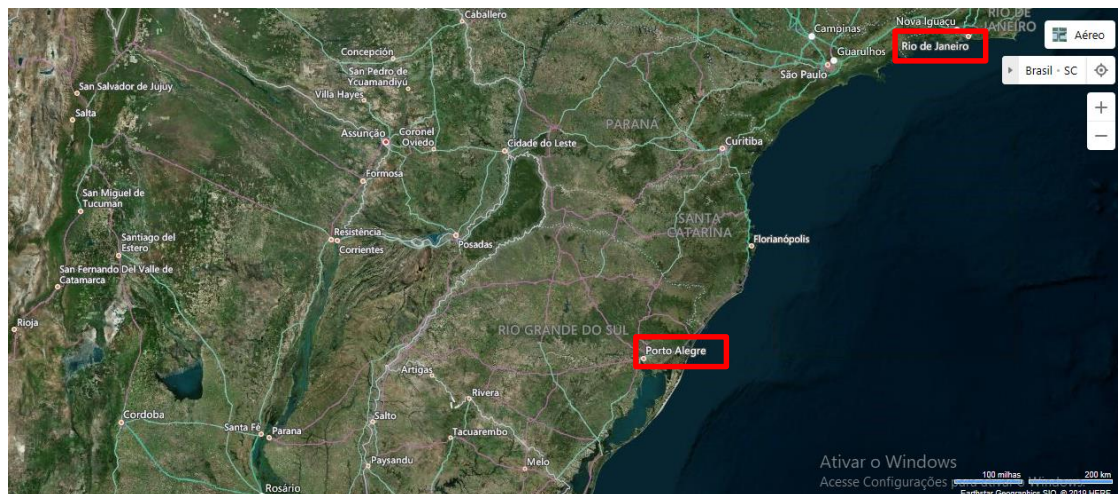


Figura 1: Mapas da localização de Porto Alegre na imagem de satélite e do centro de Porto Alegre, editado pela autora. A cor rosa indica os dois principais eixos da cidade, a Rua Sete de Setembro e a Rua da Praia (hoje Rua dos Andradas); a cor laranja, projetos cuja localização foi possível de identificar nesta parte da cidade, realizados pelos quatro profissionais principalmente nas primeiras duas décadas do século XX. Na cor vermelha é destacada uma seleção de obras, as quais marcam a cidade, realizadas por outros profissionais imigrantes alemães, durante o século XIX.

Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, recebeu uma quantidade significativa de população alemã, cuja presença influenciou paulatinamente as estruturas socioculturais e, de forma mais visível e impactante, a arquitetura local de origem portuguesa, atribuindo paralelamente à introdução de novos costumes e formas de convivência, um novo caráter ao quadro urbanístico e arquitetônico da cidade, que a destaca da maioria das cidades brasileiras.

Por que estes profissionais?

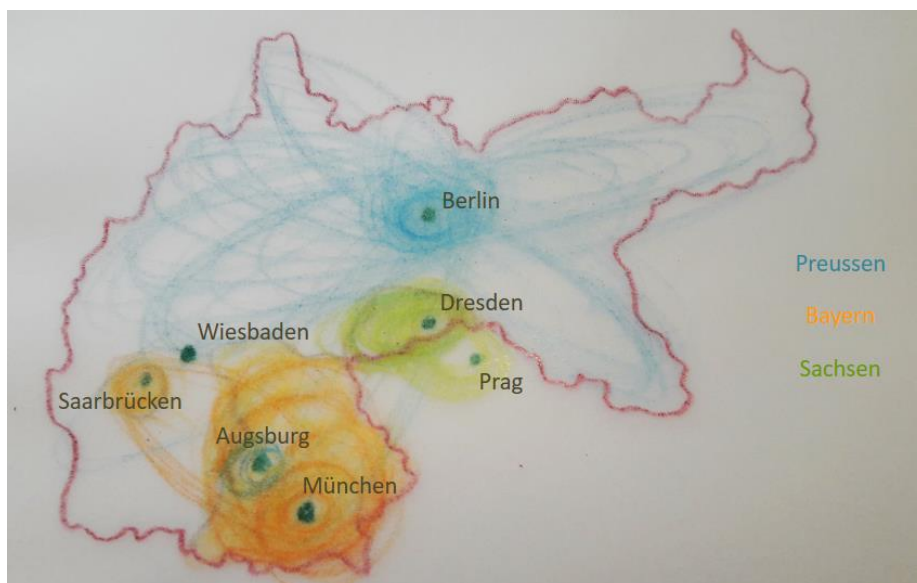


Figura 2: Esboço da autora, mostrando o Império Alemão, a localização das cidades onde estudaram e trabalharam os quatro profissionais e çimarcção dos reinados governamentais às quais pertenciam as respectivas cidades (Prag nunca fez parte de Sachsen, mas o barroco que Lutzenberger lá estudou é formalmente muito semelhante ao que conheceu em Dresden)

Os três arquitetos foram selecionados por motivos distintos. Wiederspahn foi um multiplicador de suas ideias, através de muito bem sucedido seu escritório e também através de sua atividade como professor na *Baugewerkschule* Porto Alegre, por ele fundada. Há obras tombadas de Wiederspahn em três países – Alemanha, Brasil e Uruguai –, o que reforça a importância da sua obra. Lutzenberger ensinou no Instituto de Artes, desempenhando importante papel como disseminador de ideias, técnicas de representação e estilo artístico e arquitetônico. Menchen foi um de poucos arquitetos em Porto Alegre que projetou em *jugendstil* (*art nouveau*), estilo que, na capital gaúcha não criou grande *lobby*, embora tenha dominado a cena arquitetônica, durante um bom tempo e com grande sucesso, em outras cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, onde a elite orientava-se, em assuntos de bom gosto, principalmente na França e na Itália. Além destes motivos, os três foram selecionados, pois todos eles trabalharam na Alemanha e na Europa, antes da emigração ², tendo já criado um olhar, um pensar e um projetar próprios. O encontro destas posturas maduras com o olhar, o pensar e o projetar aqui existentes resultou em três carreiras bem distintas que merecem ser conhecidas e divulgadas.

O engenheiro Ahrons, o único dos quatro profissionais que nasceu no Brasil, foi selecionado, por ter estudado na Alemanha e empregado tanto Wiederspahn como Menchen em

²Infelizmente não foi possível identificar obras que Menchen realizou ou conheceu na Alemanha, mas, segundo seu currículo, aí trabalhou durante algum tempo depois de formado, fazendo inclusive viagens ao exterior.

seu escritório. Ele foi um dos mais importantes construtores de prédios públicos. Na época de sua atuação, gozava da fama de 'mágico' que mudou o rosto da cidade e contribuiu para a disseminação do conhecimento, devido a seu grande desempenho como cofundador e professor da primeira faculdade de engenharia civil no estado.

Verificou-se, durante a pesquisa, que, no conjunto das obras dos quatro profissionais, há edifícios que apresentam não somente características da arquitetura típica do sul da Alemanha, que a maioria das pesquisas da área identifica como neobarroco bávaro, mas também elementos típicos da arquitetura da Prússia, que tinha desenvolvido, no século XIX, uma linguagem arquitetônica neoclassicista. Podem ser identificadas, por conseguinte, vertentes arquitetônicas características tanto do sul quanto do norte da Alemanha, que criaram um forte impacto visual na cidade de Porto Alegre, diferenciando-se tanto estética quanto estruturalmente do contexto luso-brasileiro.

Procura-se identificar estas características regionais, pelas análises das obras rio-grandenses dos quatro profissionais, realizadas na última parte do trabalho, entrelaçando, de forma sucinta, a geografia cultural estabelecida a partir dos diferentes reinados alemães, existentes no século XIX, com vínculos ou preferências pessoais dos quatro profissionais. Em alguns casos, se estabelecem hipóteses sobre o motivo que levou os profissionais à escolha do estilo de determinado epicentro cultural.

O que tem os quatro profissionais em comum?



Figura 3: Esboço da autora, mostrando o Império Alemão com os respectivos trajetos pelas cidades onde viviam, estudaram ou trabalharam os quatro profissionais antes da emigração e, no caso de Menchen, temporariamente, também pós-emigração.

Há alguns pontos que reúnem os três arquitetos. Por exemplo, todos eles trabalharam, em Porto Alegre, com o artista plástico Alfred Adloff, para elaborar a decoração de alguns

projetos. Adloff era um imigrante alemão que estudara em Düsseldorf, na Escola de Belas Artes, e tinha trabalhado em Berlim, na Bélgica e na Itália.

Três cidades alemãs formaram uma espécie de epicentro cultural na paisagem cultural alemã e, individualmente, desempenharam importante papel no contexto de formação e convívio nas trajetórias de, ao menos, dois dos três arquitetos. São elas, duas cidades prussianas – Berlim e Wiesbaden – e a cidade da residência real da Baviera, Munique³.

Todos os três tinham direta ou indiretamente a ver com a arquitetura ou a escola de arquitetura de Berlim. Lutzenberger trabalhou duas vezes em Berlim, primeiro na prefeitura de Rixdorf e, posteriormente, no escritório de Reinhardt & Süssenguth. Heinrich Reinhardt e Georg Süssenguth conheceram-se na faculdade da *Königliche Hochschule Charlottenburg* (hoje universidade técnica de Berlim), uma das três mais famosas e exigentes faculdades do Império e estavam entre os arquitetos mais requeridos da capital. Conquanto Menchen e Wiederspahn não tenham chegado a morar e trabalhar em Berlim, a arquitetura da capital do Império esteve presente nas trajetórias profissionais dos dois, através da colaboração no escritório do engenheiro Rudolph Ahrons em Porto Alegre. Ahrons, natural de Porto Alegre, tinha se formado na *Königliche Hochschule Charlottenburg* em 1894. Wiederspahn foi o sucessor de Menchen na empresa de Ahrons e concluiu duas obras que Menchen tinha lançado: o prédio da Faculdade de Direito e a residência de Theo Möller, ambas em Porto Alegre [Weimer 2009, p.47].

Outra cidade pela qual passaram as trajetórias de Wiederspahn e Lutzenberger foi Wiesbaden. Isto não quer dizer, porém, que Menchen não a conhecia. Wiederspahn nasceu nesta cidade, que era o lugar de maior quantidade de milionários *per capita* e um dos municípios mais refinados do Império. O Imperador frequentava anualmente suas termas, atraindo a nobreza e a alta burguesia.

Quando Wiederspahn trabalhou junto ao pai na construtora da família em Wiesbaden, recebeu influência indireta da escola de arquitetura da *Königliche Hochschule Charlottenburg* sobre sua carreira, através da figura de Felix Genzmer ⁴, que presidiu e influenciou conceitualmente o departamento de projetos urbanos e de saneamento na prefeitura de Wiesbaden, entre 1881 e 1903. A cidade cresceu de 33.000 habitantes, em 1870, para 109.000, em 1910. Durante a gestão de Genzmer foram realizadas várias obras de expansão. Além de

³Lutzenberger ainda conheceu o estilo específico de Dresden, sede do corte dos reis da Saxônia e Praga, cujo estilo arquitetônico era relativamente semelhante ao da Saxônia.

⁴Josef Brix & Felix Genzmer também se conheceram na *Königliche Technische Hochschule Charlottenburg*, onde Brix lecionava na escola de engenharia e Genzmer, na de arquitetura. Em 1907/08 criaram e passaram a administrar o famoso *Seminar für Städtebau* (seminário de urbanismo), no qual ambos ensinaram, assim como convidados ilustres da nova disciplina *Städtebau*, como Reinhard Baumeister, Rudolf Eberstadt, Josef Stübgen, Albert Erich Brinckmann e Philipp Rappaport. Os “*Städtebauliche Vorträge*” – as primeiras publicações deste gênero – foram publicados pela editora Ernst & Sohn, sendo amplamente divulgados.

bairros com palacetes nas regiões este e norte, foi construída, na região central, perto da estação ferroviária, uma zona de prédios de quatro andares, em estilo historicista, com apartamentos generosíssimos de mais que 200m² e pé direito de 3,50m. Nas regiões sul e noroeste, surgiram mais três bairros. Há cinco prédios, hoje tombados, projetados por Wiederspahn e executados pela empresa da família, dos quais três estão localizados nestas novas partes da cidade.

Lutzenberger também trabalhou em Wiesbaden, neste centro culturalmente efervescente no auge de sua beleza, logo antes da Primeira Guerra Mundial. A época da presidência de Genzmer já tinha passado, mas a convivência com os novos bairros nobres certamente deixou um marco na memória de Lutzenberger.

Munique foi um lugar significativo para Menchen e Lutzenberger. Isto não significa, porém, que Wiederspahn não tenha conhecido esta cidade. Os pais de Menchen mudaram-se para lá quando ele era adolescente e é provável que ele tenha se formado na *Baugewerkschule* de Munique. Não foi possível verificar este ponto, pois o arquivo da faculdade queimou na Segunda Guerra Mundial. A irmã de Menchen viveu até sua morte em Munique. Quando Menchen voltou a morar na Alemanha, estabeleceu-se perto da capital da Baviera, em Planegg. Lutzenberger formou-se na *Königlich technische Hochschule München*, outra das três melhores universidades do país, e tinha vínculos familiares na cidade. Sua última residência, antes da emigração, foi em Munique.

Além de lugares e personalidades que supostamente tiveram papel influente na carreira dos três, há livros importantes cujo uso os une. O *Handbuch der Architektur* era o almanaque arquitetônico da época, sendo muito provável que os três o tenham usado para projetar. Lutzenberger inclusive estudou com o Prof. August Thiersch, que escreveu a introdução no volume IV, tratando de questões de proporção e método de projetar. No mesmo volume IV, há partes sobre prédios bancários e bolsas de valores, sobre prédios de correios e telégrafos e sobre estações ferroviárias que mostram, ao todo, umas três dúzias de projetos referenciais. Há vários elementos decorativos, configurações espaciais e proporções que caracterizam a arquitetura construída pelo engenheiro Rudolph Ahrons em Porto Alegre, quando Wiederspahn era seu projetista sênior. Constam vários volumes do *Handbuch der Architektur* do acervo de Wiederspahn armazenado no Espaço de Documentação e Memória Cultural Delfos da PUC-RS.

O que diferencia os três arquitetos?

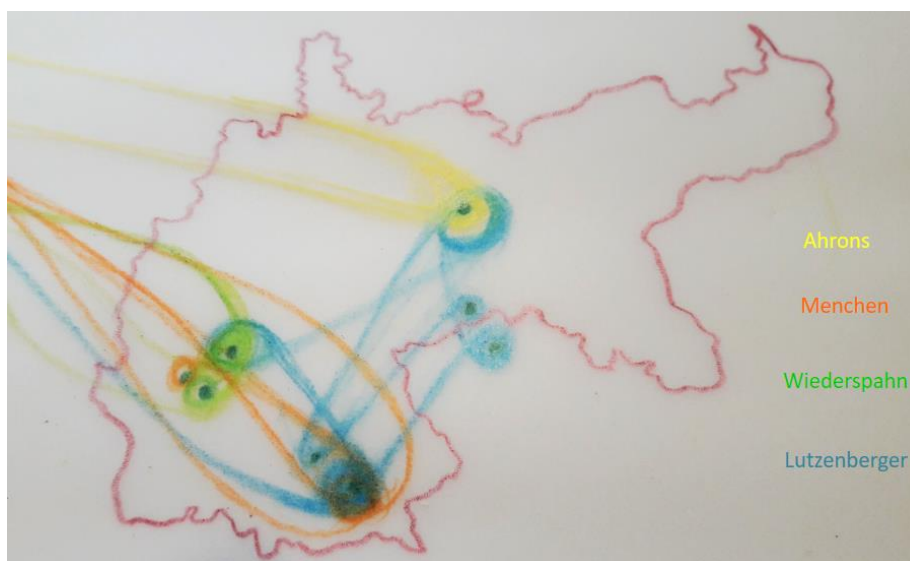


Figura 4: Esboço da autora, mostrando o Império Alemão e os laços estabelecidos pelos quatro profissionais entre cidades alemãs que foram estações de vida e o Rio Grande do Sul.

Cada um dos quatro profissionais tinha uma personalidade única, com sua própria forma de expressão artística. Os caminhos, embora tenham parcialmente passado por lugares idênticos, os levaram, no seu fazer arquitetura, a decisões formais e funcionais distintas. As circunstâncias políticas e os contextos culturais que encontraram foram diversos e, conseqüentemente, tiveram diferentes impactos no desdobramento da linguagem arquitetônica de cada um.

Provavelmente, eles também se diferenciavam na convicção política. Lutzenberger educou seus filhos de modo que chegaram à idade adulta formados no ideário 'verde' (ecológico). O quanto esta vertente política tornou-se seu próprio credo está fora do conhecimento da autora. Sobre a convicção política de Menchen, há menos dúvidas. Seus poemas em alemão mostram claramente que teve grande apego emocional pela pátria, compartilhado com seu sogro Miguel Friedrichs. A filha deste, Lilly, esposa de Menchen, registrou, em suas memórias, que Carl v. Koseritz foi o melhor amigo da casa Friedrichs. Em seus escritos, v. Koseritz destacou tanto o amor pelo país de origem e sua cultura específica quanto o amor pela nova pátria. Lutou pela ideia de que os alemães fossem mais bem integrados à sociedade e à política brasileiras, porém mantendo a cultura alemã. A autora não tem conhecimento sobre a linha política com a qual Wiederspahn identificou-se.

Os três arquitetos diferenciavam-se por seu relacionamento pessoal com a Alemanha pós-imigração. Lutzenberger nunca mais voltou à sua terra natal. Suas netas e bisnetas, no entanto, falam alemão em casa até hoje. Wiederspahn manteve um contato mais vivo com o país de origem: mandou o filho Willy estudar na Alemanha, na *Baugewerkschule Darmstadt* (na escola onde Filsinger, seu empregado, estudou depois ter concluído o curso de arquitetura na

Baugewerkschule de Offenbach) de onde regressou para trabalhar com o pai. O próprio Wiederspahn voltou à Alemanha, no mínimo, uma vez, em 1913, em viagem de trabalho – ele assinou pranchas arquitetônicas em Wiesbaden para o projeto da cervejaria Bopp, em 1913. Estas pranchas constam do acervo de Wiederspahn do Delfos/ PUC-RS. Provavelmente, ele foi visitar seu país de origem mais vezes. Menchen retornou à Alemanha, em 1920, pois queria dar uma educação alemã aos filhos e aparentemente tinha se programado para lá ficar, já que se candidatou a prefeito na cidade de Planegg, onde morava. Apesar de ter citado nomes de pessoas importantes na sociedade alemã como testemunhas de sua integridade, não conseguiu se renaturalizar como alemão⁵ e regressou ao Brasil, em 1928, tendo vivido em Santa Cruz do Sul até sua morte. Seus netos e bisnetos falam alemão em casa.

Por último, uma rápida olhada sobre a imagem que os três tinham do Brasil. Lutzenberger observou o Brasil, seus habitantes, a fauna e a flora com os olhos de desenhista e de artista de maneira carinhosa, racional e com uma boa dose humorística. Formalmente se inspirou nos desenhos de Ludwig Richter, ilustrador dos contos de fadas dos irmãos Grimm, cuja obra trouxe consigo para o Brasil.

Menchen sentiu-se como *Auslandsdeutscher* (alemão no exterior), comunidade para a qual escreveu e compôs “Landeshymne der Deutschbrasilianer” (hino dos teuto-brasileiros) e elaborou a obra “der Deutsche Michel und andere Heldengedichte” (o Michel Alemão e outras canções heroicas), entre outros poemas humorísticos, patéticos e, por vezes, melancólicos. Em 1916, foi cofundador do *Germanischer Bund für Süd-Amerika* (associação germânica para a América do Sul), a qual publicava mensalmente as *Monatsblätter des Germanischen Bundes für Süd-Amerika* (folhas mensais da associação germânica para a América do Sul), uma revista com 48 páginas, ilustradas com pinturas [ARNDT/OLSON, 1973, nº. 329, p. 165].

No mesmo ano de 1920, no qual Lutzenberger veio para o Brasil, Menchen tomou a decisão de voltar à Alemanha, mais precisamente à Baviera, onde Lutzenberger tinha vivido nos últimos tempos e onde estivera estabelecida, naquele ano, por alguns meses, a assim chamada *Räterepublik* comunista (república de conselheiros). Possivelmente não se sentiu mais acolhido no Brasil, onde os alemães sofreram com a discriminação que as guerras costumam trazer a imigrantes das nações envolvidas: agressão física e, principalmente, perda de oportunidades de trabalho. No caso de Menchen, a obra da Alfândega o arquiteto não “concluiu por algum motivo” [AMSTADT, 1924, p.507]. Na opinião de Corona, a razão do marasmo do processo de construção

⁵Observação da autora: este fato confere com aquilo que Wilhelm Ahrons comenta em seu artigo *Zustände in Brasilien*, publicado no livro “Deutsch-brasilianische Literatur, Erzählungen, Vorträge und Aufsätze von Guilherme Ahrons”, 1903, p.186

foi a ‘caça às bruxas’ do pós-guerra, que colocou todos os alemães sob suspeita, tendo sido seus projetos devidamente ‘nacionalizados’ [CORONA, 1957, p.225, apud WEIMER, 2004, p.118].

A autora não tem conhecimento se Menchen retornou ao país de origem com a ideia de colaborar na reconstrução política e cultural da Alemanha ou se foram simplesmente motivos pessoais, como a educação dos filhos, que o levaram a tomar a decisão de voltar. Sua mãe, que regressara a Munique anteriormente, tinha morrido em 1917, mas a irmã e um irmão moravam ainda na cidade. Oito anos depois Menchen acabou voltando definitivamente ao Brasil.

Durante a investigação, não se chegou a estudar a posição de Wiederspahn frente a estas questões. No entanto, pelo que consta em documentos da época e, principalmente, em publicações de Weimer, Wiederspahn parece ter sido um homem fixado na comunidade alemã e com pouco contato com pessoas de fora desse grupo. Quando, sob o governo de Getúlio Vargas (1930 em diante), a situação pessoal e econômica tornou-se difícil para a comunidade alemã na capital, Wiederspahn optou para se retirar para o bairro, na época ainda pouco estruturado Ponta Grossa, onde aparentemente era mais fácil exercer sua profissão. Elaborou entre outros um grande loteamento para o Sr. Schwartz, seu cliente de longa data. Ali realizou também numerosas obras para a igreja luterana das comunidades alemãs.

Objetivos

A premissa da presente pesquisa é a convicção de que a imigração alemã no Brasil não pode ser vista da forma como o foi – e está sendo – examinada tradicionalmente sob o olhar eurocêntrico. Isto significa que não pode ser avaliada como mera importação transnacional de ideias e formas de expressão e, muito menos, ser entendida como uma operação de mão única, em direção norte-sul. Entende-se a imigração alemã no Brasil como acontecimento que representa uma parte, um fio ou alguns nós de uma rede de acontecimentos e transferências materiais e imateriais, resultante de circunstâncias polilaterais que vinham se formando durante séculos, tendo deixado marcas na formação da cultura rio-grandense como um todo e, em especial, na de Porto Alegre. Identificar – mesmo parcialmente - apresentar e interpretar estas marcas e suas histórias é o objetivo deste trabalho.

Pretende-se, desta forma, contribuir no debate sobre o desenvolvimento histórico da arquitetura local, vinculando as observações feitas ao debate da transculturação, na medida em que o discurso dedica-se também à avaliação do papel de indivíduos e grupos importantes para a expressão arquitetônica. Procura-se evidenciar e avaliar o quanto estes indivíduos e grupos tinham posição e função capazes de influenciar aquela rede dos processos interconectados mundialmente, tecida ao longo de séculos, e se eles foram influenciados pelas alterações e pela manutenção das interconexões múltiplas. Espera-se que o material apresentado, analisado e

interpretado crie novos pontos de partida para outras leituras do passado, o qual, afinal, constituirá boa parte do futuro.

Enunciado da tese, hipótese de investigação e método de pesquisa



Figura 1: Esboço da autora, mostrando quantitativamente o impacto do encontro cultural e da produção arquitetônica dos quatro profissionais, tanto na Alemanha quanto no Brasil.

Esta tese examina, através de uma série de estudos de caso, quando, onde e quanto a produção arquitetônica da imigração alemã, representada pela obra dos quatro profissionais, objetos da investigação, apresenta características sincretistas ou é resultado de uma postura de resistência cultural – seja da cultura transferida, seja da cultura receptora.

A hipótese é de que que a o aspecto que diferencia a arquitetura da capital rio-grandense de outras cidades brasileiras não provêm de um único estilo, enraizado na arquitetura chamada de forma geral “alemã erudita”, mas é fruto de uma gama de vertentes arquitetônicas existentes no Império Alemão, pouco ou profundamente mescladas com a arquitetura luso-brasileira local, fato que pode ser verificado através da investigação das trajetórias profissionais dos arquitetos e construtores responsáveis.

A análise dos locais de estudo e de trabalho antes de sua imigração, da expressão artística da obra de seus professores e chefes de trabalho mas também das produções teóricas dos mesmos, de obras de arquitetos renomeados da época, publicada em revistas e livros importantes e, sobretudo, a análise de esboços, muitas vezes desenvolvidos em variantes, desenhados pelos quatro profissionais na procura de soluções formais para seus próprios projetos, mostram que o intuito dos alemães presentes na cidade não pode ter sido a criação de uma nova Alemanha. A aparência das obras deve ser interpretada, no entanto, como produto do ofício que dominavam e executavam para pessoas que queriam construir edifícios materializando tanto a identidade da

memória, quanto a nova identidade definida pela vida no Brasil – caso por caso, especificamente ponderando as prioridades.

A avaliação do grau de abasileiramento, a dizer de resistência ou assimilação, é feita através de análise estilística e espacial nos estudos de caso de quarenta projetos, e comparação de o quanto as redes sociais transculturais influenciaram a expressão artística da arquitetura no exemplo destes quatro profissionais, que estudaram na Alemanha e atuaram no Rio Grande do Sul, no início do século XX.

Estado da arte sobre o tema

Prof. Dr. Günter Weimer foi o pioneiro da pesquisa sobre o assunto, tendo feito amplos levantamentos em acervos e arquivos públicos e privados e publicado numerosos livros e artigos sobre arquitetos, engenheiros e construtores de origem alemã, que atuaram no Rio Grande do Sul, constituindo uma base sólida para outros pesquisadores interessados nesta área da história da arquitetura local. Aprofundou e compartilhou exaustivamente seu conhecimento, sobretudo referente à obra e à vida de Theo Wiederspahn, traçando caminhos para outras pesquisas que foram paulatinamente desenvolvidas nas universidades da região, principalmente em Porto Alegre.

Viviane Martins, em 1997, orientada por Weimer, examinou a arquitetura de Wiederspahn no Vale dos Sinos, nas décadas 1930 e 1940. Prof. Maturino Salvador Santos da Luz dedicou-se, em seu mestrado (2004), orientado pelo Prof. Dr. Carlos Eduardo Comas, à carreira e à obra de Josef Lutzenberger, trabalho que trilhou pistas que a presente tese retrança parcialmente, acrescentando informações. José Luis Tolotti Filho, também orientado por Comas, desenvolveu seu mestrado (2010) em volta das duas obras principais de Wiederspahn: os prédios dos Correios e Telégrafos (hoje Memorial do Rio Grande do Sul) e da Delegacia Fiscal (hoje Museu de Arte do Rio Grande do Sul), ambos localizados na Praça da Alfândega em Porto Alegre⁶. O mestrado de Taísa Festugato (2011) sobre Christiano de La Paix Gelbert, orientado por Prof. Claudio Calovi PhD, é outro trabalho que investiga a obra de um arquiteto porto-alegrense, descendente de imigrantes alemães e criador de importantes obras públicas da cidade, que são mencionadas na presente tese. O mestrado de Cristiano Zluhan Pereira sobre João Antônio Monteiro Neto informa a respeito de um arquiteto não imigrante, contemporâneo dos profissionais tratados na tese. Esse arquiteto não só construiu prédios do mesmo porte e colaborou com as mesmas empresas de construção sediadas na capital rio-grandense, como

⁶ A abordagem analítica e crítica exaustiva sobre estas edificações por este e por outros autores motivou a autora não tratar disto, nesta tese, para evitar repetições.

também publicou regularmente artigos na imprensa local, gerando importante acervo sobre as condições socioeconômicas gerais e o desenvolvimento arquitetônico da época. O mestrado da autora da presente tese (2013), orientado pelo Prof. Renato Holmer Fiore PhD, trata sobre a vida e a obra de quatro arquitetos imigrantes alemães: Hermann Otto Menchen, Julius Rieth, Franz Filsinger e Gerhard Krause. Ela recebeu documentos pessoais complementares, referentes à história familiar de Sr^a Érica Menchen, neta de Hermann Otto Menchen cuja vida e obra continuam desmerecidamente pouco conhecidas. Em seu doutorado, ela retomou este arquiteto como sujeito de pesquisa.

As pesquisas mencionadas foram todas desenvolvidas sob o olhar do pesquisador brasileiro que analisa, categoriza e contextualiza as obras e as teorias no âmbito da história da arquitetura brasileira, abordando a contextualização na história da arquitetura alemã de forma relativamente superficial e generalizada. A presente pesquisa pretende contribuir ao estado da arte com o aprofundamento e a diferenciação do contexto arquitetônico alemão. Investiga o convívio profissional de Ahrons, Wiederspahn e Lutzenberger com as vertentes estilísticas em vigor na época – sobre Menchen, infelizmente, não foram ainda descobertos novos dados referentes a sua carreira – e procura nelas encaixar a produção rio-grandense dos quatro profissionais, além de analisar quais aspectos não estão enraizados na cultura alemã mas na brasileira e quais são as novas criações locais.

Assim como Weimer abriu amplo campo de pesquisa na área da arquitetura dos imigrantes alemães, as professoras Dr^a Sandra Jatahy Pesavento e Dr^a Célia Souza Ferraz têm contribuído com profundas pesquisas e com publicações sobre o desenvolvimento urbano das cidades rio-grandenses, evidenciando, em seus trabalhos, o significativo papel dos imigrantes alemães nestes processos e incentivando estudos importantes de outros pesquisadores.

O mestrado de André Lapolli, orientado por Souza, é bem mais do que uma mera análise crítica sobre a Vila IAPI, que foi projetada segundo critérios do urbanismo germânico da *Siedlung* (vila operária), mesclado com o conceito da *Gartenstadt* (cidade jardim), conceitos radicados na Inglaterra. A dissertação é um verdadeiro panfleto a provocar a valorização e a salvaguarda do bairro. O doutorado da Prof. Inês Martina Lersch, também orientado por Souza (2014) desdobra detalhada e exaustivamente os caminhos transculturais e a disseminação do imaginário urbano germânico, através da Escola de Engenharia de Porto Alegre, no início do século XX. A história das duas provavelmente maiores obras transformadoras do centro de Porto Alegre – a construção do porto e a abertura da Avenida Borges de Medeiros – foi tema respectivamente do doutorado do Prof. Augusto Alves (2005), orientado por Pesavento, e do mestrado de George Augusto Moraes de Moraes (2003), orientado pela Prof^a Glenda Pereira da Cruz. A contribuição estrangeira – no

caso, a alemã – que passou a ser um elemento da própria cultura local é discutida pelo Prof. Renato Holmer Fiore PhD, em seu doutorado (2005). Ele reflete sobre caráter e lugar, definidos através da arquitetura, no contexto do intenso debate que surgiu na época da construção da Praça da Alfândega e dos prédios que a circundam – edificadas por Ahrons, Wiederspahn e Menchen. A tese do Prof. Sílvio Belmonte de Abreu Filho (2006), orientada por Calovi, reflete os ideários vislumbrados e manifestados nos planos diretores de Porto Alegre, no século XX, aos quais os trabalhos dos arquitetos tratados nesta tese tinham que atender.

Foi principalmente a leitura destes trabalhos, que ajudou a entender o desenvolvimento urbano e histórico da cidade de Porto Alegre e as condições físicas, conceituais e sanitárias do espaço público. Para a abordagem da transculturação, foram, entre outros estudos, consultadas duas teses, desenvolvidas na UFRGS e orientadas por Weimer. Por primeiro, a da Prof. Luisa Durán Rocca de 2009 que reflete sobre o impacto da transferência da cultura açoriana ao Rio Grande do Sul, focando o processo da fundação de cidades, com base em pesquisas antropológicas. Na medida em que trata da questão da atração e da resistência entre as culturas portuguesa e indígena, sua leitura fortaleceu o debate da presente tese que visa identificar tendências semelhantes em obras resultantes do encontro da cultura alemã com a luso-brasileira. A contribuição da tese da Prof. Adriana Eckert Miranda ao desenvolvimento do presente trabalho foi a análise crítica de Miranda, que, além de reconstruir a morfologia e a estrutura urbanas desenvolvidas para a criação do bairro industrial Navegantes de Porto Alegre, apresenta levantamento, análise e crítica referentes às redes sociais estabelecidas pelos protagonistas do planejamento, da construção e do aproveitamento econômico desta nova área urbana.

O Prof. Dr. Cléo Vilson Altenhofen dedica-se, desde os anos 1990, ao levantamento dos dialetos alemães presentes no Sul do Brasil, à comparação linguística deles com aqueles da Alemanha, à verificação de sua resistência e assimilação parcial ao português e de seu desenvolvimento em diferentes contextos rurais e urbanos. A leitura dos estudos do Prof. Dr. Cléo Vilson Altenhofen teve, em vários aspectos, efeito comprovatório para as conclusões desta tese, elaboradas com base na análise da produção arquitetônica dos quatro profissionais tratados.

Estrutura da tese

O tema da tese é composto por vários argumentos que se interconectam. A complexidade do conteúdo interfere na estrutura da tese, pois não permite uma narrativa linear em termos de espaço e tempo, mas exige sequências que, por vezes, pulam de um contexto, tema ou lugar para outro e de uma época para outra anterior ou posterior. Considerando este procedimento em cada parte, o texto está organizado em três seções.

No intuito de organizar e visualizar as influências múltiplas que estimulam o processo criativo de um arquiteto, toma-se a imagem de um centro fixo que corresponde ao triângulo vitruviano, em volta do qual circulam as ideias, oscilando na distância em relação ao centro, ao serem atraídas por forças externas e internas que modulam seu traçado de forma sempre diferente.

A primeira parte apresenta o tema. Partindo da análise de qualquer processo criativo em contexto transcultural, mostra os resultados de uma investigação não preconceituosa do histórico de algumas transferências culturais, materiais e imateriais, significantes e exemplares entre os dois hemisférios do planeta e seu impacto cultural no hemisfério oposto. Considerando que a arquitetura costuma interpretar formalmente as condições características de determinada sociedade e época, a desenvolve considerações sobre fatores de caráter sociopolítico e sociocultural, na cultura alemã, no século XIX e na virada do século XX, introduzindo reflexões sobre a diversificação das vertentes arquitetônicas que, baseadas nestes fatores, surgiram, consolidaram-se e desapareceram, paralelamente ou em momentos defasados, na Alemanha e no Brasil. As vertentes múltiplas da arquitetura em vigor na referida época são exemplificadas através de uma seleção de arquitetos renomeados, pois a revelação exaustiva da história da arquitetura, entre 1870 e 1945, não é o alvo deste trabalho. Espera-se que o convoluto de dados contribui à reconstrução do contexto que leve ao melhor entendimento das trajetórias profissionais de Ahrons, Menchen, Wiederspahn e Lutzenberger.

A segunda parte da tese visa contribuir com o discurso sobre a história do encontro da arquitetura alemã com a brasileira, no estado do Rio Grande do Sul – em Porto Alegre especificamente –, e como se encaixaram as trajetórias profissionais dos quatro profissionais na transformação do centro e das periferias da antiga cidade colonial em um núcleo urbano com características internacionais. Com o intuito de esclarecer o compromisso dos quatro profissionais com a sociedade local, expõem-se o estudo das redes sociais e culturais preexistentes e novas, dentro das quais os quatro profissionais em questão movimentaram-se, e uma reflexão sobre até que ponto parece pertinente deduzir, do envolvimento com estas redes, uma influência significativa sobre suas carreiras profissionais e sobre a expressão arquitetônica de sua obra.

A terceira parte apresenta e analisa obras selecionadas dos quatro profissionais, organizadas em grupos, formados conforme sua tipologia funcional, sob consideração dos resultados das demais partes da pesquisa. Com esta análise, visa-se evidenciar a manifestação de elementos estilísticos ou parâmetros funcionais nas soluções arquitetônicas transferidas da Alemanha e sua adaptação, assim como de elementos luso-brasileiros e de elementos híbridos, criados pela contribuição estrangeira que passou a integrar a cultura local.

Parte I

Considerações sobre o impacto de forças culturais externas e internas no desenvolvimento cultural europeu, com foco no processo criativo na arquitetura historicista e pós-historicista alemã.

I. Forças culturais e trans-culturais

Parte-se da convicção que o conhecimento comprovado sobre as trajetórias de bens e ideias processados mundialmente é relativamente marginal, especialmente em questões referentes a impactos provocados no passado por ‘povos sem história’. Não cabe no imaginário eurocêntrico conceber que poderia haver a necessidade de aprender com as culturas que – conforme este imaginário – estão em desenvolvimento, as quais antigamente foram chamadas de ‘primitivas’.



Figura 5: Colher de chá, 1745, Fonte: www.cefiro.main.jp, acesso 01.2018

Figura 6: Assyrian Relief, Fogg Museum. Fonte: HANFMANN, 1954, p.229. O texto que acompanha a imagem comenta que ainda não foi identificado o sentido da obra, referindo-se a Falkner (1939) e Weidner (1952).

Figura 7: Foto de 1905, tupi-guaranis com coroas, feitas de penas. Fonte: www.printerest.com, acesso 01.2018

Figura 8: Altar de casa. Fonte: www.lempertz.com, acesso 01.2018

Deve-se considerar que, ao longo do tempo, foi perdido conhecimento, não obstante tenha sido importante ou de grande valor.⁷

⁷ Um bom exemplo disto é a rota marítima entre o Império Romano e a Índia que passava pelo canal de Necho, obra concluída em 487 a.c. por Dareios I, rei da Persa. Com o fim do império persa, no século VIII, este canal entre o mar Mediterrâneo e o mar Vermelho foi usado cada vez menos frequentemente, até que a grande obra infraestrutural caiu em esquecimento e desapareceu. Somente no século XIX, quando foi construído outro canal, o canal de Suez, tornou a existir a possibilidade de navegar da Europa até o Oceano Índio sem precisar dar a volta na África.

Deve-se considerar também que existem coisas e formas que foram inventadas paralelamente ou em épocas diferentes, em lugares distintos, como a pólvora e a porcelana. Talvez, o formato das colheres de prata de 1745 ou do coroamento do altar portátil (figura 6 e 9) sejam exemplos disto: olhando bem, as coroas de penas dos índios tupi-guaranis têm um desenho e, provavelmente, um significado relativamente parecido com os dois objetos citados. Existem relatos e desenhos dos índios levados à Europa, no século XVI, que mostram estas coroas indígenas, as quais, hipoteticamente, poderiam ter influenciado os joalheiros europeus. Sabe-se, no entanto, que a coroa da cruz formada por raios de luz e nuvens é um símbolo cristão muito mais antigo. A forma das colheres é parecida com a coroa dos índios, entretanto provém da concha de Vênus, símbolo empregado na iconografia cristã, transferido da grego-romana. Pode-se encontrar coroas de penas semelhantes à dos índios Tupi de 1907 em um baixo-relevo assiriano que mostra caçadores ou guerreiros do século III a.c.



Figura 9: Nike de Samothrake, 190 a.c. Fonte: www.arsmundi.com, acesso 03.2019

Figura 10: Baixo-relevo assírico. Fonte: www.therealsamizdat.com, acesso 03.2019

Figura 11: Menino com roupa oriental, escultura helenística. Fonte: www.moma.com, acesso 03.2019

Figura 12: Irmãos Cosmas e Egid Asam, 1733: Anjinhos na Igreja St. Nepomuk, Munique. Fonte: CHARPENTRAT, 1964, p.124

A figura humana com asas e cabeça (ou outras partes do corpo) advindas do mundo animal que lhe conferem caráter divino integra o imaginário de numerosas culturas. Considerando a, por vezes, grande semelhança formal, o surgimento em épocas próximas e as rotas de negócios que existiam entre as culturas europeia, africana e asiática, desde a antiguidade, há grande probabilidade de ter havido trocas culturais entre elas, resultando na imagem cristã do anjo. O enorme tamanho e a fofura das penas moldadas nas asas da Nike de Samothrake (190 a.c.) ou os vestidos dos anjinhos da igreja St. Nepomuk, modelados pelos irmãos Asam em Munique (1733), indicam que os artistas tinham, de algum modo, conhecimento de pássaros do hemisfério sul, já que, nos países nórdicos, não existe nenhuma espécie de pássaro com este tipo de penas fofas, grandes e leves, como as do avestruz, nem faz parte da cultura europeia pós-neolítica enfeitar-se com penas de pássaros. Contudo, tanto as penas em si como o costume de destacar personagens

importantes, profanas ou espirituais, através de penas ou de vestidos de penas existiam no sul – como, aliás, as conchas espirais e o cipó que predominaram e identificaram o cânone formal do barroco e do rococó.



Figura 13: Calraet: conchas do mar, séc. XVI. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 05.2018

Figura 14: C.C. Kilian, 1750: catálogo de *roquailles* decorativos. Fonte: DENHARD,1993, Abb.35

Figura 15: Irmãos Cosmas e Egid Asam, 1733: Igreja St. Nepomuk, Munique. Fonte: CHARPENTRAT, 1964, p.123

Segundo Lederle, os jesuítas que atuavam, por exemplo, na Índia, não estavam focados na transferência de bens ou de ideias além de cumprir sua missão cristã, que exigia a unificação de fé, pensamento e cultura material. Embora tendo sido uma organização sistêmica que atuou contemporaneamente em locais e culturas tão distintos entre si, como o Rio de Janeiro no Brasil, o Palatinado na Alemanha e o Japão, aplicando sempre o mesmo método de missão, pode-se identificar bens culturais imateriais que, muito provavelmente, resultaram do impacto provocado pela Companhia de Jesus. Por exemplo, o carnaval de rua que tem um colorido específico no vale do Reno, bem diferente daquele de outras regiões da Alemanha e muito semelhante ao do Rio de Janeiro [LEDERLE, 2009, p.50-70] Pesquisas como a de Thomas Leim revelam que o teatro japonês Kabuki tem sua origem no teatro missionário de catequese jesuíta, liderada pelo Padre Luís de Fróis (1570-1600), que criou um teatro híbrido baseado no gênio japonês. Leim faz um excursão, no qual reflete sobre o fato de o carnaval de rua brasileiro ter sido catalisado pelo teatro missionário jesuíta [LEIM, 1990, p.176]. Os primeiros dramaturgos jesuítas, como Jakobus Pontanus (1542–1626) e Jakobus Gretser (1562–1625), celebraram, em suas peças, a dimensão global da *Eclesia Triumphans*, que atuava ultrapassando as fronteiras da Europa. Além de seu caráter representativo, as peças produziram impulsos étnico-didáticos para a ordem, a qual estimulava a missão no além-mar e no extremo oriente, abrindo o horizonte da população para o outro lado do mundo [NEBGEN, 2010, p.3]. Ramón Gutiérrez procura esclarecer, em poucas palavras, a origem daquilo que pode parecer, ao primeiro olhar, tão constrangedor no desenvolvimento da historiografia e da crítica da arquitetura sul-americana. Considera certo que determinadas formas do pensamento indígena teriam facilitadas a referência aos mistérios. Os

jesuítas teriam se surpreendidos de como os guaranis compreendiam com mais rapidez que os espanhóis o mistério da Santíssima Trindade [GUTIÉRRES, 2001, p.3].

Há estudos sobre culturas pós-coloniais, desenvolvidos a partir dos anos 1990, que investigaram mais especificamente os efeitos de transferências culturais, focando a “contemporaneidade do não contemporâneo”⁸. Eles analisam especialmente o comportamento cultural, quando há forte desnível entre as culturas envolvidas nas trocas culturais [GLISSANT, 2005, p.82]. Consideram indispensável a desierarquização que foca a questão da dissolução do par oposto centro-periferia em favor do pensamento em rede, e, segundo Mitterbauer, baseado no discurso de Derrida, da polifonia e da processionalidade de formações culturais e da circulação global de pessoas, coisas, informações e símbolos. Vem sendo abordada a bi-, a tri- e a polipolaridade destes processos de transferência cultural que constroem redes sociais e socioculturais, com papel fundamental na formação da cultura pós-colonial híbrida, que se manifesta em contraste às culturas locais que são autóctones e homogêneas [MITTERBAUER,2010, p.55]. Brofen, Marius e Steffen chegaram à conclusão que não há cultura que não tenha sido tocada pela circulação global de pessoas, coisas, informações e símbolos [BRONFEN; MARIUS; STEFFEN, 1997, p.17 apud Mitterbauer, idem]. No século XVI, por exemplo, as influências culturais advindas da presença dos espanhóis em quase todo mundo dominavam a cultura europeia. Por esta razão, Gruzinski o chama de *siècle ibérique*.

Não se deve esquecer, no entanto, que o império espanhol tornou-se possível economicamente graças ao ouro e à prata das Índias e que o mesmo império foi dilapidado por transações bancárias e pelo financiamento de múltiplas guerras europeias. No século XX, segundo o Gruzinski, viveu-se o *siècle américain* [GRUZINSKI,1999, p.12 apud Mitterbauer, 2010, p.56]. No século XVIII, a cultura europeia identificou-se estilisticamente com elementos importados da cultura asiática. No século XIX, época da primeira fase da revolução industrial, a Europa tornou-se parâmetro em questões de desenvolvimento sociocultural tanto para si mesma quanto para as partes do mundo que foram politicamente ou economicamente dominadas por países europeus.

Gutierrez descarta a ideia de pensar em categorias nacionais (ou continentais) e resume a transferência cultural como um processo natural de uma série de encontros culturais conflituosos que resultam, como se observa no caso da colonização ibero-americana, em achatamento dos tempos históricos e integração de momentos artísticos [GUTIERREZ, 1998, p.306 apud Durán, 2009, p.47].

⁸ Que acontece no decorrer de transferências culturais entre dois contextos que se encontram em momentos de desenvolvimento cultural diferentes, como no caso do encontro da cultura indígena com a europeia ou entre a brasileira e europeia na época em questão.

O processo analisado na presente tese é, porém, mais complexo, tendo a cultura receptora, a luso-brasileira, passado pela primeira fase de colonização portuguesa que dominou a cultura indígena. Com a chegada dos imigrantes, a até então cultura doadora (portuguesa), de repente, assumiu – por incentivo próprio governo – o papel de cultura receptora.

Durán, citando Gutierrez, diz que, independente do maior ou menor grau de participação de cada grupo, o resultado do encontro de duas culturas a formação de outra cultura, com identidade própria, na qual há diferentes graus de modificação ou permanência dos elementos culturais originais [idem].

No caso da imigração alemã no Brasil, existe, porém, no que se refere à ‘maior ou menor participação’, o caso especial de a cultura doadora passar, em plena segunda fase de ‘colonização’, a atuar na primeira fase, dominando a cultura indígena, devido à escassa presença da cultura luso-brasileira em determinados lugares, no interior do estado do Rio Grande do Sul. Neste caso, não se consegue identificar, na arquitetura estudada, impactos das duas culturas confrontadas. A produção cultural permanece completamente alemã, embora a investigação tenha procurado alcançar a meta exposta por Gutierrez, quando observa que se teria buscado e conseguido um equilíbrio que, sem desconhecer a presença dominante de certos posicionamentos culturais europeus, aceitaria hoje a singularidade de manifestações que se materializam em um contexto diferenciado [GUTIERRES, 2011, s.p.].

No ambiente urbano da capital do Estado, há edificações que exemplificam resistência total à recíproca aproximação cultural, mesmo, ou talvez, devido à óbvia ‘participação maior’ da cultura dominada. A definição de qual cultura foi a dominada e de qual, a receptora torna-se mais difícil na arquitetura erudita urbana do que no ambiente rural. Tendo sido a presença dos imigrantes um dos fatores que resultaram na alteração da cultura urbana e arquitetônica luso-brasileira, existente no local quando os imigrantes apareceram, segundo o pensamento de Gutierrez, foi ela a receptora.

Interpretam-se estas nuances como expressão do alto grau de identificação com o país de origem, o qual, de repente, torna-se expressão de individualidade no contexto da cultura receptora, como era o comum na pátria. Os motivos para tal identificação nacional ou estilística considerada de natureza pessoal, seja obscura ou lúdica são, com certeza, difíceis de reconstruir.

No século XVIII, encontram-se outros exemplos de fixação de colonos em territórios inexplorados ou vulneráveis, combinando migração com urbanização: na Rússia, na França, na Espanha, em Portugal, na Hispano-América e, especificamente, na região na região platina e no Brasil [DURÁN, 2009, p. 49] Os respectivos governos seguiram um o exemplo do outro. Comparando os resultados de aceitação e resistência, chega-se à conclusão que são esquemas

repetitivos, indiferente de condições climáticas, topográficas e de constelações culturais. Inclusive, a língua original dos colonos constitui a parte central da identidade diferenciada em todos estes exemplos, como consta Altenhofen.

O debate sobre os estilos historicistas importados no Brasil, no século XIX, por imigrantes e profissionais chamados pela corte brasileira, resultantes de um processo de chauvinismo cultural, vem sendo travado, no Brasil, desde o primeiro terço do século XX, por grandes analistas e críticos da cultura arquitetônica do país. Mario de Andrade, fundador do SPAN (hoje IPHAN, Instituto do Patrimônio Artístico Nacional), convicto da própria afirmação de que “defender o nosso patrimônio histórico e artístico é alfabetização”, definiu, junto ao grêmio dos fundadores do SPAN, que o estilo colonial fosse o principal patrimônio histórico e o mais significativo existente no Brasil.⁹

Não há dúvida que a produção arquitetônica urbana dos imigrantes alemães, em Porto Alegre, reflete, de modo similar àquela dos italianos, em São Paulo, e àquela francesa, no Rio de Janeiro, um desempenho capitalista, que, na época, não tinha maiores preocupações com direitos ou condições de trabalho dos empregados, nem procurava ser explicitamente brasileira. A postura de superioridade do crescente número de capitalistas imigrantes bem-sucedidos, nas primeiras décadas do século XX, pode ter provocado desprezo ou até inveja, o que levou a população a se irritar com as alterações estéticas nas cidades coloniais.

Envolvido com a formação de uma uniformidade brasileira¹⁰, o governo Vargas não fortaleceu integralmente a memória da população no que se refere às circunstâncias socioculturais da época colonial: na verdade, a arquitetura, colonial foi importada e é documento de uma época marcada por desigualdades econômicas. Contudo, o fato de a elite colonial ter acumulado poder político e econômico, tendo por base a exploração da força humana escravizada e da riqueza geológica do solo, sem a menor preocupação com possíveis danos ambientais, socioeconômicos ou culturais, não minimizou o crescimento da paixão pelo patrimônio colonial

⁹ De uma forma geral, os poucos estudos sobre arquitetura colonial brasileira até então empreendidos tomavam por base as poucas observações do pintor francês Jean Baptiste Debret relativas à arquitetura colonial, manifestas em sua obra *Voyage pittoresque et historique au Brésil*, publicada entre 1834 e 1839 na França. O estudo da arquitetura brasileira sequer fazia parte do currículo dos cursos de arquitetura existentes então; e só veio a ser incluído neles muito mais tarde. [PINHEIRO, 2006] Naquele momento surgiu o estilo neocolonial, alias em toda américa, como “contraproposta” ao historicismo com sua característica universal e internacional, sem referência local ou individual.

No governo Vargas, a educação foi considerada instrumento de transformação social. Daí, também, a subordinação do SPHAN ao Ministério da Educação e Saúde. São significativas, a esse respeito, as palavras de Mário de Andrade, em carta a Paulo Duarte: *O meu modo de ver é que esta campanha [Contra o Vandalismo e o Extermínio, desencadeada por Paulo Duarte], a lei federal sobre o nosso patrimônio, a lei estadual idêntica que você está preparando, são como a escola primária. Não basta ensinar o analfabeto a ler. É preciso dar-lhe contemporaneamente o elemento em que possa exercer a faculdade nova que adquiriu. Defender o nosso patrimônio histórico e artístico é alfabetização.* [DUARTE, 1985, p. 153-4 em Pinheiro, 2006]

¹⁰ acontece que a época da segunda metade dos anos 1930 era marcada por uma presença elevada de temas nacionalistas, em grandes partes do mundo.

brasileiro. A avaliação da originalidade e conseqüentemente do valor histórico do patrimônio edificado foi influenciada, portanto, pela posição dos avaliadores na sociedade e por seu olhar específico.

Somente com o encerramento dos conflitos bélicos mundiais que marcaram o século XX, pela revisão do passado e por documentos materiais e imateriais que os testemunham, estabeleceu-se paulatinamente uma nova postura. Além dos documentos da época colonial, a integram produções de outras culturas, que já existiam antes ou que vieram depois da colonização portuguesa, criando a ideia de um conjunto patrimonial diversificado para o Cone Sul. Esta nova postura e suas conseqüências estão documentadas na carta patrimonial de Brasília (1995):

Nós representantes dos países do Cone Sul, sentimos a necessidade de colocar a questão da autenticidade a partir da nossa peculiar realidade regional, que difere daquela dos países europeus os asiáticos de longa tradição como nações, pois nossa identidade foi submetida a mudanças, imposições, transformações que geram dois processos complementares: a configuração de uma cultura sincretista e a de uma cultura de resistência.

[Carta de Brasília, 1995]

I.1 Forças culturais externas: recepção do exótico

I.2 Forças culturais internas: alterações socioculturais

Sendo a arquitetura ressonância formal das circunstâncias sociopolíticas e socioeconômicas de uma época, segue um breve discurso sobre alguns aspectos que consideram-se como fatores estimuladores para o desenvolvimento estilístico da arquitetura europeia, nos séculos XIX e XX. Estes aspectos servem também como base para a análise da arquitetura dos quatro profissionais estudados nesta tese.

Secularização do mundo

Devido às turbulências políticas, sociais e culturais que sacudiram a Europa e, especificamente, a Alemanha, desde o fim do século XVIII – primeiro momento: a Revolução Francesa; segundo momento: as revoluções sociopolíticas da metade do século XIX, fortalecidas pelos efeitos sociais provocados pela primeira fase da industrialização (anos 1830-1870); terceiro momento: a Guerra Franco-Alemã de 1870-71, que resultou na fundação do Império Alemão – houve também um processo de secularização. A dominância centenária do cristianismo passou a ser contestada.

A revolução francesa institucionalizou a separação entre estado e igreja, com a adoção do estado laico. A religião tornou-se então, de livre escolha individual e a regra *cuius regio, eius*

religio (quem rege determina a religião²⁰) foi cancelada. Nos projetos urbanos, a igreja, muitas vezes, deixou de ser exclusivamente o centro da cidade, tornando-se uma edificação entre outras com igual importância. A nova visão sobre o território alemão, na qual se juntaram a abjuração do domínio total da igreja, o desejo nacionalista e as ideias revolucionárias de uma nova ordem social, baseada em liberdade, igualdade e fraternidade, foi comemorada por Heinrich Heine em seu poema “Deutschland, ein Wintermärchen” (Alemanha um conto de fada de inverno) de 1844:

*Sie sang das alte Entsagungslied,
Das Eiapoepia vom Himmel,
Womit man einlullt, wenn es greint,
Das Volk, den großen Lümmel.*

*Ich kenne die Weise, ich kenne den Text,
Ich kenn auch die Herren Verfasser;
Ich weiß, sie tranken heimlich Wein
Und predigten öffentlich Wasser.*

*Ein neues Lied, ein besseres Lied,
O Freunde, will ich euch dichten!
Wir wollen hier auf Erden schon
Das Himmelreich errichten.*

...

*Ja, Zuckererbsen für Jedermann,
Sobald die Schoten platzen!
Den Himmel überlassen wir
Den Engeln und den Spatzen.*

*Die Jungfer Europa ist verlobt
Mit dem schönen Geniuse
Der Freiheit, sie liegen einander im Arm,
Sie schwelgen im ersten Kusse.*

*Und fehlt der Pfaffenseegen dabei,
Die Ehe wird gültig nicht minder –
Es lebe Bräutigam und Braut,
Und ihre zukünftigen Kinder!*

...

*Doch siehe! Dort im Mondenschein
Den kolossalen Gesellen!
Er ragt verteufelt schwarz empor,
Das ist der Dom von Cöllen.*

*Er sollte des Geistes Bastille sein,
Und die listigen Römlinge dachten:
In diesem Riesenkerker wird
Die deutsche Vernunft verschmachten!*

...

Ela²¹ cantou a velha canção de abnegação
A canção de ninar celestial
Pra anestesiá, quando reclama,
O povão indecente.

Conheço o canto, conheço a letra,
Conheço também os senhores autores;
Sei que tomam vinho em segredo
E em público proclamam água.

Uma canção nova, uma canção melhor,
Amigos, compo-la-ei à vocês!
Já aqui na terra queremos
Erigir o paraíso.

...

Sim, ervilhas doces para todos,
Assim que estouram as cascas!
Vamos deixar o céu
Para os anjos e os pardais.

A virgem Europa e noivada
Com o belo Geniuse
Da liberdade, e eles se abraçam,
Curtindo o primeiro beijo.

E se bem faltar a benção do pastor,
O matrimônio não vale menos –
Viva o noivo e a noiva
E seus futuros filhos

...

Mas olhe! Ali no luar
O cara colosal!
Ele sobressai demoniosamente preto,
Este é a catedral de Colônia

Pensado como feitoria do espírito,
E os espertos Romaninhos acharam:
Nesta prisão gigante vai
O raciocínio alemão morrer de fome!

...

²⁰ Esta regra foi promulgada pelo conselho do *Augsburger Religionsfrieden*, em 1555. Ela determinou que a autoridade nobre tivesse liberdade de escolha da confissão (católica ou protestante). Quem não era da mesma confissão ou não queria assumi-la tinha direito à livre migração (observação da autora).

²¹ Heine fala aqui da Igreja (observação da autora)

*Ihr armen Schelme vom Domverein,
Ihr wollt mit schwachen Händen
Fortsetzen das unterbrochene Werk,
Und die alte Zwingburg vollenden!*

*Oh thörichter Wahn! Vergebens wird
Geschüttelt der Klingelbeutel,
Gebettelt bei Ketzern und Juden sogar;
Ist alles fruchtlos und eitel.*

Ai vocês, sapecas da associação da catedral,
Querem continuar com mãos fracas,
a obra interrompida,
E concluir a velha fortaleza!

O plano tolo! Em vão será
Sacudido o bolso da oblação,
Implorando até nos heréticos e Judeus;
Tudo será infrutífero e vaidoso.

Individualização do mundo

Georg Simmel disse a respeito do processo de individualização: “o que era antigamente a luta contra a natureza tornou-se a luta contra a cultura. Sempre aparece o mesmo motivo básico: a resistência do sujeito ao nivelamento com a massa, contra o perigo de ser gasto pelo mecanismo sócio-técnico.” [SIMMEL, 1903]

Na grande orquestração das músicas da época do fim do século XIX, observa-se o mesmo fenômeno que no canteiro de obras: há cada vez mais instrumentos especiais, recém-inventados, que têm o papel de destacar algumas notas através de sons nunca escutados. As obras sinfônicas, cada vez mais gigantescas, abrangiam sequências inéditas de harmonia, ritmos exóticos, simultaneamente sobrepostos, silêncios e sons extremamente doces trocavam repentinamente com explosões de sons altíssimos, majestosos ou até infernais. Eis um conjunto pensado a partir do indivíduo, a formação de uma orquestra na qual cada instrumento luta pela atenção do ouvinte e procura superar os outros. O resultado, contudo, não é necessariamente o caos generalizado. Esse deliberado processo surgiria somente algumas décadas depois.



Figura 58: Dança circular barroca, 1693. Fonte: www.earlydance.org, acesso 01.2018

Figura 59: Dança de Valsa no *Hofball* (baile real de Vienna), por volta de 1900. Fonte: www.musiklexikon.ac.at, acesso 01.2018

Figura 60: Mary Wigman (1886-1973), fundadora do New German Dance (*Ausdruckstanz*), dançando na beira do Lago Maggiore, em 1913. Fonte: www.marywigmands.blogspot.com, acesso 05. 2012.

Outra área de individualização encontra-se na dança: o final do século XIX é a época da dança individual, mesmo se for dançada por um casal. A última invenção foi a valsa. O dançarino

traça, individualmente, seu passeio pelo salão com sua dama. Não se dança sozinho ainda, mas encerrava-se a época das danças formais em grupo, que criavam constelações harmoniosas entre todos os membros do grupo, nas quais constantemente se trocava de par a favor do fluxo do movimento do conjunto. Era um conjunto composto pelo grupo, a partir do universal, não do individual.

Tecnologização e aceleração do mundo

Diferente das culturas orientais, existe, na cultura ocidental, o costume da permanente comparação avaliativa do estado atual com o futuro. O autor e cabaretista Erich Kästner (1899-1974) resume este hábito em uma pergunta poética: *“Wird’s besser? Wird’s schlimmer? fragt man alljährlich.”*²², cuja resposta era, até o fim do século XIX, claramente positiva. Havia alto índice de confiança que o futuro traria principalmente maior prosperidade, devido ao progresso tecnológico e econômico [ZWEIG, 1942].

Na primeira fase de industrialização, até cerca de 1870, a sociedade agrária da Alemanha transformou-se em uma pujante sociedade industrial. A única fonte de energia, nesta etapa, ainda era o carvão [SIEVERTS, 2010, s.p.]. O crescimento econômico alicerçava-se principalmente na indústria pesada, fato que contribuiu para a rápida expansão da rede ferroviária por todo Império. Com esta excelente infraestrutura, o correio imperial podia se comprometer a entregar ao destinatário, no dia seguinte, uma carta encaminhada de qualquer cidade do Império a qualquer outra cidade do país. Em 1870, o Vale do Ruhr possuía a rede ferroviária mais densa da Europa, a qual, cerca de trinta anos depois, tornou-se o principal centro da indústria pesada alemã, que atraiu, sobretudo durante o período dos florescentes anos da *Gründerzeit* (época dos fundadores), muitos trabalhadores do Império inteiro e de países vizinhos [BUSCHMANN, 1985, s.p.].



Figura 61: Borsig, 1847: fábrica de locomotivas. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 11.2017

Figura 62: Ludwig Knaus, 1877: Der Unzufriedene (o descontente). Fonte: www.wikimedia.org, acesso 02.2019

²² “Está melhorando? Está piorando? Pergunta-se anualmente” (tradução da autora)

Figura 63: Hans Baluschek, 1910-11: Mittag (Almoço). Fonte: www.kunstbilder-galerie.de, acesso 02.2019

Apesar da extensão da rede de infraestrutura viária e ferroviária, a introdução da rede de telecomunicação diminuiu distâncias. Multiplicaram-se o fluxo de informação e a aquisição de conhecimento em geral, além de haver facilidade de fechar negócios em âmbito nacional e internacional. O turismo nacional e internacional começou a se tornar um fator econômico de importância. A partir de 1871, houve, durante duas décadas, um período de economia aquecida, com ótimas condições de crédito, devido à euforia do recém-formado Império e aos pagamentos de reparação da França depois da Guerra Franco-Prussiana, os quais impulsionaram a fundação de grande quantidade de novas empresas e de empresas de capital aberto. Além disto, foram realizados projetos que tinham ficado pendentes durante a guerra, por causa da produção de armas.

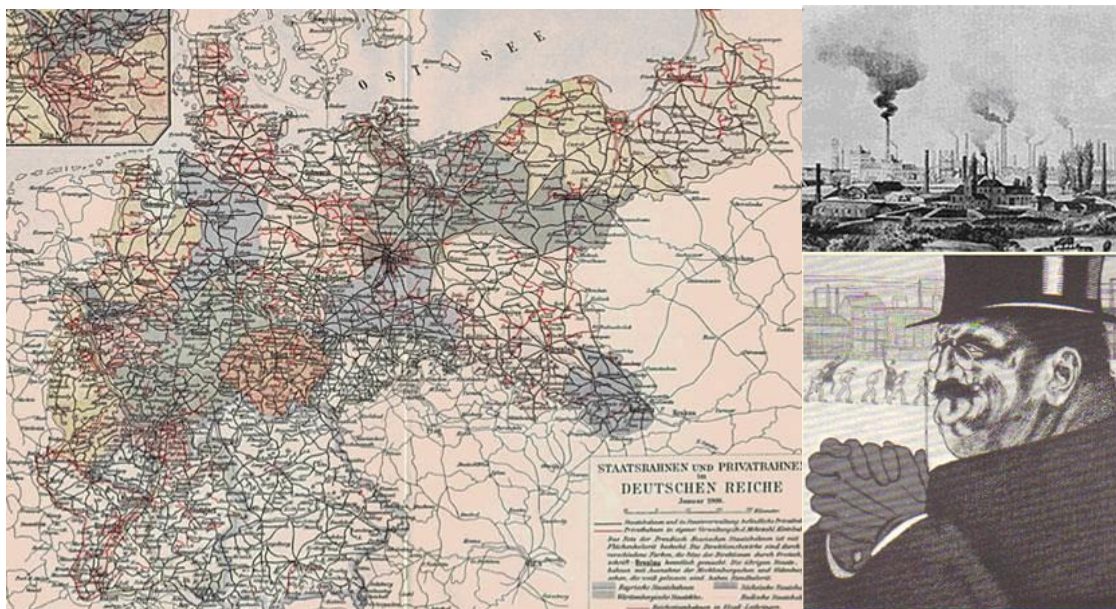


Figura 64: Ferrovias estatais e privadas no Império Alemão de 1908. Fonte: Meyers Großes Konversations-Lexikon, 6 ed, 1905–1909, p. 57.

Figura 65: Kruppwerke, Essen, 1900. Fonte: Fotothek der SLUB.

Figura 66: “Der Mann des Jahrhunderts” (o homem do século), desenho do caricaturista holandês Albert Hahn. Fonte: BORTH & SCHARNBACHER p. 113.

Logo, porém, adveio o superaquecimento econômico, induzindo a segunda fase. A economia estagnou, com deflação, e entrou na violenta crise mundial. Somente na terceira fase, desde 1893, a economia estabilizou-se novamente e começou, paulatinamente, um novo momento de alta industrialização, baseada em invenções revolucionárias que levaram o Império Alemão a alcançar grande destaque econômico.

As indústrias que mais se desenvolveram foram as da área química, elétrica, ótica²³ e de motores²⁴. As invenções mais revolucionárias foram o fertilizante artificial, desenvolvido por Justus von Liebig; a tinta de anilina, desenvolvida por August von Hoffmann; o primeiro motor a gasolina, criado por Gottlieb Daimler.

Força, luz e calor entraram nas moradias e nas fábricas, graças à invenção do dínamo, por Werner von Siemens, que fundou, em 1866, a engenharia elétrica. A implantação de iluminação pública substituiu a profissão de guarda da cidade durante a noite, embelezou e deu segurança aos passeios noturnos, os quais a população realizava cada vez com mais frequência, ampliando e diversificando o uso da cidade.

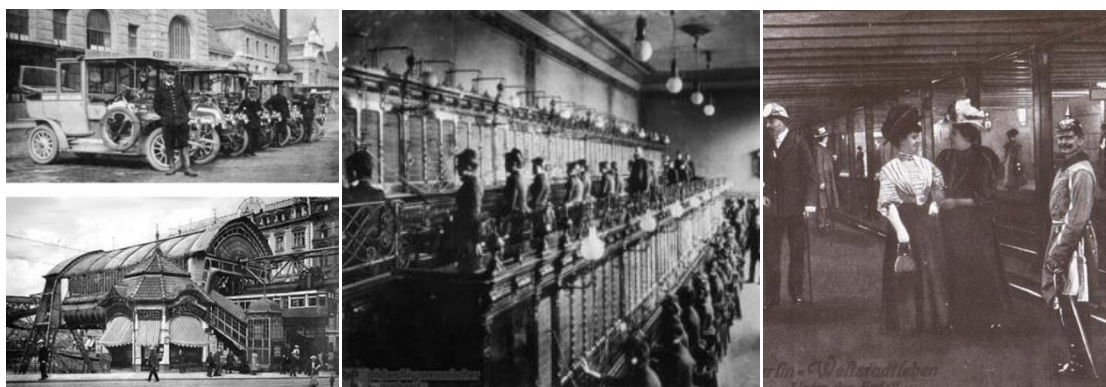


Figura 67: Basileia, estação central de taxi, 1909. Fonte: www.Stettelen.ch. “Das Taxi erobert Basel”, acesso em maio de 2011.

Figura 68: Bruno Möhring: estação da Schwebebahn (ferrovia sobre-elevada) em Wuppertal, 1900. Fonte: www.kmkbuecholdt.de, acesso em junho de 2012.

Figura 69: Central de telecomunicação em Berlim, 1894. Fonte: www.germanhistorydocs.ghi-dc.org, acesso em abril de 2011.

Figura 70: Estação de metrô em Berlim. Fonte: ULLMANN, p. 115.

Apesar dos efeitos positivos, ocorreram também, como exposto por Georg Simmel, efeitos negativos da aceleração do mundo. Ele alertou que os infinitos estímulos de cidades maiores levariam seus moradores a um comportamento típico, tendendo à arrogância e à atitude *blasée*, oriunda da reação autodefensiva natural que protege da atomização emocional frente a tantos possíveis contatos. Em seu famoso artigo “A metrópole e a vida mental”, ele chama o relógio de bolso o símbolo da metrópole, pois devido às grandes distâncias, cada desencontro causado por atraso, que resulta em esperar e vir em vão se tornaria um transtorno temporal completamente inviável [SIMMEL, 1903].

²³A indústria ótica da fábrica Carl-Zeiss-Werke atingiu renome mundial.

²⁴ Carl Benz foi o primeiro a produzir carros em maior quantidade.

Desmistificação e romantização do mundo

Os indivíduos desta época orgulhavam-se de suas posses e de seu poder social, fazendo questão de demonstrar não os terem recebido por nascimento, seguindo a velha ordem divina, mas os adquirido com a própria força, geralmente a intelectual.

A materialização desta nova ordem procurava – supostamente, ainda em falta de uma expressão alternativa – aquele *glamour* nobre, inspirado na época feudal, que transmite plena satisfação com a vida e a vivência do momento atual. O alcance do maior conforto possível tornou-se um dos critérios principais de qualidade, exigindo uma abordagem mais prática, que geralmente não se perdia mais em assuntos metafísicos.

Hegel explanou, em suas palestras de estética em Berlim, o seguinte pensamento:

Todos os povos têm *Grundbücher* (livros de fundamento); Estes podem ser de caráter mais poético épico (como o conto de Homero) ou mais religioso (como a bíblia). “qualquer nação grande e significativa tem seus livros absolutamente primários dentro os quais está expresso àquilo que é sua alma originária.” [...] “Neste sentido, estes monumentos são nada menos que a base autêntica da consciência de um povo, e seria interessante de criar um banco de dados com qeste tipo de bíblias, pois a sequencia das mesmas poderia mostrar a gama completa das almas populares.”

[HEGEL, Vorlesungen über die Ästhetik (1835-1838), apud Pöggeler 1987, p.9]

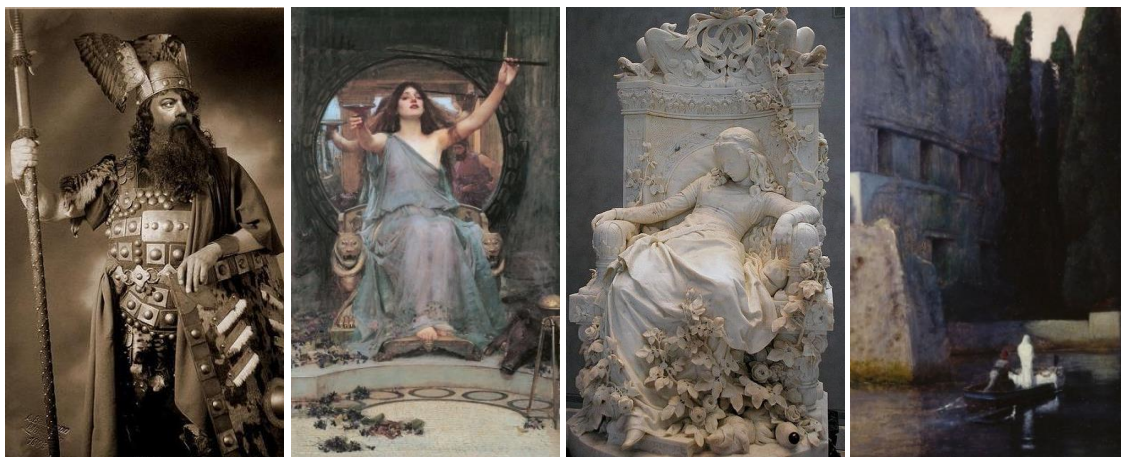


Figura 71: Odin, um dos protagonistas na Ópera de Richard Wagner *der Ring der Nibelungen*. Fotografia da *primière* de 1874 no Festspielhaus de Bayreuth. Fonte: www.germanicmythology.com, acesso em 04.2017

Figura 72: John William: *Odysseus*, 1891. Fonte: www.wikimedia.gov, acesso 04.2017

Figura 73: Louis Sussmann Hellborn, 1878: *Bela adormecida no hall de entrada do Alte Nationalgalerie, Berlin*. Fonte: foto da autora

Figura 74: Arnold Böcklin: *Die Toteninsel* (Museum der bildenden Künste Leipzig) 1886. Fonte: www.wikipedia.de, acesso 04.2017

Quando, mesmo assim, alguém sentiu o desejo de mergulhar em ideários abstratos, dedicou-se à antiguidade clássica, às produções intelectuais e artísticas dos gregos e romanos. Estas primeiras sociedades racionalistas da história têm um elemento não místico, mas enigmático: o mundo dos deuses, que possuem características tão humanas. A combinação da

abordagem racional, tecnológica e homocêntrica do cotidiano com este fundo misterioso atraiu os pensadores do século XIX.

Ludwig I, rei da Baviera, ordenou, em 1825, que o currículo do ensino médio tratasse quase exclusivamente do estudo da filologia clássica. Ele encarregou Friedrich von Thiersch, avô do bem-sucedido arquiteto, historicista e professor Friedrich Freiherr von Thiersch, da elaboração e implementação do programa educacional alterado. Odisseus, protagonista da obra épica de Homero, tornou-se o super-herói individualista da época.

Outra obra muito importante e impactante, no século XIX, foi o *Nibelungenlied*²⁵. Esta canção medieval da mitologia germânica ficou desaparecida durante séculos. Após sua redescoberta, no século XVII e passar mais um século sem apreciação, obteve grande sucesso a partir do momento em que Goethe ocasionalmente a leu e elogiou. Três traduções e adaptações para teatro e ópera foram impressas em seguida e ela se tornou a mais importante poesia épica germânica.²⁶

Observa-se que a racionalidade crescente no século XIX não levou a nenhuma simplificação formal nem trouxe o abandono da irracionalidade. Parece que todos aqueles demônios, fadas e fantasmas do imaginário popular e também as alegrias, punições e tentações divinas tomaram forma concreta, foram mantidos, porém transformados em obras de arte plástica, literária e arquitetônica, para que pudessem, em sequência, ser vencidos. O pré-requisito da superação é a denominação e a documentação dos conteúdos místicos.

Os *Romantiker* não apreciaram a perda da tranquilidade da época pré-industrial devido à formação da sociedade burguesa, com sua racionalidade e seu foco no econômico. Eles julgavam este desenvolvimento como um mundo retorcido, enraizado em filosofias variadas – do idealismo subjetivo de Fichte até a teosofia de Novalis e Friedrich Schlegel – estando convencidos que imaginação, fantasia, emoção e empatia são órgãos de reconhecimento. Contra o aspecto prosaico do dia a dia, colocaram o poético, que, para eles, era idêntico ao romântico.

Estetização do mundo

Inspirada nos resultados precisos do iluminismo inglês e francês, a estética iluminista alemã procurava entender a arte como expressão sensual da história da vida dos povos. A estética

²⁵A “Canção dos Nibelungos” é um poema épico, escrito na Idade Média, por volta de 1200, que toma lugar na era do nomadismo dos povos bárbaros. É baseada em motivos heróico-germânicos pré-cristãos, misturando antigas tradições orais com eventos e personagens históricos dos séculos V e VI. Em 2009, os três principais manuscritos da “Canção dos Nibelungos” foram registrados pela UNESCO, em reconhecimento à sua importância histórica.

²⁶A respeito deste mesmo “Nibelungenlied”, Hegel tinha, no início do século XIX, comentado que, em dias de aparente ardor do entusiasmo juvenil, a apreciação desta obra seria um sinal de velhice de uma época que teria voltada à infantilidade frente à aproximação da morte. [PÖGGELER, 1987]

era instrumento da ambição emancipatória da ‘terceira classe’ (todos além do clero e da nobreza), da mesma forma que anteriormente, durante a época iluminista e classicista, a literatura assumira este papel. O primeiro passo importante nesta direção foi feito por Johann Joachim Winkelmann (1717-1768). Sua ideia de uma pátria liberal vinculava-se à rejeição da fragmentação feudal do território alemão, vigente na época. Através do estudo da arte clássica grega, ele chegou à convicção que a razão para sua magnitude era a liberdade. Esta ideia exerceu profundo impacto na concepção estética do autor iluminista Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) e do filósofo Johann Gottfried von Herder (1744 —1803). Herder declarou a arte como bem mundial de todos os povos, a qual não poderia ser privilégio de poucos.

A secularização, produto da racionalização iluminista, enraizada no pensamento de Immanuel Kant (1724 —1804), passou, então, a caracterizar a modernidade não somente através de uma forte intelectualização e responsabilização individual, mas também através da estetização do mundo. Este desenvolvimento tinha, no entanto, como efeito colateral, a perda significativa do evidente conhecimento de conteúdos religiosos, alegóricos e simbólicos, que haviam acompanhado a vida cotidiana durante os séculos anteriores. Como se fosse uma contrapartida à perda do mistério natural da fé, surgiu a ambientação artificial da moda do romântico, do pitoresco (o assim denominado, em alemão, *malerisch*) do exótico e, logo, do *kitsch*.

O novo código estético-formal possibilitou ou, no mínimo, facilitou o reconhecimento do *status* social do dono de um bem pela sociedade. Os mesmos critérios valiam na Europa inteira, como mostram os prospectos de rua na figura 76, evidenciando que, paralelamente à individualização intelectual, ocorreu a uniformização estética, cujo foco não era a adaptação e a adequação à topografia, ao clima, aos materiais disponíveis e às vertentes de caráter religioso ou metafísico. Seu foco estético era a expressão individual, a documentação e a apresentação do *status* social do indivíduo.





Figura 75: Visuais de ruas em cidades europeias para evidenciar o grau de dificuldade de reconhecer um estilo específico em cada país: Varsóvia, Berlim, Amsterdam, Viena, Budapeste, Londres, Viena, Nice e Praga.

Fontes: Warschau: www.photobucket.com, Berlin Friedrichstraße: www.printerest.com, Amsterdam, 1900: Konigsplein www.wikimedia.org, Viena Schottenring, 1875: www.wikipedia.de, Budapest: www.wwnorton.com, The Gaiety Theatre, London: www.amantesdelahistoria-aliado.blogspot.com, Viena: www.contao-fuer-webdesigner.de, Nice: www.thelink.berlin/2016/01/cote-de-larchitecture, Praga: www.Flickr.com, todos acessados em 03.2017

O resultado deste desejo de encaixe visual na hierarquia social, na posição mais alta possível, levou a sociedade ao emprego tão abrangente de máscaras e falsas fachadas Nietzsche lamentava veemente este hábito da sociedade moderna. A uniformização formal então aconteceu livre e espontaneamente. O resultado não poderia ser mais intenso. O agrupamento dos indivíduos em camadas sociais torna-se um processo transnacional que não contribui para o processo da identificação nacional através dos estilos arquitetônicos, pois estes se diferenciam por camadas sociais e não por países.

Tabula rasa ou o desejo de viver com a história

Com certa frequência cíclica, observam-se, em todas as culturas, o surgimento e o desaparecimento de movimentos quer políticos, quer religiosos, que marcam fortemente o comportamento sociocultural da entidade cultural em questão, na medida em que se manifestam em processos generalizados de radicalização, unificação ou deliberação da população. Nestas fases de profundas alterações políticas, religiosas ou socioculturais, os líderes absolutistas ou eleitos do movimento ou os promotores do ideário que está sendo estabelecido como senso comum e válido para todos, muitas vezes, propagam a supervalorização ou a supressão total de determinados períodos da história, conforme seja conveniente para a criação ou a glorificação da dominância que visam estabelecer. No ideário específico, a história pode servir perfeitamente como justificativa e comprovação da importância histórica do movimento, como, no referente ao desenvolvimento da expressão arquitetônica, aconteceu durante o período do *Historismus*. Isso também ocorre quando se ignora algum contexto histórico, a fim de destacar o caráter de excelência, sem precedentes, do novo, como no caso do movimento moderno. Surgem então movimentos que, literalmente, destroem bens culturais, materiais e imateriais, alicerçados na

intuição revolucionária, como quando os talibãs implodiram bens tombados pela UNESCO; quando, na época da reforma, os protestantes destruíram imagens de santos em igrejas católicas; quando, na Idade Média, os católicos queimaram traduções da Bíblia em linguagem popular.

Não se pode ser desconsiderado que a convivência consciente com o histórico requer um promotor com poder aquisitivo e administrativo, por necessitar pesquisa sistematizada, ampla documentação e reestruturação do ensino. Além da acumulação e da divulgação de conhecimento, é fundamental haver capital envolvido, tanto para a manutenção quanto para a proteção de bens materiais e imateriais, portadores de valores simbólicos e incentivadores de identidades culturais específicas. Em momentos de economia fraca ou em fases de grandes perturbações, como revoluções e guerras religiosas e civis, perde-se ou até destrói-se, geralmente em pouco tempo, grande parte do patrimônio material cultural – uma situação lamentada desesperadamente por muitos, mas também comemorada por outros que enxergam a grande oportunidade de ‘começar do zero’, com a implantação de novos conceitos culturais. A perda de patrimônio imaterial é mais demorada. Pode acontecer naturalmente, em paralelo ao processo do progresso econômico, que supera determinadas práticas e formas de expressão cultural tradicionais. Quando a perda é imposta à força, o processo da desistência pode ser muito dolorido e o resultado não costuma ser permanente, nem durar por muito tempo. O desejo aparentemente inerente ao ser humano de ter uma história própria, de conhecer suas origens é forte demais – pelo menos no meio da cultura ocidental.

Nesta medida, igualmente independente de qualquer movimento radicalizador, sempre há pessoas que postulam a necessidade da convivência com a história, pois, no mínimo, inspiram-se ou baseiam-se nela, ao desenvolverem as próprias ideias.

Quando há citações formais ou conceituais muito próximas do original, surge logo a dúvida sobre a possibilidade de plágio. O caminho é estreito entre autoinspiração e cópia, a qual resulta na repetição literal de elementos característicos, com falta total de criatividade. O motivo para o procedimento de copiar deve ser avaliado caso a caso, pois pode se tratar de citação ciente, através da qual foi pretendido despertar a mesma ideia (no sentido platônico) do original. Afinal, *brand* não é muito mais do que o nome de um produto multiplamente aprovado através da reprodução serial, que, agora, garante sua alta qualidade.

Obra de arte total

A ideia de oferecer obras de arte total (*Gesamtkunstwerk*) gozava de altíssima importância no *Historismus*. O código formal e funcional determinava forma e acabamento de tudo, nos mínimos detalhes. A expressão foi introduzida, em 1827, pelo filólogo Eusebius Trahdorff, na

obra “Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst”, aparecendo novamente na obra de Richard Wagner “Die Kunst und die Revolution”, de 1849.

A ideia da obra de arte total é fruto do pensamento romântico, enraizado na filosofia natural, desenvolvido por Friedrich Schelling (1775-1854), entre outros. Ela revela a convicção que o homem necessariamente deve cumprir seu papel divino em qualquer processo criativo, pois é imagem de Deus. Neste sentido, retoma a ideia de Giovanni della Mirandola (1463-94), que atribuiu ao homem a capacidade de reproduzir a natureza devido ao fato de ter sido moldado por Deus como autorretrato, e a leva adiante dizendo que o homem, deste modo, se tornaria necessariamente um deus.²⁷ Richard Wagner explica e justifica a inevitável união das artes, conforme sua convicção que a arte em um todo seria resultante da produtividade humana que, por sua vez, seria o reflexo da força criativa da natureza:

“Se a natureza atinge, em sua ligação com o homem, o homem em sua consciência, e se a atividade dessa consciência deve ser a própria vida humana – como se fosse a apresentação, a imagem da natureza – então a própria vida humana atinge sua compreensão através da ciência, que, por sua vez, faz desta <da vida humana> um objeto da experiência; mas a atividade através da qual a ciência atingiu a consciência, a apresentação através da qual ela conheceu a vida, o modelo (*Abbild*) de sua necessidade (*Nothwendigkeit*) e verdade é – a arte”.

[BRITO, DE LEMOS, 2010, p. 193-215]

Por dedução deste depoimento, pode-se chegar à conclusão que tanto simetria quanto assimetria, a variedade decorativa sistêmica e a colagem composta por diferentes elementos – sendo todas elas táticas artísticas típicas da época do *Historismus*²⁸ – foram aplicadas devido a seu caráter, que, na época, percebido e apreciado como uma espécie de clonagem da força criativa divina que se manifesta na natureza. O bom artista, então, tinha o dever de conhecer com profundidade e aplicar dedicadamente aquilo que a ciência tinha previamente estudado na natureza e com minúcia documentado.

Veracidade e tratamento adequado do material

Como no barroco, a veracidade do material não era vista como critério principal de qualidade de qualquer obra ou artefato humano. Ao contrário, aquela superfície que imitava perfeitamente características de outro material gozou até de melhor reputação, pois era o artifício da mão de obra que fazia o acabamento valer mais – similar aos orientalismos europeizados que valiam mais que os originais. Nas partes construtivas, no entanto, cuidava-se muito do melhor emprego do material verdadeiro, conforme suas habilidades específicas.

²⁷Schelling fala de „*nothwendige Gottwerdung des Menschen*“ em *Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge*, 1802

²⁸Além de outras que aqui não assumem maior relevância

As forças externas que foram apresentadas como resultantes de transferências culturais e as forças internas, apresentadas como desenvolvimentos de secularização, individualização, tecnologização, aceleração e estetização do mundo, o desejo de viver com a história ou não, a ideia da obra de arte total e da veracidade da materialidade mexeram, necessariamente, em alguns aspectos de expressão e alteraram a tradição construtiva arquitetônica da época.

II. A criação arquitetônica na época do historicismo e pós-historicismo alemão

II.1. Impacto gerado na arquitetura por forças culturais externas e internas

Na hora da avaliação do impacto gerado pelas forças culturais externas e internas deve-se discernir bem. É necessário um olhar diferenciado, considerando sempre as circunstâncias materiais de entidades e pessoas envolvidas, pois o dinheiro cria uma dicotomia profunda: a presença de poder aquisitivo facilita infinitamente qualquer modificação, seja ela libertadora e individualizante, seja uma manifestação de secularização. A ausência de dinheiro, no entanto, provoca o contrário: permanência em estado de dependência – tanto da igreja, como seguradora vital, no sentido psicológico, em péssimas situações de vida, quanto do patrão como segurador da sobrevivência física. Na pobreza, não há tempo nem capacidade física ou intelectual para maiores manifestações culturais além do básico, desenvolvido com a finalidade de sobreviver. Suposto que houve impacto da secularização no fazer arquitetônico do século XIX, ele se manifestava, então, principalmente na arquitetura erudita da classe alta burguesa.

Pode surpreender, no primeiro olhar, a construção de centenas de templos historicistas – em torno de 2500 na Europa – para comunidades religiosas tanto cristãs quanto judaicas, paralelamente à secularização e à diversificação política na Alemanha, país de principal interesse deste trabalho. A imensa quantidade de construções para cultos religiosos aconteceu, no entanto, devido ao crescimento muito acelerado da população, principalmente das classes de baixa renda que não estavam em condições de desenvolver novos hábitos liberais, secularizados ou estéticos, e pela enorme escala de urbanização que ampliou as cidades e incluiu igrejas nessas extensões.

Contudo, no contexto sociocultural de nível elevado, a construção de templos novos não é necessariamente um sinal contraditório à tese a ser desenvolvida. A alteração do pensamento e sua expressão artístico-constructiva foram visualizados principalmente na dissolução de tabus formais e na integração de elementos formais, oriundos de outros tempos e culturas, aparentemente sem preocupação de integrar o sentido semântico destes elementos. No entanto, o afastamento total da fé, denominada por Marx ‘ópio para o povo’, nunca vai acontecer rapidamente – se acontecer.

Considerando que, em boa parte do século XIX, a Alemanha estava em processo de formação como estado nacional e a forma governamental era a monarquia, é óbvio que havia vozes poderosas, interessadas em manter o cidadão em geral apaziguado, com o intuito de evitar maiores turbulências sociopolíticas, capazes de dificultar o processo da reunião nacional. Nesta situação, nada parece mais fácil do que aproveitar a cultura tradicional da fé mantendo-a viva e construir igrejas, principalmente para que os desfavorecidos possam se consolidar em sua situação.

Entre os membros da sociedade economicamente mais poderosos, regularizados por códigos rígidos de comportamento, muitos mantiveram, ainda por um tempo, a forma estética e o ritmo semanal da roupa de domingo, do culto, do passeio de domingo, do almoço e do café do domingo, porque o costume dá segurança. O processo de secularização, no entanto, avançou paralelamente, atrás da máscara da tradição. Nietzsche, entre outros, dedica uma boa parte de sua obra a este fenômeno.

A dicotomia referente à secularização foi reproduzida nas manifestações culturais e arquitetônicas dos imigrantes alemães que se estabeleceram no Rio Grande do Sul. No contexto urbano, sobretudo na capital, a expressão artística teve seu cunho secularizado, entretanto, no interior, onde residiam principalmente pequenos camponeses de segunda ou terceira geração, que lutavam pela sobrevivência trabalhando duríssimo na roça, a secularização não conquistou terreno significativo. Nos pequenos municípios, foram construídas muitas igrejas pelos cristãos devotos. A presente pesquisa destaca este efeito na última parte, através da apresentação de referências exemplares para ambos os contextos.

A perda da abordagem universal em favor da abordagem individual foi talvez o fator mais relevante para a arquitetura. Como resultado da individualização, muito se torna válido, muito combina com muito, há influências exóticas e históricas, técnicas construtivas inéditas, impressões explosivas e silenciosas justapostas, mas não chega a ser um conjunto pensado a partir do todo. São composições de espaços e volumes individuais, um conjunto compositivo muito colorido para expressar o bem-estar. O aspecto formal integral, característica primordial da arquitetura clássica, no *Historismus*, não prevaleceu mais sobre o funcionamento da edificação. Cada elemento passou a representar uma unidade funcional.

Outro aspecto importantíssimo é que o arquiteto do *Historismus* assume novo papel: o de finalista. Ele desenha uma vestimenta decorativa, encarregada de reunificar a forma resultante da desmontagem, em elementos funcionais, da bela e integral forma da arquitetura acadêmica, e de sua reorganização sob critérios de funcionalidade. Isto significa que 'jogar o vestido' é a última etapa do processo projetual. Além de reunificar formalmente os elementos funcionais, o vestido provê a edificação de uma aparência específica, refletindo francamente o poder político, social e econômico do dono da edificação. A função da edificação, no entanto, não se lê sempre tão claramente.

O avanço paulatino da individualização da sociedade, logo depois da virada do século XIX, passa a requerer mais do que um vestido prototípico impessoal, específico. Sentia-se falta de prédios que fossem indivíduos com caráter próprio, igual ao de seus donos. O dilema era que não se sabia ainda como seria possível conjugar a produção industrializada com o individualismo.

Contudo, para os arquitetos consagrados da época do *Historismus*, condecorados multiplamente com nobilitação e medalhas de honra pelo Imperador, o rumo da arquitetura nem era solucionar este dilema. Estavam convencidos que não era necessário abandonar as linguagens estilísticas da memória coletiva, mas, bem ao contrário, cultivá-las e que o individual apareceria na junção da prática técnica-construtiva, o assim chamado saber fazer, e com um avanço tecnológico, que fosse capaz de criar espaços inéditos, possibilitados por virtuosas invenções construtivas, industrializadas e funcionais. A tradição formal foi julgada como elemento principalmente positivo, podendo ser interpretada por todos fácil e corretamente. Muitos concordavam com Johannes Otzen, importante professor da universidade técnica de Berlim e portador de múltiplas condecorações de honra, o qual expressou que ‘o barulhento enfatizar do individualismo’ era um perigo. Para dar ainda mais a impressão de pluralidade, Otzen, entre outros, trabalhava inclusive com estilos de épocas diferentes em um só projeto, originando, sob o olhar contemporâneo, um falso histórico. No entanto, sob o olhar do arquiteto – e igualmente sob aquele do Imperador – foi simplesmente acrescentada “uma cena que conta um pedaço de história da cidade que faltava” [OTZEN, 1899, apud Brülls, 2007, p.2]. Nestes projetos, cada um dos estilos traz fielmente todas as suas conseqüências formais e estruturais, provocando a impressão do projeto não como resultado de uma mão criadora individual, mas do tempo, do azar, de um processo coletivo que abrange alterações, paradas na execução da obra e, conseqüentemente, alterações estilísticas. [BRÜLLS, 2007, p.8]. A ideia de conceber uma espécie de pátina ou história falsa (diferente da pátina verdadeira que deve ser mantida, conforme Rushkin) fazia parte de vários aspectos da vida da época. Este procedimento encontra-se presente também em outras culturas. Por exemplo, os japoneses consideram uma xícara de chá perfeita somente quando ela apresenta um pequeno defeito.

Há ainda outra alteração na percepção da cidade: Otzen salienta que as vistas diagonais são as mais interessantes. Ele desiste, no último terço do século XIX, da ideia do fachadismo frontal e desenvolve o projeto no contexto espacial, a partir de seu aspecto pitoresco (*malerisch*). Esta abordagem vai ser indicada, pouco depois, em escala urbana, por Camillo Sitte, em seu livro “*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*” (Construção de cidades segundo princípios artísticos). Sitte propaga a construção da cidade a partir do *raum* (espaço) criado, dando preferência a espaços fechados. Ele procura aplicar, na prática arquitetônica e urbanista, a ideia de que Schmarsow tinha estabelecido para a avaliação da história da arte e da arquitetura: a classificação de épocas históricas através da abordagem de como cada época projeta e apropria-se do espaço, e não através dos elementos estilísticos externos por ela utilizados [KEESSER, 2013, p.39].

No início do século XIX, começou a procura por uma nova forma de expressão, que representasse, de algum modo, as mudanças políticas e sociológicas que resultaram da Revolução Francesa, do avanço tecnológico e da aceleração do mundo. Um de seus picos de desenvolvimento ocorreu em meados do século, quando a fachada foi, pela primeira vez, dissociada de seu papel estrutural. No entanto, a procura por uma nova forma de expressão é, por definição, infinita – a não ser que, em determinado momento, o progresso econômico ou a alteração política sejam interrompidos.

A técnica avançada do século XIX possibilitou, pela primeira vez, a pré-fabricação e o emprego de máquinas que substituíram boa parte da mão de obra especializada. Por conseguinte, formas construtivas e decorativas, que antes da industrialização estavam somente ao alcance do clero e da aristocracia, tornaram-se acessíveis para construções industriais, habitacionais ou administrativas executadas pelo governo e pela burguesia. Uma consequência deste desenvolvimento foi a perda do emprego por quem dominava a mão de obra especializada. Sob estas condições, muitos optaram pela emigração, entre outros países para o Brasil, onde, nos anos entre 1910 e 1920, a industrialização ainda não tinha acabado com seu campo de atuação. Os quatro profissionais tratados nesta tese costumavam contratar trabalhadores alemães para a execução de suas obras. Consequentemente, há muitas plantas por eles desenhadas com legendas em alemão.

No ramo da arquitetura que cuida do patrimônio, houve profunda alteração na estratégia projetual: baseados no postulado de Viollet-le-Duc, os arquitetos davam início às suas atividades com um levantamento científico. A partir desta pesquisa arqueológica e histórica desenvolviam seus projetos. Eles não hesitavam em reinventar partes completamente perdidas dos monumentos, procedimento que hoje não estaria em conformidade com as convenções estabelecidas na Carta de Veneza de 1964. As ideias de preservar pátina, manter alterações históricas e valorizar a arquitetura vernácula de cada cultura entraram no cânone das diretrizes de restauro somente depois da virada do século, a partir das publicações de John Ruskin. Viollet-le-Duc já pregara, em meados do século XIX, o indispensável conhecimento do que ele chamava de ‘temperamento’ do edifício, que nada mais era que a combinação da natureza dos materiais, a qualidade das argamassas e do solo, o sistema estrutural (pontos de apoio vertical e uniões horizontais), o peso e a solidez das abóbadas, a elasticidade das alvenarias. Para obter esse complexo entendimento, o restaurador deveria ser um construtor hábil e experiente, conhecendo todos os procedimentos de construção admitidos nas diferentes épocas da arte e das escolas [MELARÉ, 2005, s.p.].

A diretriz de trabalhar a partir da veracidade do material, ideia que se desenvolveu tanto a partir do pensamento de Ruskin quanto daquele de Viollet-le-Duc, entrou no debate arquitetônico alemão na época da fundação do *deutscher Werkbund*, tornando-se um dos principais critérios de qualidade desta associação de arquitetos.

Voltando ao século XIX: a onipresente e tão acelerada atividade construtiva viabilizou amplo campo experimental em vários sentidos. Tanto no que se refere ao emprego de novos materiais e suas respectivas características técnico-construtivas, quanto no que se refere ao impacto sociocultural, teria tido a possibilidade de aplicar diferentes abordagens urbanísticas e desenvolver estilisticamente a própria estética das edificações. Contudo, nem o avanço técnico nem a grande quantidade de finalidades novas, como estações ferroviárias, casas de negócios de maior porte, edificações industriais, obras de infraestrutura sanitária e comunicativa, deliberaram maiores forças criativas formais. Houve relativamente poucos projetos visionários ou futuristas entre os milhares de obras executadas em poucas décadas, fato percebido e lamentado até por vários arquitetos da época.

Segundo Günther Behnisch existe, além do fator econômico que não deixa margem para experimentos, outra justificativa para este dilema. Behnisch desenvolve a ideia de que o formal e o construtivo encontram-se em uma espécie de campeonato permanente. Às vezes, a corrida é favorável ao construtivo, como no século XIX, em outras a forma é mais avançada, como no modernismo, que venceu em decorrência dos acontecimentos da I Guerra Mundial. No século XIX, a sociedade não encontrara ainda novas formas de expressão à altura do avanço tecnológico. Behnisch salienta que, só atualmente, se tem uma tecnologia de construção capaz de solucionar satisfatoriamente os desenhos da época do modernismo de maneira genérica, industrializada.

A procura de uma nova forma de expressão que represente as alterações socioculturais provocados pelo avanço do individualismo, da desmistificação e da estetização mostra-se mais complexa. Na corrida, não há somente dois fatores opostos, as forças econômicas interferem intensamente e, em geral, há muita manipulação da percepção e dos desejos da sociedade envolvida, sobretudo quando o sistema político é totalitário, como no caso no Império Alemão, coincidente, naquele país, com a época do *Historismus*.

A questão da veracidade do material é somente uma das vertentes intensamente explorada na época historicista, a qual continua sendo assunto de grande importância para muitos arquitetos contemporâneos. Este é um dos aspectos oriundos, hipoteticamente, da desmistificação. Os efeitos enobrecedores e altamente diferenciados, alcançados através do domínio perfeito do tratamento específico da superfície de cada material, transformaram, em máscaras perfeitas, tanto materiais verdadeiros quanto falsos.

O saber fazer da época pré-industrial, fundado na memória coletiva desenvolvida durante séculos, deu lugar, na época historicista, à obra projetada pelo arquiteto. O caráter individual da obra manifestava-se inclusive na estética do detalhe construtivo e decorativo, previamente visualizado em desenhos. A elaboração técnica do projeto exigia um conhecimento superior ao genérico. O arquiteto tinha que, progressivamente, saber do que quem fazia a obra antigamente. O individualismo do arquiteto então funcionava, em parte, independente e livre da memória coletiva.

No período do *Historismus*, entrou no mercado um novo material: o *Eisenbeton* (concreto com ferro), chamado, desde os anos 1920, de *Stahlbeton* (concreto armado). Esta nova técnica foi desenvolvida, na metade do século XIX, paralelamente na França, nos Estados Unidos e na Alemanha. Ela teve um papel extraordinário no avanço estilístico e estrutural da arquitetura, possibilitando vãos livres e plasticidade escultural sem precedentes. Supostamente até foi um dos coassassinos do *Historismus*, cujo cânone formal foi estabelecido, em boa parte, pela capacidade estática dos materiais naturais à disposição. Devido ao emprego do concreto, puderam ser abandonadas várias delimitações estruturais, como a largura para vãos livres, portas e janelas e o princípio da parede portante.

O concreto facilitou o novo sistema estrutural com pilotis e lajes planas, o assim chamado sistema dominó, inventado por Le Corbusier, inspirado no sistema trilítico dos gregos. O movimento moderno pôde, em decorrência, solucionar estruturalmente o que era formalmente tão revolucionário em regiões de chuva e neve: o telhado plano.



Figura 76: Albrecht Dürer, 1503, a mão de Deus. Fonte: www.pictorem.com, acesso 10.2018

Figura 77: Albrecht Dürer, 1512, esboços de animais em "Mein Büchlein" (meu livrinho).
Fonte: www.printerest.com, acesso 10.2018

Na declaração de México, fruto de um encontro internacional, realizado em 1985, que discutiu sobre identidade cultural, encontra-se um parágrafo que resume o quanto cada cultura é dependente das outras culturas:

Todas as culturas fazem parte do patrimônio comum da humanidade. A identidade cultural de um povo se renova e enriquece em contato com as tradições e valores dos demais. A cultura é um diálogo, intercâmbio de idéias e experiências, apreciação de outros valores e tradições; no isolamento, esgota-se e morre.

[Declaração de México, 1985, p.2]

Neste sentido, o arquiteto observa o contexto cultural no qual vive e também elementos de outros contextos culturais. Ele analisa e seleciona seu entorno abrangentemente, procurando separar a moda do moderno, o efêmero do eternamente válido e, alicerçado nessas impressões, constrói o próprio cânone cultural, as convertendo em diretrizes de trabalho que aceita ou estabelece. Deste modo, ele gera o próprio estilo arquitetônico, geralmente mais ou menos conforme o *Zeitgeist*. Considerando a ideia de que cada indivíduo estabelece, ao longo da vida, o próprio cânone cultural, no qual acredita e que mantém sempre vivo e atualizado, o filtro pelo qual percebe o mundo é necessariamente multicamadas e variável, sendo continuamente reformado pela educação e pela situação econômica, entre outros motivadores.



Figura 78: Dois universos culturais. Fonte: *Der Zeitgeist*. colagem da autora.

O fator mais importante nesta reconstituição permanente é, no entanto, a personalidade do arquiteto, seu temperamento e seu caráter único. Ele procura encontrar seu local específico no espaço e no tempo, onde se sinta bem e no qual consiga realizar obras que atendam as necessidades e desfrutem do grau de liberdade específico que lá se encontra no momento. Pessoas que percebem o mundo à luz dos mesmos critérios que os dele podem chegar a conclusões semelhantes, entender e apreciar sua obra e, potencialmente, se tornarem seus clientes.

O desenvolvimento arquitetônico individual é, em geral, um processo interminável, que apresenta características cíclicas: surgimento, crescimento, florescência, decadência de determinados estilos, os quais também passaram por estas quatro fases. Observa-se que os principais ciclos estilísticos da arquitetura acompanharam, geralmente, oscilações no sistema político e cultural, como as referentes ao grau de liberdade pessoal e à acessibilidade de manifestações oriundas de outras culturas.

O processo de projetar depende, além do investimento em novas descobertas tecnológicas, da capacidade de ler os símbolos culturais, intrinsecamente ligados à religião ou à

filosofia em vigor. O entendimento da natureza – cuja força pode ser entendida como contrária à arquitetura ou como elemento de sintonia com ela – é um importante ponto definidor da cultura arquitetônica. A inclusão de uma novidade inventada ou encontrada no sistema de outra cultura pode induzir o questionamento de uma série de valores da cultura atual. As respostas dadas, típicas de determinada época, são, em boa parte, a ressonância do *Zeitgeist*, uma espécie de senso comum que não pode ser confundido com uma mera moda. O temperamento ou as experiências pessoais de um arquiteto podem, porém, alçar ou amenizar a resposta do *Zeitgeist*, já que o arquiteto filtra as forças externas e procura soluções para os problemas identificados por meio de suas forças internas. Observa-se que a força do *Zeitgeist* amplificou, através da criatividade de inúmeras gerações de arquitetos, o aspecto introvertido da arquitetura românica, o místico da gótica, o cartesiano do renascimento, o teatral do barroco, o racional do classicismo, o inclusivo do historicismo, o fluido do *art nouveau* e, no início do século XX, o impacto da ‘descoberta’ do papel do lugar como parâmetro relevante no projeto arquitetônico.

O bouquet de linguagens arquitetônicas historicistas exóticas

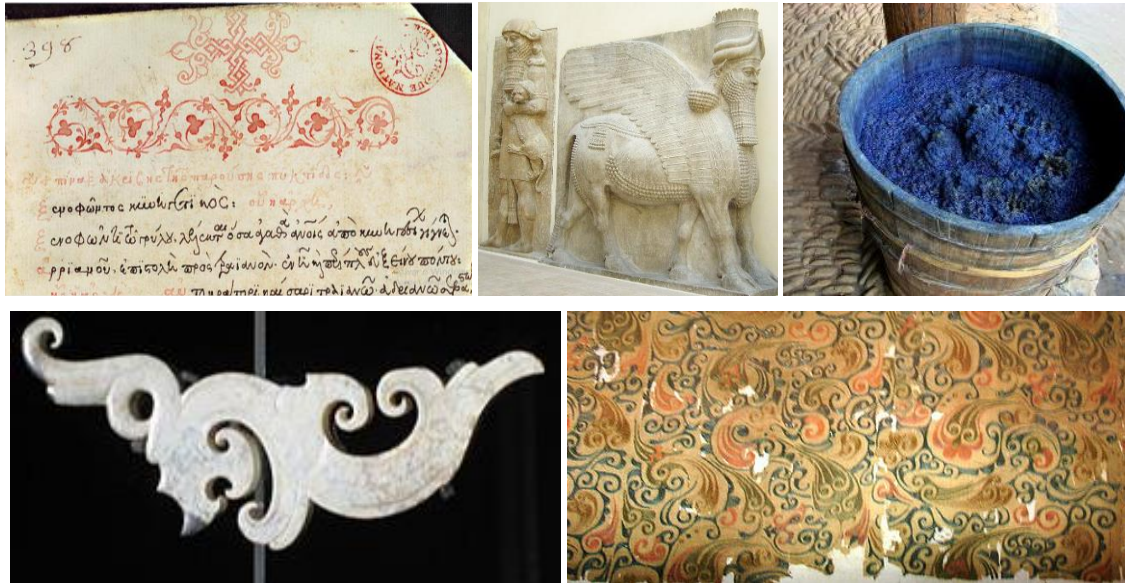
There is at this place a very fine marble Palace, the rooms of which are all gilt and painted with figures of men and beasts and birds, and with a variety of trees and flowers, all executed with such exquisite art that you regard them with delight and astonishment.

[Marco Polo, depois da visita de Kublai Khan, em 1275]

Salienta-se que foram alvo de admiração dos europeus, já na antiguidade, não somente as riquezas naturais da região da eurásia, do subcontinente da Índia, do oriente extremo e da Indonésia, mas também a erudição das culturas orientais.

O “Caminho da Seda” é um dos trajetos terrestres de negócios intercontinentais mais antigos do mundo e - como já mencionado antes - o caminho marítimo entre Mar Mediterrâneo, Mar Vermelho e Oceano Índico, dando volta na Índia, já existia séculos antes de Cristo.

Mais que 120 navios romanos velejavam anualmente de Alexandria para a Índia, transportando, para importação, luxuosas mercadorias como especiarias da Indonésia, seda da China, pedras preciosas, pérolas, cascos de tartaruga marítima, chifres de rinocerontes e ébano (um navio de 1300 toneladas carregava valores correspondentes a, aproximadamente, um milhão de sestercas) e, para exportação, escravas, cavalos, vinhos, cerâmica, peças de vidro, cosméticos e têxteis. “Silk from China was perhaps the most lucrative luxury item the Parthians traded at the western end of the Silk Road” [GARTHWAIT, 2005, p. 78].



- Figura 79: início do livro helenístico *Περίπλους τῆς Ἐρυθρᾶς Θαλάσσης* século I, que relata rotas, perigos e condições de negócios entre Alexandria e Índia, China e Indonésia. Fonte: www.digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpgraec398/0017/scroll, acesso 03.2019
- Figura 80: Plástica de Dur-Sharukin, Assíria. I.milenio ante a.d. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 03.2019
- Figura 81: Pigmento Azul Índigo. Fonte: George Washington University - NPO, 16.09.2016, www.scinexx.de/news/geowissen/aelttestes-indigoblau-der-welt-entdeckt.
- Figura 82: China. século I, anel de jade em forma de dragão. Antes de 221.a.c. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 03.2019
- Figura 83: *Cloud-patterned silk from the Tomb No. 1 at Mawangdui, Changsha, Hunan province, China, dated to the 2nd century BC during the Western Han Dynasty (202 BC - 9 AD)* [GARTHWAITE, 2005, p.78]



- Figura 84: San Pedro el Viejo, século XII, Huesca, Spain. Fonte: www.agefotostock.com, acesso 03.2019
- Figura 85: Abadia de La Sauve-Majeure, França, Daniel, século XI-XIII. Fonte: Flickr.com, acesso 03.2019
- Figura 86: Abadia de Saint-Pierre de Moissac, França, Jeremiah, séculos XI-XII. Fonte: www.france-voyage.com, acesso 03.2019

Com a queda dos impérios romano e persa, a rota marítima foi esquecida, dificultando estas trocas de bens culturais, pois o caminho terrestre via rota da seda era mais demorado e perigoso. Embora a perda de conhecimento mais detalhado, observa-se que há formas de expressão artística na cultura ocidental, medieval que têm traços muito semelhantes a produções artísticas da antiguidade oriental persa, chinesa e indiana. Não se pretende aqui aprofundar esta investigação específica, mas considera-se o pequeno excursus importante, pois a vertente

neorromânica, na arquitetura alemã do século XIX, era forte e, entre os estilos neo-históricos, a preferida do Imperador Guilherme II.²⁹



Figura 87: Fritz Klingholz: Estação Ferroviária de Worms, prédio da recepção, 1904. Fonte: www.hiveminer.com, acesso 03.2019

Figura 88: Receita Federal em Koblenz, 1902-06. O próprio imperador envolveu-se com o projeto, desenhando torres e telhados do prédio. Fonte: www.koblenz-touristik.de, acesso 03.2019

Figura 89: Arwed Roszbach: Portão da Tabor-Kirche, Kleinzschocher Leipzig, 1904. Fonte: www.hiveminer.com, acesso 03.2019

A erudição e a representatividade dos objetos importados do Oriente – como a seda, por sua inalcançável qualidade de acabamento – tiveram justificada sua extraordinária apreciação, durante dois milênios, porém as alterações estilísticas do século XIX, fortalecidas pela industrialização, provocaram mudanças na recepção das artes do Oriente. Elas alcançavam um novo significado: a salvação contra a perda de integridade e como reanimador do desenho pobre dos bens utilitários industriais, que tinham passado por certa glorificação como novidade artística, mas pareciam se desenvolver, cada vez mais, em direção a produtos sem alma ou caráter. Nos círculos da vanguarda artística, o desenho puro e, ao mesmo tempo, complexo da cerâmica islâmica, de têxteis da Índia e de gravuras japonesas foi considerado esteticamente mais válido do que os bens europeus, produzidos somente com a intenção de ser novidade.

Em consequência da colonização e da enorme ampliação da rede de negócios e devido às viagens aceleradas pela navegação a vapor, os bens importados tornaram-se mais acessíveis para um círculo maior de clientes, sobretudo burgueses secularizados e, para o padrão da época, bastante tecnologicizados, os quais viam, na aquisição destes bens, o reflexo de sua assunção econômica e de sua competência cultural. O cúmulo de bom gosto era, no entanto, não o artefato exótico original, mas a incorporação do design na produção artesanal e industrial própria, ou seja, a releitura do estilo exótico, adaptado às condições europeias. No entanto, o interesse pelas

²⁹ Uma segunda onda de renascença do imaginário místico, forte e simbólico do estilo românico ocorreu, poucos anos mais tarde, quando surgiu o expressionismo com suas formas mais ingênuas e cores vibrantes, saturadas e escuros. [observação da autora]

culturas exóticas não permaneceu somente como curiosidade estética. Houve também um interesse científico pelo ser humano, por sua diversidade, seus bens e seus costumes. Quem estava em condições de viajar, fazia as malas para conhecer o mundo.



Figura 90: Adolf Friedrich Erdmann von Menzel, 1875: *Reisepläne* (planos de viagem) Fonte: www.wikimedia.org, acesso 02.2019

Um reflexo deste intuito de conhecer o mundo manifesta-se quando Hermann Ende, conselheiro arquetônico de Bismarck, foi encarregado, em 1881–1885, do projeto do *Völkerkundemuseum* (museu etnológico) em Berlim – Dahlem. Viagens de estudo foram realizadas, com a finalidade de coletar peças para a exposição. A partir de 1881, elas foram apoiadas pelo recém-criado *Hilfscomité für Vermehrung der Ethnologischen Sammlungen* (comitê de apoio para o aumento das coleções etnológicas), para documentar culturas desconhecidas em perigo de extinção. Sentia-se a necessidade de cadastrar, estudar e entender as culturas e seus bens, mesmo se elas estivessem prestes a desaparecer em sua forma original.

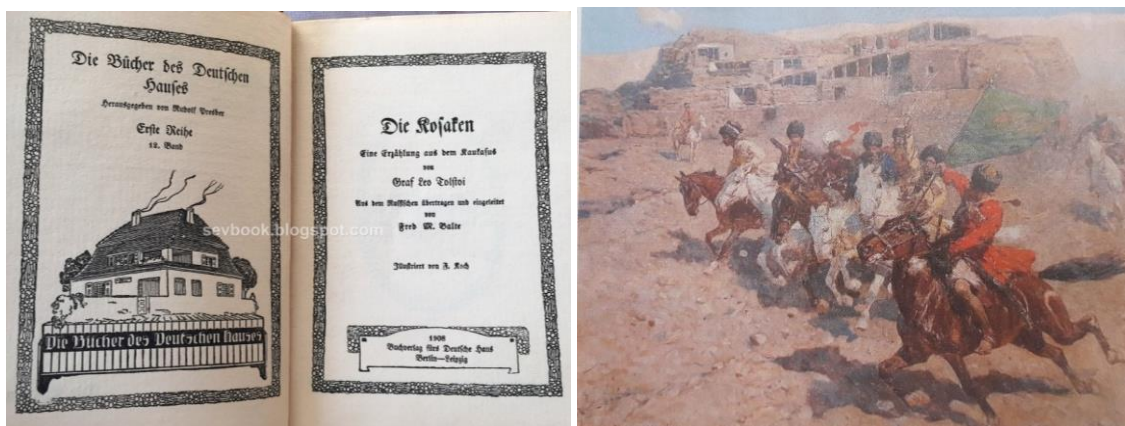


Figura 91: Roubaud (aluno da Kunstakademie München), 1877: *Terkessen beim Aufbruch zum Gefecht*. Fonte: Acervo da família da autora, foto da autora 02.2019

Figura 92: Edição alemã de 1908 do livro “Kosaken” (1864) de Leo Tolstói. Fonte: www.amazon.de, acesso 02.2019

Com os fios coloridos do recém-pesquisado sobre estes elementos culturais, bordavam-se, então, os elementos eye-catcher nas fachadas de bens europeus, como edifícios em zoológicos, estufas, casas de café e chá, estações ferroviárias e, eventualmente, em casas de moradia.

Despertada pelo livro intitulado “Kosaken” (1864) de Leo Tolstoj, surgiu, na segunda metade do século XIX, uma vertente específica do orientalismo europeu que se interessou pela região da Cordilheira do Cáucaso com seus cavaleiros guerreiros, virtuosos e selvagens. Pinturas tendo por assunto a guerra da independência dos cossacos da Rússia, nesta região, não podiam mais faltar na casa do burguês intelectual, nem os tapetes rústicos com cores e desenhos fortes, típicos. Na arte que reproduz a “Kaukasussehnscht” (saudade caucasiana), parece existir uma admiração por valores e habilidades que também marcam a cultura gaúcha riograndense.

Possivelmente, a aproximação romântica à vida selvagem e independente, que caracteriza as pinturas, tenha inspirado um ou outro emigrante a optar pelo Brasil, quando decidiu escolher uma nova pátria. Os desenhos de bico de pena das cenas da vida gauchesca, que Lutzenberger produziu em grande quantidade, expõem, aliás, o mesmo espírito aventureiro, perigoso, mas positivo.



Figura 93: François Boucher, 1742: Jardim chinês. Fonte: www.fiveminutehistory.com, acesso 01.2018

Figura 94: Jean Etienne Liotard, 1744: Das Schokoladenmädchen. (a menina do chocolate) Fonte: www.wikipedia.com, acesso 01.2018

Pode-se registrar influências estéticas da cultura japonesa na arte, no artesanato, no paisagismo e na arquitetura da Europa, desde o século XVII. No entanto, somente com as conexões comerciais estabelecidas pela Companhia Holandesa das Índias Orientais, no século XVII (e a partir do século XVIII também pela Companhia Prussiana das Índias Orientais), ocorreu significativo impacto na construção e na decoração oficiais.

Fischer von Erlach (1656-1723), inspirado pelos relatos – ilustrados com gravura – das viagens de Johan Nieuhof (1618-1672), um holandês que, no século XVII, visitara a China, o Brasil, a Índia e a Indonésia, entre outros países além-mar, foi um dos arquitetos que mais englobou

elementos asiáticos em seus projetos. Ele os tratou teoricamente em seu livro “Entwurff Einer Historischen Architectur” (1721), que consistiu em uma espécie de primeira história da arquitetura mundial. O quanto arte e artesanato chineses eram referência para os europeus, no século XVIII, evidencia-se no quadro de Jean-Étienne Liotard (1702-1789), intitulado “Schokoladenmädchen” (menina do chocolate). Ele é uma expressão cultural híbrida, ao representar uma jovem criada que carrega, sobre uma bandeja de formas asiáticas, um chocolate quente, bebida nova na época (originalmente a bebida santa dos astecas), em uma xícara de ouro branco da China (porcelana), decorada com desenho de flores em estilo chinês.

Reavaliando a importância do conjunto de elementos culturais asiáticos e sul-americanos, bem como considerando a afirmação de Voltaire – baseada em leituras de cartas jesuíticas - de que os chineses “ já quatro mil anos atrás, quando nós nem sabíamos ler, tivessem tido conhecimento de tudo essencialmente útil do qual nós estivéssemos nos vangloriando hoje” [www.harvard.edu.com, acesso 01.2018], poderia se chegar à conclusão de que, no século XVIII, a Europa teria sido uma mera periferia cultural do centro, que era a China.



Figura 95: Elizabeth Eaton Burton, Magnolias. Fonte: www.printerest.com, acesso 07.2017
 Figura 96: Entrada Jardim zoológico Berlim. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 07.2017
 Figura 97: Baltzer: Die Architektur der Kulturbauten Japans (1907) editora Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin, p. 119

A partir da abertura do Japão para o mundo, em 1854, depois de séculos de acesso e intercâmbio cultural difíceis, surgiram ressonâncias da arte japonesa em praticamente todas as mídias. Na exposição mundial de 1862, em Londres, o Japão apresentou, pela primeira vez e com enorme sucesso, sua arte e seu artesanato tradicionais, diferentes daqueles da China. [www.unprivatehousing.com, acesso 10.2018]. No início dos anos 1860, foram, paulatinamente, estabelecidas conexões políticas entre Alemanha e Japão como também entre Alemanha e China, que culminaram com a instalação de consulados alemães em Tóquio e Pequim.

A constituição japonesa de 1889 foi inclusive elaborada após consulta à constituição prussiana. Na mesma época, surgiu a japonologia como disciplina universitária na Alemanha. Além de médicos, engenheiros, antropólogos, botânicos e tantos outros que disseminaram

conhecimentos nos dois sentidos, arquitetos europeus visitaram e trabalharam no Japão. Hermann Muthesius (1861-1927) trabalhou com Hermann Ende e Wilhelm Böckmann (1832-1902,) entre 1887 e 1891, nos projetos do parlamento japonês, do palácio da justiça, do ministério da justiça e do ministério da marinha de Tóquio, articulados com o respectivo projeto urbano.³⁰ A primeira obra de Muthesius, como arquiteto autônomo, foi a igreja evangélica alemã de Tóquio, a *Kreuzkirche*, em estilo neogótico, construída em 1889 (e destruída no terremoto de 1923), a qual, curiosamente, não mostra qualquer inclinação do autor pela arquitetura japonesa. Entretanto, sua primeira obra escrita foi sobre a cultura japonesa, publicada logo depois de sua volta à Alemanha.

O livro do zoólogo Edward Sylvester Maorse, “Japanese Homes and their Surroundings”, publicado, em 1885, em Londres, com cunho de pesquisa antropológica, mostrou, especialmente, imagens e croquis da arquitetura vernácula bastante humilde, porém o engenheiro Franz Adolf Wilhelm Baltzer publicou, em 1903, seu livro “Das japanische Wohnhaus” (a casa de moradia japonesa), com desenhos detalhados da carpintaria tradicional japonesa, os quais passaram a ser copiados. O mesmo autor publicou, em 1907, pela editora Ernst & Sohn, Berlim, seu segundo livro, intitulado “Die Architektur der Kulturbauten Japans” (a arquitetura de edificações culturais do Japão)

Ao contrário das relativamente poucas publicações sobre a cultura japonesa, a cultura chinesa e sua força econômica ocuparam, por volta de 1900, uma boa parte das revistas culturais alemãs. No entanto, a curiosidade pela cultura exótica deu lugar, paulatinamente, ao medo frente ao ‘perigo amarelo’. Surgiu então uma série de publicações de relatórios de viagens descrevendo ora o *flair* maravilhoso da capital e das províncias da China, ora o choque sofrido com situações cotidianas repugnantes. [www.nzz.ch]. Gideon comenta. na página 25. de seu livro “Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition”, que, no século XIX, as impressões em madeira importadas do Japão e da China teriam tido o importante papel de liberar a imaginação dos impressionistas, porém a arquitetura europeia, até meados dos anos 1930, não teria recebido semelhante impulso significativo.

Ao se ler Böckmann ³¹, esta afirmação até parece pertinente. Revisando, porém, “Ausgeführte Bauten und Entwürfe”, publicação da obra de Frank Lloyd Wright no Wasmuth-

³⁰ No final, foram realizados somente o parlamento provisório, o qual logo pegou fogo, e o palácio da justiça, demolido em 1970.

³¹Böckmann criticou, em seu diário, publicado de 1886, o gasto exorbitante de material nos antigos monumentos japoneses. Descreveu também casas de moradia, construídas ridiculamente leves e não iriam resistir nem a terremotos nem a ventos fortes. Caracterizou-as como barcacinhas de madeira, mas internamente tão limpas que daria para “comer do assoalho. Isto fosse possível devido ao belo costume de nunca entrar na casa de sapatos”. [Wilhelm Boeckmann: *Reise nach Japan*. Berlin 1886. p. 126, 78, 129]. Sua conclusão foi: “a casa japonesa tem características lindas, mas é um objeto muito exótico e de baixo interesse para nós”.

Verlag Berlim, em 1911, percebe-se que ela não esconde os claros e múltiplos paralelos existentes com a arquitetura japonesa. Depois da Exposição Mundial de 1862, em Londres, aquela de Chicago, em 1893, recebeu forte impacto da arquitetura japonesa. Foi nela que Wright e Loos descobriram qualidades, que, em seguida, começaram a explorar em sua obra ³². É interessante observar que, na Exposição Mundial de Chicago, o Japão optou pela apresentação de seu passado, trazendo cópias de três prédios construídos ao longo de mil anos. Entre as culturas que foram fontes de inspiração para a mundo ocidental, destacaram-se ao longo da história além das culturas asiáticas também a dos impérios muçulmanos. As monarquias cristãs da Europa central e oriental compartilham uma história centenária com o Império Otomano³³. Somente no século XIX, este grande rival do mundo ocidental perdeu definitivamente seu poderoso papel.

Muito mais do que outros países árabes, foi o Império Otomano que influenciou o conhecimento e a imaginação europeia sobre o mundo islâmico. O gosto à oriental, cada vez mais procurado pela elite europeia, manifestou-se em motivos arquitetônicos, móveis, artes decorativas e têxteis [www.metmuseum.org, acesso 10.2018]. Admirava-se, na cultura oriental, seu aspecto esplêndido e ao mesmo tempo bárbaro, já que ela se encontrava ainda em estado pré-industrial com todas as suas consequências, sendo atrasado e sem lei, mas em processo de iluminação pelas regras dos governos coloniais.

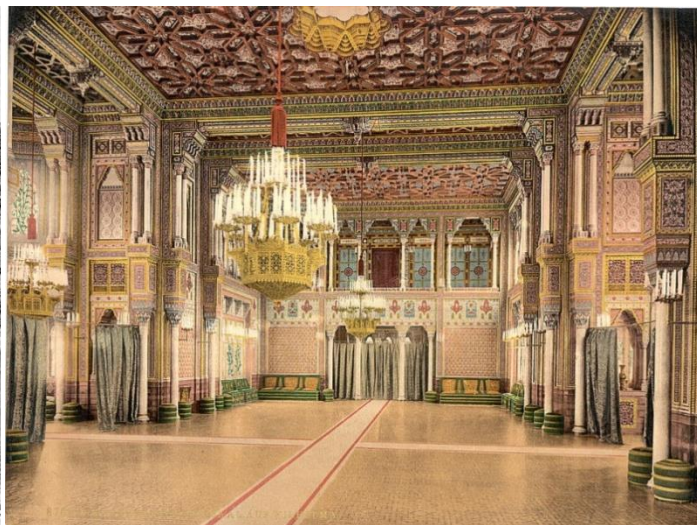
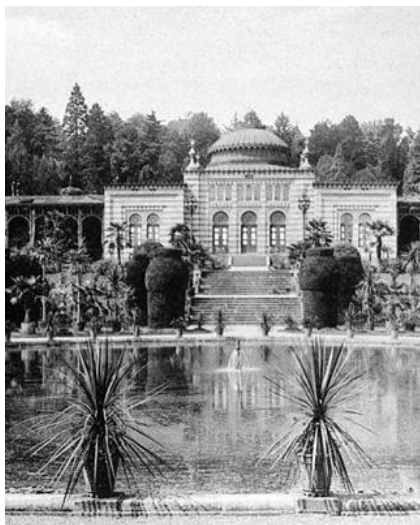


Figura 98: Maurisches Landhaus (casa mourisca). Fonte: www.wilhelma.de, acesso em julho de 2013.

Figura 99: Salão mourisco (foto de 1900). Fonte: www.academic.ru, acesso em julho de 2013.

³²Para Loos, as características mais relevantes da arquitetura japonesa são a assimetria e a representação não corporal ou estilizada de coisas e seres [Adolf Opel (Hrsg.): Adolf Loos, *Ins Leere gesprochen*, 1897-1900. Wien 1981. S.38. citado por Manfred Speidel: *Träume vom Anderen. Japanische Architektur mit europäischen Augen gesehen. Einige Aspekte zur Rezeption zwischen 1900 und 1960*. urn:nbn:de:0009-21-11983, disponível em https://www.archimaera.de/2007/1/1198/index_html#ftn.d57e533, acesso 07.2017]

³³No auge do seu poder, no fim do século XVII, ele se estendeu desde o Magrebe até a Mesopotâmia e do Golfo Pérsico até a Áustria e a Crimeia.

O famoso artista e socialista inglês William Morris lamentou veemente, em uma palestra que deu em Birmingham, a perda avançada justamente daquele aspecto tradicional e popular da cultura ocidental³⁴:

„Tentei mostrar para vocês, então, como a pressa da civilização nos levou ao ponto que as pessoas, sejam elas nobres ou simples, geralmente desaprenderam de usar os olhos para percepção e as mãos para produção daquela arte popular, que, antigamente, era a melhor consolação e a melhor alegria, que o mundo ofereceu. Solicitei que vocês não levarem isto ao de leve, mas que considerarem- o um infortúnio grave. Apelei para se deliberar deste mal ao proteger com ciúme aquilo que restou ainda da beleza da terra e ao tentar resgatar seriamente aquilo que já foi perdido e, por último, se possível, ao largar o luxo em troca à entrega à arte— ou, caso que realmente não conseguirem aprender o significado da arte nesta vida curta, pelo menos ao ser humilde, como condiz com o ser humano.”

[MORRIS, apud Hocheder, 1903]

Com a decadência do Império Otomano, no último terço do século XIX, os países do oeste europeu iniciaram grandes investimentos na infraestrutura do país, que havia se tornado mero parceiro comercial na exportação de produtos industriais e na importação de alimentos e matéria-prima. Os maiores projetos executados foram a abertura do canal de Suez (inaugurado em 1869) e as linhas ferroviárias da *Bagdadbahn* (1903–1940) e *Hedschasbahn* (1908-1920). As revistas arquitetônicas alemãs da época publicaram, continuamente, extensos relatos ilustrados sobre o avanço das obras e, junto aos dados técnicos, informações e imagens sobre construções contemporâneas e tradicionais do Império Otomano. Artistas, orientalistas e etnólogos também estimularam, na cultura ocidental, a reflexão e a integração do ideário muçulmano. O estilo mourisco estabeleceu-se como típico para a construção de sinagogas e a decoração oriental foi adotada em parques de diversão e lugares de lazer como cinemas, jardins zoológicos, casas e quiosques de café e *spas*. Na enciclopédia alemã mais usada, “*Meyers Konversationslexikon*”, há um parágrafo extenso sobre arabescos, com indicações de literatura sobre ornamentos árabes: “*Hessemer, Arabische und altitalienische Bauverzierungen*” (Berl. 1836); “*Collinot und Beaumont, Ornaments arabes*” (Par. 1882) e “*Prisse d’Avennes, La décoration arabe*” (das. 1889). Hessemer, no livro citado, ilustrado com uma seleção de ornamentos registrados no Egito e na Itália, comenta que não há forma mais enérgica e resoluta do que a linha reta entre diversas curvadas [HESSEMER, 1842, p.45].

³⁴O parágrafo citado foi encontrado como citação de Morris, sem data, no livro “*Baukunst und Bildwirkung*” de Carl Hocheder, publicado em 1903, na *Süddeutschen Verlagsanstalt*.



Figura 100: Friedrich Weinsperger: Casa mourisca, Blumenstrasse, Frankfurt (1856-57).
 Fonte: www.sabinehock.de, acesso em 07.2017
 Figura 101: Madeira pintada em uma casa privada no Cairo. Fonte: Hessemer, 1842, p.45 -68
 Figura 102: Mosaicos de mármore na parede da Moschee Gizmas no Cairo. Fonte: idem
 Figura 103: Faixas de mármore no mausoléu de Sultan Chairbeck, Cairo. Fonte: idem

As referências da arquitetura islâmica são tanto as construções da antiguidade como as construções em tijolo e estuco da mesopotâmia, preferencialmente prédios leves e ricamente decorados com desenhos florais e geométricos. No século XI, entraram as assim chamadas Muqarnas, uma espécie de miniabóbodas, justapostas em grande quantidade, penduradas no forro, moldadas em pedra, madeira, estuco ou cerâmica. O arco mais aplicado foi o arco semicircular, mais tarde também o ogival. O arco em forma de ferradura predominava na região espanhola e no Magrebe, onde havia arcos em forma de folha de trevo e de lóbulos. A cúpula foi outro elemento muito presente na arquitetura islâmica, tendo sido a forma hemisférica típica da região bizantina e sassanida; a bulbiforme, na Mongólia; a cúpula com telhados cônicos, no Turquemenistão. Na arquitetura indo-islâmica, aparecem cúpulas leves sobre colunas delicadas. O *Iwan*, um hall monumental coberto por um arco que tem um lado aberto para o pátio central da casa, é encontrado principalmente na arquitetura persa. [www.goruma.de, acesso 11.2017]



Figura 104: Isfahan. Shah Mosque: Muqarnas. Fonte: www.makenzie.com, acesso 07.2018
 Figura 105: idem
 Figura 106: Hans Poelzig: Grosses schauspielhaus, Berlin. Fonte: www.bmiaa.com



Figura 107: Mosaik em Zittadelle do Galaon El Alfi, Kairo. Fonte: Hessemer, 1842, p.45 -68

Figura 108: Estucos em diferentes Moschees no Cairo. Fonte: idem

Figura 109: Platibandas furadas em zigue-zague, na Moschee Lashar, Kairo. Fonte: idem

Figura 110: Estuco pintado na Moschee El Mas, Cairo. Fonte: idem

Figura 111: Decoração do forro de madeira na Cidadela do Cairo. Fonte: idem

Observando, no livro de Hessemer, os registros de ornamentos, fica evidente que não somente a decoração do *Historismus* os retomou, mas também foram referência para o *Jugendstil*, o expressionismo, o *Art Déco* e até para alguns desenhos modernistas. Destaca-se o último desenho citado: o negativo branco e o positivo colorido têm a mesma forma.



Figura 112: K. Greenaway, 1864: desenho de um ladrilho. Fonte: BURSCHEIDT, FAST, FELDMANN, RILLING, 2004, fig.8

Figura 113: L.Hellmuth, 1900: desenhos decorativos, publicados para poderem ser imitados, folha 52. Fonte: o.cit. fig.15

Na arquitetura luso-brasileira, aparece este tipo de desenho em estilo árabe nos muxarabis (paraventos semitransparentes trabalhados em madeira) os quais, posteriormente, foram retomados por Lúcio Costa, na arquitetura moderna brasileira, como elementos decorativos – denominados cobogó – em fachadas e como venezianas. Há também estes desenhos em revestimentos cerâmicos trazidos para Portugal através dos mouros, que ocuparam o país durante sete séculos. Os desenhos tradicionalmente chegaram à Península Ibérica diretamente dos países árabes e dali se espalharam pelo resto da Europa.,

O bouquet de linguagens arquitetônicas historicistas históricas

Além dos estilos exóticos, que foram englobados no cânone formal da arquitetura do século XIX e do início do século XX, foram também empregados – como induz o termo *Historismus* – sobretudo estilos de arquiteturas clássicas do próprio passado europeu. As épocas dos egípcios e da antiguidade grego-romana, o românico, o gótico, o barroco, o rococó e o classicismo reaparecem mesclados, ou puramente citados.

Para Collins, o historicismo manifesta-se no ecletismo histórico do século XIX, que se destaca de renascimentos estilísticos anteriores pelo fato de retomar, simultaneamente, elementos de várias épocas, sem que uma delas predomine sobre as outras [COLLINS 1998, p.57 apud Fabris, 1993]. Fabris diferencia, na arquitetura eclética, três escolas de ideias: a que é fiel a um estilo determinado desde o romano até os estilos medievais (sem renascimento e barroco, então); a que se serve de todos os estilos simultaneamente; a racionalista, como reação ao passado, baseada em liberdade formal e emprego de novos materiais [Fabris, 1993].

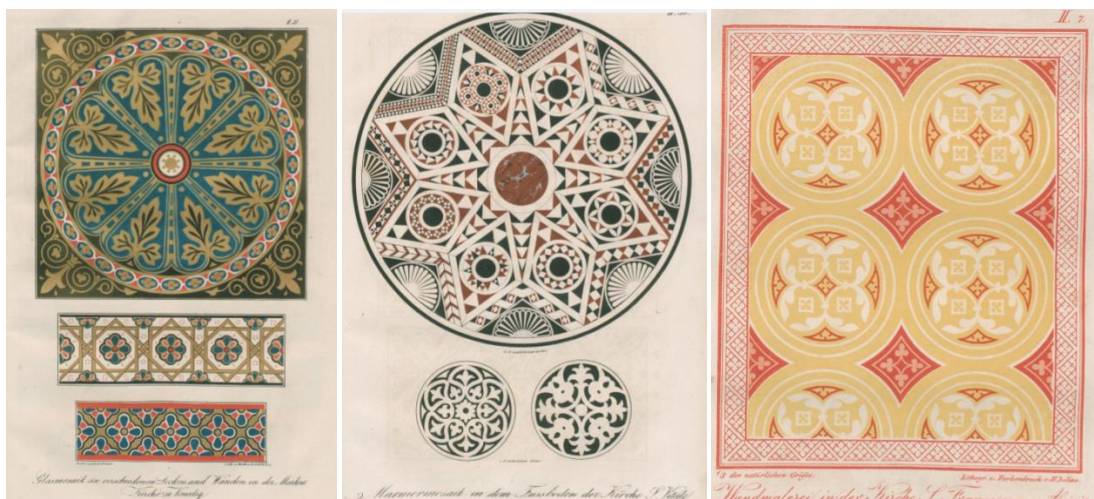


Figura 114: Mosaico de vidro e nas paredes de San Marco, Veneza. Fonte: Hessemer, 1836.

Figura 115: Mosaico de mármore no piso em San Vitale, Ravenna. Fonte: idem

Figura 116: Pintura mural em San Francesco de Assis. Fonte: idem

Dependendo do país europeu e da década examinada, houve diferentes tendências ou inclinações do gosto comum para determinados estilos históricos e suas épocas, mas não houve regras ou diretrizes fixas com força suficiente para determinar a uniformização destas inclinações. O estilo era escolhido como uma característica da forma, que combinaria com o futuro uso do prédio, mas não havia regra fixa sobre qual estilo indicaria qual função [HOFFMANN, 2009, p. 46]. Cabia ao arquiteto tomar a decisão da escolha e entrar em consenso com o futuro proprietário, caso por caso.



Figura 117: Pintura mural em San Giovanni Batista, Ubino. Fonte: idem

Figura 118: Tabernáculo em San Michele, Firenze. Fonte: idem

Figura 119: Mosaico de piso no Domo de Orvieto. Fonte: idem

Considerando tratar-se somente de tendências, pode se dizer que prevaleceu como referência: na Inglaterra o estilo gótico; na França, o gótico e o do Renascimento; na Alemanha, o românico, o gótico e o barroco, principalmente nas regiões católicas no sul do território germânico.

Obras que apresentam, nos espaços internos, elementos em estilo egípcio – curiosamente, por vezes, justapostos a elementos estilísticos do rococó – estão presentes em vários países europeus, devido a uma onda de egipsofilia³⁵, que se manifestou, entre outros resultados, na criação da arqueologia como disciplina científica universitária.

Junto com a técnica eclética de projetar, surgiu o debate sobre qual estilo seria o certo, que se estendeu praticamente por toda a época do historicismo. Muitos chegaram à conclusão que cada estilo estava carregado de significado próprio. Heinrich Wölfflin, entre outros, abriu caminho para fugir deste abuso dos estilos, com a publicação de seu livro “Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst” (Conceitos Fundamentais da História da Arte) de 1915. Nesta obra, ele determina cada estilo analisando-o, em método formalista, segundo critérios objetivos, liberando-o do peso da moda em seu significado. Wölfflin esteve entre os primeiros que valorizaram o barroco como estilo próprio, autônomo em relação ao do Renascimento, e como tendência estilística característica do povo germânico.³⁶

³⁵ Despertada pela invasão de Napoleão do Egito, a qual desencadeou uma série de sucessivas pesquisas sobre a cultura egípcia e a chegada, à Europa central, de artefatos milenares e valiosíssimos.

³⁶ Nos anos 10 do século XX, houve uma verdadeira onda de projetos neobarrocos, talvez como consequência dessas teorias. Porém, os respectivos prédios, às vezes, também revelam características da *Reformarchitektur*.

Contudo, até que teorias como as de Wölfflin, que resultaram na prevalência do espaço sobre o estilo, assumissem um papel importante na arquitetura, criava-se atratividade, na arquitetura, através da citação que despertava determinados sentimentos. O passado egípcio, por exemplo, irradiava principalmente o grande mistério que envolvia aquela cultura. A mistificação do mundo europeu encontrou, na cultura egípcia, respostas a perguntas persistentes de cunho metafísico, perguntas provocadas pelo vácuo deixado pelo progresso da secularização, devido ao utilitarismo e ao racionalismo avançados cultivados pelos europeus.

O mesmo efeito foi alcançado com o emprego do estilo gótico – a homenagem ao misticismo –, porém combinado com a criação de espaços que evidenciassem um pouco do senso comum, do sentimento de pertencer a uma grande humanidade, do coletivo, que, aos poucos, estava se perdendo devido à individualização do mundo. Não foi sem critério, portanto, que igrejas, escolas, prefeituras e parlamentos foram frequentemente construídos neste estilo. Universidades, lugares onde se formava o indivíduo e onde foram cultivados o progresso tecnológico, a racionalidade e o intelectual, foram, no entanto, executadas geralmente em estilo grego ou renascentista.

Outro aspecto associado a este último estilo era seu timbre burguês, sendo a origem do Renascimento a sociedade da época das grandes dinastias burguesas, dos negociantes norte-italianos, fundadas por personalidades extraordinárias, independentes e individuais. Desde a metade do século XIX, o neorrenascimento foi empregado como estilo para bancos, bolsas de valores e correios, a fim de enobrecer e sensualizar formalmente negócios tão objetivos.

O barroco e o rococó foram citados principalmente nas regiões tradicionalmente católicas da Alemanha, do mesmo modo que o classicismo, nas regiões predominantemente protestantes, ao se pretender expressar o bem-estar, o conforto, a riqueza e o poder indiscutível, outrora reservados à nobreza, e que as alterações sociopolíticas, a tecnologização e aceleração do mundo colocaram ao alcance da burguesia, fosse ela principalmente rica ou intelectual.

Um papel de destaque, em solo alemão, teve o estilo românico. Ele esteve em vigor no auge do Sacro Império Romano-Germânico (962 - 1806), quando regiam os Salier e Stauffer – do século XI até o XIII. Por ser visto como símbolo da fidelidade ao imperador e ao império [Lexikon der bildenden Künste, v. 5, p. 166-169; BRINGMANN, 1979, p. 587; BADSTÜBNER 2006, p. 296-299], o Imperador Guilherme II – também rei da Prússia – favoreceu este estilo por querer dar continuidade a este império, cuja ressurreição ou herança pretendia encabeçar [BRINGMANN, 1968, p. 52]. Quase todos os projetos de obras públicas foram fiscalizados pelo imperador em pessoa, o qual inclusive marcou, nas plantas, ideias para modificações [STATHER, 1994, p. 87-90]. A arquitetura servia-lhe como meio de representação real. Ele se sentia no papel do “educador do

bom gosto” da nação inteira [idem, p. 8]. Este comportamento não era nada novo, pois, desde sempre, citações formais de elementos históricos serviram como legitimação do poder, através da referência ao sistema político evocado pela arquitetura, e também como símbolo da valorização e da retomada de uma postura espiritual ou cultural, desde os renascimentos e os historicismos até o neopaladianismo [Millon/ Nochlin, 1978, apud NERDINGER, 2012, p.68].



Figura 120: Kaiserdom Worms (1130-1181). Fonte: www.images.bistummainz.de, acesso em outubro de 2011.

Figura 121: Heinrich Freiherr von Schmidt (professor de Joseph Lutzenberger na TU-Munich): croqui para St. Maximilian München, 1901. Fonte: Architekturmuseum München, inv-nº schmid_h-8-29.

Figura 122: Torre da ponte Ernst-Ludwig, em Worms (1900) Fonte: HOFMANN, 1900, p. 601.

A justificativa para a escolha do estilo acha-se, entre outras, nas publicações do historiador de arte inglês John Ruskin. Ele defende, em seu livro principal “The seven Lamps of Architecture”, escrito em 1849, que não haver necessidade de um novo estilo, pois os anteriormente inventados eram suficientemente bons. Em seguida, cita os estilos perfeitos: o românico de Pisa; o gótico do oeste da Itália; o gótico de Veneza; o primeiro *Decorated Style*. [Pevsner, Honour, Fleming, p. 54 apud JÄGER-KLEIN, 2010, p.416]. Este e o subsequente livro de Ruskin, “The Stones of Venice”, de 1851-53, induziram o renascimento dos estilos medievais que iriam substituir definitivamente o classicismo na arquitetura – principalmente na arquitetura sacra.

No entanto, não somente as teorias de Ruskin impulsionaram a revolução da linguagem arquitetônica, mas também motivos de caráter político nacional. Há um exemplo que mostra isto claramente. Karl Friedrich Schinkel apresentou, em 1821, dois projetos para a Friedrich-Werdersche Kirche em Berlim: um em puro estilo classicista, outro em puro estilo gótico. O último foi aceito, pois, o gótico foi considerado como o estilo mais propriamente alemão, desde que Goethe declarou, em 1773, na publicação “Von deutscher Baukunst”, que aquele seria o estilo nacional do Império Alemão que, a seu ver, estava prestes a ser criado [Pevsner, Honour, Fleming. Lexikon der Weltarchitektur, p. 559, apud JÄGER-KLEIN, 2010, p.416].

Quanto mais estilos diferentes são empregados na mesma tipologia arquitetônica ou, ao contrário, quanto mais o mesmo estilo caracteriza diferentes funções e tipologias, o ato de citar a

história vai se tornando mais arbitrário até chegar ao ponto em que a arquitetura histórica perde sua força evocativa [Nerdinger. 2012]. O fenômeno historicista começou sua decadência, denominada 'historicismo tardio', depois de ter passado pelas fases do romântico, que misturou vários estilos em uma só obra, e do puro que, às vezes, ficou mais puro do que qualquer obra no estilo original. Para Collins, o historicismo manifesta-se no ecletismo histórico do século XIX, o qual se destaca de renascimentos estilísticos anteriores pelo fato de retomar, simultaneamente elementos de várias épocas, sem a predominância de uma sobre as outras [Collins 1998, apud Fabris, 1993]. Fabris, diferencia na arquitetura eclética, três escolas de ideias: a que é fiel a um estilo determinado desde o romano até os estilos medievais (sem renascimento e barroco, então); a que se serve de todos os estilos simultaneamente; a racionalista, como reação ao passado, baseada em liberdade formal e emprego de novos materiais [Fabris, 1993].

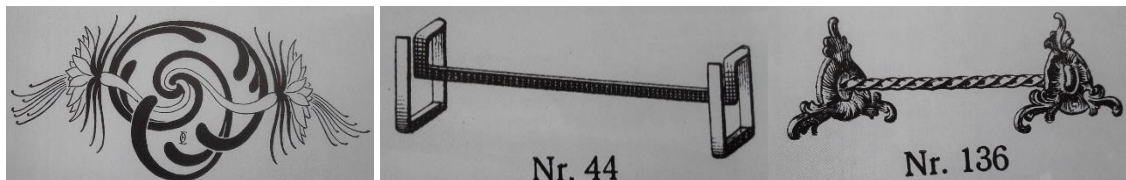


Figura 123: O. Eckmann, 1896: Desenho ornamental no catálogo da empresa WMF. Fonte: BURSCHEIDT, FAST, FELDMANN, RILLING, 2004, fig. 13

Figura 124: Catálogo da WMF: 2 descansadores de talher, pratedos, comprimento 8cm, desenhos de 1905 e 1907/08. Fonte: op.cit. fig. 80 e 81

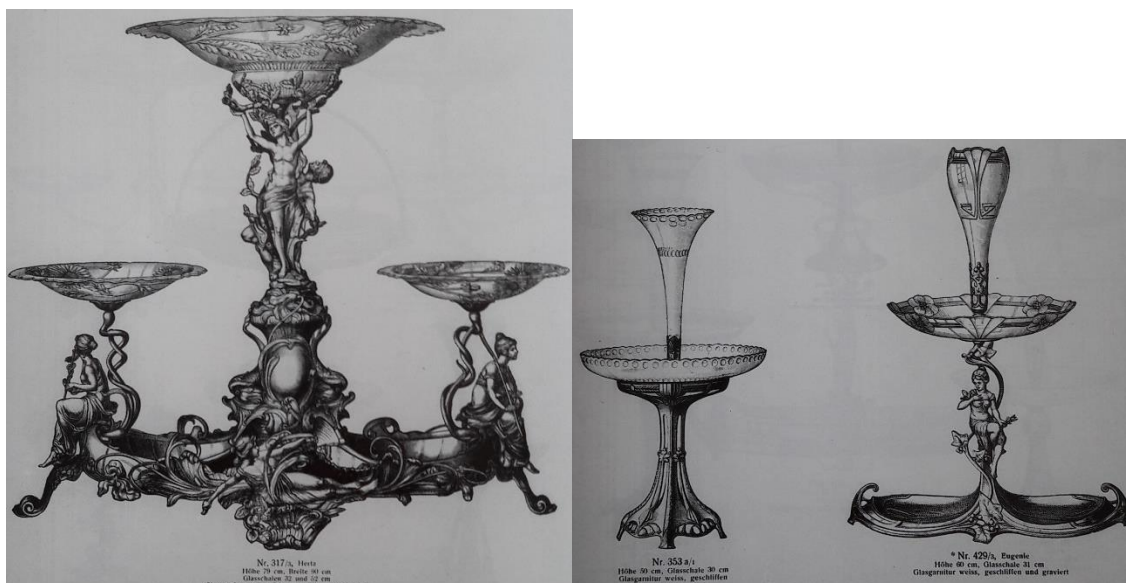


Figura 125: Catálogo da WMF: 3 variantes de etagères para mesas, prateado e vidro. desenhos de 1913/14. Fonte:op.cit., fig. 45 e 46

O termo alemão Historismus descreve o estilo que se estabeleceu no período entre o classicismo e o moderno, em meados do século XIX, baseado no princípio eclético que ora escolhe referências históricas, ora exóticas. Ao longo de sua vigência era caracterizado tanto por aspectos inspirados na mitologia germânica e clássica quanto por realismo. Ele se manifestou em três fases: o Historismus romântico (1840-70), determinado por sua abordagem subjetiva e individual e a

transfiguração idealista; o Historismus puro (1870-90), no qual já predomina a expressão artística classicista, inspirada na percepção da grande cidade e no desejo de reproduzir a objetividade naturalista; o Historismus tardio (1890-1914), que retoma os motivos pictóricos movimentados do barroco, principalmente do barroco francês [JÄGER-KLEIN, 2010, p.417].

Dos anos 1890 em diante, houve, na Alemanha, artistas e arquitetos do Jugendstil (art nouveau), da Reformbewegung e do Werkbund que se posicionaram expressamente contra o método aditivo de projetar e a expressão artística do Historismus. Somente durante a I Guerra Mundial, o estilo foi definitivamente abandonado.

O desenvolvimento do design da empresa WMF (Württembergische Metallwaren Fabrik) exemplifica perfeitamente a procura por uma nova vertente de arte. Há desenhos como o do descansador de talher n.44, datado de 1905, que se apresenta um tanto mais moderno e simplificado do que o de n.136, datado de 1907/08, que dá um passo atrás em direção a formas do neorrococó.

A grande *etagère* nega sua classificação estilística, tendo partes claramente historicistas e outras em *Jugendstil*. As *etagères* menores são exemplos mais uniformes. Em geral, percebe-se que os produtos oferecidos pela WMF, exportados em grandes quantidades também para o Brasil, são exemplos típicos do poliestilístico, *meanstream* da época, pois praticamente não existia defasagem estilística entre a Europa e a América Latina até os anos 1920.

O Jugendstil

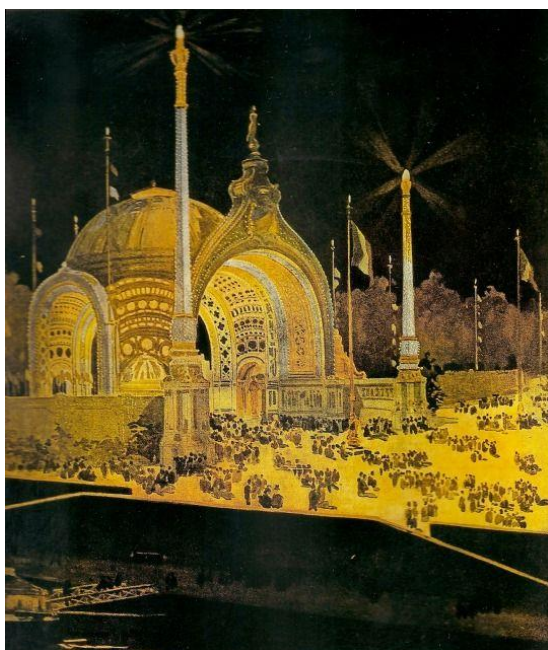


Figura 127: Henry van de Velde: desenho da expo Paris 1900. Fonte: SEMBACH, 2002, p.xy

Figura 128: *Zwielicht* (penumbra). Fonte: revista *Jugend*, n. 2, 1906, p. 296

No fim do século XIX, o exótico, apropriado pelo ocidente, tinha se tornado mercadoria produzida em larga escala. Imagens exóticas eram usadas em qualquer coisa, desde cigarros até embalagens de bala. Isto só não provocou saturação e o exótico continuou a influenciar as artes decorativas, porque se fusionou com as curvas orgânicas, chicotadas do estilo vanguarda, do Jugendstil.

Este estilo é resultado de grandes alterações socioeconômicas ocorridas em quase toda Europa, oriundas da industrialização, e que traziam riqueza e ascensão social acelerada a uma parte da população e, obviamente, pobreza total a um exército enorme de trabalhadores. A Alemanha, recém-unificada e formada, saiu de um estado medíocre para se tornar, em poucas décadas, uma das forças econômicas mais poderosas da Europa. Ela precisava se renovar também esteticamente, sobretudo, nas formas representativas. Surgiu, então, o movimento que comemorava a liberdade formal, leve e refrescante, o Jugendstil.

Depois da uniformização completa do estilo arquitetônico na Europa, durante o historicismo, os artistas do *Jugendstil* começaram a voltar a um maior grau de individualismo. Por meio de alguns artistas especialmente inspirados formaram-se vertentes levemente diferentes do estilo. Salienta-se que eles não tinham o intuito de alguma representação ou identificação nacional, porém receberam nomes diferentes em cada região. Houve inclusive tendências de inspiração formal, recíproca entre diferentes 'subestilos', processo facilitado pelas várias revistas que disseminaram a moda do novo estilo de vida e suas novas formas. Entre outras, destacam-se "The Savoy", "La Plume", "Jugend", "Dekorative Kunst", "The Yellow Book", "The Studio" ³⁷. A revista "The Studio", fundada em 1883, que informava sobre as atividades de artesanato na Inglaterra, alcançou, aproximadamente, 20.000 leitores assinantes, somente na Alemanha [REICHEL, 1974, p.7].

Por volta de 1900, começaram a aparecer desenhos abstratos e geométricos, desenvolvidos pela "Darmstädter Künstlerkolonie" [ULMER, 1990, p.201], os quais, paulatinamente, reprimiram o *Jugendstil* e o desenho vegetal e floral que o marcara principalmente na Alemanha [SCHMALENBACH, 1935, p.26]. O Jugendstil alemão assimilou, em seu cânone formal, além do exótico asiático e islâmico, as formas góticas do liberty – style, principalmente da Inglaterra; as formas geométricas alongadas do Macintosh – style da Escócia; as formas geométricas retangulares e onduladas da Sezession da Áustria; as formas florais fluidas do art nouveau da França, Bélgica e da arte nova da Itália.

³⁷Em Munique, formou-se, no centro da boêmia e do movimento da reforma de vida, em contraposição à arte oficial estatal, a *Sezession* em 1892. Em 1896, surgiram as primeiras edições das revistas "Jugend" e "Simplicissimus" (popularmente chamada de "Simpl") como difusoras da caricatura e do grafismo do *Jugendstil* [LUZ, 2004, p. 77].

O mapa mostrado na Figura 129 evidencia que havia, na Alemanha, vários centros importantes do Jugendstil – Munique, Darmstadt, Hagen, Weimar e Berlim – desde os quais se expandiu o movimento. Contudo, não somente bens artísticos e edificados serviram como referência para artistas e arquitetos.

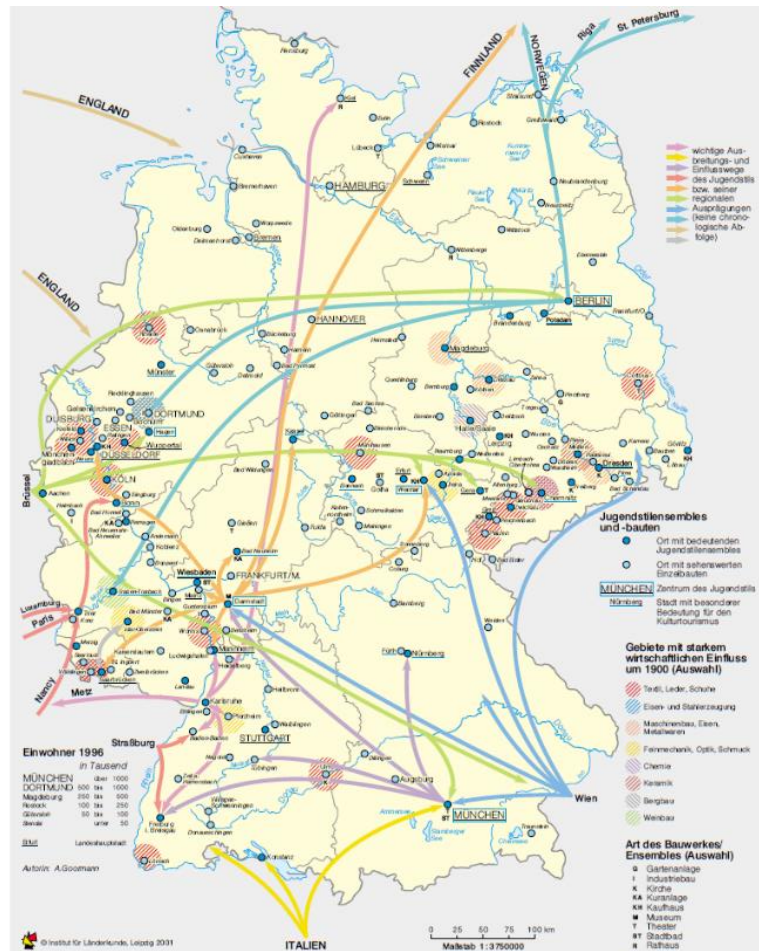


Figura 129: Goosmann: mapa dos centros do Jugendstil e as influências transnacionais entre eles. Fonte: www.archiv.nationalatlas.de, acesso 01.2018

Gontar menciona que as formas sinuosas do Jugendstil derivaram, possivelmente, dentre outros, dos estudos botânicos, subaquáticos do biólogo alemão Ernst Heinrich Haeckel (1834–1919), publicados como “Kunstformen der Natur” (Formas de Arte da Natureza, 1899). O Jugendstil procurava a reaproximação à natureza, pelo menos visualmente, e uma varredura geral no cânone formal empoeirado, eclético, baseado em formas históricas obsoletas, porém não abriu mão do luxo. Bem ao contrário, procurou intensificar o grau de refinamento superficial.

Muthesius chamou o estilo, no auge de seu desenvolvimento, de Afterkunst (arte retal), que desrespeitava aquilo que a burguesia já havia conseguido mudar, visando a uma sociedade mais liberal e igualitária. Ele acusou o movimento de ter regredido ao estado pré-iluminista, fortalecendo uma sociedade na qual qualquer pequeno burguês enaltecia tanto valores vazios,

como titulações, quanto um comportamento cada vez mais aristocrático, ao invés da *Geselligkeit* (confraternização). [MUTHESIUS, 1909]

O arquiteto Joseph Maria Olbrich (1869-1908), no entanto, tendo sido um dos protagonistas do Jugendstil alemão e tcheco, tinha uma visão claramente positiva sobre o conceito decorativo do movimento. Para ele, o Jugendstil era “nada mais do que a harmoniosa e estética encenação da vida”, como disse em uma entrevista para a revista “Echo des Paris” [ULMER, 1997, p. 8]. O aspecto da estetização da vida foi individualmente percebido de modo bem diferente. A elevação do padrão de vida sob critérios estéticos luxuosos significava, para Olbrich, a manifestação do próprio progresso, que provocara a adaptação formal da arquitetura. Para Muthesius, ao contrário, significava a comprovação de que o desenvolvimento estava em processo regressivo, necessitando o socorro imediato de arquitetos e artistas inovadores.

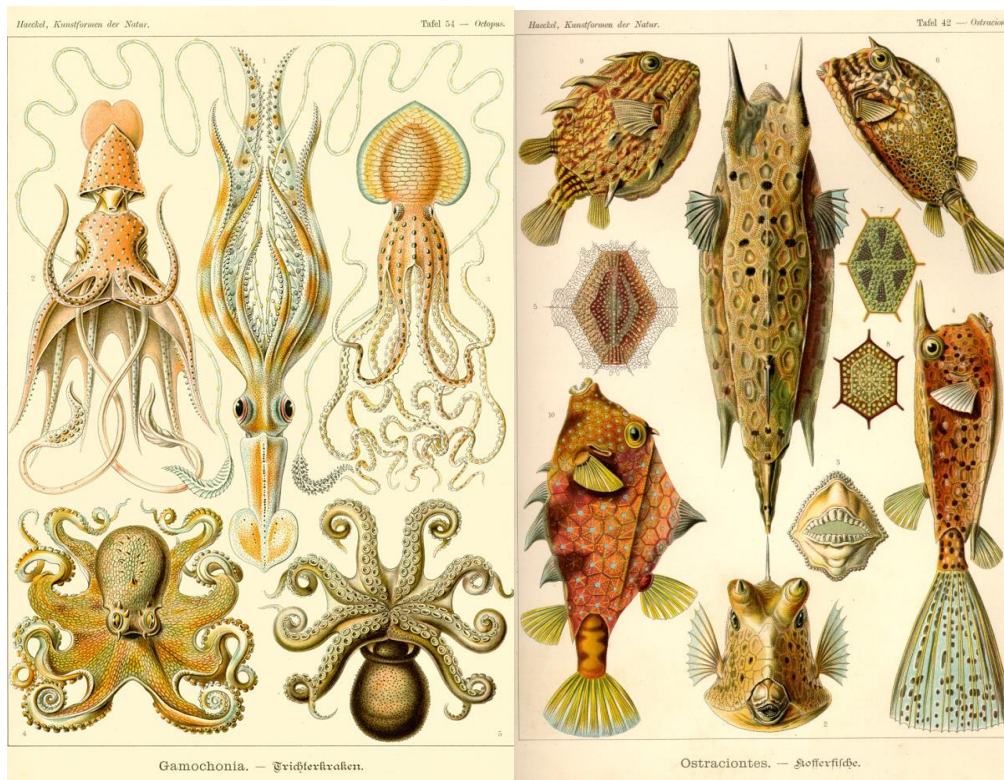


Figura 130: Ernst Heinrich Haeckel, 1899: página 42 e 47 do livro *Kunstformen der Natur*.
Fonte: disponível em www.caliban.mpiz-koeln.mpg.de, www.BioLib.de, acesso - 1.2018

Casas como obra de arte total estavam, muitas vezes, fora do alcance financeiro dos proprietários [GOORMANN, 2001], mas aquelas que foram realizadas evidenciam um charme especial e fortemente definido. Através de formas e desenhos lineares, florais e abstratos, pretendia-se entrelaçar organicamente a *Gestalt* com o adorno, efeito totalmente considerado pelos criadores de objetos historicistas [HILSCHENZ, 1975, p. 8 apud Burscheidt, 2004].

O Jugendstil foi uma vertente de arte de curta duração, que aconteceu na Alemanha, mais ou menos, entre 1894-1910 [GOORMANN, 2002]. Na retrospectiva, o movimento, em geral,

parece não ter sido desenvolvido assente na ideia de criar um novo estilo de representação, como percebido por Muthesius que o acusava disto. Parece ter focado, muito mais, no bem-estar estético pessoal. Esta percepção teria sua comprovação no fato de terem sido principalmente edifícios particulares [Waibel, 1997, p. 19 apud OTTOMEYER, 1997, p. 22], aqueles em que se aplicaram motivos em Jugendstil, sobretudo nas fachadas. Suas plantas frequentemente mostram, na organização espacial, características tradicionais, similares às do historicismo.

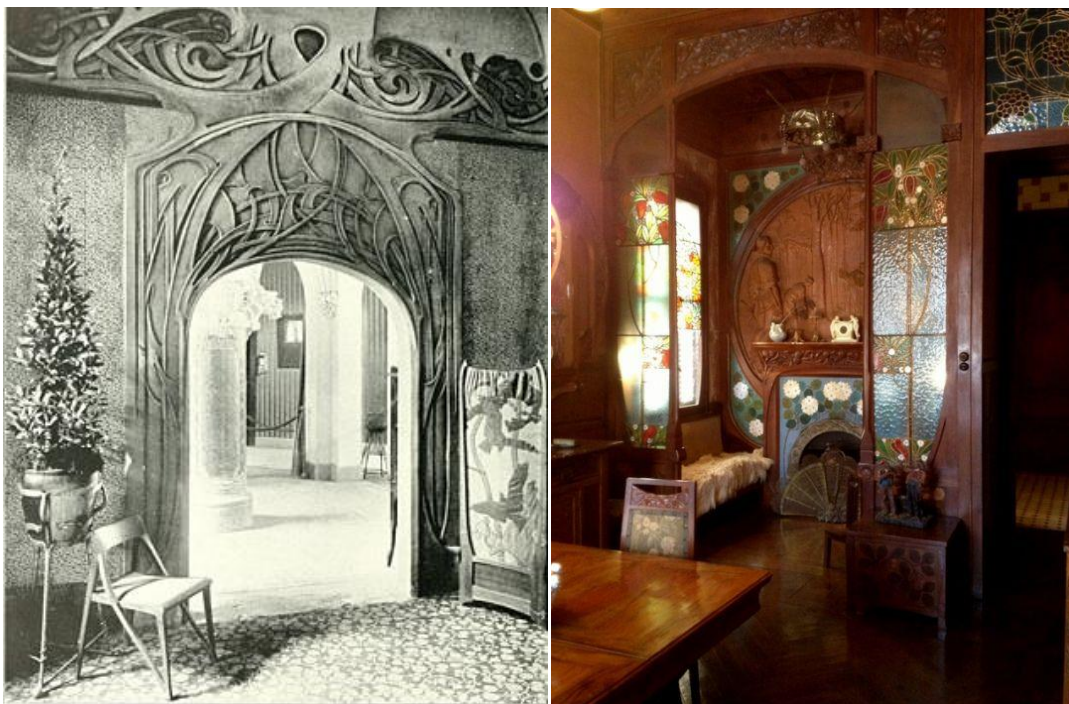


Figura 131: Riemerschmid München_www.printerest.de_01.2018

Figura 132: art-nouveau-interior-victorian-design_www.printerest.com_01.2018

Em Munique, um dos centros mais importantes do movimento reformista do Império e onde estudaram Lutzenberger e Menchen, somente 5% a 10% dos prédios (todos particulares) foram executados em *Jugendstil*³⁸ [Waibel, 1997, p.20 em OTTOMEYER, 1997, p. 22]

Formas obsoletas e esvaseadas históricas foram substituídas por formas novas, nascidas da fantasia do artista que, no entanto, ainda ficava preso na ideia do século XIX que ornamento e decoração fossem os principais parâmetros pela identificação estilística. Geralmente, a estrutura e *Gestalt* não foram analisadas ou repensadas profundamente e despreconceituosamente. Mas houve alguns artistas que, passando pelo Jugendstil, liberaram o caminho rumo à novas vertentes artísticas. Foram entre eles os fundadores do *Werkbund*.

[FISCHER em Heise, 1957, p.74]

³⁸Prinzregent Luitpold (1821-1912) rejeitou as formas orgânicas de elementos arquitetônicos, decorativos deste estilo para obras oficiais de arte e arquitetura estatal, embora fosse geralmente muito aberto à inovação, visto que, no setor privado, Munique tornou-se um dos centros deste estilo [WAIBEL, 1997, p. 19].

O Werkbund

Paralelamente ao surgimento do *Jugendstil*, formaram-se, em 1897, em Munique, as *vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk* (oficinas unidas pela arte no artesanato), dando um passo em direção à liberação do formalismo artístico e social da época, negando qualquer forma de representatividade e artificialidade [ULMER 1997, p. 42]. Em 1903, formou-se o *Deutscher Künstlerbund* (associação dos artistas alemães) [STATHER, 1994, p. 146-154] com o claro intuito de criar uma arte típica alemã, levando a individualidade à coletividade nacional.

Os objetos produzidos pelas *Deutsche Werkstätten* são marcados por simplicidade construtiva, formas lineares e execução adequada ao material, em método artesanal ou à máquina, conforme necessidade [Dehnhardt, 1993, p.31 em BURSCHEIDT,2004, p.56]. Os artistas não acreditaram na supressão da máquina em favor do trabalho artesanal, pois queriam atender o mercado, acessível para todos. Muthesius, em 1902, criticou severamente o colega inglês William Morris:

E logo surge a imagem cultural destorcida, que Morris e os artistas-socialistas ingleses nos trouxeram, que partem da ideia “da arte do povo para o povo” e fornecem, a fina das contas, peças tão caras que apenas os “10.000 mais altos” podem sonhar de adquirir algo neste estilo.

[MUTHESIUS, 1902, p.142]

Em 1907, Hermann Muthesius incentivou a fundação do *deutscher werkbund*. Juntaram-se doze artistas/arquitetos: Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hoffmann, Wilhelm Kreis, Max Laeuger, Adelbert Niemeyer, Joseph Maria Olbrich, Bruno Paul, Richard Riemerschmid, Jakob Julius Scharvogel, Paul Schultze-Naumburg, Fritz Schumacher, os que, em parte, já faziam sucesso como artistas do *Jugendstil*. Sob a regência do primeiro presidente, Theodor Fischer, foi declarada a reintegração da arte no dia a dia, seguindo a ideia do *Gesamtkunstwerk* (obra de arte integral) “*vom Sofakissen bis zum Städtebau*” (“da almofada ao urbanismo”) [www.werkbund.de], e de uma imagem de maior objetividade, simplicidade e elegância como novo padrão. Assim se formar de si mesmo um estilo – um novo estilo [NIEDERSTADT, 1982, p. 16].



Figura 133: Josef Hoffmann: casa austríaca na Exposição do Werkbund, Köln (1914). Fonte: STAHL, 1914, p. 169.

Figura 134: Bruno Paul: restaurante de cerveja na Exposição do Werkbund, Köln (1914). Fonte: STAHL, 1914, p. 166.

Figura 135: Henry van de Velde: o teatro na Exposição do Werkbund, Köln (1914). Fonte: STAHL, 1914, p. 189.

O *deutscher Werkbund* procurava uma arquitetura com nova característica nacional. Ela deveria se particularizar por uma abordagem atemporal, que chegasse perto de um ideário internacionalmente válido e que se envolvesse não somente com questões estéticas, mas também retomasse a valorização do artesanato, juntamente com o uso adequado e a aparência natural dos materiais de construção. Imaginava-se assim combater o progressivo distanciamento emocional do homem do produto industrialmente fabricado.



Figura 136: Walter Gropius: Faguswerke Factory and Office Building for Werkbund Exhibition, Cologne, 1914. Fonte www.harvardartmuseums.org, acesso 01.2018

Figura 137: Walter Gropius: Entrada da fábrica. Fonte: STAHL, 1914, p. 197.

Figura 138: Bruno Taut: das Glashaus, na Exposição do *Werkbund*, Köln (1914) – interior. Fonte: STAHL, 1914, p.199

A maior parte dos fundadores do *Werkbund*, como Hermann Muthesius e Peter Behrens, depois também Walter Gropius, lia Nietzsche, [CLAUSSEN, 1986, p. 7], e concordavam com o filósofo que se deveria deixar o histórico – ao qual Nietzsche denominava “doença histórica” [NIETZSCHE, 1874, apud www.werbund.de] – a favor da postura do *Kunstwollen* (desejo artístico) e da modelação estética do mundo. Nietzsche estava convencido de que unicamente como fenômeno estético o ser e o mundo seriam eternamente justificados [NIETZSCHE, 1874, apud www.werbund.de]. O objetivo era, portanto, integrar o estético no contexto da vida cotidiana [www.werbund.de].

Os prédios mais inovadores da exposição do *Werkbund*, em Köln, em 1914, foram os de Josef Hoffmann, Bruno Paul, Henry van de Velde, Walter Gropius e Bruno Taut. A redução formal da casa austríaca de Hoffmann irradia a mesma solidão absoluta, livre de sentimentalidade, que se acha na obra de Chirico, cuja produção artística baseava-se na leitura de Nietzsche [www.moma.org, acesso em 06 2013]. O restaurante de cerveja de Bruno Paul, sendo mais discreto, realizava ainda melhor a subordinação ao conjunto.

Segundo Fritz Stahl, van de Velde teria simplesmente elaborado a planta do prédio e a volumetria seria nada mais do que o resultado da extrusão de cada espaço da planta, seguindo as exigências mínimas de altura para garantir o funcionamento do espaço. A impressão evocada por esta obra seria algo novo – não de caráter artificial, mas algo que havia crescido naturalmente.

A *Glashaus* de Bruno Taut e a fábrica de Walter Gropius são, segundo Stahl, a incorporação da verdadeira modernidade, criada pela própria vida e não dentro de um ateliê ou café [STAHL, 1914]. A procura de veracidade de sentimentos foi também um dos rumos que Theodor Fischer, primeiro presidente do *Werkbund*, tinha posto, em 1903, como meta de seu trabalho:

“beleza, praticidade e salubridade são os três desejos que carregamos no coração para o desenvolvimento da nossa cidade. É com tristeza que observo o esquecimento dos três quanto a sua concordância, que eu chamaria de arte, se hoje em dia a arte não fosse entendida apenas como o trabalho unilateral dos artistas, mas sim, como antigamente, entendida como incremento e enobrecimento da ação humana em geral [...] cuja fonte mais pura é o sentimento humano natural”
[FISCHER, 1903, p. 42].

A Heimatschutzarchitektur

O desafio da criação de uma estética nacional foi um dos principais objetivos do *Bund Heimat und Umwelt* (associação pátria e meio ambiente), fundado em Dresden, em 1904. Esta associação dedicou-se à proteção e à manutenção do patrimônio histórico material, composto por edificações, paisagem cultural inclusive ruínas, flora, fauna e geologia local, bem como do patrimônio imaterial, documentado e executado no artesanato, em costumes, festas, trajes tradicionais. Esta linha de pensamento deu luz ao movimento da *Heimatschutzarchitektur* (arquitetura da proteção da pátria), cujos protagonistas mais conhecidos foram Theodor Fischer, Paul Schmitthenner, Hermann Muthesius e Heinrich Tessenow. Como líder da associação, foi eleito Paul Schultze-Naumburg.³⁹

O estilo neocolonial, muito presente no Brasil durante a primeira metade do século XX, não existiu na Alemanha. No entanto, ele tem uma abordagem parecida com a do *Heimatschutzstil*, surgido no final dos anos 1920, na medida em que a diretriz identificadora da *Heimatschutzarchitektur* foi o emprego de materialidade e técnicas construtivas tradicionais, a orientação em exemplos locais quanto à modulação de volumetria, telhado, espaços que salientam ou recuam da fachada e quanto à inserção, no contexto urbano ou rural, conforme a malha centenária da cidade ou aldeia.

Deste método de projetar resultaram prédios que parecem fazer parte do local desde sempre. Seu foco não foi a imitação de determinado estilo do passado, mas a procura do fortalecimento de técnicas construtivas autóctones, que haviam saído de foco durante a época do historicismo. Ele não se definia como movimento historicista, mas, ao contrário, como um

³⁹ Uma vez que os nazistas simplesmente incorporaram, no programa político, o conteúdo programático do *Bund Heimat und Umwelt* e declararam a linguagem arquitetônica da *Heimatschutzarchitektur* como a melhor para moradias, o estilo do *Heimatschutz* recebeu, após a II Guerra Mundial, o nome abreviado *Heimatstil* e o estigma imerecido de ser ‘o estilo nazista’, do qual sua reputação ainda não se recuperou.

movimento que o combatia. Estabeleceu-se, no sul do país, a assim chamada *Stuttgarter Schule* (escola de Stuttgart), em torno dos professores Paul Schmitthenner e Paul Bonatz.



Figura 139: Ernst Breitling (1903-1986), avô da autora: Haus Breitling, Tübingen, 1936. Fonte: Der Baumeister, 1936, vol.2, p.38

Figura 140: Goethes Gartenhaus no parque do rio Ilm em Weimar. Fonte: www.germany.travel.de, acesso em julho 2013

Figura 141: Hermann Muthesius: interior do Villa Dr. Wild, Nikolassee. Fonte: SCHMITZ, 1927, p. 206.

Outros países, outras construções! Nós aqui na Alemanha temos que respeitar fatores diferentes do que o Brasil e a Arábia quando protegemos nossas casas com telhados . [ROESLER, 1927]

Os tradicionalistas, originalmente reformistas, que tinham se reunido no círculo *der Block*, liderado por Paul Bonatz, foram, ao mesmo tempo, conservadores e progressistas. Foram conservadores quanto à formação do espaço edificado tridimensional e fechado, progressistas quanto ao domínio do meio de criação: técnica, construção e emprego do material.

Além do conceito dos reformistas do ex-Império, sobreviveram à guerra as ideias dos protagonistas do movimento da reação, denominado *Heimatschutz* (proteção da pátria), que havia se separado do movimento da reforma por motivos conceituais, que podem ser chamados de ultraconservadores. A arquitetura do *Heimatschutz*, ao contrário da arquitetura da *Reform*, propagou o aproveitamento não somente das formas arquitetônicas locais de épocas pré-industriais como única fonte de inspiração, mas também das técnicas construtivas tradicionais para a execução de projetos. Novos materiais construtivos trariam somente confusão funcional, emocional e estética, além da criação de custos imprevisíveis de manutenção ao longo do tempo [ROESLER, 1927]. A instituição oficial do movimento foi o *Deutscher Bund Heimatschutz*, fundado em 1904, cujo primeiro presidente foi Paul Schultze Naumburg. Baseado no movimento do *Heimatschutz*, surgiu já no começo do século XX o *Denkmalschutz* (proteção de patrimônio histórico), que tem papel importante até hoje na Alemanha.

A Reformarchitektur



Figura 142: G. Kühler: Hauptbahnhof Solingen. Foto de 1910 Fonte: Stadtarchiv Solingen, disponível em www.rheinische-industriekultur.de, acesso 11.2018

Figura 143: Wilhelm Lehmbruck, 1916: der Gestürzte (o caído) Fonte: www.kulturwest.de, acesso 03.2019

Entre 1906 e 1914, não se tinha estabelecido ainda uma denominação definitiva para esta nova corrente artística. O termo mais comum era *Reformstil*. Nerdinger, porém, chama este estilo, que se desenvolveu sob a influência do neoclassicismo, de *Reduktionsstil*:

Além do *Jugendstil*, desenvolveu-se em Munique uma segunda corrente estilística cada vez mais importante. Mesmo sofrendo de certa afinidade típica da época ao monumentalismo, esta corrente procurou a adaptação da forma histórica aos novos desafios construtivos e às recém surgidas correntes da objetividade. É o processo contrário à mistura de formas do *Jugendstil*: enquanto neste último o novo foi adaptado a uma forma mais antiga, agora a forma histórica está sendo adaptada às novas exigências funcionais e formais, deixando motivos tradicionais, inventando novas organizações espaciais e utilizando materiais modernos, sem que a postura historicista esteja sendo abandonada. Esta corrente, por mim chamada *Reduktionsstil* (estilo de redução), acha-se em diversas tipologias.

[NERDINGER, 198, p. 46].

Protagonistas da *Reformarchitektur* do período pré-guerra, entre os quais estavam aqueles que tinham fundado o *Deutscher Werkbund*, como Theodor Fischer, Paul Schultze-Naumburg, Richard Riemerschmid, Heinrich Tessenow e, em especial, Hermann Muthesius, agora seguiam, principalmente, a linha tradicionalista. Eles foram convencidos de que, sobretudo após uma guerra perdida, não seria politicamente desejável acabar com o estilo personalizado, alemão, recentemente por eles⁴⁰ formado, substituindo-o por um estilo internacional. Além disso, não julgavam o novo estilo adequado ao clima e à situação econômica do país. Sendo a Alemanha, naquele momento, um país empobrecido, eles consideravam inconveniente e desaconselhável qualquer gasto em experimentos construtivos, duvidosos, inventados por pessoas que

⁴⁰O debate sobre como deveria ser a arquitetura alemã tinha continuado durante a guerra, especialmente em publicações, pois faltavam, em geral, recursos para a construção. Somente na Prússia Oriental, havia grande atividade de construção, devido ao programa de reconstrução, apoiado pelo Império. O estilo oficial, que se tinha desenvolvido até então, desde o historicismo, apresentou significados paralelos aos das ideias originadas, antes da guerra, pelos protagonistas da *Reformarchitektur*. Assim se pode dizer que o estilo reformista pré-guerra formou o novo estilo oficial alemão, comum no fim do Império (ver também dissertação de mestrado da autora, cap. VI).

aparentemente teriam pouca experiência prática no canteiro de obra⁴¹ e estariam propondo coisas até absurdas como teto plano e janela.

Os tradicionalistas achavam que a construção civil regional já estava tecnicamente bastante desenvolvida e aprovada, sendo, para eles, funcional. [NONN, 1927]. A grande maioria das casas do *Reformstil* foi executada em estilo tradicionalista, que se orientava, predominantemente, pelo cânone formal e pela escolha dos materiais e, parcialmente, seguia as construções tradicionais das respectivas regiões do país. No norte, por exemplo, empregou-se principalmente o tijolo à vista e, no sul, o emxaimel rebocado.



Figura 144: Amtsgericht (tribunal de comarca) em Ilmenau. Fonte: www.deacademic.com, acesso 01.2018



Figura 145: Martin Dülfer: Universidade Técnica de Dresden, Försterbau, 1921. Fonte: www.flickr.com, acesso 01.2018



Figura 146: Theodor Fischer: *Hauptschule* (escola fundamental) Elisabethplatz in München-Schwabing 1901. Fonte: www.wsamerica.com, acesso 01.2018



Figura 147: Stadträume Theodor Fischer. Fonte: www.detail.de, acesso 01.2018.

Para alegria dos promotores do *Werkbund*, seus ‘filhos’ – os estilos da *Reformarchitektur* e da *Heimatschutzarchitektur* – foram oficializados e aplicados como novo estilo nacional em uma enorme quantidade de projetos, tanto privados quanto públicos, no programa governamental de porte monumental *Wiederaufbau Ostpreussen* (reconstrução da Prússia oriental), realizado ainda

⁴¹Uma vez que alguns membros do corpo docente da Bauhaus, como Feininger, Kandinsky e Klee, não eram formados como arquitetos, mas eram artistas plásticos, a oposição a esta instituição (e às ideias desenvolvidas pelo movimento moderno em geral) tinha forte tendência a generalizar este aspecto do desconhecimento dos processos construtivos, como argumento em debates e críticas sobre o ensino desta escola.

durante a I Guerra Mundial. Este programa contemplou, a partir de 1916, a reconstrução das cidades da Prússia oriental, destruídas devastadoramente durante a guerra. Muthesius publicou textos exprimindo sua felicidade com o sucesso das próprias ideias.⁴²

As casas mostradas nas figuras 144-147 foram construídas em Munique, logo antes da I Guerra Mundial, em *Reformstil*. Dentro de um quadro tradicionalista, cada uma apresenta influência formal de um estilo específico: a primeira (*Villengruppe*) lembra a época do *Biedermeier*; a segunda (*Landhaus Belz*), é mais orientada por exemplos ingleses publicados por Muthesius; a terceira brinca com a imagem de uma casa barroca; a quarta cita formas regionais rurais.

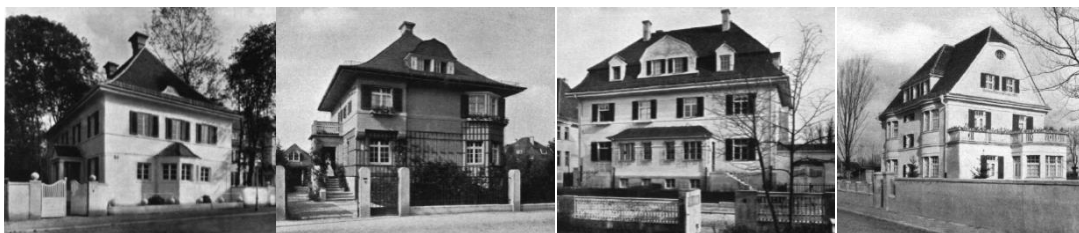


Figura 148: Th. Veil & G. Herms: Villengruppe im Herzogenpark, Munique. Fonte: KALKSCHMIDT,1914, p. 312

Figura 149: Julius Metzger:, Landhaus Belz, Munique. Fonte: KALKSCHMIDT,1914, p. 315.

Figura 150: Schenk: Villa in Harlaching, Munique. Fonte: KALKSCHMIDT,1914, p.316.

Figura 151: Schenk: Villa in Harlaching, Munique. Fonte: KALKSCHMIDT,1914, p.316.

A arquitetura de Lutzenberger apresenta, em vários projetos, traços da *Reformarchitektur*, que ele vivenciara na Alemanha, trabalhando em Dresden, Berlim e Augsburg. A própria casa do arquiteto, em Porto Alegre, é um exemplo. Na obra de Wliderspahn, a *Reformarchitektur* entrou provavelmente através de sua biblioteca, a qual ele procurava manter

⁴²Especialmente Muthesius, depois de sua volta do Japão chamou a atenção para que tanto os templos budistas quanto os do Sinto cuidassem, com o maior capricho, da modulação do telhado. Se deveria voltar a usar este elemento principal da moradia que, desde sempre atendera as demandas de climas locais, até que o historicismo, absurdamente, o substituiu pela platibanda. Pela virada do século, crescera o desejo de fugir do estilo de vida urbana, pois cada vez mais pessoas começaram a ficar física e psicologicamente doentes, devido ao intenso impulso social e cultural característico das grandes cidades. Neste momento, a sociedade reformulou seu entendimento sobre a vida rural. Voltou à idéia que a vida deveria acontecer dentro de casa, já que a vida urbana acontecia, predominantemente, fora de casa, em bailes, restaurantes, cafés, *shoppings* etc.. Os arquitetos da *Reformarchitektur* começaram, então, a desenvolver a casa de dentro para fora, respeitando a orientação solar, a vida íntima familiar e o melhor descanso possível. Estabeleceram casas unifamiliares, acolhidas embaixo de telhados enormes, localizadas nos bairros nobres e arborizados das grandes cidades. Esta nova tipologia do *Landhaus* (casa de campo), formalmente simplificada sem perder o conforto técnico ou funcional, assumiu rapidamente o lugar do palacete suntuoso até então requerido pela alta sociedade.

Por todos estes fatores dependerem de parâmetros pessoais, o *Landhaus* constituiu uma tipologia personalizada e altamente individualista. O telhado grande tornou-se uma característica constante. Segundo Muthesius, o telhado grande, que se encontra originalmente nas regiões do norte da Europa, especialmente em países germânicos, conquistou paulatinamente também as regiões do sul europeu.

Kalkschmidt comentou, em 1914, em um artigo publicado na revista "Wasmuths Monatshefte für Baukunst", que não havia motivo para não construir *Landhäuser* 'em estoque'. Alguns arquitetos, como Th. Veil e G. Herms teriam então começado a projetar e executar conjuntos de várias *Landhäuser* para futuros donos, compradores ou locatários. Kalkschmidt salienta que este tipo de *Landhaus* não chamava a atenção do passante, pois não tinha nada em especial. No entanto, exatamente esta falta de chamativo era, na verdade, aquilo que chamava a atenção. [KALKSCHMIDT, 1914, p. 280].

atualizada, e também por meio de arquitetos, formados na Alemanha mais recentemente e que ele empregou em seu escritório. Principalmente a colaboração de Franz Filsinger⁴³ e do filho Willy Wiederspahn, a quem enviou para estudar na Alemanha, na *Baugewerkschule Darmstadt*, instituição localizada perto do ícone do *Jugendstil Mathildenhöhe*, alterou profundamente a linguagem arquitetônica de Wiederspahn. Se poderia até mesmo dizer que Theo e Willy Wiederspahn criaram junto com Franz Filsinger uma espécie de estilo rio-grandense, no sentido do *Heimatschutzstil*, com características de formas neoclássicas, usadas sutilmente, e com um toque racional, mas, ao mesmo tempo, romântico, pois cita elementos tradicionais como venezianas de madeira, mansardas, fácil acesso ao espaço externo a partir do espaço interno. Wiederspahn adotou o estilo do *Heimatschutz*, adaptado ao contexto brasileiro. Contudo, a transferência do método do *Heimatschutz* de projetar seguindo a tradição formal e construtiva exigia certa pesquisa preliminar, difícil de realizar. Tendo em vista que os clientes no Brasil – quer brasileiros nativos quer imigrantes – em geral não se apaixonaram pela ideia de manter vivas a tradição construtiva ou a composição espacial tradicional da época colonial, a aplicação deste método não fazia muito sentido para estes arquitetos vindos de fora e que não tinham convivência com a vida local nem com sua arquitetura tradicional. Por conseguinte, quase não há exemplos de projetos em *Heimatschutzarchitektur*, na arquitetura erudita do Rio Grande do Sul. No âmbito rural, no entanto, há casas construídas pelos próprios donos que seguiam naturalmente a tradição, por não saberem fazer diferente. Estes exemplares, no entanto, não cabem no conceito da *Heimatschutzarchitektur*, pois não houve empenho de retroverter o avanço tecnológico a favor da tradição. Tem-se conhecimento de um único caso de autoria de Wiederspahn que realmente segue o ideário da preservação. É a casa do imigrante em São Leopoldo, um projeto de restauro e revitalização do início dos anos 1940. Neste caso, o arquiteto reconstruiu uma casa da época da colonização alemã, procurando empregar material e técnica construtivas originais. Lutzenberger construiu, ainda morando em solo alemão, uma vila operária em *Heimatschutzstil* (Figuras 612, 613). Um dos pontos fortes deste projeto é a composição espacial dos prédios que formam um conjunto harmonioso sem que cada um perca sua identidade própria. A procura deste efeito para qualquer projeto em escala urbana tinha sido recentemente declarada pelos protagonistas da *Reformarchitektur* um de seus principais desafios. Para garantir a imagem estética de um conjunto, eles postularam a abordagem de subordinação de cada edifício individual ao conjunto urbano e experimentaram esta diretriz, pela primeira vez, na exposição do *Werkbund* em Köln, em 1914.

⁴³ Mais informações sobre a vida pessoal e profissional deste arquiteto encontram-se na dissertação de mestrado da autora: “As origens de quatro arquitetos imigrantes alemães e sua obra habitacional no Rio Grande do Sul no início do século XX”. UFRGS-PROPAR, 2013

Art Déco e Expressionismo

O *Art Déco* foi uma tentativa de criar um estilo internacional. Formalmente mais reduzido do que o *Jugendstil*, muitas vezes executado em materiais mais modernos como alumínio ou cromo, inspirou-se na lapidação de pedras preciosas, em *design*. Seu intuito foi a unificação superficial, através do tratamento da superfície, ideia que o historicismo também tinha seguido.



Figura 152: Hans Lüttgen: casa Dr Fischer, Wuppertal, 1926-27. Fonte: www.printerest.com acesso 01.2018

Figura 153: Bruno Paul: Disch-Haus, Köln, 1928 -1930 . Fonte: www.ksp-architekten.de, acesso 01.2018

Figura 154: Leipzig, Haus Hertkorn. Fonte: www.monumente-online.de, acesso 01.2018

Porto Alegre tem diversos prédios em estilo *Art Déco*. Boa parte delas são de autoria de Lutzenberger, que adaptou o estilo neoclássico, com o qual tinha projetado em Berlim, às formas decorativas do *Art Déco* local, aos lotes e aos costumes brasileiros e projetou vários prédios típicos da região urbana, principalmente na região do quarto distrito.

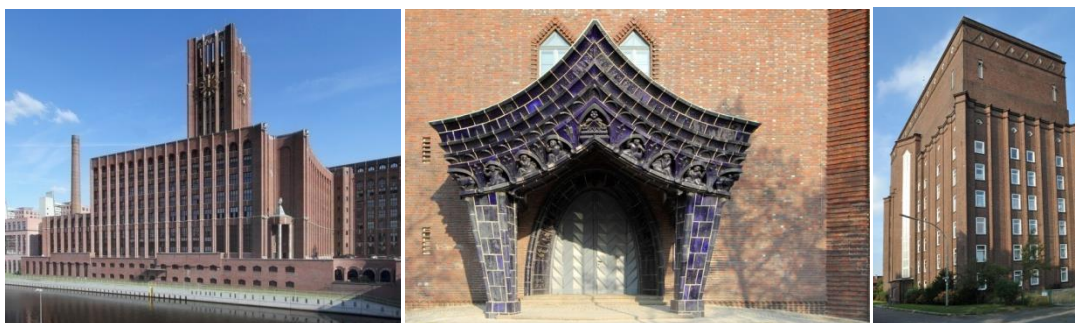


Figura 155: E. Schmohl, 1924-26: editora Ullstein. Fonte: www.archdaily.com, acesso 01.2018

Figura 156: Ernst & Paulus Günther, 1927-29: Heilig Kreuz Kirche Berlín. Fonte: *idem*

Figura 157: Bhv – wohnwasserturm. Fonte: www.deacademic.com, acesso 01.2018

O *Art Déco*, chamado antigamente, na Alemanha, também de *Zick-Zack-Moderne*, é, às vezes, difícil de diferenciar do expressionismo. Suas características estilísticas são formas claras, cúbicas, geométricas, muitas vezes simétricas, com rupturas abruptas oriundas da arte de povos africanos, americanos e sul-asiáticos 'sem história'. Seus ornamentos típicos são compostos por arcos, degraus, ângulos, linhas em ziguezague e motivos de personagens e plantas estilizadas, como os agaves. O descobrimento do túmulo de Tutancamon, em 1922, estimulou as fantasias

luxuosas dos artistas [www.studio5-salzburg.com, acesso 01.2018], assim como a velocidade aerodinâmica da vida moderna, no *design* de aviões e transatlânticos.

No Brasil, este cânone formal foi ampliado por elementos decorativos inspirados na arte indígena e em personagens indígenas com ares folclóricos, às vezes neorromânticos. A superficialidade luxuosa ganhou um lado enigmático, através da citação de formas pré-colombianas ou chinesas. O *art déco* foi um dos estilos mais bem-sucedidos em Porto Alegre, pois, a partir do fim dos anos 1920, a prefeitura procurou transformar visualmente a cidade em uma metrópole em estilo norte-americano, o *art déco* alcançou então seu maior e mais amplo sucesso. O expressionismo foi a vertente artística que mais estimulou a expressão pessoal do próprio criador, assim levando ao máximo o individualismo. Esta vertente trabalhava com a autorreflexão, com inspiração social e política. Frequentemente, artistas expressionistas identificaram-se com o ideário comunista, pois tinham passado por circunstâncias infernais durante a I Guerra Mundial, cuja eclosão associavam diretamente à incapacidade dos regimes autoritários anteriores a ela.

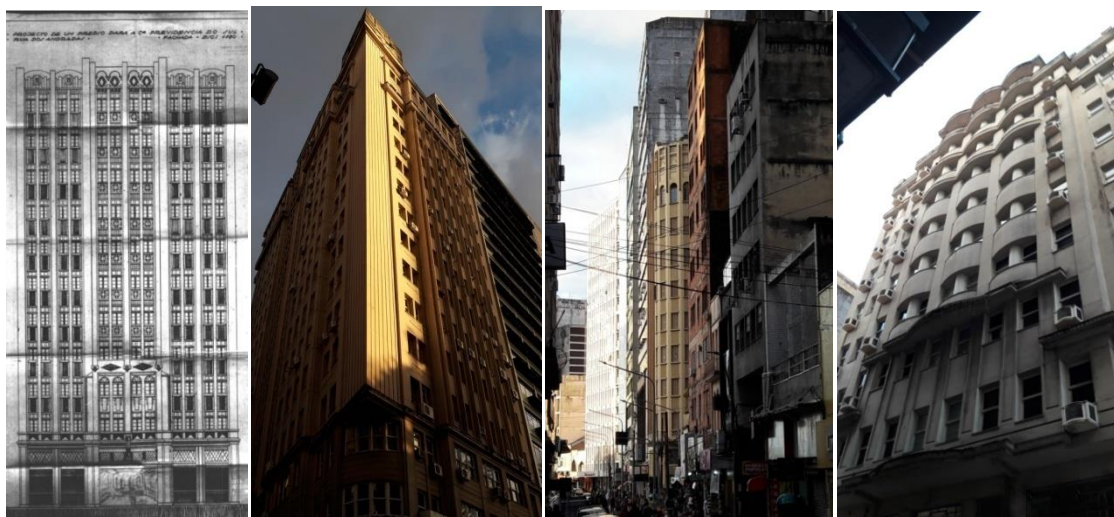


Figura 158: Egon Weindörfer: Prédio previdencial, 1929. Fonte: Público POA, proc.nº 9060/929

Figura 159: Carl Lothar Jaschke: Prédio do relógio, 1948. Fonte: Foto da autora, 06.2018

Figura 160: Rua Marechal Floriano Peixoto com Antigo Hotel Jung, início dos anos 1930. Fonte: Foto da autora 06.2018

Figura 161: Outro prédio na Rua Marechal Floriano Peixoto. Fonte: Foto da autora, 06.2018

A arte expressionista foi a primeira a trabalhar conceitos sociopolíticos, revolucionários e críticos, procurando ajudar na solução de problemas oriundos do capitalismo. Há várias obras que testemunham esta vertente estilística em Porto Alegre, projetadas por Wiederspahn e Filsinger e Lutzenberger. Outros arquitetos, como Egon Weindörfer (Previdência do Sul), Fernando Corona (Novo Hotel Jung), Siegfried Berthold Costa (Igreja Martin Luther), Carl Lothar Jaschke (prédio do Relógio), igualmente construíram, nesta cidade, prédios importantes com características expressionistas. A dupla Wiederspahn e Filsinger projetou, por exemplo, um prédio para Frederico Mentz (figura 791, 797) em um estilo que tem cunho *art déco* e também pré-moderno,

muito presente no ramo da construção, desde a época das grandes alterações na cidade, previstas no plano de melhoramentos de Maciel, de 1914.

Funcionalismo e *Neue Sachlichkeit* (objetividade)

Adolf Behne enfatizou, em 1927, que a *Neue Sachlichkeit* não significaria o ato de simplesmente jogar fora o que juntava pó nos armários envidraçados, nem seria simplesmente um estilo superficial:

A simplicidade é a desistência da posição de defesa, da desconfiança, de edificações fortificadas, é destruição de barreiras. Ela é sinceridade humana e solidariedade humana (...). É indispensável que o homem procure a forma de construir que corresponda à sua nova vida solidária.

[BEHNE, 1927, p. 151]

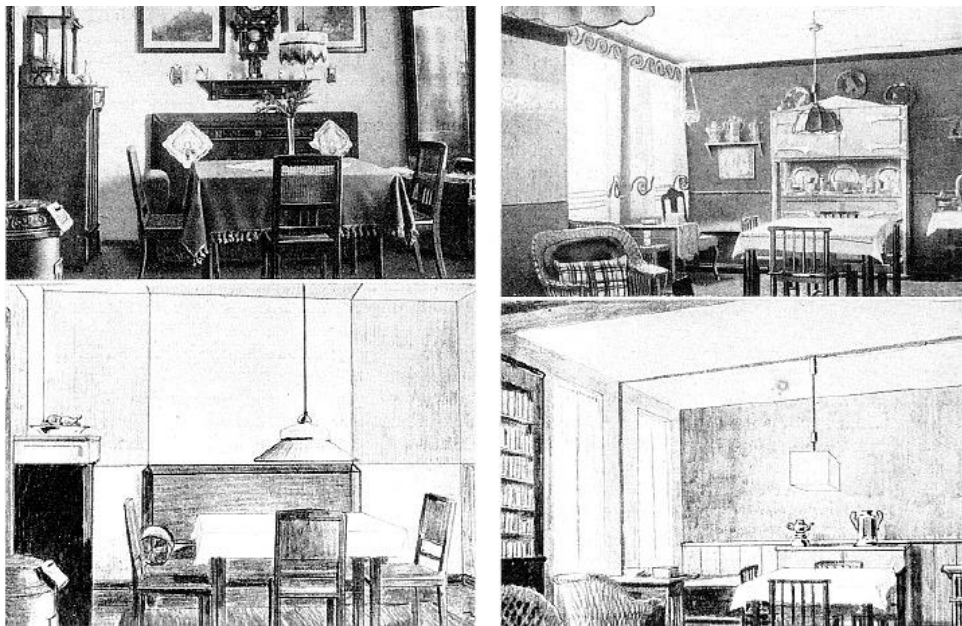


Figura 162: Bruno Taut: duas reformas de interiores em estilo *Neue Sachlichkeit*.
Fonte: www.stadtentwicklung-berlin.de, acesso em janeiro de 2013.

As seguintes afirmações de Fritz Schumacher mostram sinteticamente as principais ideias surgidas durante a época do Império, as quais, porém, assumiram importância fundamental para o desenvolvimento da arquitetura somente com a mudança do sistema político para a democracia. Especialmente os representantes políticos de convicção socialdemocrata e socialista identificavam-se com estes princípios e tentavam colocá-los em prática.

Feira de amostras, silo de cereais, *music-hall*, aeroporto, cadeira de escritório, produto estandardizado são os testemunhos da arquitetura da época – livre de futilidades clássicas, confusão de formulações artísticas ou timbre artesanal. Arte é composição, alvo é função. Todas estas coisas são produto da fórmula função vezes economia. Não são peças artísticas. O ontem morreu: morta a boêmia. Morto o ambiente, *valeur*, grão e charme e o traçado do pincel do acaso. Morto o romano: falta-nos fé e tempo de leitura. Mortas imagem e escultura como descrição do mundo real: na época de filme e foto, são perda de trabalho para nós, e altivez é o permanente "embelezamento" do nosso contorno real pela interpretação do "artista". Morta a obra de arte como "*L'art pour l'art*": nossa consciência de comunidade não aguenta desvios individualistas.

[MEYER, 1926]

Embora o estilo *Neue Sachlichkeit* tenha sido fortemente discutido na literatura e experimentado, na prática, de tal forma que até hoje se aproveitam seus resultados, a porcentagem de edificações habitacionais executadas em relação ao volume total de habitações edificadas no país fica entre cinco e dez por cento [KÄHLER, 1985].

II.2 Arquitetos alemães famosos do século XIX e início do século XX

Karl Friedrich Schinkel (1781-1841)



Figura 163: Franz Catel (1776-1856): Karl Friedrich Schinkel em Napoli, 1842. Fonte: BERNHARD, 1983, p. 223

Figura 164: Karl Friedrich Schinkel: Römische Bäder Charlottenhof, Potsdam 1829-1835. Fonte: PHILIPP em Toman, 2000, p.162

Figura 165: Karl Friedrich Schinkel : Capitolo em Roma. Fonte: Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin_Inv.-Nr. SM 1b.25

Figura 166: Karl Friedrich Schinkel : Schauspielhaus Berlin, 1825. Fonte: www.wikimedia.org, acesso, 07.2017

Figura 167: Karl Friedrich Schinkel: Imaginário idealizado de uma cidade medieval à beira de um rio, 1815. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 07.2017

Segundo Berry Bergdoll, Schinkel foi o arquiteto classicista mais famoso da Prússia. [BERGDOLL, Karl Friedrich Schinkel. Preußens berühmtester Baumeister. Klinkhardt & Biermann, München 1994], tendo trabalhado também como pintor. Aos 16 anos de idade, contra o conselho de pais e amigos, abandonou o ensino médio para estudar arquitetura na *Bauakademie*, em Berlim, com David e Friedrich Gilly (1798-1800), mestre da arquitetura da revolução francesa a quem admirava, tornando-se seu melhor aluno. Uma das obras que o influenciou muito foi o livro de 1762 dos arquitetos J. Stuart e N. Revett *“The Antiquities of Athens”*. Em 1826, visitou a Inglaterra, depois ter realizado extensas viagens de estudo à Itália e à França, cujo conhecimento, na época, considerava-se indispensável para um bom arquiteto. O traslado de novas técnicas construtivas e, em seguida, o traslado conceitual vindos destes três países tiveram impacto fortemente estimulante sobre suas novas ideias de como abordar a arquitetura. Após a derrota de Napoleão, Schinkel supervisionou a comissão de construção prussiana. Como responsável pela

transformação da cidade de Berlim em uma capital representativa, revolucionou a Prússia tecnicamente. [Prof. Paolo Scrivano em aula, PORPAR, 2014]. A obra de Schinkel, publicada em “Sammlung architektonischer Entwürfe” (1820–1837) e “Werke der höheren Baukunst” (1840–1842; 1845–1846), passou por duas fases: a classicista e a neogótica. Ele via, em ambas as vertentes, grandes qualidades: na arquitetura gótica concretiza-se a liberdade subjetiva e no classicismo, uma necessidade objetiva da qual nasce um dever categórico.

„As decorações dos gótos servem uma idéia que age livremente, as da antigüidade um conceito de experiência. Ambas querem caracterizar, mas uma caracteriza a utilidade direcionada ao proveito psicológico, a outra tem o fim de caracterizar uma idéia livre.”

“Arquitetura européia é equivalente como continuação da arquitetura grega. Livre de mascara – plasmar o necessário da construção de forma linda é o princípio da arquitetura grega e deve permanecer como tal na sua continuação.”⁴⁴

W. Ahrons resume, em um artigo publicado em Porto Alegre, em 1903, a contribuição de Schinkel ao desenvolvimento da arquitetura: foi o primeiro a entender que a intuição pessoal do arquiteto prevaleceria sobre as regras rígidas das ordens centenárias, estabelecidas por Vignole, sem que as tivesse negado, o que fez dele o maior mestre do século XIX [AHRONS, 1903, p. 156].

Leo von Klenze (1784-1864)



Figura 168: A. Duncan: Leo v. Klenze. Fonte: BERNHARD, 1983, p.116

Figura 169: acervo de retratos de personagens importantes para a cultura germânica na Walhalla. Fonte: PHILIPP em Toman, 2000, p.188

Figura 170: Leo v. Klenze: Interior da Walhalla, Regensburg. Fonte: ibidem, p.189

Leo von Klenze foi arquiteto real de Ludwigs I da Baviera, cuja política referente à arte foi paradigmática para a pretensão dos monarcas do século XIX de estabilizar e representar seu poder através da conquista da simpatia e da concordância com o sistema político da maior parte dos cidadãos eruditos e abastados, por meio de edificações monumentais e grandes coleções de arte. Sob o reinado de Ludwig I, Munique, a capital da Baviera, tornou-se um centro europeu das artes,

⁴⁴ Schinkel: Prefácio de *Das architektonische Lehrbuch*. München 1979, Nachdruck 2000, Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk, S. 114 e 128.

cujos raios brilharam até Paris, Londres, St. Petersburg (v. Klenze construiu a Nova Eremitage) e Athenas (urbanismo, construção da residência, proteção do patrimônio histórico). [Nerdinger,2018, s.p.]



Figura 171: Leo v. Klenze: Walhalla, Regensburg, 1816-1842. Fonte: www.pinterest.com, acesso 07.2017

Figura 172: Leo v. Klenze: Fachada do projeto de reconstrução do Theatro Nacional em Munique, após um incêndio devastador, 1825. Fonte: TUM-Architekturmuseum Inv.nº 924091

Figura 173: Leo v. Klenze: Propyläen, Munique, 1848. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 07.2017

Leo v. Klenze estudou na Berliner Bauakademie com Friedrich Gilly e, a partir de 1803, com Jean-Nicolas-Louis Durand, na École Polytechnique de Paris. O método de Durand de projetar racional e esquematicamente, partindo de um retículo, caracterizou quase todas suas futuras obras. Segundo Nerdinger, para v. Klenze, a essência da arte era o regular [Nerdinger, 2018, s.p.].

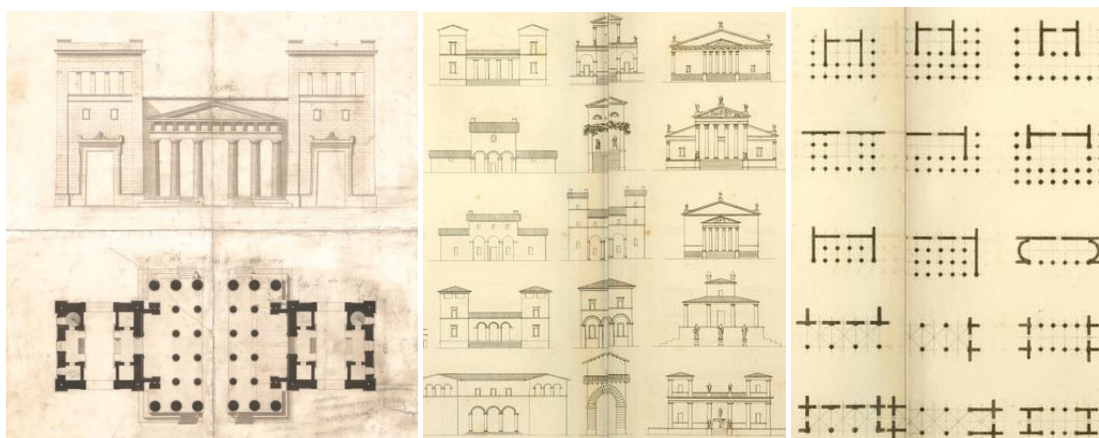


Figura 174: Leo von Klenze: Propyläen, Munique, 1848-1862. Fonte: TUM-Architekturmuseum Inv.-nº 924305

Figura 175: Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834): Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique, Vol I, 1809: p.204 e 205: pórticos,

Figura 176: O.cit.p. 205: pórticos,

Antes de se servir de formas do renascimento italiano, na obra da Pinakothek de Munique, v. Klenze tinha declarado, em relação à Glyptothek, que, para ele, haveria somente uma única arquitetura: aquela que chegou à sua perfeição no estudo da época histórica e educativa grega.

Depois da morte de Ludwig I, sob o qual tinha exercido o cargo de construtor real, v. Klenze foi demitido e dedicou seu tempo livre à elaboração do tratado "Architektonische Erwiederungen und Erörterungen über Griechisches und Nichtgriechisches von einem Architekten" (respostas e

discussões arquitetônicas de um arquiteto sobre o grego e o não grego). Os Wittelbacher, família real da Baviera, tornaram-se, depois da expulsão dos turcos da Grécia, em 1822, também reis da Grécia. O tema da publicação encaixava-se perfeitamente no programa lançado pelo governo bavariense, que visava estimular o estudo da língua e da cultura gregas da antiguidade, sendo o avô de Friedrich von Thiersch designado pelo governo um dos promotores do programa no ensino médio do país.

Gottfried Semper (1803-1879)

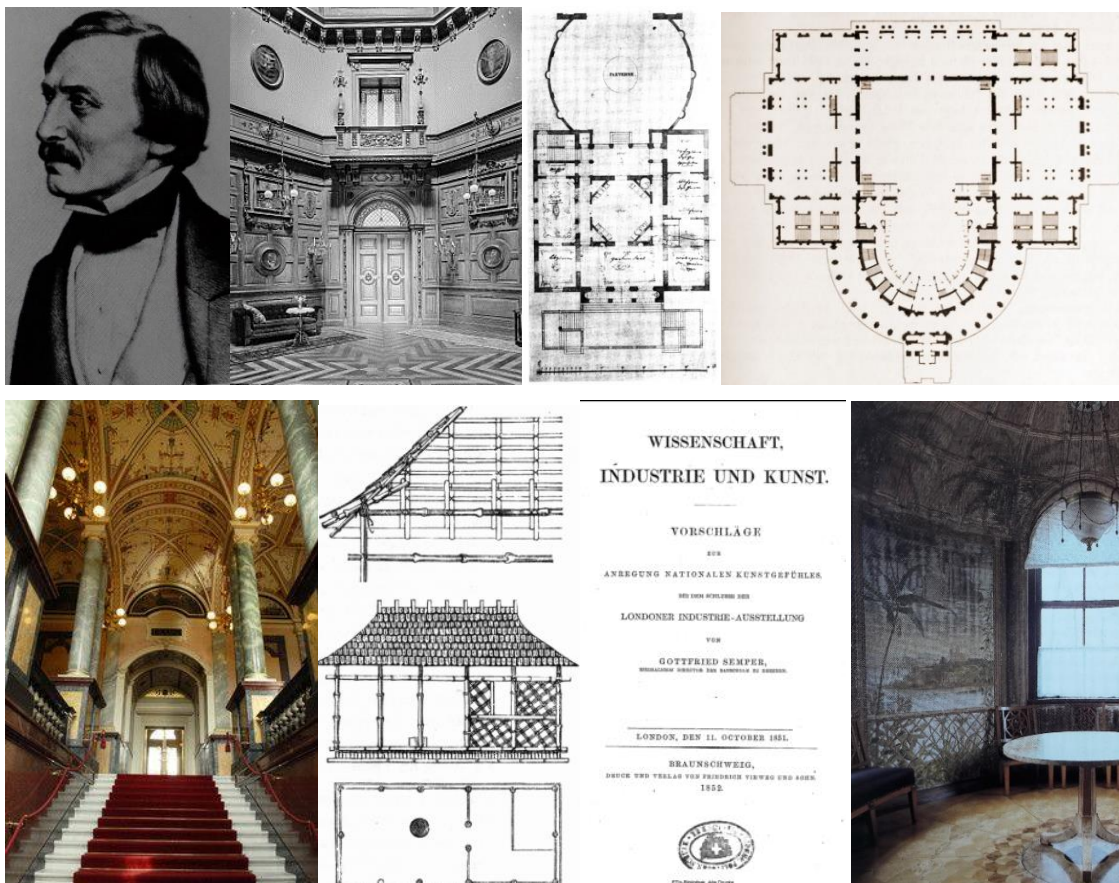


Figura 177: Carl Friedrich Irminger (1813-1863): Gottfried Semper. Fonte: BERNHARD, 1983, p.231

Figura 178: G. Semper: Dresden, Villa Rosa, salão octogonal, Foto de 1838-1839 e planta baixa. Fonte: www.wikipedia.org, acesso 07.2017

Figura 179: G.Semper: projeto para a ópera de Rio de Janeiro. Fonte: www.unav.es, acesso 10.2017

Figura 180: G.Semper: Opera de Dresden, 1838-1841 Escadaria no *foyer*. Fonte: www.printerest.com, acesso 07.2017

Figura 181: G.Semper: ciências, indústria e arte. Propostas para despertar um sentimento artístico nacional, no encerramento da Exposição Mundial de Londres, 1852

Figura 182: G.Semper: "caribbean hut em four elements of architecture". 1851. Fonte: www.library.unlv.edu, acesso 07.2018

Figura 183: Friedrich Schinkel: Berlim, Ilha dos pavões, *Otaheitisches Kabinett* na torre nórdica. A pintura mural imita o interior de uma cabana de bambu e vistas sobre paisagens tropicais com abacaxis. Fonte: PHILIPP em Toman, 2000, p.198

Semper estudou primeiro matemática e história em Göttingen e inscreveu-se, em 1825, na Academia das Belas Artes de Munique, contudo não concluiu nenhum dos cursos. Formou-se, no entanto, como arquiteto, em uma escola de arquitetura em Paris, sob a orientação de Franz Christian Gau. Ele trabalhou no escritório de Jakob Ignaz Hittorff, arquiteto da Gare du Nord e do embelezamento da Avenue des Champs-Élysées entre outros. Segundo Nerdinger, Semper foi um dos arquitetos mais significativos do século XIX. Rykwert enxerga em Semper o arquiteto que transformou a arquitetura europeia com suas ideias e a levou aos primórdios do modernismo [RYKWERT, 1989, p. vii-xviii]. Recém-formado, viajou para a Itália e a Grécia, onde pesquisou sobre a policromia dos templos da antiguidade. Em 1832, voltou para Berlim e tornou-se amigo de Schinkel, antes de receber o convite da Academia Real das Belas Artes de Dresden para ser professor de arquitetura. Em 1849, envolveu-se com a construção das barricadas dos revolucionários republicanos, em Dresden, e precisou fugir do território alemão. Nos anos seguintes, atuou em Estrasburgo, na Escola Politécnica de Zurique (ETH) de Zurique, Viena e Londres. Seus últimos anos de vida passou na Itália.

Entre suas obras encontram-se a ETH-Zürich (1858); o Hoftheater (1838- 1841 e sua reconstrução, após um incêndio 1871-1878); a Gemäldegalerie (1847 até 1854), em Dresden; o projeto do Kaiserforum (1869, não concluído) que abrangeu o Kunsthistorisches Hofmuseum e o Naturhistorisches Hofmuseum, na Ringstrasse de Viena, com a praça entre os dois museus em frente a Hofburg (castelo); o Burgtheater de Viena, junto com o arquiteto Karl Freiherr von Hasenauer (anos 1870). Foi convidado por Dom Pedro II para participar, em 1858, do concurso para um teatro a ser construído no Rio de Janeiro.

Na Saxônia e suas redondezas, Semper disseminava o repertório formal típico da obra do seu professor Friedrich von Gärtner, o assim chamado *Rundbogenstil* (estilo do arco redondo), inspirado em edificações renascentistas da Itália. O surgimento dessa primeira vertente do neorrenascimento, nesta região, está intrinsecamente ligado à forte presença de uma burguesia bem estabelecida em Leipzig, a qual se identificava facilmente com os comerciantes dos centros comerciais norte-italianos dos séculos XIV e XV. Em sua obra teórica, “Der Stil”, Semper desenvolve a noção de tectônica⁴⁵ que “não apenas indica a integridade material e estrutural de uma obra, mas também conotações poéticas subjacentes ao modo específico de sua construção”, sem, por isso, negar o aspecto representativo [FRAMPTON, 1994, p. 308-309]. Möller considera que Semper “enobreceu o renascimento mediante o grego” e criou o *Webmuster* (desenho sistemático da tecelagem) o que significa uma síntese criativa da forma (*schöpferische*

⁴⁵Sua teoria foi consequência das reflexões provocadas pela Grande Exposição de Londres (1851) e referente ao impacto revolucionário, atribuído especificamente à obra do Palácio de Cristal.

Formsynthese). [Möller, 2001, p.11] Nesta síntese da forma, praticamente inverteu a leitura ampliada da antiguidade, estabelecida por v. Klenze ou Schinkel e seus discípulos, que tinham partido do sistema trilitico grego para chegar, paulatinamente, ao sistema construtivo baseado no arco romano. Outro elemento importante de sua obra teórica é a introdução da questão do movimento como contribuição fundamental para a percepção da espacialidade – a questão do espaço transitório – e também para os conceitos relacionados de direção e orientação. Ele diz que a estrutura física do homem é orientada verticalmente enquanto a orientação intelectual, a qual se reflete nos desejos, seria horizontalmente direcionada. Este desequilíbrio cria um potencial criativo que deve ser explorado e que gera beleza, quando as proporções entre as duas direções são adequadas e a tensão equilibrada pela simetria. Leatherbarrow salienta que o pensamento de Semper teve grande impacto nas teorias de August Schmarsow e na prática de Adolf Loos, entre outros importantes representantes da arquitetura vienense do início do século XX [LEATHERBARROW: 2012, p.3].

Friedrich August Stüler: (1800-1867)

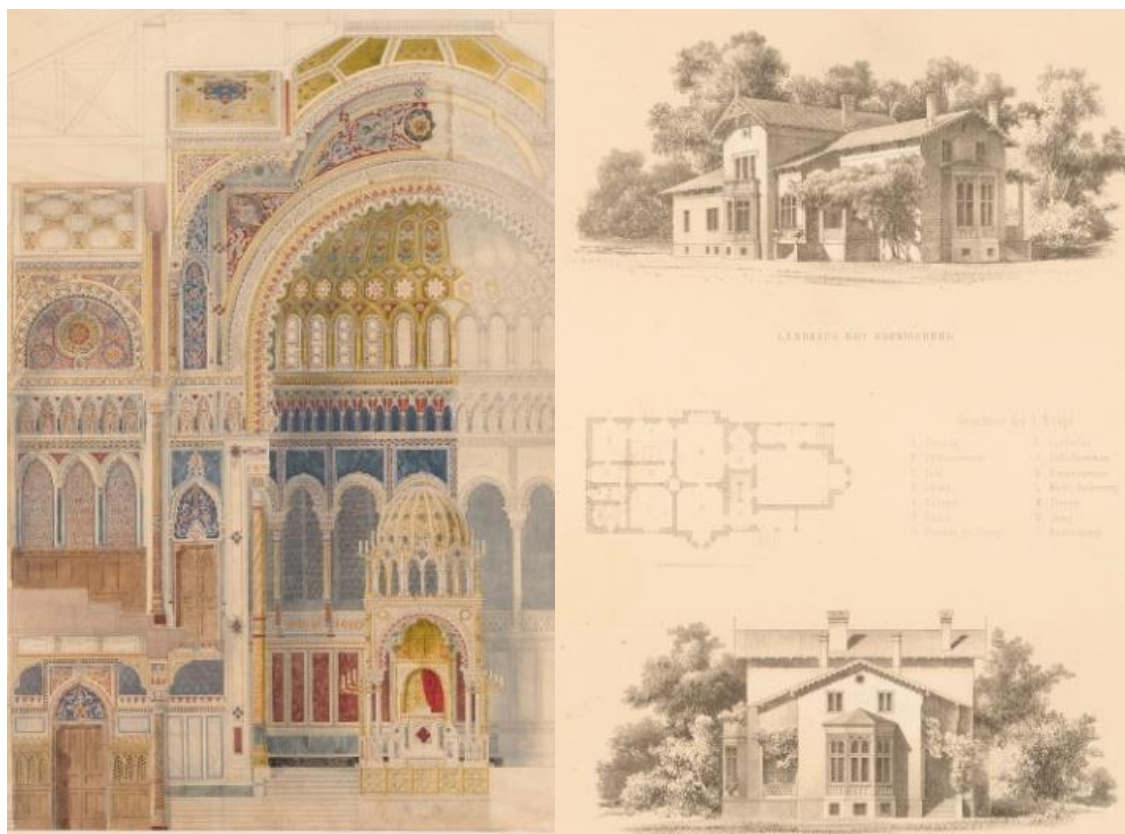


Figura 184: F.A. Stüler: A Sinagoga de Berlim (1859–1866). corte aquarelado de 1863. Fonte: TU-B, Arch-mus. Inv.-Nr. 17279

Figura 185: F.A. Stüler: Landhaus em Königsberg, 1854. TU-B. Arch-Mus. Inv.-Nr. B 2874

Stüler foi aluno de Schinkel na Bauakademie de Berlim. Ele já realizara extensas viagens de estudo para a Itália (acompanhado pelo arquiteto Eduard Knoblauch), a França e a Rússia,

quando, em 1842, foi designado como arquiteto real pelo Rei a Prússia, Friedrich Wilhelm IV, com o qual realizou, no inverno 1858/59, uma viagem de estudo para a Itália. Stüler foi um dos fundadores da associação dos arquitetos de Berlim, órgão profissional importante que tinha como alvo o aprofundamento da educação artística e histórica dos arquitetos. Em 1870, a associação contava com mais de mil membros e, no ano de 1906, com mais de dois mil e quatrocentos. Esta educação artística e histórica dos arquitetos os levou rumo a ter a mesma visão sobre o tratamento de patrimônio histórico definida por Viollet-Le-Duc como diretriz para obras de restauração:

“Restaurar um edifício não é mantê-lo, repará-lo ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca em um dado momento.”

[VIOUET-LE-DUC, 2000, p.18.]

Esta postura frente a obras de restauração, adotada pela associação dos arquitetos, consolidara-se também na abordagem de Semper, que reafirmou a continuação da história reinterpretando-a. Havia, na época, vários exemplos de projetos de reinterpretação (transformação da Kaiserpfalz Goslar em um monumento nacional da Prússia), reconstrução (castelo de Schwerin, junto com os arquitetos Georg Adolf Demmler, Gottfried Semper e Ernst Friedrich Zwirner em 1851), reabilitação (castelo Hohenzollern) e conclusão de obras incompletas ou abandonadas (Catedral de Colônia) que comprovam este método de projetar, cujo foco não é a fidelidade absoluta aos detalhes originais da edificação histórica, mas a comprovação do próprio poder executivo [Brix; Steinhäuser, 1978, S. 23.]. Esta abordagem foi especialmente apreciada pelo Rei Friedrich Wilhelm IV.

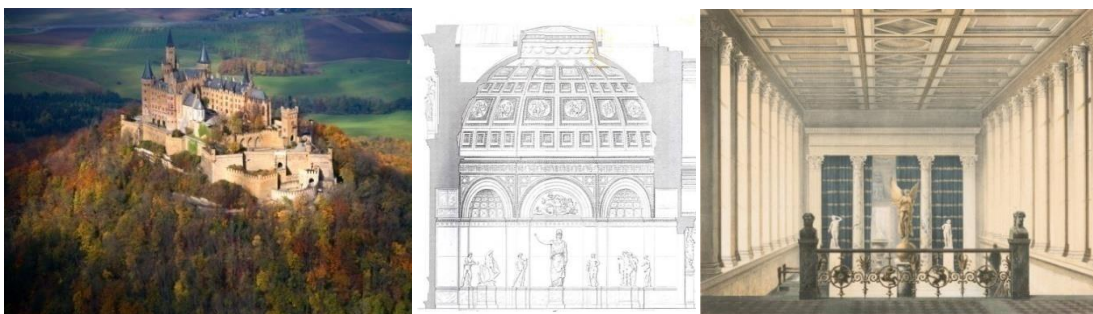


Figura 186: F.A. Stüler: Castelo dos Hohenzollern, perto de Hechingen, construído em 1850-1867. Fonte: www.germany-travel.de, acesso em 06/2013

Figura 187: F.A. Stüler: Neues Museum Berlin, Nordkuppelsaal. Fonte: www.wikipedia.de, acesso em 01/2012.

Figura 188: F.A. Stüler: Neues Museum, Berlim, 1862. Fonte: TU-B, Arch-mus Inv.-Nr. 5388,32

Stüler realizou várias obras importantes, entre outras: o Neues Museum (1843-1855) e a Alte Nationalgalerie de Berlim (1862-1876); a Nationalgalerie de Estocolmo (1848-1866); a Universidade de Königsberg (1844-1863) e a Academia das Ciências de Budapeste (1862-1865); o castelo dos Hohenzollern (1850-1867) – entre outros castelos; inúmeras igrejas e várias sinagogas para o Império Alemão. Ele foi um profissional de ofício que não contribuiu com

manifestações teóricas para o desenvolvimento da arquitetura da época, mas ajudou a consolidar, através de sua extensa obra, aquilo que outros tinham teorizado.

Em 1858, Stüler foi decorado com a *Royal Gold Medal* do Royal Institute of British Architects e o *Orden Pour le Mérite für Wissenschaften und Künste* do Rei da Prússia. Em 1864, foi aceito como membro estrangeiro da *Académie des Beaux-Arts*, em Paris.

Paul Pfann (1860-1919)

Paul Pfann estudou na universidade técnica real da Baviera, em Munique. Foi discípulo de Friedrich v. Thiersch e de Paul Wallot. Atuou, a partir de 1880, principalmente em Munique. Em 1899, foi designado professor de desenho à mão livre da Universidade Técnica de Munique. Sua assinatura consta no diploma de Joseph Lutzenberger. As aquarelas expostas nas figuras 189 e 190 mostram claramente o desejo do professor de reaproximar seus alunos da arquitetura tradicional vernácula da região, redirecionando, através do desenho, a observação discente para as técnicas construtivas e para o papel de elementos decorativos na configuração espacial.



Figura 189: Prof. Paul Pfann: Duas casas tradicionais da região dos Alpes. Aquarelas. Fonte: TU-M Arch-mus. Inv. N.º.: 989932, 989955.

Figura 190: Prof. Paul Pfann: Esboço do interior de uma casa na Kaulbachstrasse, Munique. Fonte: TU-M Arch-mus. Inv. N.º.: 988863



Figura 191: Prof. Paul Pfann: projeto de um espaço para a exposição mundial em Paris, junho 1899. TU-M Architekturmuseum Inv. N.º. 988057

Figura 192: Prof. Paul Pfann: esboço do Atlas. Fonte: TU-M Arch-mus. Inv. N.º.: Inv N.º 989940. Obs: na fachada do prédio da Alfândega de Hermann Menchen, encontra-se uma figura quase idêntica.

O projeto da sala para a Exposição Mundial de 1900, em Paris, evidencia esta mesma atitude: apresentar o Império Alemão como país com cultura consolidada e cujos artesãos, há séculos, dominavam seu ofício perfeitamente. Comparando com as edificações em estilo *art nouveau* que dominavam o espírito da exposição, o projeto de Pfann parece pouco inovador, no entanto foi justamente esta reconversão às origens e a simplificação formal que, em longo prazo, impulsionou o desenvolvimento estilístico da arquitetura alemã. Foi esta postura que a obra de Lutzenberger trouxe para o contexto brasileiro eclético. O desenho a lápis do Atlas mostra o herói e sua força, embora esteja em postura curvada. Não há nada de pose gloriosa neste desenho, diferente de muitas outras representações desta figura da mitologia grega. Interessante que a figura desenhada por Menchen e executada por Alfred Adloff na fachada do novo prédio da Alfândega em Porto Alegre, anterior aos anos 1920, é quase igual àquela desenhada por Pfann.

Georg Peter Hermann Eggert (1844-1920)

Hermann Eggert é um importante arquiteto que se formou, em Berlim, na *Bauakademie*. Estudou com Heinrich Strack, que tinha sido sócio e companheiro de viagens de Stüler. Entre 1875 e 1889, como arquiteto da Universidade de Estrasburgo, realizou, para tal instituição, várias obras de grande porte, entre outras o *Palais du Rhin*, antigamente *Kaiserpalast* (palácio do Imperador) em 1884 até 1889. Este prédio tem obra ‘gêmea’ em Porto Alegre: A Faculdade de Direito, executada por Rudolf Ahrons e ‘projetada’ por Hermann Menchen e Theo Wiederspahn. De 1889 até 1898 ocupou o cargo de diretor do Ministério de Obras Públicas da Prússia⁴⁶.



Figura 193: G.Eggert: corte de pele e fachada do *hall* de entrada da estação férrea central (HBF) de Frankfurt. Fonte: TU Arch. mUs. Mü, inv.nº 912F-HBF

Figura 194: G. Eggert: Instituto Botânico, Universidade de Estrasburgo. Fonte: idem, inv. nº ZFB_38_031

Figura 195: G. Eggert: *hall* dos guichés, HBF Frankkfurt, Fonte: idem, inv.nº ZFB_41_049_F-HBF

No acervo de Theo Wiederspahn, encontra-se uma pasta original daquele ministério, servindo de capa a um conjunto de plantas. Este fato incentiva a especulação de que Ahrons (para quem Wiederspahn trabalhou) pode ter trabalhado para Eggert, naquele ministério, durante seu

⁴⁶ Título original: „Geheimer Oberbaurat am preußischen Ministerium der öffentlichen Arbeiten“.

tempo de faculdade ou, pelo menos, tenha mantido algum contato com esta instituição, tendo trazido a pasta para o Brasil, onde ela ficou com Wiederspahn. Por conseguinte, a cópia tão surpreendentemente fiel do *Kaiserpalast* pode ter sido feita através das plantas originais, guardadas no ministério. Eggert realizou outras obras importantes: as estações centrais de trem de Frankfurt e Hamburg-Altona; a Universidade Veterinária e a nova prefeitura de Hannover; a ampliação da Universidade de Charlottenburg, onde Ahrons estudou. Acham-se claramente traços de sua expressão arquitetônica na obra rio-grandense de Ahrons, não somente na Faculdade de Direito de Porto Alegre.

Fritz Klingholz(1861-1921)

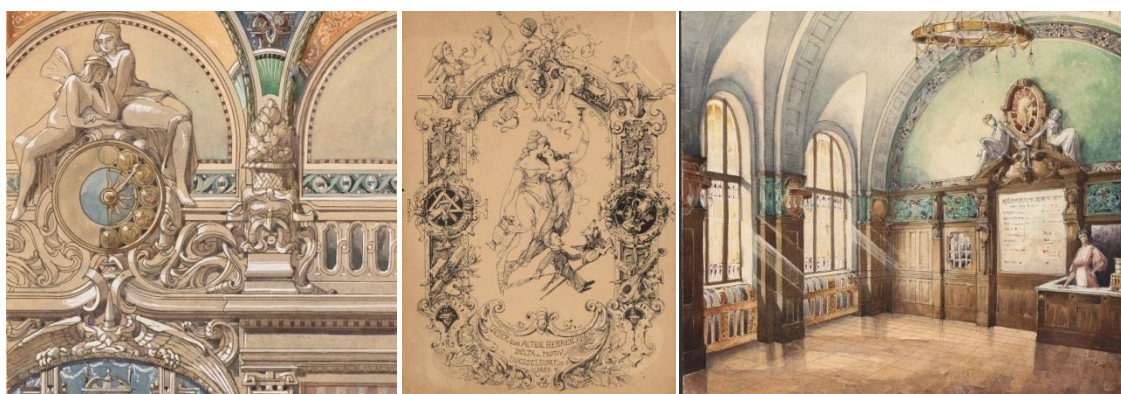


Figura 196: F. Klingholz: Pavilhão de exposição, sem data.. Fonte: Arch-Mus. TUB. Nº Inv. 19560

Figura 197: F. Klingholz: estação ferroviária principal de Wiesbaden (1906). Fonte: Arch-Mus. TUB. Nº Inv. 19553

Figura 198: F. Klingholz: interior de estação ferroviária. Fonte: Arch-Mus. TUB. Nº Inv. 19623

Figura 199: F. Klingholz: convite *soirée* para senhores. Fonte: Arch-Mus. TUB. Nº Inv. 4257575

Figura 200: F. Klingholz: aquarela de um *hall* de entrada de estação ferroviária, 1906. Considerando a data, o estudo foi provavelmente desenhado para a estação de Wiesbaden, que foi construída naquele ano. Fonte: Arch-Mus. TUB. Nº Inv. 19584

Fritz (Friedrich) Klingholz estudou, entre 1880 e 1882, na Technische Hochschule Stuttgart e de 1882 a 1884, na Technische Hochschule Charlottenburg.

A partir de 1886, Klingholz trabalhou, para o governo prussiano, como arquiteto responsável por estações de trens. Nos três anos iniciais neste cargo, foi designado para uma colônia alemã da África Oriental (hoje Tanzânia), onde ficou responsável pela construção da

estação ferroviária e pelo saneamento da cidade de Dares Salam. De 1893 até 1904, assumiu, em Berlim, o cargo de assessor no Ministério de Obras Públicas, sendo, então, colega de Eggert. Nesta função, Klingholz construiu, no Império Alemão, o total de doze estações ferroviárias e projetou mais duas que não foram realizadas.

No ano de 1906, concluiu a estação ferroviária principal de Wiesbaden, cidade natal de Theo Wiederspahn, o qual tinha realizado vários edifícios habitacionais⁴⁷ nos arredores da estação, o que valorizou, ainda mais, seus empreendimentos.

O projeto da estação ferroviária foi amplamente publicado na *Deutsche Bauzeitung*, revista que Wiederspahn assinava. A torre desta estação é outra obra de um arquiteto do Ministério das Obras Públicas da Prússia que se tornou obra referencial para um prédio em Porto Alegre. A torre do prédio dos Correios e Telégrafos em Porto Alegre, projetada por Wiederspahn e executada por Ahrons, é praticamente igual. Internamente, no acabamento das paredes e em sua tonalidade azul-verdeado, também há paralelo entre os prédios dos Correios e Telégrafos (hoje Memorial do Rio Grande do Sul), da Delegacia Fiscal (hoje Museu de Arte – MARGS) e a estação ferroviária de Wiesbaden.

Friedrich Freiherr v. Thiersch(1852-1921)



Figura 201: F.v.Thiersch: estudos de desenhos decorativos Kurhaus Wiesbaden 1905-07.
Fonte: Arch-Mus. TUM, inv.nº 906046, 907253, 907474, 906181 e 907517

A família Thiersch, radicada em Marburg havia varias gerações, era uma ‘dinastia’ de acadêmicos e professores. Friedrich estudou, de 1868 a 1873, na *Der Technischen Hochschule* Stuttgart. Recém-formado, trabalhou em Frankfurt am Main, no escritório Mylius & Bluntschli, ambos alunos de Gottfried Semper na *ETH Zürich* e arquitetos importantes do *Historismus*. Carl Jonas Mylius estudou em Florença e em Paris. Alfred Friedrich Bluntschli chegou a ser o sucessor de Semper na *ETH Zürich*. Thiersch trabalhou no projeto do hotel que viria a ser o mais reconhecido de Frankfurt, o *Hotel Frankfurter Hof*, cujas organização espacial e linguagem arquitetônica mostram influências francesas, trazidas por Mylius. [Lübke, 1879].

⁴⁷ Viktoriastr. 18, Bauantrag 1896 (Bd. II S. 221); Viktoriastr. 13, 1905 (Bd. II – sem descrição), Lortzingstr. 7, 1905 (Bd. II S. 167), Martinstr. 16, 1905 (Bd. II S. 177), Wallufer Str. 8, 1900 (Bd. I.3 S. 667). Todas são hoje listadas como patrimônio municipal. Fonte: Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland.Kulturdenkmäler in Hessen. Wiesbaden I.3-Stadterweiterungen; e Wiesbaden II- die Villengebiete.

Thiersch saiu do escritório em 1878, pois os três não conseguiram mais alcançar consenso arquitetônico. Após extensas viagens de estudo pela Europa, escreveu seu doutorado e foi admitido em 1882 como professor na *Königlich Technische Hochschule München*. Em 1897, recebeu do rei da Bavária o título de cavaleiro (pessoal).

Há obras de sua autoria por todo território do Império Alemão, entre outras o novo prédio da *Königlich technischen Hochschule München* (1912), em estilo historicista e o *Kurhaus* em Wiesbaden (concurso arquitetônico de 1898, executado em 1905–1907). Ele era mestre da criação de formas novas, através do emprego de diferentes estilos históricos, e especialista em construção de cúpulas.

Fazia questão de manter atualizado seu conhecimento da técnica mais sofisticada da época e de acompanhar, pessoalmente, o planejamento das instalações técnicas dos projetos, como elevadores, sistemas de ventilação e de calefação central.

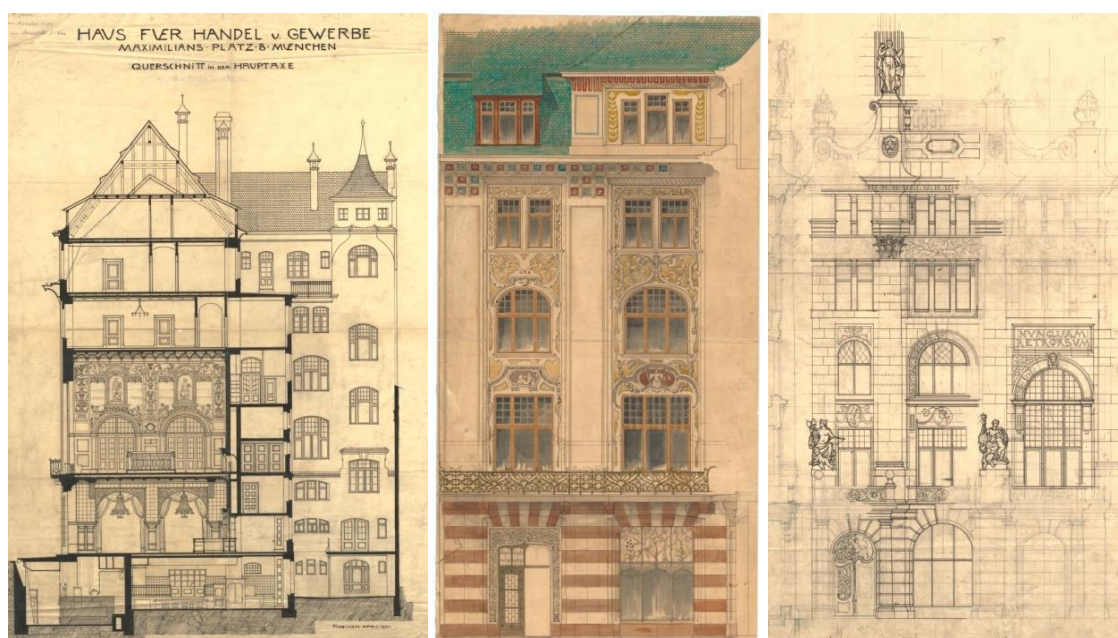


Figura 202: F.v.Thiersch: Haus für Handel und Gewerbe, 1895-1901. Fonte: Arch-Mus. TUM, Inv.nº thie_f-33-78, Inv.nº thie_f-33-90, Inv.nº thie_f-33-82



Figura 203: F.v.Thiersch: Festhalle Frankfurt, 1909. Fonte: www.apostolische-geschichte.de, acesso em 08/2017

Figura 204: F.v.Thiersch: Palácio da Justiça, Munique, 1881-89, Fonte: www.competitiononline.de, acesso em 11/2016

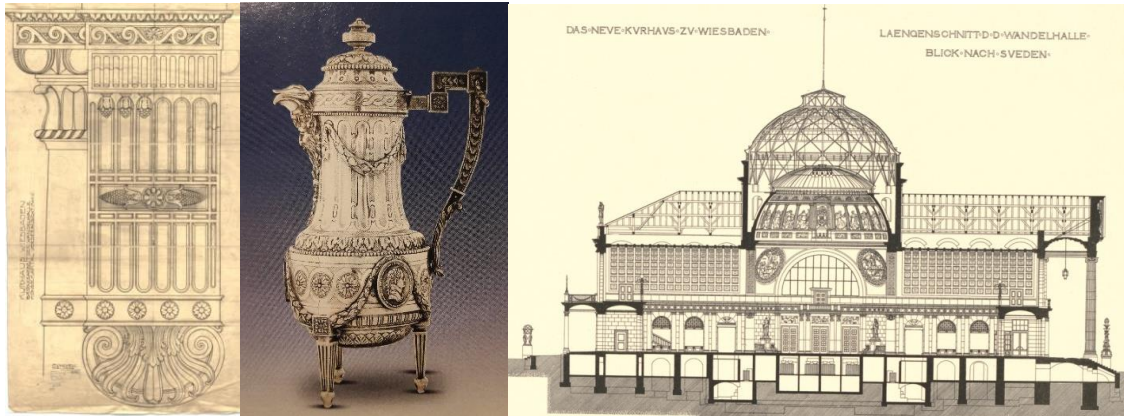


Figura 205: F.v.Thiersch: Kurhaus Wiesbaden 1905-07; Fonte: Arch-Mus. TUM, Inv.nº 906094

Figura 206: Schleissner: Cafeteira em prata, Hanau. Fonte: DENHARDT, 1993, p.36

Figura 207: F.v.Thiersch:Kurhaus Wiesbaden, 1905-07. Fonte: Arch-Mus. TUM, Inv.nº1269957

O grande salão de festas, o coração do *Kurhaus*, possui acústica perfeita e dispõe de 1350 assentos. O prédio grandioso, com interiores decorados com mármore e ouro, custou o dobro do planejado, mas encantou a todos, principalmente ao Imperador. Ninguém na prefeitura ousou reclamar. Na época, a decoração inspirada em elementos da antiguidade, despejada sobre forma relativamente clássica, foi prestigiado também em outros bens preciosos, como se observa na cafeteira em prata de 1905.

August Thiersch (1843-1917)



Figura 208: A. Thiersch: Igreja Apostólica, Zurique, 1886. Fonte: Arch-Mus. TUM, Inv.nº 909558

Figura 209: A. Thiersch: Erlöserkirche Eichstätt, 1882- 1887. Fonte: www.eichstaett.de, acesso 10.2017

Figura 210: A. Thiersch: esboço para uma ilustração do artigo »Menschliche Proportionen« (proporções humanas). Fonte: Arch-Mus. TUM, Inv.nº 909911

August Thiersch, irmão de Friedrich v. Thiersch, estudou também arquitetura. Entrou em 1868 no Politécnico Munique como assistente de Prof. Neureuther e atuou a partir de 1875 como professor nesta instituição. Seu primeiro emprego tinha sido no ramo da construção ferroviária, porém nela não permaneceu, tendo se tornado um dos arquitetos referenciais para igrejas. Atualmente, há mais de 2800 desenhos de sua autoria guardados no acervo da TU-München. Nota-se logo, na obra dos dois irmãos Thiersch, a diferença de abordagem estilística e

sociocultural. Friedrich representa o arquiteto da obra espetacular e altamente tecnológica. A obra de August apresenta-se mais calma, introvertida e, devido às formas mais claras, sublime. As casas privadas estão enraizadas na tradição local da Baviera e os prédios representativos, nos estilos históricos, geralmente no renascimento italiano.

O cunho reflexivo do arquiteto também se manifesta na obra teórica de August Thiersch, que se dedicou à elaboração de um tratado sobre proporções na arquitetura, publicado como prefácio do Volume IV do *Handbuch der Architektur*.

Este tratado examina, cuidadosamente, as proporções da arquitetura das épocas da antiguidade, do renascimento e da contemporaneidade, chegando o autor à conclusão que os olhos apreciam formas calmas em repetição. Ele igualmente trata das questões da perspectiva na proporção e das proporções do corpo humano, mostrando, tendo por referência Vitruvius e Winkelmann, que o conjunto sempre que é harmonioso baseia-se na repetição das mesmas proporções intrínsecas do sistema que caracteriza a coisa e o corpo humano. A frase final do tratado diz que ele foi escrito para servir ao talento; abreviar o processo de experimentar; servir como limite para o gênio que, respeitando este limite, poderá facilmente criar não somente artefatos esteticamente satisfatórios, mas também racionalmente justificáveis. Aceita, porém, que o domínio dessas leis não seja suficiente como pré-requisito para um verdadeiro mestre arquiteto, pois, na ausência de sensibilidade para discernir o adequado, ele não estaria em condições de criar uma verdadeira obra de arte.

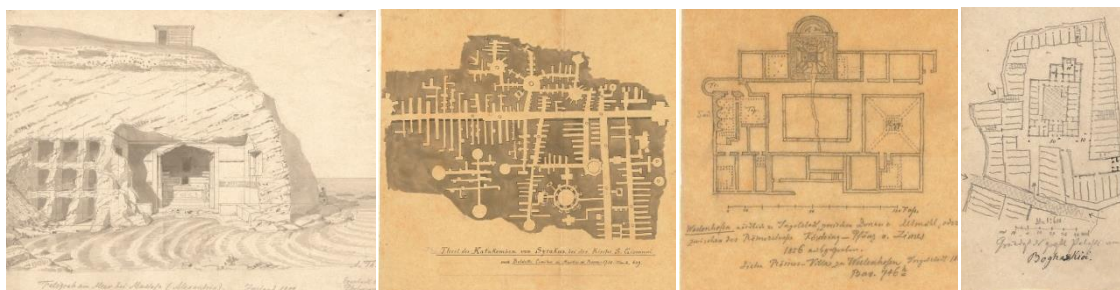


Figura 211: August Thiersch: túmulo na beira do mar perto de Mustafa, 1900. Fonte: Arch-Mus. TUM, Inv.nº 1065639

Figura 212: August Thiersch: Katakomben Syrakus. Fonte: Arch-Mus. TUM, Inv.nº 1065729

Figura 213: August Thiersch: Villa romana, Ingoldstadt, escavada em 1856. Fonte: Arch-Mus. TUM, Inv.nº 1065679

Figura 214: August Thiersch: Palácio de Boghazköi (Irã). Cópia desenhada à mão, a partir de Meyers Konversationslexikon, item Kultur und Reich der Hethiter. Fonte: Arch-Mus. TUM, Inv.nº 1065688

No acervo da TU-München, há registros de sua autoria de sítios arqueológicos de vários países: Egito, Alemanha, França, Grécia, Irã, Israel, Itália, Líbano, Mônaco e Turquia, realizadas nos anos de 1875 a 1915. Trata-se, na maioria dos casos disponíveis na internet, de croquis,

esboçados, supostamente para fins científicos, a partir de publicações importantes da época⁴⁸. August Thiersch publicou vários artigos sobre suas pesquisas da arquitetura rural montanhosa, não somente da Baviera, mas também do exterior, como a do Himalaia, e, sobretudo a do contexto do Norte da África, mais especificamente, de Alexandria e da Ásia menor.

Como professor, August Thiersch divulgou sua postura tradicional, fortalecida, entre os alunos, por pesquisas históricas e estilísticas. A referência estilística do professor, o qual tinha fama de ser encantador, altamente culto e sensível, mostra-se óbvia no trabalho de conclusão do curso de Joseph Lutzenberger “Pavilhão Hospitalar nos Alpes”. Materialidade, forma construtiva, proporções, a ideia da repetição como calmante visual, tudo isto aparece tanto neste trabalho de Lutzenberger quanto em dois projetos nas Figuras 215 e 216 um para uma exposição de agronomia, em Munique, em 1905, que exibe um interior com revestimento em tabuão de madeira e fogão de azulejos e outro com a perspectiva de um desenho exemplar da disciplina universitária ‘construção rural’.



Figura 215: A.Thiersch: projeto para a exposição de agronomia 1905: casa da região montanhosa da Baviera, 1905. Fonte: TUM-archiv nº 909268

Figura 216: A. Thiersch: casa bávara, trabalho exemplar da disciplina construção no ambiente rural. Fonte: TUM-archiv nº 908131

O ensino de Thiersch estimulou não apenas o domínio de técnicas construtivas e o cânone formal da região dos Alpes, como também a redução formal baseada em referências italianas e contemporâneas, semelhante ao *Reformstil*, dando ênfase a telhados generosos, a cubaturas simples e ao emprego de janelas fazendo a volta da esquina. A onda deste estilo reduzido e seus descendentes estendeu-se além do Atlântico, caracterizando as ruas de Porto Alegre , não somente através da obra de Lutzenberger, mas também de muitos dos arquitetos de origem alemã. Descontando a paisagem montanhosa em volta, a casa *Landhaus* K. Meyer, mostrada na Figura 217, poderia ser, tranquilamente, uma das casas localizadas no bairro Moinhos de Vento da capital rio-grandense.

⁴⁸entre outras a da Princeton University Press

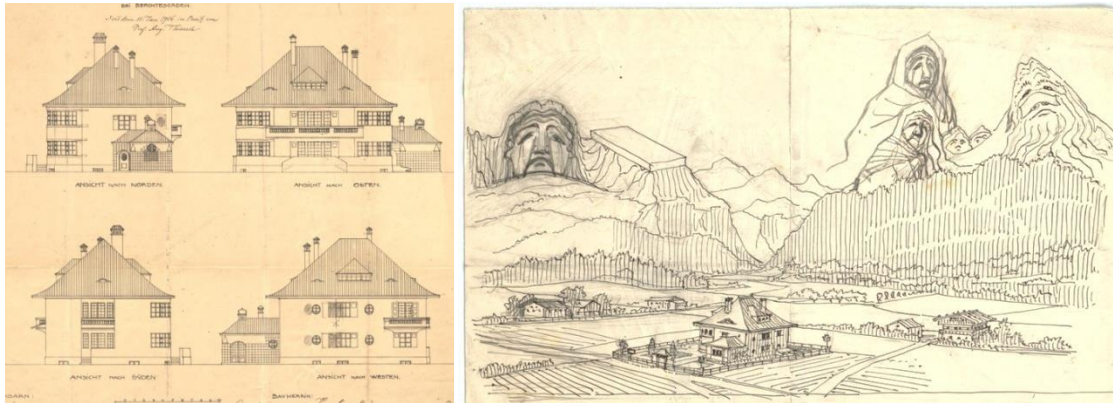


Figura 217: A. Thiersch: Landhaus K.Meyer,Schönau, Baviera.Fonte: TUM-archiv n 909678 e 909681

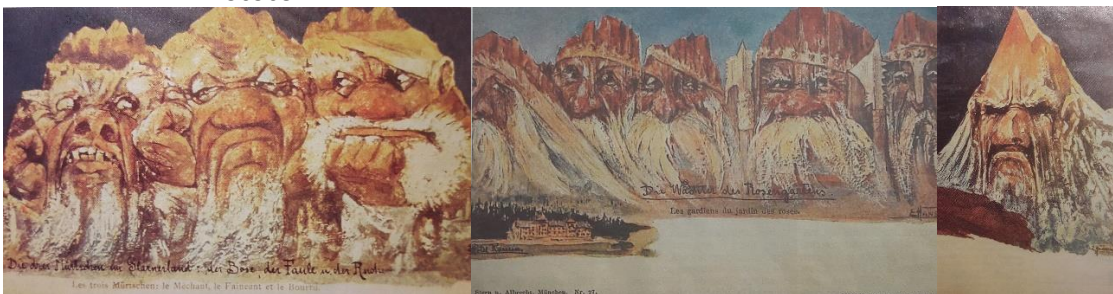


Figura 218: Emil Hansen (alias Emil Nolde), 1895: cartões postais de famosas montanhas centro-europeias dos Alpes, desenhadas como personagens grotescas. Fonte: TRÖDLER, 2006, Vol. XI, p.43-47

Acentua-se que a ideia de desenhar, no fundo da imagem, as montanhas como caracteres grotescos foi, na época, o *dérnier cri* para turistas na região dos Alpes. O jovem pintor expressionista Emil Nolde (ainda assinando com Emil Hansen) inventou a caracterização caricativa de montanhas famosas, Ele financiava suas aventuras de montanhismo, na Suíça, e seu curso de arte, na Kunstakademie em Munique, com este tipo de desenho, que mandou imprimir como cartão postal. Após a publicação de dois exemplares, na revista *Jugend*, em 1895, conseguiu vender, em dez dias, todos os cem mil cartões postais que tinha imprimido. No entanto, traído por colegas através de plágios e por sua editora, retirou-se do negócio dois anos mais tarde, tendo, contudo, faturado o total de 25.000 francos suíços [TRÖDLER, 2006, Vol. XI,p.43-47].

Os estudos volumétricos para a *Wohnbebauung*, em Nymphenburg (uma série de casas, mas não em uma área fechada como em um condomínio, figura 220) de 1882, mostram experimentos estilísticos testando uma variante com duas águas, típicas do local e outra com quatro águas, claramente reinterpretando motivos da arquitetura italiana. O castelo de Nymphenburg era a residência de verão da família real dos Wittelsbacher. No contexto ali existente, A. Thiersch procurou uma proposta que se integrasse na atmosfera do local e contemplasse o tradicional sonho do norte europeu da imitação e da aproximação à cultura sul europeia.

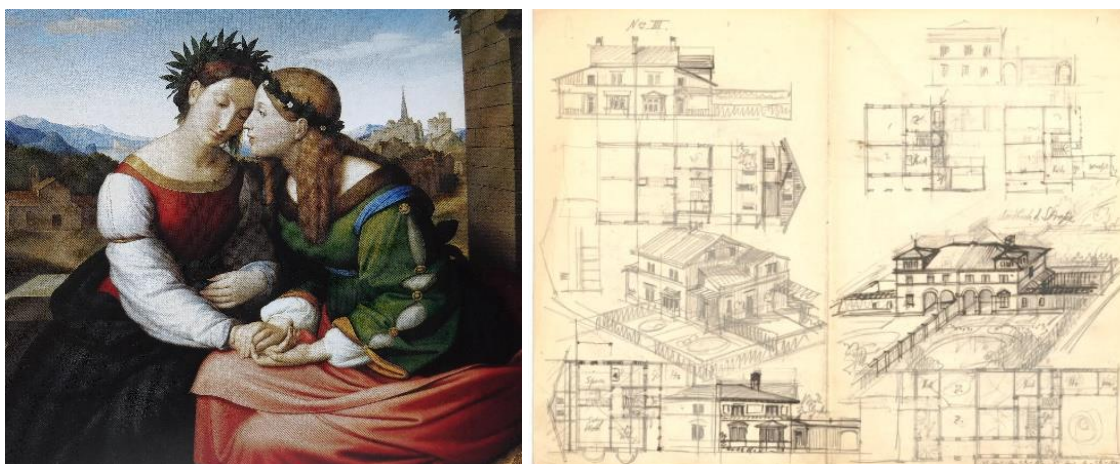


Figura 219: Friedrich Overbeck, 1815-1828: Itália e Alemanha. Fonte: BERNHARD, 1983, p.180

Figura 220: A. Thiersch: Wohnbebauung em Nymphenburg, 1882. Fonte: TUM-Inv nº 910247

Figura 221: A. Thiersch: Casa Rau, 1895. Fonte: TUM-Inv nº 909606

Curiosamente, no acervo da TU-München, há dois projetos de August Thiersch para o Brasil. O primeiro, composto por uma folha só, mostra um croqui, datado de 1883, foi feito para a igreja dos lazaristas em Diamantina,⁴⁹ em estilo neorromano. Provavelmente, se trata de uma proposta para a Basílica do Sagrado Coração de Jesus, que foi construída, em estilo neogótico, a partir de 1884, pelo português Luiz Martins de Figueiredo, também construtor da igreja de Caracá.

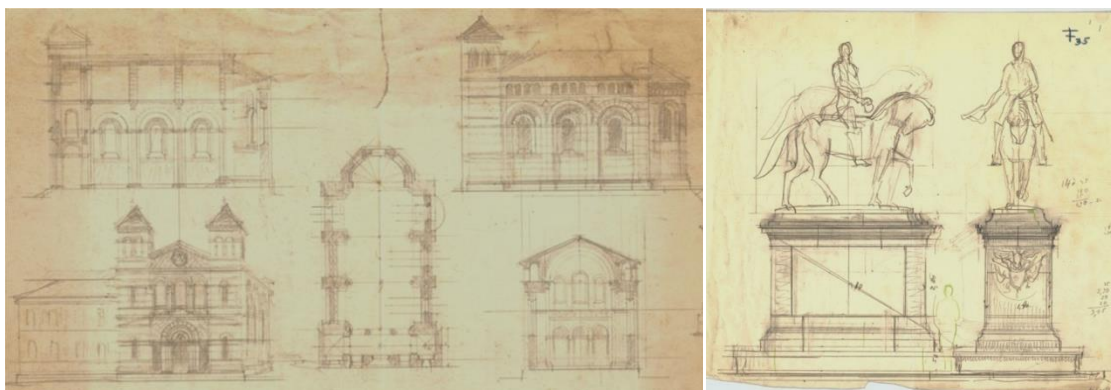


Figura 222: A.Thiersch: Igreja Lazarista para Diamantina, Brasil, projeto de 1883. Fonte: TUM, Inv. Nº 909128

Figura 223: A. Thiersch: monumento de soldado para vitória, Brasil, 1891. TUM-Inv nº 908837

O segundo é o projeto de um monumento para um soldado, datado de 1891 – em colaboração com o Prof. Syrius Eberle da *Akademie der schönen Künste* em München. Eberle (1844 – 1903) começou a lecionar na academia como assistente de Josef Knabl, cuja cadeira assumiu em 1881. Segundo o *Große Bayerische Biographische Enzyklopädie*, no início de sua carreira, Eberle fez numerosas obras de estátuas sacras, encomendadas por clientes no Brasil e no Peru. A

⁴⁹A partir de 1850, a missão dos padres lazaristas expandiu-se, sobretudo pela melhora de suas relações com o império brasileiro. Chegaram ao país diversos missionários franceses. A formação do clero foi incrementada: diversos seminários diocesanos passaram a ser dirigidos pela congregação, como os seminários maior e menor de Mariana (1849-1966), de Salvador (1856-1860; 1888-1957), de Fortaleza (1864-1963), de Diamantina (1866-1964). Fonte: www.wikipedia.com, acesso 10.2017

contribuição de Thiersch ao monumento do soldado em Victoria foi o pedestal em granito, para cuja execução contratou o *Steinmetzmeister* (mestre pedreiro) Grimm de Schwarzenbach. A peça foi encaminhada por navio da Baviera, através de Hamburgo, até o local de destino [contrato escrito à mão e assinado por Thiersch].

Com Thiersch se tem uma pequena manifestação de influência cultural do hemisfério sul para o norte, já que, para ele, o desenvolvimento o desenvolvimento de qualquer projeto exige a análise urbanística e arquitetônica do local da construção e seu entorno. Esta preocupação não resulta necessariamente em uma proposta adaptada estilisticamente ao entorno, mas a abordagem projetual de Thiersch mostra, na representação da casa ao lado da igreja, uma preocupação relativamente forte com o local, com a preexistência em volta e com o estilo arquitetônico no qual a obra vai ser inserida. Em um manuscrito que foi uma espécie de manual descritivo resumido, Thiersch explica, por meio de um pequeno mapa, a inserção da igreja no contexto. A ideia era que ela prorrogasse o prédio preexistente (B) à sua esquerda e funcionasse como sua fachada lateral. O texto começa explicitando que o prédio mais afastado (A) deve ser preservado, sendo antigo e sólido. Segue com descrições de materialidade e método construtivo, salientando que o acabamento e a decoração devem ser mantidos simples, por falta de mão de obra capaz de executar algo mais sofisticado.

Carl Hocheder (1854-1917)



Figura 224: C. Hocheder: casa de bombeiros com banho de chuveiro público e moradias. Fonte: acervo TU-Munique, Inv. nº990596.

Figura 225: C. Hocheder: Prefeitura de Bolzano, Italia. 1902-07. Fonte: tripadvisor.com, acesso 10.2017

Carl Hocheder, de 1874 a 1878, estudou arquitetura na Königlich Technischen Hochschule München, onde trabalhou, entre os anos de 1881 1885, como assistente de Friedrich von Thiersch, tendo ingressado como professor da disciplina Gebäudekunde, em 1898. Paralelamente era funcionário público das prefeituras de Landshut, Munique e Amberg.

As obras de Hocheder apresentam consideráveis paralelos estilísticos – na forma dos telhados, na proporção, no traçado de fachadas, no adorno decorativo – com alguns prédios erguidos em Porto Alegre, projetados por Menchen e Wiederspahn junto ao escritório de Ahrons. Considerando que ele desenvolveu seu próprio estilo baseado no cânone formal de neobarroco e pretendia disseminá-lo, na faculdade, como ‘a escola Hocheder’, surpreende sua postura política. Ao contrário do cunho monumental do barroco, que reflete tradicionalmente o sistema da monarquia absolutista, Hocheder propaga, em sua obra teórica, pensamentos socialistas. Lamenta o estado da sociedade de seu tempo, na qual a sorte mostrava-se possível somente para quem era artista ou ladrão.

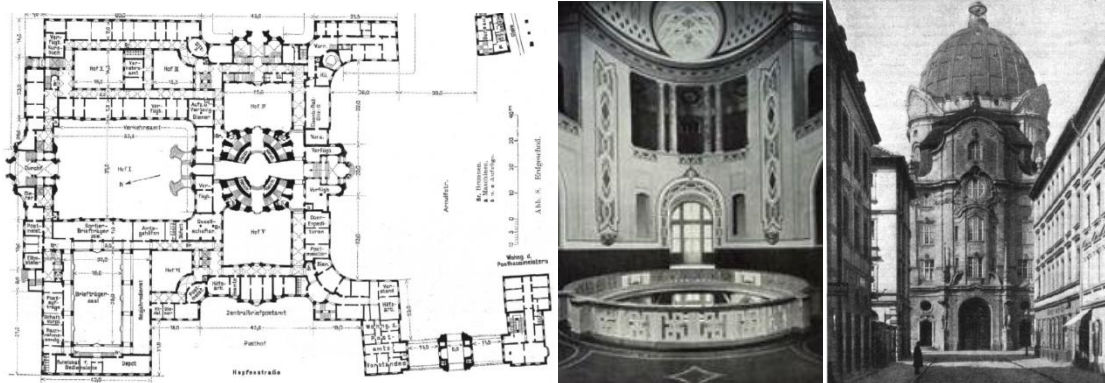


Figura 226: C. Hocheder: Ministério do Departamento de Transporte e Central Estadual dos Correios, 1906-13.50 Planta baixa térreo. Fonte: Zentralblatt der Bauverwaltung 1913, nº 31, p. 219.

Figura 227: Duas fotografias do prédio, fonte: idem, p. 218

Por conseguinte, ele raciocina que a reflexão sobre a relação correta entre sociedade e arte assumiria grande importância para os socialistas. Na publicação *Baukunst und Bildwirkung* (arte da construção e expressão da imagem) de 1903, por exemplo, há passagens que contêm extratos das ideias de William Morris e salientam a posição exemplar da Inglaterra em relação ao estado de arte e arquitetura:

Vemos já a tanto tempo escravizados pela produção infinita de surrogatos, que estamos correndo o risco severo de destruir a essência original da arte. Parece que o homem, para conseguir se apropriar de qualquer recepção artística, deveria nascer sego e construir sua idéia da beleza só a partir do ouvir dizer de livros. Esta decadência merecetodanossa dedicação, e, certamente, os socialistas devem ser os primeiros a dedicar-se-ia; pelo menos *eles* devem perceber isto, independentemente do quanto os outros possam fechar seus olhos. [...] A Inglaterra seguiu seus líderes no caminho por eles traçado e reconheceu, anteriormente aos demais estados europeus, os valores profundamente artísticos e são da arquitetura, que vive também em uma relação harmoniosa com a natureza que a circunda.

⁵⁰A Baviera gozou o *Reservatrecht* (direito hegemônico) de poder manter a administração de correios e ferrovias sob a direção do próprio estado. A magnitude e a imponência do prédio de Hocheder radiam o orgulho desta independência.

Hocheder levanta, com Morris, a questão se o destino da arte – que, em sua época, se mostrava tão alterada, comparando-a com aquela de épocas passadas – seria, afinal, a aceitação pela humanidade ou seu completo descarte. Segundo ele, a resposta só seria positiva se a arte se recuperasse da doença da decadência, valorizando novamente a tradição e a pátria; reconhecendo e revidando o velho engano que trocou beleza por luxo; estimulando o desempenho artístico do artesanato. Isto tudo, no entanto, só poderia acontecer se artistas e arquitetos evitassem o vago, esquivando-se do método de projetar com rabiscos indefinidos, jogados no papel, na esperança que dali saia algo interessante. Hocheder solicita que se veja um projeto – seja ele invenção ou cópia da natureza – em sua íntegra antes de começar o desenho.

Para facilitar esta prática, apresenta três diretrizes para o processo criativo de projeto arquitetônico: forma antes da cor e contorno ou silhueta antes da modelagem – não porque os últimos acabam sendo menos importantes do que os primeiros, mas porque eles sairão errados, caso os primeiros não estejam corretos.



Figura 228: C. Hocheder: Müllersches Volksbad, Munique, 1897-1901, Fonte (todas as três imagens): www.wikipedia.de, acesso 10.2017

Na medida em que o estilo neobarroco reduzido de Hocheder evoca dúvidas a respeito da coerência entre desempenho teórico e execução prática, surpreende a independência de qualquer etiqueta rígida no que se refere ao programa e à sua organização espacial, principalmente na obra do *Müllersches Volksbad* em Munique, que era, na época, o maior exemplar do mundo em seu gênero. O arquiteto rompeu a tradicional separação total dos sexos, organizou as cabines de madeira dos vestiários em volta das piscinas, incluiu um banho turco, 86 banheiras e 22 chuveiros. No subsolo, projetou algo completamente inédito: um banho para cachorros. O conceito do *Volksbad* é híbrido, resultado da mistura entre mesquitas árabes, termas romanas, arquitetura sacra barroca e necessidades modernas. O lado artístico aparece nos detalhes, como as cores do arco-íris que se enxergam em nuvens artificiais, borrifadas em dias quentes, acima das piscinas.

Max Littmann(1862-1931)

Max Littmann estudou de 1878 a 1882 na *Königlich Höheren Gewerbeschule Chemnitz* (hoje universidade técnica) e de 1882 a 1885 no *Königlich Sächsischen Polytechnikum Dresden*. Em 1885, mudou-se para Munique e abriu em 1888 seu escritório, assumindo, como primeiro projeto, os prédios para a *VII. Deutschen Turnfest* (festa do esporte) que aconteceria, em 1889, naquela cidade. Entrou como sócio na empresa Heilmann & Littmann, pertencente a seu sogro, na qual executou inúmeras obras de grande porte, usando e experimentando o novo material *Eisenbeton* (concreto de ferro). A primeira obra executada inteiramente neste material foi o *Hofbräuhaus*, em Munique, nos anos 1896-97. A edificação tornou-se a referência de maior impacto sociocultural em estilo neorrenascentista alemão. Da fusão das empresas Wayss & Freytag e Heilmann & Littmann, surgiu, em 1903, a *Eisenbeton-Gesellschaft* (associação de concreto de ferro) que, até sua dissolução em 1908, realizou, no Império Alemão e no exterior, numerosas obras, como palacetes suntuosos, casas comerciais, institutos universitários, cervejarias, teatros e óperas, assim como moradias simples, focando soluções humanizadas.

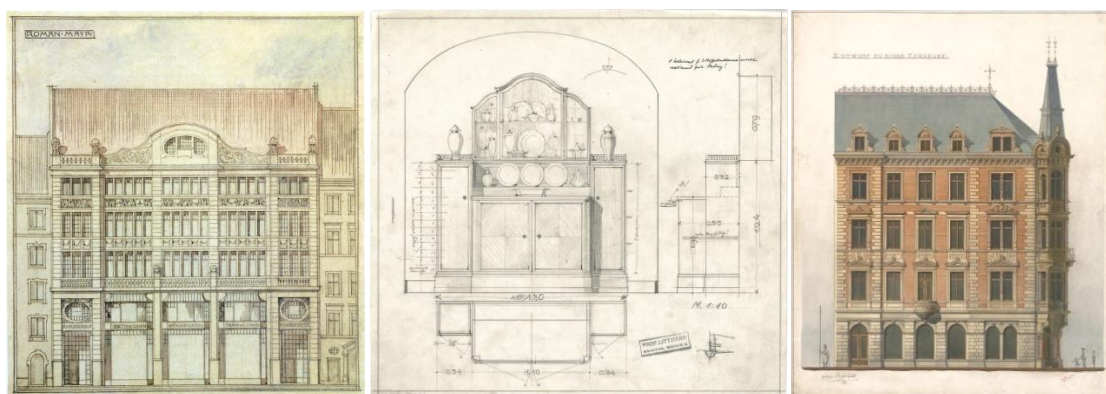


Figura 229: M. Littmann: Kaufhaus Tietz: estudo de fachada, 1905. Fonte: NERDINGER, 1986, p. 14

Figura 230: M. Littmann: *Sideboard* para fazenda. 1914. Fonte: Arch-Mus. TUM. Inv.nº 986389

Figura 231: M. Littmann: trabalho estudantil: edifício de moradias da época dos fundadores. Fonte: Arch-Mus. TUM. Inv.nº 985125

Há registro de um depoimento de Opitz, diretor da universidade de Chemnitz, datado de cinco anos depois da morte de Littmann, segundo o qual a obra do arquiteto teria deixado fortes marcas justamente na época da grande transformação da cidade em um centro cultural europeu, contribuindo significativamente para renovação da cidade de Munique e para o embelezamento de sua imagem.



Figura 232: M. Littmann: croquis casa da cultura em Münster, salão de festas. 1920. Fonte: Arch-Mus. TUM. Inv.nº 1914986239

Figura 233: M. Littmann: Villa Lindenhof (casa própria do arquiteto), 1900-1904. Fonte: Arch-Mus. TUM. Inv.nº 985918

Figura 234: M. Littmann :Königliches Kurhaus Bad Reichenhall, 1900. Fonte: www.wikipedia.de. Acesso em 11.2016

Nos projetos de Wiederspahn, sobretudo naqueles desenvolvidos junto com Franz Filsinger, acham-se paralelos formais nas soluções de revestimentos internos, proporções de trabalhos de marcenaria como janelas e mobiliário projetado sob medida. A obra de Lutzenberger apresenta a mesma procura de simplificação clássica característica da obra de Littmann, a qual não pode ser chamada de classicista, pois, em outros aspectos, afasta-se deste ideário.

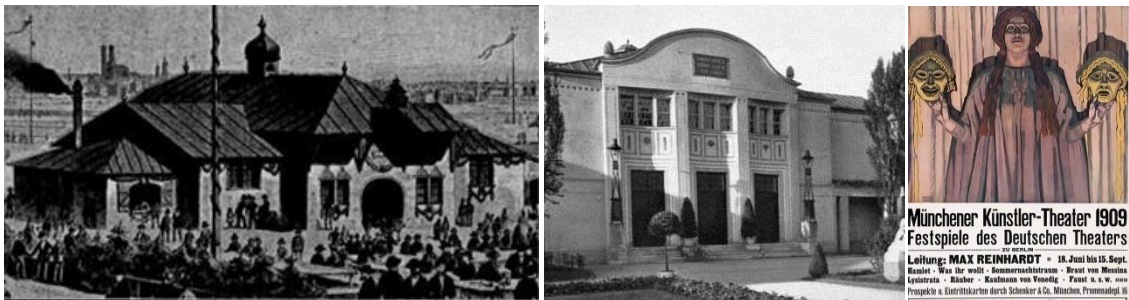


Figura 235: M. Littmann: edifício „jara verde“no VII Turnfest de Munique, 1889. Fonte: www.ag-geschichte-kassberg-altendorf-schlosschemnitz.de, acesso em 07.2017

Figura 236: M. Littmann: Kuenstlertheater München Fonte: www.ag-geschichte-kassberg-altendorf-schlosschemnitz.de, acesso em 07.2017

Figura 237: Cartaz do Künstlertheater. Fonte: www.poster-auctioneer.com, acesso 08.2017

A obra de Littmann foi publicada extensa e regularmente na *Deutsche Bauzeitung*, em *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*. Wiederspahn deve tê-la conhecido também ‘ao vivo’, já que construiu, perto de Wiesbaden, o *Kurtheater* em Bad Kissingen (1904-05). Em estilo neobarroco, sua importância como empreendimento cultural pode ser comparada com o *Kurhaus* em Wiesbaden, construído por Friedrich von Thiersch (1905-07), em estilo neoclassicista e com elementos decorativos em *Jugendstil*, embora o Imperador Wilhlem II tenha elogiado o último como o mais belo *Kurhaus* do mundo.

Hermann Ende (1829-1907) & Wilhelm Böckmann (1832 -1902)



Figura 238: H. Ende: Café Bauer, Unter der Linden, Berlin, 1900. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 11.2017

Figura 239: Ende & Böckmann: Völkerkundemuseum Berlin-Kreuzberg, 1881–1885. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 11.2017

Figura 240: H. Ende: Villa do arquiteto, Berlin, 1875. Fonte: www.printerest.com, acesso 11.2017



Figura 241: Ende & Böckmann: Interior do Antilopenhaus, Zoo Berlin, 1873. Fonte: www.stadtbild-deutschland.org, acesso 11.2017 Ende & Böckmann Zoo Berlin Elefantenhaus Fonte [httpwww.stadtbild-deutschland.org](http://www.stadtbild-deutschland.org)_acesso 11.2017

Figura 242: Ende & Böckmann: Elefantenhaus, Zoo Berlin, 1873. Fonte: www.stadtbild-deutschland.org, acesso 11.2017

Hermann Ende já era formado em carpintaria quando estudou de 1852 até 1857 na Berliner Bauakademie. Fez o I. Staatsexamen, em 1859. Em 1874, foi eleito membro da Preußischen Akademie der Künste, a qual presidiu entre 1895 e 1904.

Wilhelm Böckmann formou-se em carpintaria antes de começar a estudar arquitetura na Bauakademie de Berlim, em 1854. Concluiu, em 1859, o I. Staatsexamen do curso, com distinção, recebendo um prêmio que lhe permitiu realizar extensas viagens de estudos junto com o amigo Hermann Ende. Em 1868, ele fundou a importante revista técnica Deutsche Bauzeitung. Böckmann foi, desde 1869 e por muitos anos, diretor do Architektenverein zu Berlin.

Os dois fundaram a empresa Ende & Böckmann, em 1859, ainda antes de terem concluído o II. Staatsexamen. Eles continuaram trabalhando juntos até que se aposentaram em 1895, sendo arquitetos mundialmente conhecidos. Em 1896, foram convidados para elaborar um plano de melhoramentos para Tóquio. Foram para lá e, depois de dois meses de análises, apresentaram

uma solução que previa uma imagem urbana em estilo neobarroco, inclusive com propostas arquitetônicas para alguns prédios públicos. O plano urbano não chegou a ser executado por dois motivos: primeiro por questões financeiras, segundo porque, no Japão, o movimento contra mimesis e a importação da cultura ocidental estava ganhando cada vez mais força. O governo ficou, no entanto, com as plantas do projeto para o Ministério da Justiça e mandou executá-lo, mas por outro escritório.

Quando os dois arquitetos voltaram para a Alemanha, Böckmann logo assumiu a diretoria do Zoológico de Berlim, função na qual permaneceu até sua morte, em 1902. Ende, quando morreu, em 1907, era conselheiro arquitetônico de Bismarck.

Por serem os donos do escritório celebridades mundiais do campo da arquitetura, detentores de cargos de honra em instituições representativas, professores nas instituições mais tradicionais do país, fundadores de uma das revistas mais importantes do ramo, suas obras foram bastante divulgadas, e estudadas.

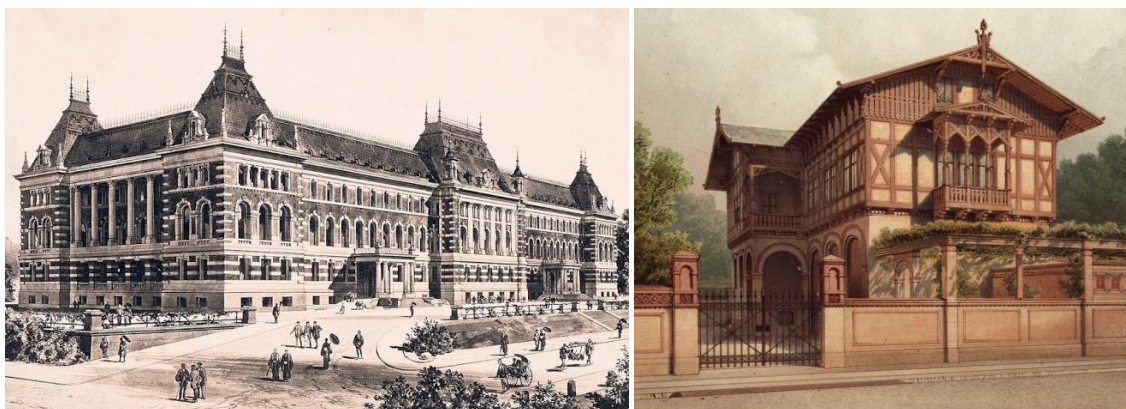


Figura 243: Ende & Böckmann: Ministério da justiça, Tóquio, Japão, 1895. Fonte: www.skyscrapercity.com, acesso 11.2017

Figura 244: Ende & Böckmann: Casa de serviço da Villa v. d. Heydt, Berlim, 1863. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 11.2017

O *Völkerkundemuseum* (figura 239) com alta probabilidade foi referência formal para o projeto da Faculdade de Medicina de Wiederspahn/Ahrons, em Porto Alegre, já que o arquiteto Weszkalnys, com quem Wiederspahn trabalhou logo antes de sua partida para o Brasil, tinha trabalhado no escritório Ende & Böckmann. A Villa Ende e a casa de serviço da Villa Heydt são belos exemplos de construção em madeira. Elas apresentam fortes paralelos com os traços da Casa Ernesto Jung (1917) de Menchen (figuras 312-314), bem como com as propostas de Wiederspahn para o *Teniscub* de Porto Alegre (figuras 893-895). Os prédios exóticos para o zoológico encantam até hoje a comunidade dos fãs do zoológico de Berlim com seu *flair* um pouco absurdo.

Alfred Messel(1853 –1909)

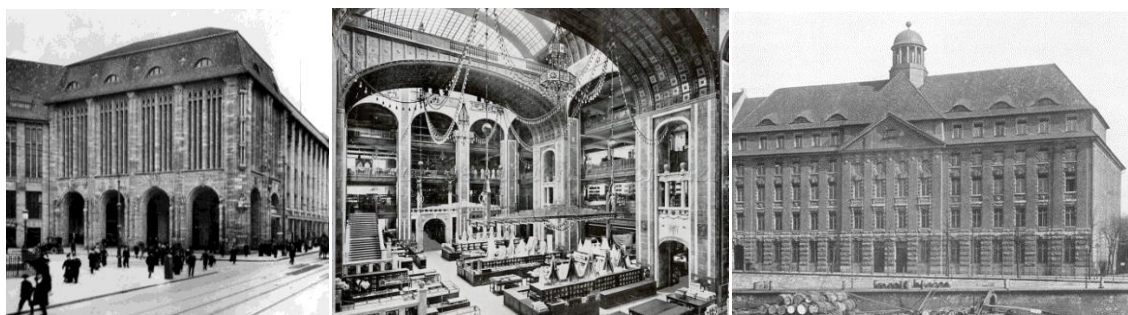


Figura 245: A. Messel, 1896-97: Kaufhaus Wertheim, primeira parte na Leipziger Straße 132-133. Fonte: www.printerest.com, acesso 02.2018

Figura 246: A. Messel, 1905-07: Kaufhaus Wertheim . Fonte: www.printerest.com, acesso 02.2018

Figura 247: A. Messel 1905-06: AEG Headquarter Berlin, Fonte: www.printerest.com, acesso 02.2018

Alfred Messel estudou junto ao futuro *Stadtbaudirektor* (diretor da secretaria de obras) de Berlim, na Academia das Belas Artes em Kassel. No entanto, trocou de ramo e cursou a Faculdade de Arquitetura, entre 1874 e 1878, na *Berliner Bauakademie*, orientado principalmente por Heinrich Strack. Em 1879, Messel associou-se ao *Berliner Architektenverein* e, em 1881, venceu, com seu projeto para uma área de exposições no campo de Berlim-Tempelhof, o prêmio Schinkel. Trabalhando como assistente na recém-fundada *Technischen Hochschule Charlottenburg*⁵¹, realizou, nos anos seguintes, viagens pela França, Espanha, Itália e Inglaterra [Preuss, 2009]. Ao voltar, inspirado em exemplos ingleses e franceses, Messel trabalhou com sistemas tectônicos fechados, não colando nenhum elemento somente superficialmente, mas encaixando tudo em seu lugar.

A partir de 1886, dedicou-se unicamente ao ofício de arquiteto autônomo. Em 1904, tornou-se membro da *Preußischen Akademie der Künste* em Berlim. Em 1906, recebeu o título de *doutor honoris causa* da *Technischen Hochschule Darmstadt*. A partir de 1907, foi arquiteto oficial dos museus reais da Prússia.⁵²

Desde 1897, com a abertura da primeira etapa do *Warenhaus Wertheim*, tinha começado a assunção de Messel como um dos arquitetos mais famosos da Alemanha da época.⁵³ Henry van de Velde elogiou o prédio erigido semelhante a uma catedral em blocos cinzas e dourados, Bruno Taut maravilhou-se com o enorme esqueleto construído em aço, nunca visto em Berlim. O ritmo

⁵¹onde estudou Rudolph Ahrons 1889-1895(observação da autora)

⁵²Neste cargo, projetou e executou o *Deutsches Museum*, o *Pergamonmuseum* e o Museu da Asia Menor

⁵³Foram publicados empolgadíssimos artigos sobre o prédio, entre outros, por Peter Behrens, Henry van de Velde, August Endell, Bruno Taut, Ludwig Mies van der Rohe, Hermann Muthesius. [www.alchetron.com, acesso 02.2018]

acentuado da fachada, revestida com pedra e vidro, criou um marco na paisagem urbana. Internamente há referências às grandes galerias de Paris, desenvolvidas em volta de um enorme pátio de luz. Tal espetáculo espacial não tinha precedência na Alemanha (figuras 245 e 246)

Houve comentários que, com esta obra, Messel teria deliberado as formas tradicionais da animação suspensa, ‘atuando como um latifundiário no reino dos estilos’. Através dela, teria ensinado ao jovem Mies van der Rohe a quebrar simetrias, juntar elementos dispersos e dirigir o visitante, através do prédio, por um caminho pictórico [Preuss, 2009].

Com abordagem virtuosamente funcional e tectônica, a arquitetura de Messel não suprime rigorosamente qualquer decoração, mas, ao contrário, fortalece sua percepção delicadamente, através da subordinação do impacto visual da estrutura portante – mesmo sendo ela espetacularmente grande – à aparência da materialidade dos acabamentos.

Até certo ponto, a dupla Ahrons/Wiederspahn e, sobretudo, a dupla Wiederspahn/Filsinger conseguiam provocar este mesmo efeito visual em Porto Alegre, por exemplo, na construção da delegacia Fiscal (interno) e no projeto para o Banco Nacional do Comércio (não executado), mas também, e principalmente, no Hotel Majestic (pontes de passagens a céu aberto ligando as duas naves do edifício).

Theodor Fischer(1862 –1938)

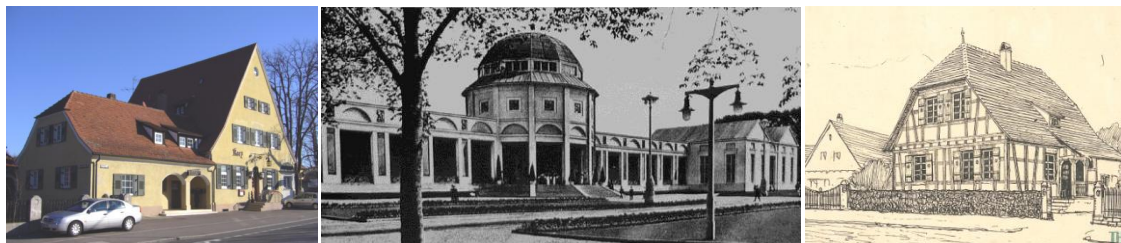


Figura 248: Th. Fischer: Restaurante-Hotel em Gmindersdorf 1917. Fonte: www.wernerfrueh.de, acesso 05.2012

Figura 249: Th. Fischer: *Hall* central da Werkbundausstellung 1914 em Köln. Fonte: www.printerest.com, acesso 03.2018

Figura 250: Th. Fischer: casa para trabalhadores em Pfullingen. 1906. Fonte: Arch-Mus. TUM.

Theodor Fischer estudou, entre 1880 e 1885, na *Technische Universität* München, com Friedrich Freiherr von Thiersch. Antes da virada do século, no entanto, Fischer deixou o historicismo e, trabalhando como “jornalista e arquiteto” – como ele mesmo se intitulou –, procurou sozinho achar respostas a perguntas imperiosas da época a respeito de renovação cultural, tanto da linguagem arquitetônica, quanto de estratégias urbanísticas.

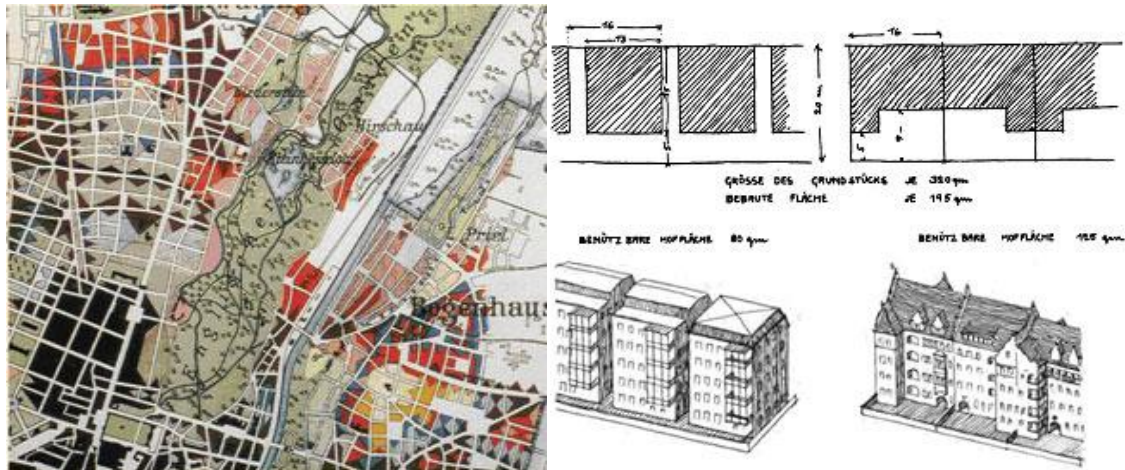


Figura 251: Th. Fischer: T. Fischer, *Staffelbauordnung Muenchen*, 1903: padrão são três andares em sistema alinhado, fechado. Ruas com fluxo maior, quatro andares. Ruas secundárias de zonas favorecidas, dois andares em sistema aberto. Cinco andares só em regiões centrais e nas vias radiais, principais da cidade. Fonte: nordostkultur-muenchen.de, acessado em abril 2012.

Figura 252: T. Fischer, comparação de tipologias urbanas de Stuttgart (esquerda) e München (direita) Fonte: FISCHER, 1903, p. 35.

Como um dos pioneiros, Fischer incorporou, em suas concepções novos conhecimentos com origem teórica nos trabalhos de um grupo de historiadores e críticos alemães em que emerge, como tema central, o conceito de espaço. Por exemplo: o *Raum* na obra de Heinrich Wölfflin, August Schmarsow e Paul Frankl [AGUIAR, 2006], e a sensibilidade (*Einfühlung*), que aparece, especialmente, na obra de Adolf von Hildebrand e de Wilhelm Worringer. A linha deste pensamento levou-o a um urbanismo que Françoise Choay chamou de ‘culturalismo’, por se basear na cultura local da cidade tradicional, colocando em prática ideias que procuram criar um ambiente genuinamente urbano.

Em 1893, Theodor Fischer assumiu o cargo de diretor do *Münchner Stadterweiterungsreferat* (comissão de planejamento de extensão da cidade de Munique), no qual ficou até 1901, quando deixou Munique para assumir o cargo de professor de ‘projeto em contexto urbanístico’, na Universidade Técnica de Stuttgart. Naqueles anos, ele elaborou um plano diretor, que esteve em vigor até a II Guerra Mundial, e a assim denominada *Staffelbauordnung* (ordem de construção escalonada), válida até o início dos anos 1990. O resultado, que se observa até hoje, foi comentado, em maio de 2012 (150º aniversário de Fischer), pelo *Süddeutsche Zeitung*, em um artigo, em que questionava quem iria reconhecer que muitas ruas e praças simplesmente não ‘cresciam naturalmente’, mas tinham sido planejadas, logo antes de 1900, pela secretaria de planejamento urbano de Munique.

Fischer era então um grande mestre na criação de ambientes genuinamente urbanos, pois seu princípio do trabalho artístico e social era baseado em observações que ele fazia e transmitia em sua obra teórica e prática. Uma prova deste método resulta da comparação da tipologia de

habitação coletiva construída, na mesma época da *Gründerzeit*, em Stuttgart (figura 252, à esquerda) e Munique (figura 252, à direita): o quão melhor era a solução da última, sendo ela menos monótona, propiciando mais espaço verde no pátio e melhor iluminação dos apartamentos, por causa da profundidade menor do prédio, ou seja, proporcionava melhor qualidade de vida [FISCHER, 1903].

Talvez o mais significativo tema trabalhado por Fischer tenha sido a discussão entre os dois extremos de renovação e tradição (costume). O domínio do ecletismo na arquitetura tinha levado a uma discrepância imanente, que mudou profundamente a imagem das cidades: exatamente a perfeição dos estilos históricos andava, muitas vezes, de mãos dadas com a destruição do patrimônio construído – como se a imitação do estilo fosse a justificativa para o abandono do verdadeiro testemunho histórico [ALBERS, 2005, p.4]. Fischer foi um dos batalhadores mais empolgados contra esta postura. Seu projeto para o *Volkshaus* – um edifício cultural de uso público – ao lado do centenário *Holstentor* em Lübeck, evidencia claramente sua postura frente ao patrimônio e à modelação do espaço urbano. Fischer inseriu o novo prédio recuado do eixo de visão principal, criando um espaço que conduz o olhar ao monumento histórico, colocando em prática o que explanou em uma palestra, no ano de 1903 em Stuttgart: “a classificação das massas conforme dominante e subdominante é um dos meios artísticos mais importantes da arte de construir cidades.[...] não é, porém, o dominante em si que parece ser o ativo estético, mas a adição de todas as partes em uma unidade só” [FISCHER, 1903, p. 8]. Esta unidade é, segundo ele, o conjunto das partes das diferentes classes – desde a mais insignificante até a principal – que valoriza, por sua função e por seu sentido, a presença de cada uma das partes.

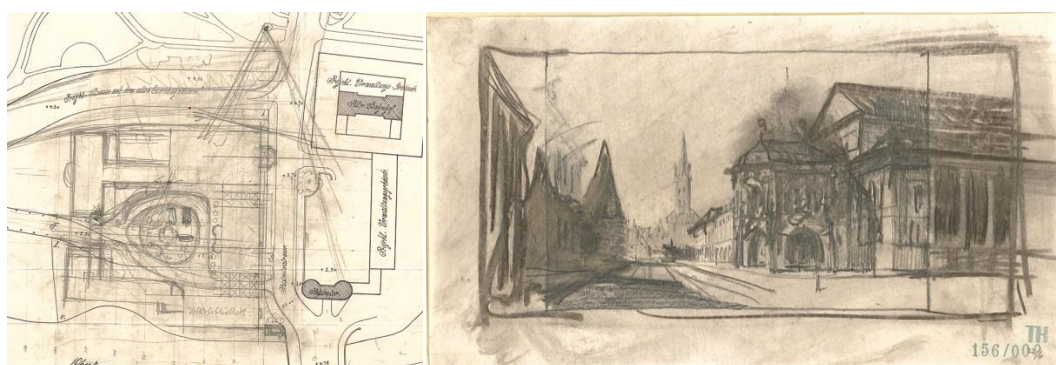


Figura 253: Th. Fischer, Kaiser Wilhelm Volkshaus, Lübeck: implantação com eixos de vista.

Figura 254: Th. Fischer: idem, perspectiva com contorno urbano. Fonte: Architekturmuseum der TU München, sigantur fis_t-156-34.

Outro princípio de projetar que Fischer ensinou como professor universitário explicitava: “tudo que a natureza fornece não deve ser desconfigurado, mas formado, amplificado; a altura deve ser elevada, e o plano tem que ser ainda mais acentuado. A força da arquitetura não se encontra no contraste com a natureza, mas num sentido elevado de adaptação” [FISCHER, 1922, p. 21]

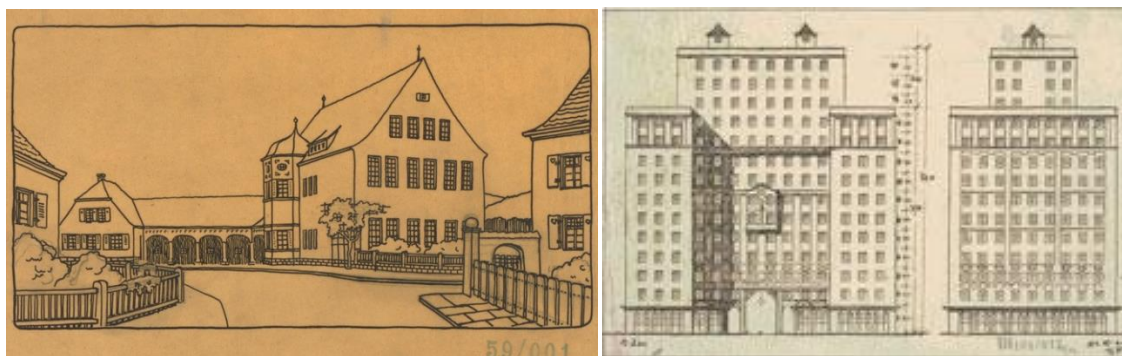


Figura 255: Th. Fischer: escola em Binsheim, 1906. Fonte: TU-Mü Arch-Mus. Invº fis_t-59-20

Figura 256: Th. Fischer: Hochhaus am Sendlinger Tor Platz, 1910-21. Fonte: TU-Mü Arch-Mus. Invº fis_t-198

Esta ideia aproxima-se daquilo que Norberg-Schulz chamaria, nos anos 1980, de *genius loci*. Outro aspecto importante de sua obra considera a questão da finalidade e do ‘gênio’ de uma edificação ou de um espaço urbano que Fischer agrega à busca de um encaixe na paisagem cultural e natural do local.

Sobre a ideia a seguir exposta, não se encontrou nenhuma fonte escrita, comprobatória, relativa a qualquer dos três arquitetos, contudo considera-se praticamente impossível, pelo menos em alguns casos, que Menchen, Wiederspahn e Lutzenberger tenham projetado sem a abordagem fischeriana⁵⁴, aproveitando-se das forças do lugar, ao desenvolverem seus projetos, principalmente para residências, como os palacetes para Lucilia Barcellos (M) e para o Sr. Livonius (W) (figura 311); a própria casa de Lutzenberger; as casas de aluguel por ele projetadas, hoje chamadas de Vila Flores (figura 870). A Igreja São José (L) (figura 630 -639) e a Igreja Evangélica no Leprosário de Itapuã (W) (figura 663 - 667) estão naturalmente ancoradas no lugar onde se inserem, sem se salientarem do entorno.

Na obra de Menchen, no entanto, há exemplos de construções que, pelo visto, foram pensadas ainda sem conhecimento das diretrizes estabelecidas por Fischer ou sem preocupação com elas, como o palacete para Ernesto Jung (figura 312-314). Pela implantação, elas possuem um caráter menos tipicamente alemão do que percebe-se nas obras dos outros dois arquitetos. Uma outra prova evidencia o mesmo resultado: se o terreno de uma obra de Menchen fosse trocado, tal procedimento não agrediria o conceito da obra nem provocaria maiores alterações funcionais ou estéticas.

⁵⁴ Sendo pai da arquitetura orgânica na Alemanha, chegou a influenciar profundamente seus alunos Hugo Häring, Erich Mendelsohn, Paul Bonatz, Richard Riemerschmid e Bruno Taut, entre outros tantos [BEHNISCH, 1992].

Hermann Muthesius (1861 – 1927)

Hermann Muthesius começou a estudar história da arte e filosofia, em 1883, mas logo trocou de curso, entrando para *Technische Hochschule Berlin*, onde se formou em 1887. Paralelamente, estagiou no escritório de Paul Wallot, arquiteto do prédio do *Reichstag* em Berlim. Recém-formado trabalhou, por mais de três anos, no escritório de Ende & Böckmann em Tóquio, onde projetou, entre outros, uma igreja evangélica em estilo neogótico. Depois de uma viagem de quatro meses pela Ásia, voltou à Alemanha.

Assumiu uma carreira pública como *Regierungsbaumeister* (arquiteto na secretaria das obras), tendo elaborado, entre outros, o projeto da ponte de Levensau sobre o Nord-Ostsee-Kanal a qual Rudolph Ahrons visitou em uma excursão universitária.

Durante um ano, foi vice-diretor da redação das revistas *Zentralblatt der Bauverwaltung* e *Zeitschrift für Bauwesen*. Após uma viagem de sete meses pela Itália e o casamento com a cantora Anna Trippenbach, assumiu, entre 1896 e 1903, o cargo de *attaché* de cultura (adido cultural), no consulado alemão em Londres, onde tinha, entre outras, a função de escrever reportagens sobre arquitetura inglesa, educação artesanal, educação artística, exposições e invenções tecnológicas no ramo da engenharia, a maioria delas foi publicada na revista *Zentralblatt der Bauverwaltung*, gozando, adquirindo, pois, ampla divulgação.⁵⁵

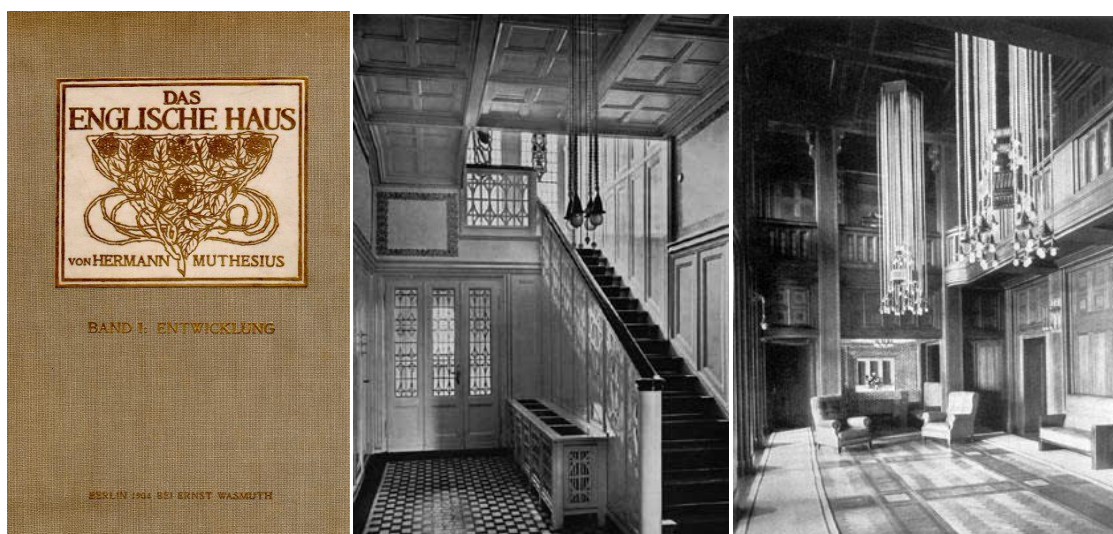


Figura 257: H. Muthesius: capa do livro “a casa inglesa”, 1907. Fonte: www.act-image-popup.com, acesso 02.2018

Figura 258: H. Muthesius: Haus Huffmann, hall inferior. Fonte: www.hermann-muthesisus.de, acesso 02.2018

⁵⁵Além disto, redigiu aproximadamente 500 publicações, das quais se destacam os títulos: *Das englische Haus Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, 1899; *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im 19. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*, 1902; *Landhaus und Garten. Beispiele neuzeitlicher Landhäuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten*. 1907 e *Wirtschaftsformen im Kunstgewerbe*, 1908.

Hermann Muthesius, sendo ou tendo sido arquiteto, autor e diplomata, além de funcionário público e cofundador do Deutscher Werkbund, como um dos protagonistas do movimento moderno na arquitetura e no estilo de vida, proclamou, em 1907, que o rumo da época deveria ter, indispensavelmente, a preocupação com a chegada àquele tipo de estilo artístico, unificado que abrangeria a expressão de todas as manifestações da vida, conforme a definição de Friedrich Nietzsche sobre o cerne da cultura de um povo. Previa a chegada a uma cultura harmoniosa generalizada – uma cultura, como já existira, na Alemanha, em séculos anteriores, e como o Japão possuía ainda no século XIX [MUTHESIUS apud ROTH, 2001, p.37].



Figura 259: H. Muthesius: Haus Kosmack, hall. 1908. Fonte: www.users.design.ucla.edu, acesso 02.2018



Figura 260: H. Muthesius: Casa do arquiteto em Berlim Nikolasse, 1906-07. Fachada da frente e dos fundos. Fonte: Inventariado do patrimônio histórico de Berlim, nº 09075264



Figura 261: H. Muthesius: Haus Kosmack, 1908. Fonte: www.users.design.ucla.edu, acesso 02.2018



Figura 262: H. Muthesius: Funkgebäude em Nauen, 1920. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 03.2018

Acreditando na cultura da harmonia, em uma forma expressiva geral, Muthesius – diferente da maioria dos arquitetos do *Jugendstil* e principalmente de Henry van de Velde, seu antagonista mais poderoso – nunca se identificou com a ideia do gênio, esboçada por Nietzsche na figura de *Zaratustra*.

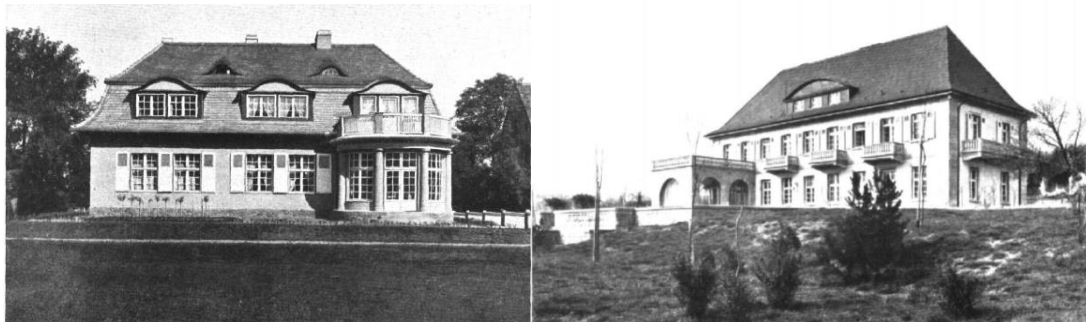


Figura 263: H. Muthesius: Casa Dr. Hildebrandt, Grünberg i. Schlesien (anos 1920). Fonte: SCHMITZ,1927 p.206.

Figura 264: H. Muthesius: Casa Neuburg em Leitmeritz, Boemia (anos 1920). Fonte: SCHMITZ,1927 p.209.

Muthesius sempre criticou o *Persönlichkeitsstil* (estilo da personalidade), inspirado naquele herói apoteótico nietzschiano, desprezando o ‘individualismo selvagem’, como também chamou esta abordagem que parte da expressão pessoal de um arquiteto gênio. A seu ver, tais postura e criatividade impediam, por definição, qualquer forma de expressão genérica ou típica de uma época, pois, na medida em que fosse incapaz de refletir fielmente o caráter de seu tempo, não prestaria como guia à cultura verdadeira e pura, a qual procurava identificar.

Em busca de motivos para sua declaração que a objetividade era a peculiaridade mais marcante da cultura contemporânea, Muthesius menciona o progresso tecnológico que, paulatinamente, vinha proliferando em todas as áreas da vida. Diferente dos reformistas ingleses, Morris e Ruskin, ele não demonizou a tecnologização, mas a apreciou expressamente [www.deacademic.com, acesso 02.2018].

Richard Riemerschmid (1868 – 1957)

Richard Riemerschmid começou a trabalhar como arquiteto e artista plástica autônomo estando recém-formado pela Academia das Belas Artes de Munique, onde, entre outros, estudou sob a orientação de Gabriel Hackl e Ludwig von Löfftz. Sua postura, um tanto artística, que procurava integrar e explorar a abordagem artesanal em processos industrializados⁵⁶, provocou grande impacto no fazer arquitetônico da época.

No exercício dos cargos de professor e diretor da *Kunstgewerbeschule* (escola de artes e ofícios) de Munique, entre 1912 e 1924, e como professor e diretor da *Kölner Werkschulen* (escola de ofícios de Colônia), entre 1926 e 1931, disseminou sua convicção de que a arquitetura deveria sempre procurar a forma que transmite a essência do bem que está sendo criado.

⁵⁶ O conceito de Riemerschmid era inspirado no movimento *arts and crafts* que tinha sido disseminado pouco tempo antes por William Morris na Inglaterra, mas diferente do mesmo, pois não pretendia reverter o processo da industrialização (observação da autora)

Comprovou o grande potencial dessa postura em sua obra arquitetônica, parcialmente realizada com seus amigos Josef Maria Olbrich e Bruno Paul, como no projeto de interiores do teatro *Münchner Kammerspiele* (1900/1901) e no acabamento interno e nos móveis para o supermoderno navio a vapor *Kronprinzessin Cecilie*, em 1906.



Figura 265: R.Riemerschmid, 1898: Villa Riemerschmid em München-Pasing. Fachada jardim, pátio e sala de jantar. Fonte: www.focus.de, acesso 02.2018



Figura 266: R. Riemerschmid, 1910: Feldafing, Villa Carl. Fonte: www.wikipedia.org, acesso 02.2018

Figura 267: R. Riemerschmid, 1926: Casa pré-fabricada Brigitte IV⁵⁷, vista externa e interna. Fonte: www.tz.de, acesso 02.2018

Ele se destacou igualmente na área do *design*, tendo projetado centenas de móveis, objetos de louça e vidro, desenhos para tecidos e papel de parede, tanto em *Jugendstil* quanto em estilo reduzido do *Werkbund*, objetos estes produzidos pela *Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk* (associação dos ofícios da arte no artesanato), por ele fundada, em 1897, em Munique. Riemerschmid mostrou seu desempenho programático, tanto como professor e em artigos publicados, quanto como cofundador do *Deutscher Werkbundem* – 1907, cujos membros desenvolveram, como projeto piloto, o plano diretor e os projetos arquitetônicos da *Gartenstadt* (cidade jardim) Hellerau, perto de Dresden (figuras 540-545). As ideias formais e conceituais dos membros arquitetos do *Werkbund* contradiziam-se, no entanto, no pertinente à criação do individual, respectivamente do tipológico [CAMPBELL:1989, p. 73.] A caricatura na figura 268 tematiza isto.

⁵⁷Esta casa de 100m² foi construída, em 1926, em Munique-Pullach. Em 1984, foi desmontada e guardada perto do Chiemsee, pois os proprietários emigraram aos Estados Unidos e não conseguiram levá-la, pois a Alfândega da Baviera, que impediu exportação da casa. Em 1987, ela foi vendida a um colecionador de arte que a montou novamente em seu terreno, utilizando-a como museu e casa para hospedes [fonte: xxxx].

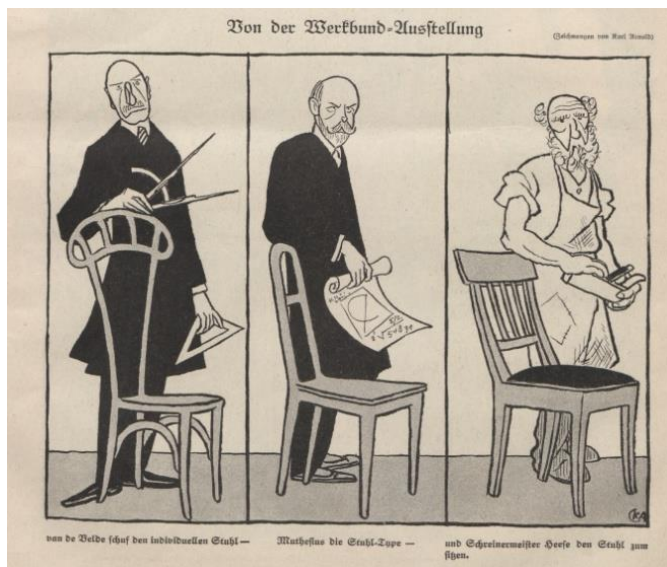


Figura 268: Caricatura a respeito da exposição do Werkbund, em 1914: Van de Velde criou a cadeira individual; Muthesius, o arquétipo da cadeira; o mestre marceneiro Heese, a cadeira para sentar. Fonte:www.findart.cc, acesso 02.2018



Figura 269: Anúncio no jornal das Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerkem Bremen.Fonte: www.wikimedia.org, acesso 02.2018.

A abordagem artesanal do *design* de Riemerschmid estava intrinsecamente ligada à escolha do material adequado, já que dele nasce o lance do projeto fundado nas habilidades, só podendo ser desenvolvido se direcionado pelas propriedades do material. A postura de desenvolver um projeto a partir do saber fazer era tradicional, ao contrário da ideia da redução formal até chegar à essência de um bem. Neste ponto, percebe-se claramente a influência conceitual da arte asiática, mais especificamente, a japonesa.

Ao longo do século XX, o debate do *Wesen* (cerne) da produção humana se tornaria o constituinte principal do movimento minimalista. Riemerschmid, no entanto, trata com esta postura o mesmo tema que Heidegger discutiria, vinte anos depois, em seu livro *Ursprung des Kunstwerks* (a origem da obra de arte), no qual se dedica à descoberta da origem do *Stoff-Form-Gefüge* (sistema de matéria e forma): de onde nasce a obra de arte: da ‘coisidade’ da coisa ou da ‘obridade’ da obra de arte?⁵⁸ A resposta tanto de Riemerschmid, na prática, quanto de Heidegger, na teoria, é: da ‘utilidade’ (*im Zeughaften*).

⁵⁸ No entanto, uma atenção especial deve ser dada para a relação existente entre utensílio, coisa e obra de arte. Quais são suas semelhanças e diferenças ontológicas? De fato, o utensílio, quando feito, repousa em si, assim como a coisa. O utensílio, porém, é sempre feito por homens, com a finalidade de servir, portanto difere da coisa por não ter origem própria. A obra de arte repousa em si mesma como a coisa, porém, assim como o utensílio, é realizada por mãos humanas. Nesse sentido, pode-se concluir que o utensílio possui uma posição intermediária entre obra de arte e coisa. Essa visão apenas estabelece aquilo que já se sabe do utensílio, i.e., que o ser utensílio do utensílio consiste em sua serventia [MULINARI, 2015, p.58].



Figura 270: R. Riemerschmid: cadeira para J. Fleischauers & Söhne, Nürnberg. Esta cadeira fazia parte de um interior, projetado e executado sob critério de *minimal budget* (16m² por 350.-Mark), para o concurso de 1900 da König-Ludwig-Preisstiftung. Riemerschmid. Ganhou o 1º prêmio. Fonte: Trödler, 2016, vol.VI, p.62

Figura 271: R. Riemerschmid, 1900: tecido de algodão. Fonte: idem

A simplicidade ou redução formal ao essencial das obras de Riemerschmid, por exemplo, a casa Brigitte IV ou a cadeira para J. Fleischauers & Söhne, encontra-se também nas obras de Lutzenberger, Filsinger e Willy Wiederspahn. O *Jugendstil* típico de Riemerschmid, com linhas expressivas, que reinterpreta a ramificação vegetal no sistema estrutural do artefato, reaparece mais nas obras em *Jugendstil*, desenhadas por Menchen. O *Jugendstil* desenhado por Lutzenberger apresenta maior semelhança com o *Jugendstil* do arquiteto Polívka em Praga, indo mais em direção ao *art déco*, influenciado pela expressividade mais geométrica da *Sezession* em Viena, iniciada por Otto Wagner.

III. Síntese da Parte I

Arquiteto famoso	Instituição de formação	Característica teórica/projetual	Forças que impactaram sua obra	Traços similares
Schinkel	Bauakademie Berlim	Classicismo grego-romano, mas também neo-gótico, puritanismo prussiano, praticamente todos os tipos de prédio	Tecnologização, desmistificação e romantização, estetização, obra de arte total, linguagens arquitetônicas históricas	Lutzenberger, Menchen (só no que se refere ao estilo neo-gótico)
Klenze	Bauakademie Berlim e École Polytechnique de Paris	Classicismo grego, abordagem nacionalista germânica, representatividade. Foco em prédios culturais e governamentais.	Secularização, secularização, estetização, obra de arte total, tabula rasa e desejo de viver com a história, linguagens arquitetônicas históricas	Lutzenberger
Semper	Escritório de arquitetura em Paris	Teoria da vestimenta, neo-renascimento <i>Rundbogenstil</i> . inovação tecnológica, foco em prédios burgueses e culturais.	Tecnologização, desmistificação, veracidade e tratamento de material adequado, desejo de viver com a história, linguagens arquitetônicas exóticas e históricas.	Ahrns, Menchen
Stüler	Bauakademie Berlin	Ecletismo histórico e exótico em perfeição formal e nos acabamentos. Prédios culturais, governamentais e burgueses.	Tecnologização, romantização, estetização, obra de arte total, linguagens arquitetônicas históricas e exóticas	Ahrns, Menchen, Wiederspahn
Pfann	Königlich Technische Hochschule München (Fr. V. Thiersch)	Ambientação tradicional vernácula e burguesa, foco em levantamentos e representação gráfica com desenho à mão livre.	Individualização, desejo de viver com a história, romantização, linguagens arquitetônicas históricas, estetização, desmistificação.	Lutzenberger, Menchen, Wiederspahn
Eggert	Bauakademie Berlin	Arquitetura infra-estrutural, ferroviária, governamental e de ensino superior, foco no neo-renascimento com tecnologia construtiva avançada.	Tecnologização, secularização, desmistificação, estetização, tabula rasa, obra de arte total. Linguagens arquitetônicas históricas.	Ahrns, Wiederspahn
Klingholz	Technische Hochschule Stuttgart e Technische Hochschule Charlottenburg	Arquitetura ferroviária, com aparência clássica e tecnologia construtiva avançada, decoração eclética misturando elementos historicistas históricas e exóticas com <i>Jugendstil</i> .	Individualização, tecnologização, romantismo, estetização, tabula rasa. Linguagens arquitetônicas históricas, Jugendstil.	Ahrns, Menchen, Wiederspahn
Fr. v. Thiersch	Technische Hochschule Stuttgart	Arquitetura representativa, cultural, governamental e de ensino, inovação tecnológica e construtiva. Estilo internacional historicista com decoração nobre clássica, histórica e exótica, mas também em levantamentos da arquitetura vernácula local.	Tecnologização, secularização, desmistificação, estetização, tabula rasa, obra de arte total, linguagens arquitetônicas históricas	Ahrns, Menchen, Wiederspahn

A. Thiersch	Königlich Technische Hochschule München	Abordagem ítalo-grega clássica, erudição teórica clássica centro-europeia, também projetos com conceitos neo-renascentistas. Segundo foco na reinterpretação da arquitetura rural abastecida e técnicas construtivas tradicionais.	Romantização, estetização, desejo de viver coma história, veracidade e tratamento adequado do material, linguagens arquitetônicas históricas.	Lutzenberger, Wiederspahn (só no que se refere ao emprego da arquitetura rural como referência) históricas.
Hocheder	Königlich Technische Hochschule München	Simplificação, conceito de vernaculidade, coletivismo e decoração baseada em ornamentos tradicionais da nobreza rural com foco no neo-barroco. Arquitetura administrativa, governamental e infra-estrutural, mas também habitação.	Romantização, tecnologização, estetização, desejo de viver com a história, Linguagens arquitetônicas históricas, Jugendstil.	Wiederspahn, Lutzenberger
Littmann	Königliche höhere Gewerbeschule Chemnitz e Königlich Sächsisches Polytechnikum Dresden	Simplificação volumétrica combinado com decoração nobre eclética. Foco em prédios culturais e para a alta burguesia.	Secularização, individualização, tecnologização, romantização, estetização, tabula rasa, obra de arte total, linguagens arquitetônicas históricas.	Wiederspahn, Lutzenberger
Ende & Böckmann	Berliner Bauakademie	Volumetrias e decorações clássicas e históricas, combinado com forte ecletismo de forças exóticas. Arquitetura infra-estrutural, cultural e comercial.	Secularização, Individualização, tecnologização, romantização, linguagens arquitetônicas exóticas	Ahrns, Wiederspahn
Messel	Kunstakademie Kassel e Berliner Bauakademie	Simplificação volumétrica, funcionalidade, inovação tecnológica, exploração da estrutura como decoração, foco na arquitetura comercial.	Tecnologização, desmistificação, estetização, tabula rasa, obra de arte total, Reormstil	Wiederspahn, Filsinger, Lutzenberger
Fischer	Technische Universität München	Subordinação e inclusão em escala urbana, simplificação formal, obras em praticamente todas as tipologias.	desmistificação, estetização, desejo de viver coma história, obra de arte total, veracidade e tratamento adequado do material, Jugendstil, Werkbund Reformarchitektur,	Lutzenberger, Filsinger
Muthesius	Technische Hochschule Berlin	Simplificação volumétrica, redução decorativa, foco na arquitetura burguesa.	Idesejo de viver com a história, romantização, individualização, obra de arte total, veracidade e tratamento adequado do material, Werkbund, Reformarchitektur	Menchen, Wiederspahn, Filsinger
Riemerschmid	Kunstakademie München	Simplificação formal, arquitetura burguesa e popular	Individualização, romantização, estetização, desejo de viver com a história, obra de arte total, veracidade e tratamento adequado do material, Jugandstil, Werkbund, Funcionalismo e Neue Sachlichkeit	Menchen, Filsinger, Willy Wiederspahn

Parte II

Trajetórias pessoais e profissionais do engenheiro Ahrons e dos arquitetos Menchen, Wiederspahn e Lutzenberger, formados na Alemanha, e atuaram no início do século XX no RS.

II.1 A contribuição germânica à atmosfera da moderna cidade de Porto Alegre

Considera-se, como o início da pesquisa sobre migração, uma palestra de Ernst Ravenstein, na Royal Statistical Society, na qual apresentou sua teoria de 1885, referente à migração local no Reino Unido. Através de seu método científico, baseado em estatísticas, conseguiu comprovar, pela primeira vez, que a migração segue regras. Interpretava-a como indicador de vida e progresso e o sedentarismo como representante da estagnação.

Em seguida, foram publicados os primeiros tratados teóricos sobre encontros culturais. Por exemplo, o “Exkurs über den Fremden” (excursão sobre o estrangeiro) de Georg Simmel, apareceu como capítulo do livro “Soziologie” de 1908, nele o autor define o estrangeiro como elemento necessário para cada sociedade, exceto se ela for absolutamente autônoma. Quando escasseia algum produto ou matéria prima, precisa-se do negociante viajante para trazer aquilo que falta. Simmel diferencia entre o negociante que vem e vai embora e aquele que vem para ficar. Mesmo que o estrangeiro tente se integrar na sociedade, seu olhar sobre as circunstâncias será sempre mais objetivo do que o dos integrantes originais da sociedade, causando tanto admiração quanto segregação.

Everett S. Lee desenvolveu, em 1966, um modelo de migração que considerava, além de fatores econômicos, naturais e sociais, também fatores de cunho pessoal como estimuladores de grande importância para qualquer migração. Ele resume que quanto menores forem as diferenças entre o país de origem e o de destino, menores serão a disposição e a tendência de migrar. Segundo Krug, um indivíduo, ao enfrentar o contato com outro grupo étnico e linguístico, pode, a princípio, assumir um cunho situacional-pragmático e, como tal, atender ao jogo de interesses relações sociais, no sentido de explorar vantagens e desvantagens de uma identidade em determinada situação [KRUG, 2004, p.15]. Sobrepondo estas duas teses, é possível deduzir que quanto maiores as diferenças, mais acentuadas serão as vantagens e desvantagens que o encontro pode gerar e que o efeito *push-and-pull* entre as culturas envolvidas potencializa-se, tornando-se mais estimulante para quem está obtendo o benefício da própria migração.

Quando aplicadas aos fenômenos migratórios, aposta-se que as redes fornecem contextos sociais de referência para o indivíduo que deseja emigrar, tornando-se um valioso instrumento

para estudar a ação social, por serem capazes de condicionar o comportamento e o sucesso profissional.⁵⁹

Charles Tilly, em um influente artigo publicado originalmente em 1978, no qual retoma as teorias de Ravenstein e as leva adiante, procura estabelecer tipologias migratórias, associadas a duas variáveis que considera importantes: distância entre origem e destino; grau de ruptura (com a origem) de quem emigrou, seja um indivíduo, uma família, um trabalhador ou um grupo [TRUZZI, 2008, p.200]. O referido autor propõe uma classificação para as tipologias migratórias, como a seguir explicitado.

Locais – quando o indivíduo desloca-se a um mercado (seja de trabalho, de terras ou matrimonial) geograficamente contíguo, que normalmente já lhe é familiar. Emigrações locais tendem a ser predominantemente individuais. Menchen e Wiederspahn, na segunda parte da carreira, já vivendo no Brasil, tomaram esta atitude, retirando-se da capital, onde a vida profissional ficara complicada para quem era alemão, devido ao envolvimento ativo da Alemanha nas Guerras Mundiais. Menchen deslocou-se para Santa Cruz, Wiederspahn, para a Ponta Grossa. Pode-se falar que, naqueles anos, houve uma migração local em massa, pois muitas pessoas importantes da sociedade alemã mudaram-se para estes locais e continuaram a contratar seus conterrâneos para projetos privados⁶⁰.

Circulares – quando o indivíduo desloca-se a um mercado por um intervalo de tempo definido, ao cabo do qual retorna à sua origem. As emigrações circulares tendem, por exemplo, a ser sexualmente seletivas, tanto para homens como para mulheres. As migrações circulares tendem mais a envolver famílias. Lutzenberger tinha se programado para este tipo de migração quando veio para o Brasil, mas a vida alterou o rumo de sua trajetória. Ahrons passou anos na Alemanha, antes de abrir sua empresa de construção e atuar no Brasil.

De carreira – quando o indivíduo desloca-se, respondendo a oportunidades de ocupação de postos oferecidos quer pela organização à qual pertence quer associados à profissão que já exerce. Emigrações de carreira tendem a ser predominantemente individuais, contemplando destinos mais distantes, e podem até envolver maior número de destinos. Todos os quatro profissionais migraram, ainda dentro do território alemão e europeu, em função de sua carreira – Lutzenberger e Wiederspahn comprovadamente, Ahrons e Menchen declaradamente [LLOYD, 1913 p.814].

⁵⁹ Entre 1800 e 1950, emigraram, no total, aproximadamente, 2 milhões portugueses, 1,5 milhões italianos, 0,7 milhões espanhóis, 0,3 milhões alemães, 0,2 milhões japoneses.

⁶⁰ Dentre esses devem ser citados alguns vizinhos seus, em Ponta Grossa, que lhe solicitaram projetos de reforma ou novas casas de fim de semana, como as de Antônio Chaves Barcellos, Alfredo Knorr, Georg Ohaus, Germano Ruhl, Guilherme Hennig e João Wallig. O amigo de longa data de Wiederspahn, Felipe João Schwarz, solicitou-lhe um projeto de urbanização da extremidade da península da Ponta Grossa [WEIMER, 2009, p.114].

Em cadeia – envolve o deslocamento de indivíduos motivados por uma série de arranjos e informações fornecidas por parentes e conterrâneos, já instalados no local de destino. Emigrações em cadeia tendem a envolver famílias, contemplando destinos mais distantes. Wiederspahn encaixa-se, com certeza, no mínimo parcialmente, nesta categoria. De igual modo a emigração da família Menchen hipoteticamente aí se insere, pois uma enorme quantidade de emigrantes era originária da região de Landau (conf. Figura 460 e 461, cartão postal de Merl an der Mosel) Quanto a Lutzenberger, não se tem conhecimento se sua emigração encaixa-se nesta categoria. A migração colonizadora (quando segmentos de dada população deslocam-se a territórios anteriormente não ocupados por ela) foi uma modalidade muito comum entre os imigrantes que chegaram como colonizadores rurais aos estados do Sul do Brasil [BRETTELL, 1986; STARK,1991]. Em muitas ocasiões, a família toda emigra quando a relação entre bocas para alimentar e braços para trabalhar é positiva, isto é, quando os filhos estão adentrando a adolescência. Nenhum dos três arquitetos veio com a finalidade de colonizar a terra, mas imaginasse que conhecidos deles emigraram como colonos pioneiros, tendo seu processo de emigração se desencadeado devido a cartas e relatos.

A migração em cadeia baseia-se em redes de relações tecidas anteriormente à emigração. No entanto, não são somente estas redes a desenhar os vínculos étnicos na sociedade receptora: a própria experiência migratória, por si só, é capaz de propor e redefinir novas identidades e reconhecimentos que podem se traduzir em novas redes. Desde o embarque no vapor, novas redes vão se configurando, porque indivíduos e famílias se reconhecem na mesma condição [Fausto, 1998, p. 15 apud TRUZZI, 2008, p.211]. Às vezes, parece que não são os indivíduos que emigram, mas a rede. As redes formadas na sociedade receptora têm importante papel estratégico, pois são as relações pessoais que determinam quem partirá e assumirá um trabalho. Tilly justifica este fenômeno explicando que a informação não é concebida como um bem livre: os indivíduos compartilham e dispõem de informações limitadas, sempre dependentes de sua rede de relações [TRUZZI, 2008, p.208].

O Brasil atingiu sua independência sob a proteção opressiva da Inglaterra, que, pelo tratado de 1810, dominou o mercado interno do país e fortaleceu o processo da proibição do tráfico negreiro, base da economia agrícola colonial, o qual efetivou-se em 1850. Singer raciocina que este histórico provocou, no Brasil, considerável anglofobia e gerou a necessidade de um sistema econômico baseado em mão de obra alternativa ao trabalho escavo [SINGER, 1977, p.154]. Foram, contudo, os ideais do liberalismo inglês (e depois americano) – e não as doutrinas radicais da revolução francesa – que levaram o Brasil à independência, em 1822, e à implantação do sistema republicano, em 1889 [BRANDENBURGER, 1922, p.164].

Aos olhares do mundo inteiro – comenta Zweig em seu livro “Brasil, um país do futuro” de 1942 – o país manteve, durante séculos, seu caráter de paraíso terrestre que os primeiros aventureiros, pesquisadores e colonizadores tinham observado e descrito como extremamente pacífico, solucionando problemas “à moda brasileira, ou seja: sem radicalismo.” [Zweig, 2013, p.74]. Desde que transformou-se na ‘terra do refúgio’ do rei, o Brasil real deixou de ser a antiga ‘terra do exílio’ e, em poucos anos, tornou-se um contraponto à civilização europeia, sendo sede de uma brilhante e respeitada corte [ZWEIG, 2013, p.68]. A melhor prova deste fato, conforme Zweig, foi ter o Imperador da Áustria – depois da queda de Napoleão o mais poderoso homem da Europa – considerado Dom Pedro I um bom partido para sua filha Leopoldina.

Logo depois da independência, o governo imperial brasileiro começou contratar agenciadores, reconhecidos pelos governos da Prússia, Áustria e Bavária, com o encargo de atrair, em viagens pelo território germânico, os assim chamados ‘colonos’, para que colonizassem o Brasil em tempos de paz e o defendessem em tempos de guerra. Destacaram-se como agenciadores extremamente bem sucedidos: Georg Wilhelm Freyreiss e o major Johann Anton v. Schäffer.



Figura 272: As colônias alemãs no Sul do Brasil. Fonte: LERSCH, 2014, p.123

Figura 273: Anúncios de companhias de passagem em jornal alemão. Fonte: Zero Hora

Até meados do século XIX, tinham morrido, como soldados nos batalhões estrangeiros, tantos alemães emigrados na esperança de viver em colônias, como proprietários de terras férteis, que houve revoltas, reclamações em consulados e um elevado número de denúncias publicadas na imprensa prussiana por colonos que se sentiam traídos [IOTTI, 2001, p.22]. Estas notícias contribuíram para a constituição de um cenário político desfavorável ao Brasil o qual resultado na promulgação pela Prússia, em 1859, do “Rescrito de Heydt” que proibia o aliciamento de colonos para emigrarem para o Brasil. Ressalta-se que os anúncios mostrados na figura 343 datam de 1859.

A primeira e praticamente única colônia alemã, cuja economia florescia da forma esperada pelos emigrantes, era a denominada 'berço da colonização alemã', São Leopoldo. Singer constata que o motivo para tal sucesso foi sua localização central e estrategicamente favorável no cruzamento de rotas de comércio [SINGER, 1977, p.157]. Heinrich baseia-se no relatório oficial do presidente provincial (*Amtsbericht*) de São Pedro – assim chamava-se o Rio Grande do Sul na época - do dia 01 de outubro de 1852, no qual expõe que a fama positiva da colônia alemã de São Leopoldo foi amplamente divulgada, na Alemanha, como a econômica e intelectualmente mais bem sucedida do Brasil, a qual igualmente se destacava pelo fato de não ter recebido os imigrantes com a assim denominada “fabulosa burocracia brasileira” [HEINRICH, 1860, p.501].

A política imigratória adotada pelo governo imperial e a fundação de colônias de pequenos proprietários despertou, no entanto, forte oposição do setor latifundiário, que se posicionou contra o financiamento da colonização [OLIVEIRA, 2008, p.15].

Algumas medidas foram tomadas com o intuito de diminuir a autoestima das colônias estrangeiras em geral e daquela de São Leopoldo, em especial, conforme propostas inseridas no relatório oficial do presidente provincial de S. Pedro. Além de propor que os alemães não deveriam receber a cidadania brasileira com todos direitos de cidadãos natos, o relatório sugeria que as crianças estrangeiras deveriam ser alfabetizadas primeiro na língua portuguesa, frequentando escolas brasileiras, em vez de cursar todo o ensino fundamental e médio em escolas privadas alemãs. Os pais que recusassem este procedimento seriam multados, por ser este o único jeito de evitar que os alemães continuassem estrangeiros com cultura e hábitos próprios. Para os alemães, esta regra significava não somente a perda da identidade linguística, mas também religiosa, pois eram protestantes e o ensino público fortalecia exclusivamente o catolicismo [HEINRICH, 1860, p.502]. Apesar de tudo, o fluxo dos imigrantes alemães continuou tendo apenas diminuído um pouco, pois, desde os anos 1870, ele foi estimulado pela proposta do governo brasileiro de bancar a diferença de valor da passagem entre os trajetos Alemanha-Estados Unidos e Alemanha-Brasil, para que os emigrantes viessem para o Brasil. Contudo, uma mudança significativa, na postura oficial do Império Alemão em relação à emigração para o Brasil, somente ocorreu quando, após a queda de Bismarck, opositor ferrenho à emigração, o “Rescrito de Heydt” foi revogado. [OBERACKER JUNIOR, 1985, p.283]

Em consequência da declaração de Porto Alegre como cidade principal da província de São Pedro, em 1825, a nova capital tornou-se um importante ponto de referência para novos imigrantes alemães. Nas décadas seguintes, a população da capital aumentou e densificou-se: em 1858 contava com 18.500 moradores e, em 1890, com 52.200 moradores [SINGER, 1977, p.154], sendo uma boa parte deles imigrantes europeus, predominando os alemães. O perfil típico do

imigrante desta fase não era mais o do colono pobre que vislumbrava adquirir e instalar-se em um terreno de terra fértil, cultivá-lo e defender sua propriedade rural contra os índios. Neste período, chegavam, cada vez mais, comerciantes, intelectuais, artistas, médicos e – atraídos pelo mercado imobiliário em expansão – profissionais do ramo da construção. Na virada do século XX, a imigração de construtores e arquitetos alemães aumentou tanto que chegou a dominar grande parte da atividade construtiva, não somente na capital, mas também em outras cidades importantes do interior do estado. Como centros alemães, destacavam-se e ainda destacam-se: as cidades de São Leopoldo e o Vale do Rio dos Sinos; Santa Cruz e os vales dos rios Taquari e Jacuí; Cachoeira do Sul e Santa Maria.

Durante a República Velha (1889-1930), os estados do Brasil possuíam muita autonomia, tanto no que se refere ao desenvolvimento interno conforme seu potencial, quanto ao estabelecimento de relações e afinidades internacionais. O governo estadual do Rio Grande do Sul era, na época, de ideologia positivista, combinando forte centralização administrativa com intentos de progresso econômico acelerado. A região sul do estado, cuja economia tinha sido baseada na criação extensiva de gado e na produção de charque, utilizando o braço escravo até 1888, estagnou com a abolição da escravatura [SINGER, 1977, p.163].

Na região norte do estado e na capital, as condições mostravam-se tão favoráveis para um desenvolvimento arquitetônico e urbano sem precedentes que os profissionais locais não mais conseguiam atender a demanda do mercado imobiliário crescente. Como consequência, muitos profissionais estrangeiros, a maioria de origem alemã, foram atraídos para estes lugares [FIORE, GRIENEISEN, 2012]. O impacto da presença alemã sobre a imagem da cidade original de Porto Alegre evidenciou-se transformador em vários sentidos. Ele se manifestava, primeiro, na alteração profunda da aparência estética e funcional das casas coloniais que os alemães costumavam enxergar como “caixas brutas com janelas” [FUNCKE, 1902, p.132]. Depois, na modelação do espaço aberto, visto como um objeto de projeto arquitetônico merecedor de plena atenção, já que o espaço público podia se tornar cenário para o convívio social, até então confinado, quase exclusivamente, ao interior das moradias privadas. O saneamento higiênico urbano foi outro impacto fundamental que impulsionou o desenvolvimento da cidade.

O convívio na rua tornou-se um prazer. As pessoas passaram a se encontrar em cafés, a perambular pelas lojas de luxo que apareceram na Rua da Praia, a circular nas praças organizadas, decoradas, mobiliadas, refrescantes, com vegetação e fontes de água, algo desconhecido na cidade colonial, onde o esgoto corria no meio fio e os escravos carregavam água e mercadorias até as casas dos patrões. A decisão de formar a cidade através dos espaços abertos foi se firmando, no fim do século XIX, estimulada por alguns arquitetos germânicos, como Camillo Sitte, Josef

Stübben, Josef Brix, Felix Genzmer e Thodor Fischer. Eles se reuniram para divulgar as primeiras publicações sobre projetos urbanos e institucionalizados com a criação da disciplina *Städtebau* (urbanismo), nas faculdades mais avançadas do Império. Funcke descreve, em 1903, como as praças de Porto Alegre eram agradáveis, porém somente no centro da cidade, onde os empresários alemães tinham se estabelecido principalmente [FUNCKE, 1902, pp.40].

Na época da República Velha, houve várias publicações editadas ora pelo governo rio-grandense, ora por outras entidades, tanto brasileiras quanto alemãs, ora por autores particulares. Elas revelam a história da imigração e relatam o *status quo* das condições ambientais, econômicas, políticas e socioculturais no estado do Rio Grande do Sul neste período. Em todas as publicações deste tipo, consultadas para elaboração do presente estudo, evidencia-se que a contribuição dos imigrantes alemães era significativa ou, dependendo do tema, fundamental.

Nas regiões anteriormente mencionadas, localizadas no interior do estado, surgiram centros, onde, até hoje, boa parte da população identifica-se como descendente de imigrantes de origem alemã (ver figura 343). O patrimônio imaterial da cultura alemã popular e campestre – receitas culinárias, danças folclóricas, o costume de cultivar flores além de produtos agrários, canções e brincadeiras infantis, a fundação de associações de canto, tiro e *Kegeln* (boliche), festas como o *Kerb* – têm significativo papel tanto no convívio comunitário quanto para o turismo nestas regiões. No entanto, o que mais determina a peculiaridade dessas regiões é a permanência da língua alemã, falada no dialeto da região de origem dos ancestrais na Alemanha, no Hundsrück. Devido à reduzida incidência de encontros entre as várias formas de expressão cultural na região rural em geral, o processo de assimilação da cultura brasileira entre os imigrantes estabelecidos no interior ocorreu de forma mais lenta do que na capital. Por tal razão, a cultura importada manifesta-se, até hoje, de forma mais original nestes velhos centros. Na capital, o patrimônio imaterial é menos significativo no convívio do dia a dia, por ser a sociedade mais anônima e heterogênea. Na capital, formaram-se, no início do século XX, grandes redes intraimigrantes, parcialmente fortalecidas, ao que parece, pelos casamentos entre compatriotas. Apesar de sua similaridade com os casamentos entre dinastias nobres, eles, provavelmente, ocorreram como simples resultado da ‘atratividade do semelhante’, que se torna ainda mais frequente quando se está no meio do desconhecido ou do ‘diferente’. No encontro de duas culturas, a semelhança é então capaz de fortalecer a resistência, enquanto a assimilação à cultura receptora costuma surgir em consequência da atração entre culturas opostas.

Uma prova disto está no fato de que, mesmo com o constante processo de ‘assimilação’ pelo idioma português brasileiro da língua falada por estas comunidades – que teve seu ponto alto (forçado pela lei) durante a ditadura de Getúlio Vargas – o alemão falado em regiões do Rio

Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná resiste. Apesar dos 180 anos em solo brasileiro, da mistura de diferentes dialetos entre imigrantes, de seu contato com a língua portuguesa, essa “variação intra e interlinguística”, como define o teórico Cléo Altenhofen, continua viva. Estima-se que haja um milhão de bilíngues nesta região.

A participação dos empresários teuto-riograndenses não se restringiu à implantação da indústria em Porto Alegre, mas estendeu-se a outros ramos de apoio à industrialização, como a navegação de cabotagem, inclusive a construção de navios⁶¹, os bancos e, na origem de tudo, o comércio de importação e exportação.

Eles mantinham estreitas conexões com o exterior, visando não só à sua produção, pela importação de maquinário e outros insumos, mas também à prática habitual de enviar seus descendentes à Europa e aos Estados Unidos, para lá adquirirem experiência profissional e conhecimentos. Como exemplos, citam-se: Walter Gerdau, Alberto Bins e Benno Mentz, que realizaram estudos de formação e prática profissional no exterior [MIRANDA,2013, p.141].

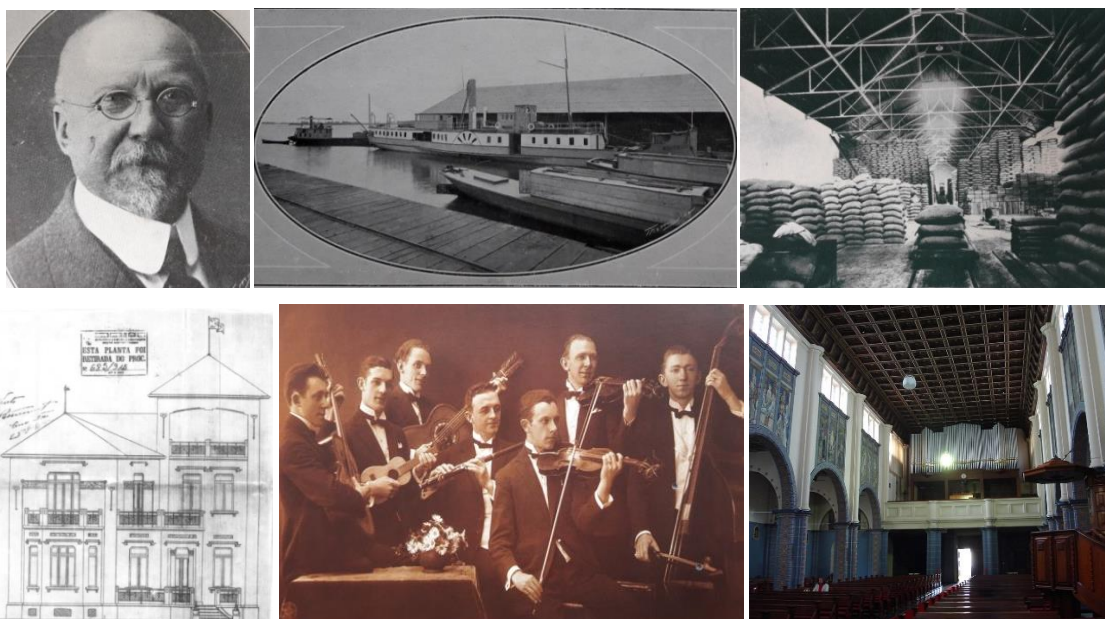


Figura 274: Edmundo Dreher⁶², empresário negociante alemão. Fonte: COSTA, 1922, p.258

Figura 275: Trapiche Dreher. Fonte: COSTA, 1922, p.258

Figura 276: Ahrons/Wiederspahn: Palacete Edmundo Dreher – Independência/ Miguel Tostes, 1915. Fonte: Arquivo público POA, proc.nº 685/915

Figura 277: Club Haydn nos anos 1930. Fonte: TUBINO, 2008, p.183

Figura 278: Vista interna da igreja São José com órgão. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 04.2019

Há igualmente importantes contribuições à vida cultural urbana, iniciadas por imigrantes alemães, como a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), hoje orquestra do estado. O

⁶¹ Entre outros, no Estaleiro Becker, fundado, em 1850, em Porto Alegre, como primeiro estaleiro alemão [MIRANDA, 2013, p.142]

⁶² Em 1879, Edmundo Dreher tinha fundado, a sua empresa Dreher & Cia. Neste período, a navegação fluvial propiciava a exportação de produtos coloniais e a importação de tecidos, porcelana, cristais, perfumes etc. [TUBINO 2008, p.190]

primeiro ensaio do *ensemble*, na época ainda sob o nome “Club Haydn”, aconteceu, em 1897, na casa do Sr. Edmundo Dreher, situada na Rua São Rafael [depoimento Dona Ilse Albers Dreher, neta do Sr. Dreher, em entrevista, 2003]. Anos depois, em 1915, Dreher construiu seu palacete fora do centro, na Avenida Independência esquina Miguel Tostes, com Ahrons e Wiederspahn. No livro “Hundert Jahre Deuschtum” de 1924, aparece a afirmação humorística, mas um tanto verdadeira, que “um alemão chegando em algum lugar já cria logo três associações” (Vereine) [Verband Deutscher Vereine, 1924, p.299].

Consequentemente, ainda hoje há vários clubes sociais em Porto Alegre, alguns com foco esportivo – como a SOGIPA, o *Ruderclub* (hoje Grêmio Náutico União)⁶³, o *Reitclub* (clube de equitação), do qual Menchen foi membro, o *Tennisclub*, o Caixeiros Viajantes, o Veleiros do Sul – e outros com foco mais social, como Germânia e Leopoldina Juvenil, que contaram com alemães em seus grêmios fundadores.

No setor da medicina, destaca-se o Hospital Alemão (atual Moinhos de Vento) como um dos melhores no país, fundado e construído pela comunidade alemã. No setor do ensino, há várias escolas importantes, como o colégio Farroupilha e o colégio Pastor Dohms, ambos mantidos pela e para a comunidade alemã, os quais, até hoje, oferecem, em seu currículo, a aprendizagem do idioma alemão.



Figura 279: Antiga sede do Clube Germânia na Rua Dr. Flores/ Otávio Rocha. Destruído em 16.04.1917 por incêndio. Fonte: TUBINO, 2008, p.158

Figura 280: Membros da sociedade germânia no Richtfest da nova sede. Foto de T. Wiederspahn. Fonte: DELFOS – PUCR, acervo Th. Wiederspahn

O costume tipicamente alemão de criar associações para realizar atividades de lazer foi assimilado, rapidamente, pela sociedade brasileira, porém adaptado às estruturas sociais pós-

⁶³ O Ruder-Club Porto Alegre foi fundado, em 1888, por Alberto Bins, um dos industriais mais importantes de Porto Alegre, tendo sido seu prefeito no período de 1928 a 1937. Eram sócios titulares, nessa época, grandes empresários como A.J. Renner e Dr. Rudolph Ahrons [www.urbsnova.wordpress.com, acesso 05.2018].

coloniais, pois a proposta social dos clubes fortaleceu (e continua fortalecendo), ao contrário do conceito original alemão do *Verein*, a segregação ao invés da integração sociocultural.

Theo Wiederspahn foi o arquiteto do *Ruderclub* e do *Schützenverein* (clube dos atiradores) [o.c. p. 317]. Ele esboçou várias versões de uma casa para o *Tennisclub* (ver figuras 983 - 894) e uma bela sala na sede social do *Turnerbund* (SOGIPA). Elaborou também o projeto de requalificação e aumento do palacete *Villa Palmaro*, na Praça Júlio de Castilhos⁶⁴, como nova sede do principal clube social alemão, o Germânia, após o atentado que destruiu, em abril 1917, a antiga sede situada no centro da cidade.



Figura 281: Nova sede do Clube Germânia na *Villa Palmaro*, na Praça Júlio de Castilhos. Fontes: COSTA, 1922, p.223 e TUBINO, 2008, p.165

Hermann Menchen foi convidado pelo clube dos *Haberer* (Bávaros) para elaborar o projeto da nova casa do clube, em estilo alpestre, dentro do terreno do *Turnerbund* (282 e 283). Contudo, não somente as estruturas germânicas de lazer contribuíram para a transformação da estrutura edificada da cidade de Porto Alegre. Alguns profissionais alemães, como funcionários da prefeitura, colaboraram com sua experiência, por exemplo, Cristiano Gelbert⁶⁵, outros, através de concursos promovidos pelo governo, apresentaram e realizaram projetos infraestruturais de grande porte.

⁶⁴Segundo o relato de Friedrichs (1929), quando o Brasil cortou qualquer vínculo diplomático ou econômico com a Alemanha, houve uma onda de violência contra estabelecimentos e pessoas alemãs, incentivada pelos Estados Unidos e financiada pela Inglaterra. Em consequência, no dia 16 de abril de 1917, ocorreram incêndios em um hotel, em várias empresas grandes, em uma moradia e na sede do Clube Germânia. Tentativas feitas pelo município de socorrer os sinistros foram inibidas violentamente pela população. O Clube Germânia encontrou, na *Villa Palmaro*, um novo lar, o qual apenas requeria ser adaptado ao novo uso [FRIEDRICHS, 1929, p.21] Theo Möller bancou a obra [TUBINO 2008, p.161].

⁶⁵Cristiano Gelbert, filho de Fritz Gelbert, que era amigo de Hermann Menchen, chegou ao Brasil, com os pais e três irmãos, em 1903, vindo de Munique, como a família Menchen. Provavelmente, estudou na Alemanha e voltou ao Brasil. Em 1918, trabalhava como arquiteto na prefeitura de Porto Alegre. É autor de prédios importantes – como o da ‘prefeitura nova’ e o do hospital Pronto Socorro –; de três estudos para o viaduto da Borges de Medeiros; da escadaria da Rua João Manoel (1928); da Praça Otavio Rocha (1933). Desenvolveu o plano diretor da Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha (1935), baseando-se no projeto de Alfred Agache para embelezamento do campo da várzea de 1929. A exposição, que apresentou pavilhões em *art déco*, marcou o desenvolvimento estilístico da arquitetura rio-grandense e, após, serviu de base para o projeto do Parque da Redenção. Gelbert projetou inicialmente em estilo historicista, mas desenvolveu logo uma linguagem forte e simplificada em *art déco* [FESTOGATO, 2012, p.13].

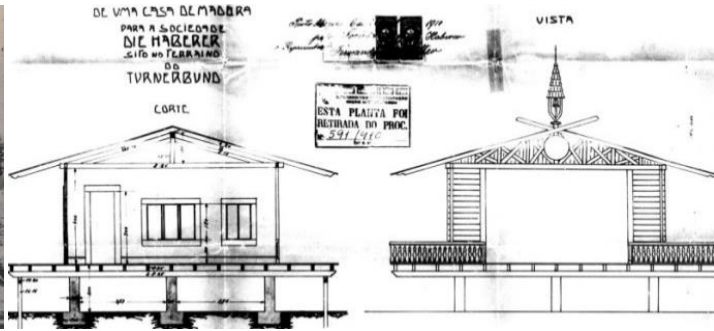
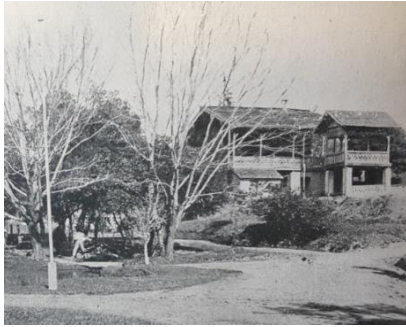


Figura 282: Casa dos Haberer com pracinha no Turnerbund. Fonte: COSTA, 1922, p.318

Figura 283: H. Menchen: casa bávara do clube dos Haberer no Turnerbund (1910). Fonte: Arquivo Público de Porto Alegre, processo nº 591/910.



Figura 284: Clube de Regatas Porto Alegre – 1904, a sede do clube, que aparece ao fundo, ficava situada na lateral leste do Cais da Alfândega. A primeira regata realizada na cidade, no final do século XIX, bem como muitas outras, ocorreu ao largo do Cais da Alfândega. Fonte: Acervo do Clube GPA & Maurício Fleck, [www. www.gpa1888.com.br](http://www.gpa1888.com.br), acesso 04.2018



Figura 285: Membros do Reitclub Porto Alegre, foto de Hermann Manchen, oct.1916. Fonte: acervo família Menchen

Figura 286: Casa do *Schützenverein* (clube dos atiradores), Porto Alegre. Fonte: www.prati.com.br, acesso 04.2018

II.2 A contribuição germânica à construção da moderna cidade de Porto Alegre

No final do século XIX, destacaram-se a Companhia Territorial Porto-Alegrense (1892), a Companhia Territorial Rio-grandense (1895), a Companhia Rural e Colonizadora (1896) e a Companhia Predial e Agrícola (1897), com propriedades e loteamentos de glebas em todos os arrabaldes do município [MIRANDA, 2013, p. 144]. Durante o século XIX, foram executados, em Porto Alegre, projetos de grande porte de arquitetos ou construtores de origem alemã, como o conjunto do Teatro São Pedro e da Casa de Câmara, o Mercado Público e várias igrejas em estilo neogótico. No entanto, não somente prédios singulares, desenhados por alemães, moldaram a imagem da cidade, mas também trabalhos de cunho estrutural e administrativo, os quais contribuíram para a modernização da cidade portuguesa original. Um passo importante para o desenvolvimento urbano foi, por exemplo, o primeiro levantamento fotométrico da cidade inteira (1896)⁶⁶.



Figura 287: Alexander Ahrons: Levantamento fotométrico da cidade Porto Alegre, 1896. Fonte: LERSCH, 2014, p.115

⁶⁶Wilhelm Ahrons, pai de Rudolf, assumiu, em 1893, o cargo de engenheiro da cidade de Porto Alegre. Nesta função, ele publicou, em um livro intitulado "Edificações da Cidade", levantamentos por ele realizados, que mostram 14 plantas parciais, dos quais seu filho Alexander Ahrons serviu-se para desenhar a planta da cidade de 1896. Alexandre Ahrons, irmão mais novo de Rudolph Ahrons assina a planta topográfica e orográfica (que trata do relevo) de Porto Alegre, datada de 1896 [LERSCH&GRIENEISEN, 2017, p.7].



Figura 288: Os cais com trapiches de empresas, logo antes da execução do projeto de Ahrons em 1911. Fonte: COSTA, p.187

Figura 289: Ângelo Guido - "Mercado de Porto Alegre" – 1935. Visto desde o Guaíba, em estado anterior ao aterro. Fonte: Acervo Pinacoteca Aldo Locatelli

Outro projeto que provocou enorme impacto estético e funcional, provavelmente o maior da história da cidade até então, foi o aterro na área dos cais do porto (1910-13), projeto de Wilhelm Ahrons, executado por seu filho Rudolph Ahrons, tendo sido acrescentada à cidade larga faixa do rio Guaíba. Esta obra foi aproveitada para modernização e embelezamento do centro da capital, oferecendo espaço para novos edifícios administrativos, comerciais e representativos da cidade, como a Delegacia Fiscal e o edifício dos Correios e Telégrafos⁶⁷.



Figura 290: Projeto de Porto da Capital (trecho do 4º distrito). Fonte: acervo Th. Wiederspahn, Delfos, PUC-RS. Foto da autora 06.2017

Figura 291: Projeto dos cais em execução (trecho do centro). Fonte: www.acervo.popa.com.br. Acesso 03.2018

No trecho de terreno conquistado entre o cais do porto e os prédios da Delegacia Fiscal e dos Correios & Telégrafos, foram construídos outros dois prédios interligados – o da Mesa de Rendas (Secretaria da Fazenda) e o da Secretaria de Obras Públicas, de autoria de Afonso Hebert

⁶⁷ Verificou-se, no jornal "A Federação", do ano de 1910: "O Sr. Ministro da Viação, tendo em vista as justas ponderações, insistentes e motivadas, auctorizou a confecção de um novo projecto e respectivo orçamento, para que as duas administrações (alfândega e correios& telégrafos, obs. da autora) reunidas, a exemplo do que ha em Berlim, Londres e outras grandes capitaes onde estes serviços coexistem irmanados pelo mesmo fim social a que ambos se destinam. Surgiu assim o projecto que foi aprovado ..., e que agora foi adjudicado, em concorrência publica, ao competente e idoneo engenheiro Dr. Rodolpho Ahrons. Um dos últimos grandes trabalhos de Wilhelm Ahrons na prefeitura foi o projeto dos novos cais com o respectivo aterro que seu filho Rudolf ia executar como vencedor do concurso." [LERSCH & GRIENEISEN, 2017, p.12].

– bem como o da nova Alfândega, de autoria de Hermann Otto Menchen, cuja conclusão foi, no entanto, assumida por Manoel Itaquí.

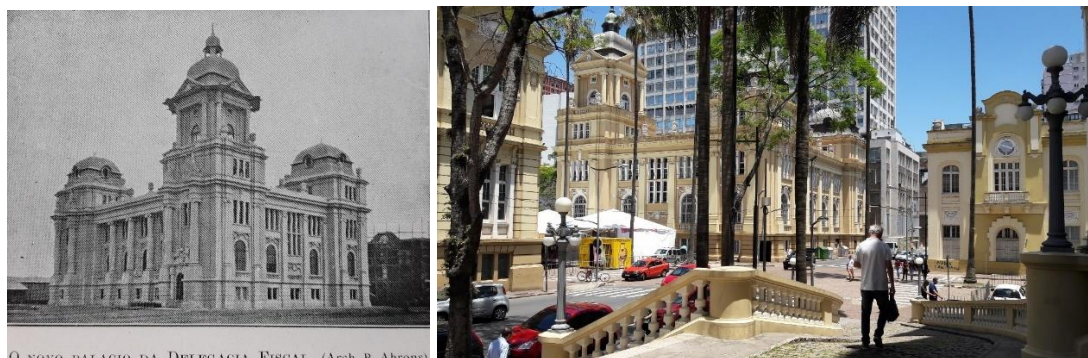


Figura 292: Prédio da Delegacia Fiscal (hoje MARGS (Ahrns/Wiederspahn)). Fonte: MONTE DOMECCQ' & CIA, 1916, p. 35 e Rua Siquera Campos com Memorial, MARGS e prédio da Alfândega. Foto da autora, 02.2019



Figura 293: Rua das Andradas esquina Rua Caldas Júnior: Grande Hotel e Palacete Caetano Pinto, um dos diretores do Banco da Província. Fonte: COSTA, 1922, p.215

Figura 294: Rua 7 de Setembro esquina Caldas Júnior: Caixa Econômica (conforme autobiografia de Wiederspahn de Ahrns/Wiederspahn). Fonte: COSTA, 1922, p.220

Figura 295: Rua 7 de Setembro esquina Rua Uruguai: Banco da Província do Rio Grande do Sul (Ahrns/Wiederspahn), 1910. Fonte: MONTE DOMECCQ' & CIA, 1916, p. 81

Deve-se imaginar que o centro de Porto Alegre, durante a década dos anos 1910, foi praticamente transformado em um generalizado canteiro de obras, já que a empresa de Ahrns, cujo acervo, infelizmente, não foi encontrado até agora, executou, além de sua obra-prima – o cais –, uma série de outras de grande porte, localizadas nas redondezas da Praça da Alfândega, cujas fotografias foram publicadas no relatório estatal sobre o Rio Grande do Sul, destinado ao público internacional.

Segundo a pesquisa feita nesta tese, foram realizadas as seguintes obras (mas podem ter sido mais): no lado oeste da Praça da Alfândega, os prédios da Caixa Econômica Federal (não se sabe a data exata da construção. [WEIMER, 2009, p.56]) e o palacete do economista Caetano Pinto (figura 293, a direita)⁶⁸.

⁶⁸ Neste caso, não há certeza absoluta sobre a autoria de Ahrns

Na Rua da Ladeira (hoje Rua General Câmara), localizada paralela ao lado este da praça, a dupla Ahrons/Wiederspahn construiu o prédio do *Deutsche Bank für Süd-Brasilien*, (1911) e outros dois para a família Chaves Barcellos: o Palácio Chaves (1909), que abrigava a famosa Confeitaria Colombo, situado na esquina esquerda com a Rua da Praia, e sua ampliação, o Edifício Pedro Chaves Barcelos (1911).

Na esquina da Rua da Ladeira, no lado oposto ao Palácio Chaves, Ahrons tinha construído, em 1903, a igualmente reconhecida Confeitaria Schramm (possivelmente inspirou-se no prédio da cervejaria Pschorr, em Berlim). Na Rua das Andradas (antigamente Rua da Praia) destacava-se a obra de Ahrons/Wiederspahn – o edifício da Companhia Previdência do Sul (1910) – que abrigou o Cineteatro Guarany com mais que 800 lugares, em frente à Praça da Alfândega.



Figura 296: Rua Gen. Câmara: Deutsche Bank für Süd-Brasilien, 1910 (fundação do banco 1904); Edifício Pedro Chaves Barcelos, 1911 (anexo ao Palácio Chaves) e Palácio Chaves com a Confeitaria Colombo, na esquina da Andradas, 1909; todos Ahrons/Wiederspahn. Fonte: COSTA, 1922, p.216

Figura 297: Rua dos Andradas: Confeitaria Schramm (Ahrons/Itaqui) 1903 (prédio baixo à esquerda na esquina da Ladeira), Palácio Chaves com a Confeitaria Colombo (prédio alto à esquerda). O Palacete Chaves Barcelos (com torrezinha), abrigando o Hotel Viena, na esquina da Rua Gen. Câmara, não é de autoria da dupla. Fonte: COSTA, 1922, p.182

Figura 298: Rua das Andradas: Companhia Previdência do Sul (Ahrons/Wiederspahn), 1910. Fonte: COSTA, 1922, p.266

Figura 299: Rua 7 de Setembro: Banco Pelotense (Ahrons/Wiederspahn), 1911-21. Fonte: COSTA, 1922, p.204

Na Rua 7 de Setembro, também se localizaram projetos importantes de Ahrons. O primeiro foi o Banco da Província do RS, obra que realizou como sócio de Gustav Schmidt, arquiteto alemão.⁶⁹ Nos anos 1890, junto a Wiederspahn, construiu, na esquina com a rua do Comércio (hoje rua Uruguai), no início do século XX seguiram o Banco da Província do Rio Grande do Sul em 1910, e o Banco Nacional do Comércio, na esquina com a Rua das Flores (hoje, Siqueira Campos) em 1919. Este prédio, projetado por Wiederspahn, não foi executado da forma originalmente planejada (ver WEIMER, 2009, p.98). Hoje, ele abriga o Centro Cultural Santander.

⁶⁹ Entre as obras projetadas de 1883 a 1890, a firma construtora Schmidt & Ahrons projetou e construiu o prédio do antigo Banco da Província [Corona, 1974]

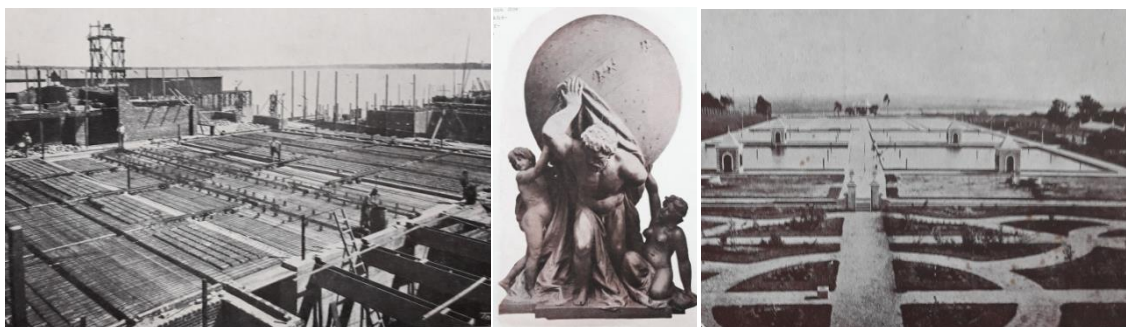


Figura 300: Ahrons/Wiederspahn: obra da Delegacia Fiscal. Fonte: MONTE DOMEQ' & CIA, 1916, p. 35

Figura 301: J. Vicente Friedrichs: Atlante que coroa o prédio dos Correios e Telégrafos. Fonte: MONTE DOMEQ' & CIA, 1916, p.97

Figura 302: Tanques de decantação da hidráulica, no bairro Moinhos de Vento, visto da Av. Independência. Fonte: MONTE DOMEQ' & CIA, 1916, p. 108

Todos estes projetos foram pensados a partir do urbanismo alemão da época do Império Alemão⁷⁰, o qual está sendo considerado, conforme estudos sobre o urbanismo moderno europeu, como o pioneiro no enfrentamento dos problemas urbanos, resultantes da Revolução Industrial. [LERSCH&GRIENEISEN, 2017, p.8) Esta postura transparece naquilo que Ahrons escreveu, em 1891:

A questão é simples: um encanamento de exgotos [*sic*] bem estabelecido é o maior serviço que se pode prestar á salubridade e ao embelezamento de uma cidade; um serviço de exgotos mal acabado é um verdadeiro attentado contra o bem estar de uma população. Ninguém querará contestar estas duas verdades; e, portanto, tudo depende da perfeição dos estudos e da execução dessas obras. (AHRONS, 1891, p.2)

Por conseguinte, compreende-se a explanação de Corona de que “não seria nada difícil constatar que foi o Engenheiro Rodolfo Ahrons e seus arquitetos, os técnicos que mais contribuíram para a mudança fisionômica e urbana da nossa cidade entre os anos de 1900 e 1920” [CORONA, Correio do Povo 1974, nº10, 27].

Bakos (1994) explica que a expressão ‘Porto Alegre – sala de visitas do Rio Grande do Sul’ aparece, nos discursos dos representantes da cidade, a partir do final do século XIX e durante a República Velha. Ela estaria relacionada com a filosofia positivista: Porto Alegre, como capital do

⁷⁰Os ícones desta vertente de urbanismo foram Camilo Sitte, Josef Stübben, Brix & Genzmer, Werner Hegemann e Theodor Fischer, entre outros. Eles procuravam soluções urbanas, capazes de atender às novas exigências da metrópole com sua enorme quantidade de edificações e seu fluxo de pessoas, considerando: funcionalidade, através de caminhos curtos; salubridade, através de saneamento básico; bem-estar, através de constelações espaciais de edifícios, permitindo ventilação e iluminação natural em todas partes, de ruas arborizadas e parques. De forma geral, procuravam projetar, em escala humana, favorecendo o aspecto pitoresco e não o puramente racional, desenvolvendo os espaços abertos que se mostrassem agradáveis à percepção de quem por eles circulava todos os dias. O intuito era criar um ambiente urbano que estimulasse a felicidade dos moradores.

estado, deveria passar uma imagem de ordem e de progresso, máxima que sintetizava a ideologia do Partido Republicano Rio-grandense. Na verdade, sintetizava a ideologia dos positivistas brasileiros, pois foi colocada na bandeira nacional, logo após o golpe republicano de 1889. Outro aspecto que se considera interessante é terem alguns membros da *Bismarckrunde* aparentemente vislumbrado a volta da monarquia a seu país de origem, no entanto, como cidadãos brasileiros, eram republicanos convictos.

Na medida em que o imponente eixo de entrada para Porto Alegre termina na Praça da Alfândega ⁷¹, o efeito desta configuração não chega a ser monumental. Muito menos apresenta as dimensões de um eixo típico da época barroca ou a grandiosidade de uma escala hausmaniana, contudo não deixa de fortalecer o sentimento de quem por ali passa de estar entrando em uma capital, cujos autoestímulo e prosperidade encontram-se bem consolidados, a qual estão aberta e preparada para a alegre recepção do mundo internacional ‘nos seus braços fortes’.

Engenheiros e arquitetos alemães também projetaram e construíram para empresários, na maioria de origem alemã, boa parte do bairro industrial que começou a se estabelecer entre a margem do rio e a linha ferroviária. Era uma área (correspondente ao Caminho Novo e posteriormente à Rua Voluntários da Pátria) que Auguste Saint-Hilaire, quando visitou Porto Alegre, nos anos 1820, descreveu como zona de chácaras cujas plantações abasteciam a capital com verduras, flores e frutas. Miranda cita, como exemplo de ‘dinastia industrial’ em Porto Alegre, a rede social estabelecida, através de interesses em comum, amizades e laços familiares, por Cristiano Jacob, o qual iniciou, na cidade de São Sebastião do Caí, o negócio da navegação fluvial. Jacob Trein tornou-se cunhado de Henrique Ritter, dono da cervejaria de mesmo nome e sogro de Frederico Mentz e A. J. Renner, destacados industriais e sócios de Carlos Oderich, que era cunhado de Ritter.

O foco do loteamento do novo bairro Navegantes visava, além das fábricas e dos armazéns, a casas destinadas à habitação pela população operária, em parte constituída por descendentes de alemães e italianos que, vindos da região colonial, tinham migrado para a cidade. Junto às fábricas e empresas de maior porte, foram projetados bairros novos para os trabalhadores, implantando morfologias urbanas, experimentadas e aprovadas na Alemanha, a partir de meados do século XIX, e, desde então, amplamente divulgadas na *Deutsche Bauzeitung*. Benno Hofmann foi, por exemplo, um dos arquitetos envolvidos na elaboração dos loteamentos e traçados das ruas, na região do bairro em volta da cervejaria Bopp. A arquitetura destes

⁷¹ Conforme Calovi, o plano era levá-lo até a Praça da Matriz, diante do Palácio Piratini. Nesse caso, a escala do projeto teria sido monumental, formalmente inspirado em exemplos franceses. [artigo publicado em 2006, disponível em www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/70457/000655385.pdf?sequence=1]

conjuntos de pequenas casas para aluguel tem claramente as características estéticas, que se veem nas publicações sobre o *rheinischer Kleinwohnungsbau* (construção de pequenas moradias no vale do Reno), na *Deutsche Bauzeitung*.⁷² As áreas de serviços, negócios e lazer que, nas referências alemãs de bairros operários, estão geralmente projetadas junto às habitações, surgiram espontaneamente em Porto Alegre, na primeira metade do século XX, sob a forma de sociedades recreativas, clubes de regatas, associações esportivas e propriedades de pequeno comércio, devido ao dinamismo próprio do bairro – como relata Miranda, citando Sanhudo.

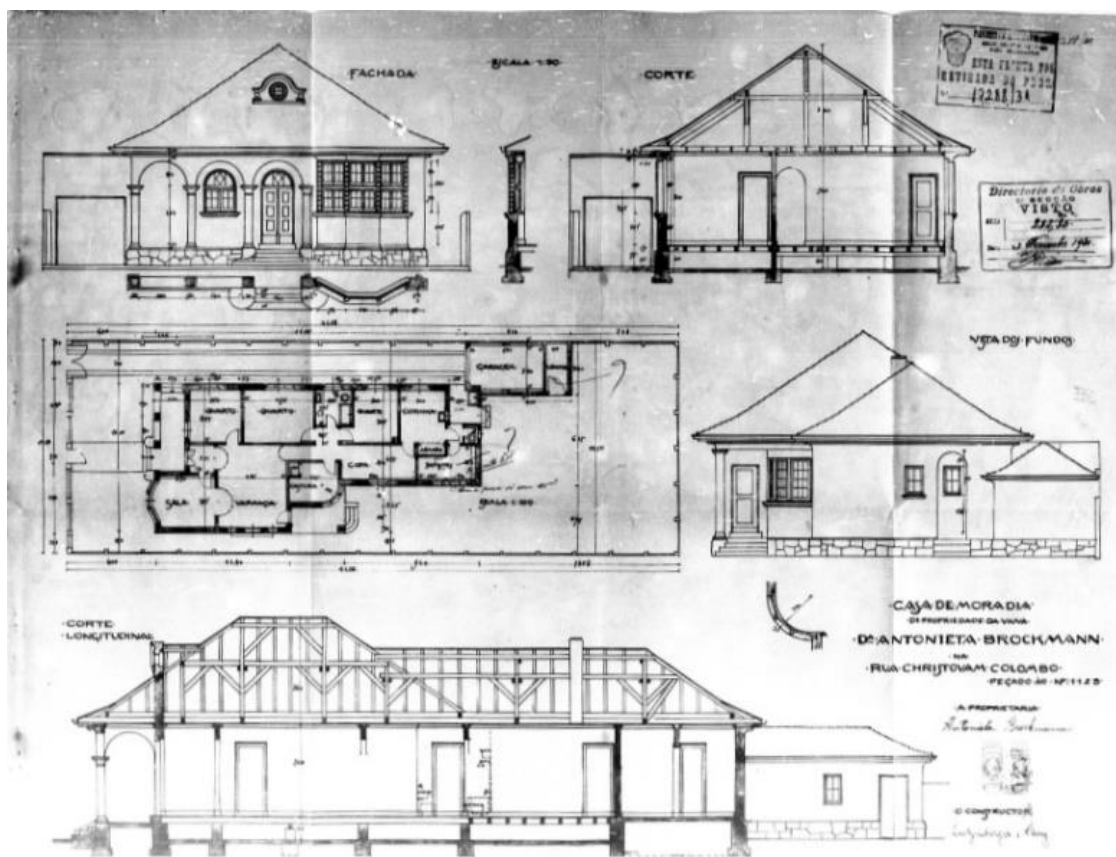


Figura 303: J. Lutzenberger: casa de moradia para a Viúva Dona Antonieta Brockmann, Rua Cristóvão Colombo nº 1125, 1931. Fonte: Arquivo Público POA, proc.nº 17288/931.

Nos anos 1930, foi elaborado o projeto de um bairro industrial e operário na Várzea do Gravataí com um plano de expansão no prolongamento do Navegantes –então consolidado como a zona industrial da cidade [MIRANDA, 2013, p.342]. Dentre os empresários acionistas, além de

⁷² A prática do negócio de terras associada ao empresariado envolvido em outros ramos econômicos prosseguiu em Porto Alegre, no século XX, sendo responsável por grande parte dos loteamentos que surgiam ao longo de suas avenidas radiais. A Urbanizadora Mentz Ltda. (1946) corresponde a um destes exemplos: seus sócios, como Frederico Mentz, Aloysio Brixner, A.J. Renner, João Wallig e Cipriano Micheletto, eram empresários industriais atuantes. Os interesses desta sociedade estavam fortemente vinculados não somente à negociação de terrenos, seu objetivo principal, mas também à relação promissora da atividade com o loteamento de habitação, como a Vila Ipiranga e a Vila Renner. Durante as primeiras décadas do século XX, as companhias de terras possuíam grande liberdade de ação, já que o poder municipal restringia-se ao controle mínimo na aprovação de loteamentos, os quais, depois de implantados, contavam com a isenção de impostos municipais por um ano. Disso resultou a precariedade de ruas e avenidas sem pavimentação adequada, sem rede pluvial ou de esgotos. [MIRANDA, 2013, p. 147]

outros teuto-riograndenses, estavam o Major Alberto Bins, Walter Gerda, Victor A. Kessler, Frederico Mentz, Ernesto Neugebauer e A.J. Renner – todos industriais do Quarto Distrito. [MIRANDA, 2013, p.157]

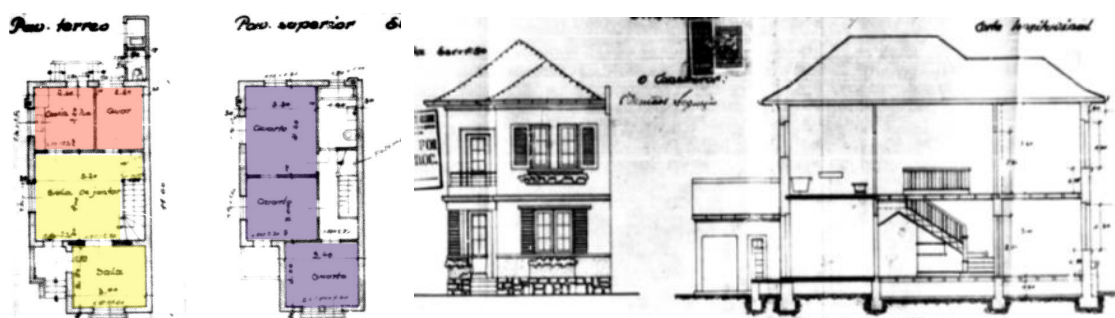


Figura 304: Franz Filsinger: Casa Mario S. Peixoto, na Rua São Carlos 322 (1933), demolida. Fonte: Arquivo Público de Porto Alegre, processo nº 8929/933. Marcação com cores realizada pela autora.

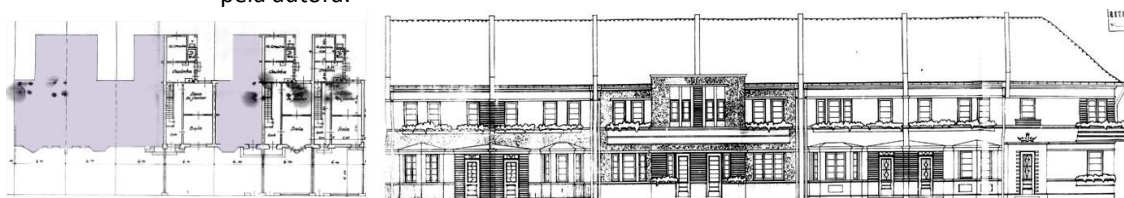


Figura 305: Franz Filsinger: sete casas para o Sr. João Antônio da Rosa, na Rua Cristóvão Colombo 2115 (1931), demolidas. Fonte: Arquivo Público de Porto Alegre, processo nº 17737/931. Marcação com cores realizada pela autora.



Figura 306: Rua Paraíba, casas em fita da Viação Férrea, 1933. Fonte: www.lproweb.procompa.com.br, acesso 04.2019

Figura 307: Escritório Wiederspahn: Casa Reppold, Rua Álvaro Chaves, 1913. Fonte: Arq. Público POA, proc nº 011_237-913, apud MATTAR, s.d., s.p.

Figura 308: Franz Filsinger: Casas de aluguel para S. Bopp, Rua Comendador Coruja. No final da rua, enxerga-se a cervejaria Bopp. Fonte: Foto da autora, 12.2018

Além de habitações de pequeno porte, nos demais bairros existentes à época, principalmente nos bairros Navegantes, Floresta, Independência e Moinhos de Vento, havia casas, palacetes e casarões projetados para a comunidade alemã de classe média e alta. Muitas vezes, apresentavam formas decorativas, composições espaciais e construtivas, posição central no terreno advindas da cultura alemã da mesma época.

A ideia do Landhaus que, no início do século XX, tinha seu disseminador mais proativo na figura de Hermann Muthesius, combinada com experiências recolhidas no período da arquitetura colonial e imperial (no que se refere à climatização das casas), aplicada aos terrenos da cidade alta com vistas para o Guaíba, resultou em exemplos de residências de empreendedores bem

sucedidos. Salienta-se, que não obstante ser a maioria destas famílias de origem ou descendência alemã, na literatura da época, constam como aristocráticas.

Tratava-se, na realidade, de comerciantes e industriais sem título de nobreza, os quais, porém, sintetizavam tão harmoniosamente a solidez alemã com a leveza da vida brasileira – o que se refletia na arquitetura de suas casas - e, aparentemente, irradiavam tanto sucesso pessoal, poder econômico e cultura erudita que a integração à sociedade local aconteceu de forma mais bem sucedida do que a esperada, por isso foram chamados de aristocratas.

O palacete para o Dr. Victor Fischel (figura 309), empresário do bairro Navegantes, é exemplo de um casarão construído no próprio terreno da fábrica. Existem dele três variantes com uma torre na esquina, desenhadas a lápis, elaboradas no escritório Wiederspahn (de autoria provavelmente de Karl Siegert). O desenvolvimento do estilo proposto parece ser uma disputa entre dois países ou ideários ideológicos de referência: a França positivista e a *Reformbewegung* do Império Alemão.



Figura 309: Escritório de Th. Wiederspahn: Quatro variantes (uma a nanquim e três a lápis) para a casa do Dr. Fischel, 1916. Fonte: Delfos PUC-RS. Os três esboços a lápis são assinados M ou K. Sieg. (possivelmente trata-se de Karl Siegert).

A primeira proposta retoma formas radicadas na arquitetura francesa do fim do século, com vários telhados normalmente executados em construção de ferro e coberto com chapa de metal, acompanhado pela superfície da fachada rusticada em faixas horizontais. Segue uma solução levemente inspirada na arquitetura da época de Luís XVI, marcada por uma torre oval ou redonda, mais alta e pontuda, com superfícies lisas e decoração mais neoclássica, como as

pilastras largas com caneluras nos laterais do frontão principal. Na terceira proposta, a importância e a retangularidade das molduras em baixo-relevo, que estruturam as fachadas, parecem provir da arquitetura do *Werkbund*. A cúpula, muito parecida com a do Banco da Província de 1911 (figura371), permanece com tendência francesa.

A maior incidência de casarões construídos por arquitetos alemães para clientes alemães, ocorreu no bairro Independência, que ficava perto do centro e oferecia lotes mais generosos com jardins e no bairro Moinhos de Vento, lugar de ares frescos, ruas arborizadas, praças e infraestrutura bem estabelecida, o bonde garantia fácil acesso tanto ao centro administrativo, cívico e comercial da cidade quanto aos bairros Navegantes e Floresta, onde os fabricantes tinham suas empresas.

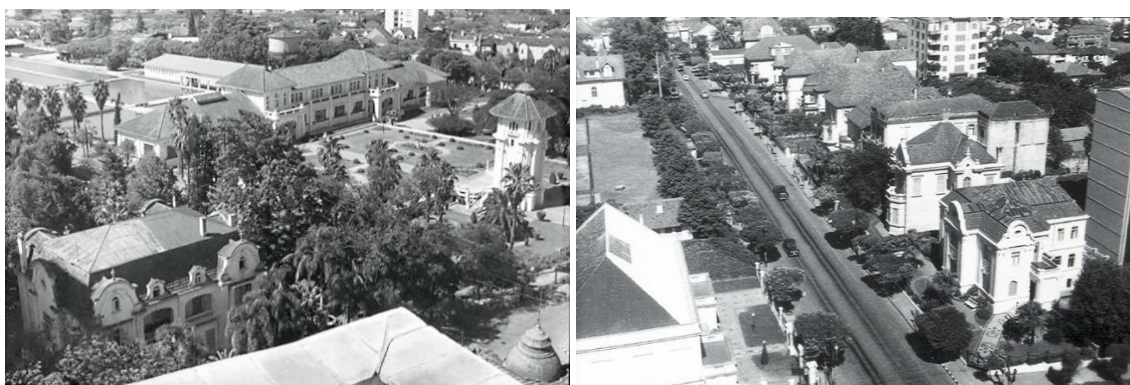


Figura 310: Bairro Moinhos de Vento, Foto dos anos 1940-50 com casa G Jung (1910) de H. Menchen na esquina onde hoje se encontra um prédio em altura que abriga a sede do Instituto Goethe. Fonte:www.portoimagem.wordpress.com, acesso 09.2018

Figura 311: Rua Mostardeiro, anos 1940. O terreno para o projeto do palacete do Sr. Livonius (existem projetos de Wiederspahn e Filsinger para esta casa) é o da penúltima casa visível à esquerda. Fonte: www.portoimagem.wordpress.com, acesso 09.2018

Das casas projetadas por Menchen para G. Jung, Ernesto Jung e José Fernandes, encontraram-se fotografias que comprovam sua execução e mostram a uniformidade das ruas desses bairros aristocráticos.

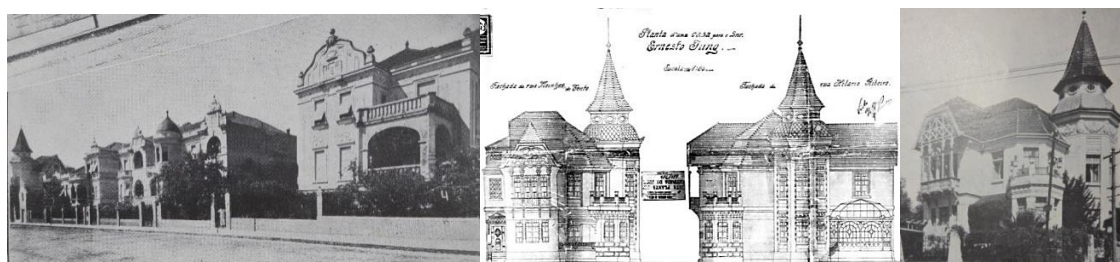


Figura 312: Casas para Hugo Gertum de Wiederspahn e, ao fundo da imagem, a casa Ernesto Jung de H. Menchen, Rua Hilário Ribeiro. Fonte: CONTE, 1922, p.175

Figura 313: H. Menchen: fachadas da Casa Ernesto Jung (1917). Fonte: Arquivo Público POA, processo nº 187/917.

Figura 314: H. Menchen: Casa Ernesto Jung, 1917. Fonte: CONTE, 1922, p.175

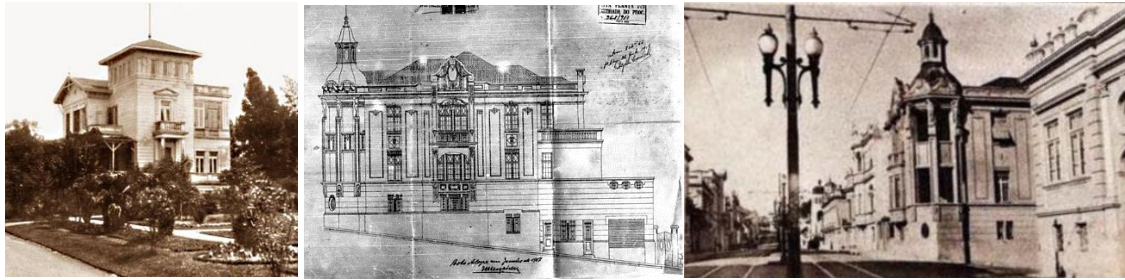


Figura 315: Vila Christoffel, 1904. Residência de Alberto Bins, Praça Júlio de Castilhos. Fonte: www.ronadofotografias.blogspot.com.br, acesso 04.2017

Figura 316: J. O. Baade & O.H. Menchen: fachadas da Casa José Fernandes. 1917. Av. Independência, esquina Rua Garibaldi. Fonte: Arquivo Público de Porto Alegre, processo nº 568/917

Figura 317: Casa José Fernandes 1917. Fonte: SEMREGISTRO, 2018, p.130



Figura 318: Ahrons/ autor não identificado, s.d.: Casa Carlos Daudt, versão preliminar em estilo historicista francês. Fonte: Delfos-PUC, foto da autora 06.2017

Figura 319: Ahrons/Baade/ Wiederspahn: Casa Carlos Daudt, versão final em *Reformstil*. Fonte: Arq. Público proc nº 359/916.

A variante do palacete Daudt, elaborada no escritório de Ahrons, antes de Wiederspahn fazer a proposta final, é mais um exemplo da disputa entre o estilo neorrenascentista francês e *Reformstil* alemão, vencida pelo último. Conforme o gosto pessoal e a orientação ideológica no ambiente internacional, outros estilos também entraram no cânone decorativo das casas representativas da alta burguesia.



Figura 320: Josef Hoffmann, Wiener Werkstätten: desenho de papel de parede. Fonte: WITT-DÖRRING, p.61

Figura 321: Vaso Beauvais, Lalique, 1931. Fonte: acervo da família da autora, foto da autora, 02.2019

Figura 322: Kriegsgläser der Wiener Werkstätten 1914. Entwurf Helena e outros. Fonte: revista Trödler, S.d., s.p., foto da autora 02.2019

Nas fachadas mostradas nas figuras 399-402 não há mais referência francesa. A casa Ritter é uma obra típica de Wiederspahn de 1919, a qual mistura o ecletismo brasileiro com a racionalidade do *Reformstil* alemão. As casas Livonius e Rothfuss mostram traços de *Jugendstil* de Darmstadt e Viena. A casa Möller é um belo exemplo de *Heimatschutzstil*.

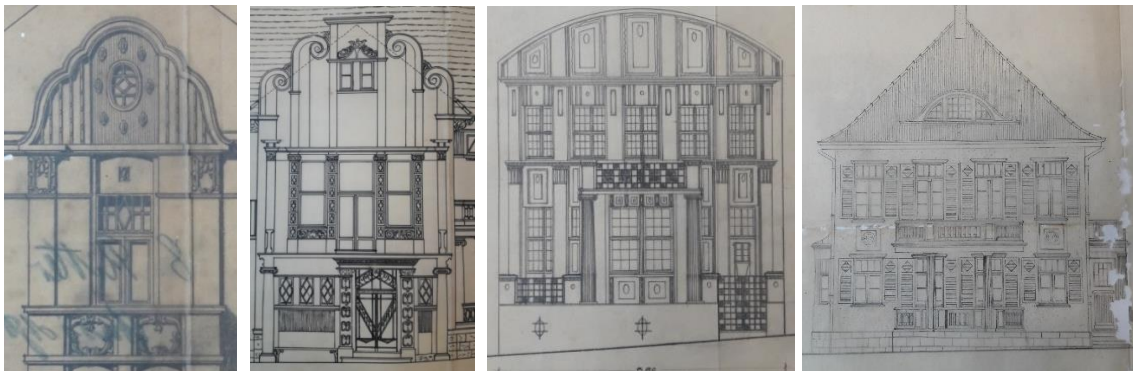


Figura 323: Th. Wiederspahn: Detalhe da fachada para os Srs. H. Ritter e filhos, 1919. Fonte: Delfos PUC-RS, foto da autora 05.2019

Figura 324: Escritório Th. Wiederspahn (autor possivelmente Karl. Siegert): Casa para Sr. Victor Fischel, projeto final. 1916. Fonte: idem

Figura 325: Escritório Th. Wiederspahn, autor não identificado: Casa para Sr. Emilio Rothfuss, Rua Moinhos de Vento, 1925. Fonte: Delfos PUC-RS, foto da autora 06.2017

Figura 326: Th. Wiederspahn: Casa Theo Möller, 1919. Fonte: idem

As atividades de arquitetos, engenheiros e construtores alemães sofreram uma crise existencial, quando o Brasil entrou na I Guerra Mundial. Segundo Weimer, foram elaboradas listas negras dos profissionais alemães que não deveriam mais ser contratados. Depois da guerra, no entanto, em poucos anos, estabilizou-se o mercado para os alemães. [WEIMER 2009, p.84-85], tendo alguns descendentes de alemães assumido posições políticas importantes, como Leopoldo Petry que atuou como prefeito de São Leopoldo e Alberto Bins que se tornou vice-prefeito e depois prefeito de Porto Alegre.



Figura 327: Desenho de Manoel Itaqi: perspectiva do Viaduto Otávio Rocha, POA. Fonte: Moraes, 2003, p.11

Figura 328: Obra do viaduto da Borges de Medeiros. Fonte: Acervo Artístico Secretaria da Cultura I Porto Alegre, Pinacoteca Aldo Locatelli, foto: Cylene Dallegrave.

Figura 329: Arnaldo Gladosch (estudou em Dresden): Edifício Sulacap na Av. Borges de Medeiros, POA, 1943. Fonte: CANEZ, 2006, p. 253 e 254

Figura 330: Casa neocolonial na Vila Assunção. Fonte: www.mapio.net, acesso 03.2018

Figura 331: I. Bassi, 1919: Vista de Porto Alegre desde a zona sul. Fonte: Acervo Artístico Secretaria da Cultura I Porto Alegre, Pinacoteca Aldo Locatelli. Foto de Leopoldo Plentz

Figura 332: J. Bertoni: O Guaíba na Pedra Redonda. Fonte: idem

Nos anos 1930, surgiu outro projeto transformador do centro da cidade: o projeto do viaduto Otávio Rocha na Avenida Borges de Medeiros de autoria de Manoel Itaqi, que tinha se formado sob orientação de Ahrons e que, em seu escritório, fizera suas primeiras experiências como arquiteto. Itaqi era brasileiro, porém, por trabalhar e estudar com alemães, ficara carregado de influências alemãs. A empresa que venceu a licitação para a construção da obra era alemã – Dyckerhoff & Widmann – tendo contratado vários profissionais também oriundos da Alemanha. O projeto do viaduto, concluído no início dos anos 1930, estabeleceu a ligação direta do centro aos, até então separados, bairros da zona sul da cidade: Menino Deus, Cristal e Tristeza.

Isto incentivou o significativo crescimento econômico e a consolidação urbana daquela região, que havia servido apenas como local de veraneio.

Paulatinamente, as viagens até a zona sul foram perdendo seu caráter de expedição, por consequência da densificação dos bairros Ipanema e Pedra Redonda. As Vilas Conceição e Assunção, bairros que também surgiram devido à expansão urbana em direção ao sul, têm um traçado urbano ondulado. Ele é característico de zonas suburbanas, desde a época do surgimento da tipologia da cidade jardim, nos anos 1910, na Alemanha, e procurava devolver aos moradores um pouco do aspecto bucólico, completamente desaparecido no centro da cidade. A fuga do centro da cidade, principalmente durante os meses de verão, foi um costume da alta sociedade, nas primeiras décadas do século XX. Geralmente, as famílias mantinham um palacete urbano, em um dos bairros nobres da cidade, Independência ou Moinhos de Vento, e outra propriedade no contexto rural da zona sul.



Figura 333: Ahrons/ Wiederspahn: Palacete Carlos Daudt (1916) na Av. Independência, esquina Santo Antônio. Foto dos anos 1920. Fonte: Porto Alegre de Montaury a Loureiro, 2008, disponível em www.lproweb.procempa.com.br, acesso 03. 2013

Figura 334: Interior do Palacete Daudt na Av. Independência. Fonte: MONTE DOMECCQ' & CIA, 1916, p. 115

Figura 335: Casa de veraneio da família Daudt, Pedra Redonda. Fonte: idem

Figura 336: Carl Blechen, 1834: Im Palmenhaus in Potsdam. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 03.2018

Figura 337: Carl Blechen, 1832. Im Park der Villa d' Este. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 03.2018

As propriedades da família Daudt são um exemplo que ilustra como se alteravam as referências formais para as casas, conforme seu entorno. O palacete visto de fora representa, por seu tamanho mais que generoso, certo poder econômico. Uma proposta preliminar, também do

escritório Ahrons, em estilo historicista à francesa, caracterizado principalmente pela torre com telhado piramidal sobre planta baixa retangular e gradezinha decorativa na cumeeira, foi descartada (figura 318). A linguagem arquitetônica do projeto final – a obra é atribuída a Wiederspahn, mas foram encontrados desenhos desta variante também no acervo de Baade. A arquitetura tem claramente o caráter de uma obra enraizada no movimento da Reforma, vigente na época, na Alemanha, país de origem do morador. Conquanto o volume da edificação ainda fosse resultado do processo aditivo típico do historicismo, o cunho germânico manifesta-se, entre outros, na fusão dos cantos entre os volumes adicionados; nas proporções clássicas; na delimitação da decoração em determinadas zonas; na materialidade simples das partes que são frequentemente mantidas lisas; nas sacadas que procuravam a integração do espaço externo com o interno, a qual, no modernismo, conduziria ao espaço fluido. Interiormente, no entanto, a decoração não fortalecia a percepção destas novidades estilísticas. Lá, encontrava-se tudo o que era usado para decorar as casas da burguesia na Alemanha, pois, havia décadas, a alta sociedade mostrava admiração pelo estilo de vida da *Belle Époque*: palmeiras – agora dentro de casa, não somente no jardim botânico, como Blechen as tinha pintado, em 1834 (figura 336); lustres de cristal; um tapete de pelo de onça com cabeça; cortinas pesadas e escuras; um espelho barroco e vários outros objetos que lotavam o espaço, o qual, a princípio, fora pensado generoso, mas agora estava sobrecarregado com elementos decorativos. Aparentemente não há nenhuma procura por alguma conexão com o espaço externo, supostamente, seguindo o exemplo luso-brasileiro e por motivos climáticos, ou, talvez, tenha havido certa discordância nos ideais formais do casal. Outra possibilidade é o mobiliário ser preexistente, herdado e tão bem-amado como lembrança da família e da juventude na Alemanha, que chegou a inspirar o arquiteto na elaboração da primeira proposta de projeto em estilo historicista francês, fortalecido pelo desejo de criar uma obra total.

A casa de veraneio da família Daudt evoca a sensação que o dono sentia ao ser circundado por outros estilos de vida, além do alemão contemporâneo, pois construiu um *mix* de chalé suíço⁷³ com arquitetura de balneário, localizada quer na Itália, na França ou no Mar do Norte. O jardim é igualmente fantástico: reúne ciprestes italianos – como Carl Blechen os pintou no famoso quadro “Im Park der Villa d’Este” (figura 337) – com palmeiras nativas, uma plástica supostamente de origem francesa, e está equipado com luminárias elétricas e uma escadaria que mereceria levar o visitante a um castelo renascentista. Este conjunto não tem uma aparência típica da Alemanha. A viagem para fora do centro da cidade (onde a família morava em uma edificação que, vista de do

⁷³ *Le chalet fascine, aumême titre que la grotte et la cabane vitruvienne et la tente de Gottfried Semper: en tant que type primordial de l’art de construire, miraculeusement conservé au sein de la Urschweiz. Et à cette nostalgie des origines—reste à connaître les raisons de cet attrait — s’ajoute un projet utopique: comment instrumentaliser cette architecture primitive dans le projet d’inventer le bâti de l’avenir?* [LENIAUD 2005, p.201]

lado externo, era tipicamente alemã) tinha, então, um efeito parecido com uma viagem da Alemanha para um dos países vizinhos de veraneio: chegava-se a uma casa com *flair* do sul, a uma casa ítalo-franco-suíça.

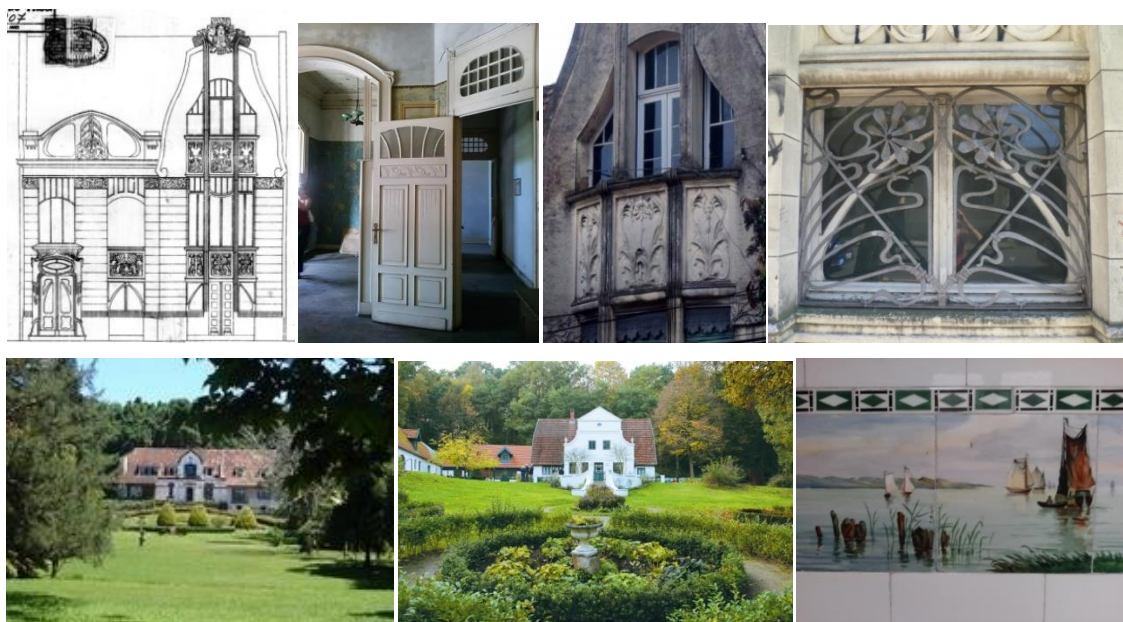


Figura 338: H. Menchen: casa para Arno Bastian (hoje Casa Godoy), na Avenida Independência (1907). Fonte: Arquivo Público Porto Alegre, processo nº 117/907.

Figura 339: detalhe fachada com baixo-relevo de lírios Fonte: foto da autora 08/2013

Figura 340: Vila Clothilde, Ipanema. Fonte:www.memoriadeipanema.com.br, acesso 03.2018

Figura 341: Barkenhoff em Worpswede. Fonte:www.mz.de, acesso: 03.2018

Figura 342: Azulejos na cozinha da Casa Godoy com motivos do Mar do Norte. Fonte: foto da autora 11/2016

A família Bastian é outro exemplo de família que morava na Avenida Independência e tinha uma *résidence secondaire* em Ipanema. Ambas as propriedades são belas obras do *Jugendstil*, diferente das casas dos Daudt, cada uma com um estilo diferente. A Casa Bastian, na Independência, hoje denominada Casa Godoy, é uma obra de arte total, projetada por Menchen, em 1906: tanto a fachada quanto os interiores seguem o cânone do *Jugendstil*. A residência Vila Clothilde, localizada na zona sul, no meio de um parque, vista da rua, parece quase uma réplica da casa *Barkenhoff*, em Worpswede, que, entre 1895 e 1925, foi residência do importante artista alemão Jan Vogeler e centro da colônia de artistas que, à época, ali se instalou. Partindo do *Jugendstil*, os artistas de Worpswede desenvolveram, sob a impressão da paisagem marítima nórdica, uma linguagem própria que se encaixava no expressionismo.

Profissionais de origem alemã atuantes em Porto Alegre e no estado do Rio Grande do sul contribuíram para a expansão da infraestrutura viária intermunicipal e da linha ferroviária, introduzida, nos anos 1870, no Brasil, e que, no interior do estado, foi pontilhada por pontes e túneis⁷⁴. Foi principalmente a empresa de Martin Bromberg que atuou neste ramo [Lloyd, 1913,

⁷⁴ O arquiteto Julius Rieth, por exemplo, fez quatro pontes (GRIENEISEN, 2013, p.199)

p.384; artigo no Jornal "O Brazil", órgão do Partido Republicano. 2 de agosto de 1913]. O irmão de Theo Wiederspahn e o pai de Franz Filsinger, ambos profissionais alemães, trabalharam nestas obras infraestruturais [WEIMER, 2004, pp.131] A obra do engenheiro alemão Wilhelm Benjamin Weinschenk (1847-1921), que liga Curitiba a Paranaguá, pode ser chamada de obra heroica, pois vence, aproximadamente, mil metros de altitude por meio de vários túneis e pontes [TUBINO 2008, p. 93]. Otto Ernst Meyer e Rubem Berta, junto com um grupo de acionistas rio-grandenses – entre eles o engenheiro Rudolph Ahrons – fundaram, em 1927, a VARIG (Viação Aérea Rio-Grandense), primeira empresa aérea do país.

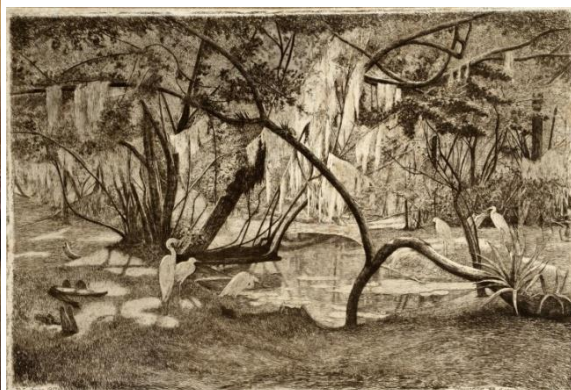


Figura 343: P. Weingärtner: "Chegou tarde" – cena do cotidiano dos caixeiros viajantes. 1890.

Fonte: www.wikipedia.com, acesso 07.2018

Figura 344: P. Weingärtner: paisagem. 1917. Fonte: www.brasilartegaleria.com.br, acesso 07.2018

Os produtos fabricados em Porto Alegre, não destinados à exportação, eram vendidos pelos *Musterreiter* (caixeiros viajantes) que circulavam com mulas pelo interior, levando, para as colônias, amostras de tecidos e outros bens. Eles anotavam as encomendas e as entregavam na próxima vinda. O artista plástico de origem alemã Pedro Weingärtner, que residia no bairro Moinhos de Vento, em uma casa construída por Ahrons (figura 346) e era amigo da maioria dos industriais alemães, retratou não somente vários destes industriais, como também o dia a dia da profissão dos *Musterreiter* de forma muito viva.

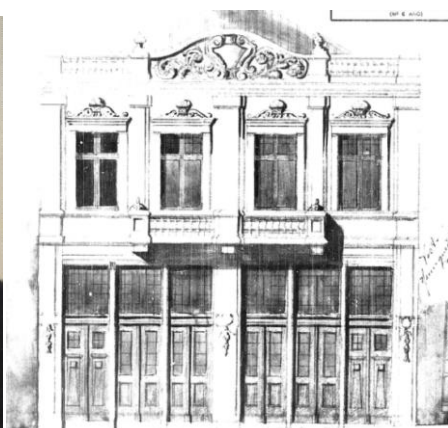


Figura 345: Pedro Weingärtner. Fonte: TUBINO 2008, p.26

Figura 346: Escritório Ahrons: casa dos irmãos Weingärtner, 1911. Fonte: Arquivo Público proc. nº 107/911 e dois retratos de Weingärtner. Fonte: TUBINO 2008, p.26

O trabalho destes viajantes que subiam a Serra, passavam por várzeas, atravessavam os vastos campos do interior, em extensas e perigosas cavalgadas, em meio à natureza ainda muito selvagem, habitada por animais e índios que podiam atacá-los, era duro e perigoso e tinha muita concorrência. O quadro “Chegou tarde” evidencia isto: a cliente, uma dona de casa, já estava sendo atendida por um concorrente, quando chegou o rapaz, que se mostra espantado e desapontado. Os produtos mais vendidos eram porcelanas, perfumes, especarias, tecidos, livros e alguns alimentos especiais.

II.3 Sobre as redes pessoais dos quatro profissionais

Rudolph Ahrons

Rudolf Nachten Ahrons – na busca por sua trajetória, em jornais e documentos, encontraram-se outras grafias para seu nome, como Rudolph ou Rodolfo – filho de Wilhelm Ahrons e de Ana Nachten Ahrons, nasceu em 27 de dezembro de 1869, em Porto Alegre. Wilhelm Ahrons era de origem alemã, imigrou ao Brasil ainda jovem e voltou à terra natal para concluir o curso de engenharia. Formado, mudou-se novamente para o Brasil, onde exerceu funções públicas, entre as quais a de engenheiro municipal em Rio Grande (1870-1873), São Jerônimo e Porto Alegre.

Sua postura frente à educação brasileira era extremamente crítica, em sua opinião, neste âmbito, a única instituição ‘passável’ era o Colégio Militar [AHRONS, 1903, pp.176], onde Rudolph concluiu o segundo grau. Para realizar o curso superior de engenharia foi mandado, porém, para a Alemanha, assim como seu irmão Alexander.

Além de visitas técnicas, realizadas com a faculdade na *königliche Universität Charlottenburg* (hoje TU Berlin), Rudolph viajou por conta própria, como relata este excerto:

... deixou a Europa depois de ter viajado por toda ela e principalmente pela Rússia, onde teve ocasião de conhecer uma moça com a qual se casou, regressando então ao estado natal. Desde então, trabalhou sempre neste estado, fazendo várias viagens à Europa, em negócios. [www.novomilenio.inf.br, acesso 05.2017]

Ainda não foi descoberto onde e quando Rudolf casou-se com Luise, nascida Schrader. Talvez tenha sido na Rússia, como relata Weimer [WEIMER, 2009, p.46]. No entanto, como a filha do casal, também chamada Luise⁷⁵, herdou da mãe um terreno na Rua Dona Laura em Porto Alegre, é mais provável que a esposa de Rudolf fosse brasileira. Documentos encontrados no Arquivo Público de Porto Alegre registram que ela morreu em 21 de agosto de 1897. Cruzando

⁷⁵ Tinha o apelido de Lisinka, como consta em processos encontrados no acervo do Arquivo público de Porto Alegre

esta informação com outras, obtidas no arquivo da paróquia luterana Senhor dos Passos e no Arquivo Público, se deduz o triste fato de que Luise deve ter morrido quando deu à luz a filha Paula Eugenie Luise, deixando Rudolf viúvo, aos 28 anos de idade. Ele casou em segundas núpcias com Bertha Woebcke, com a qual não teve filhos e, conforme Weimer, uma terceira vez com uma Senhora uruguaia, com a qual teve um filho, chamado Cirito.

Voltando ao Brasil, Rudolph tornou-se não somente um mestre em sua profissão, como também de *networking*. Tanto quanto seu pai Wilhelm (Guilherme), Ahrons era um dos membros mais destacados da maçonaria alemã na capital, além de participar do círculo da *Bismarckrunde*, do Clube Germânia, do *Ruderclub* e, provavelmente, de outras associações sociais.

O fato de ter sido contratado para construir a Igreja Anglicana, na Rua das Andradas, indica que ele manteve um bom contato com a sociedade inglesa de Porto Alegre, provavelmente através do Reverent Kisolving que era também de origem alemão (na figura 348 aparece de pé, com óculos)



Figura 347: Quinta das Palmeiras Dr. Edwards. Fonte: COSTA 1916, p.165

Figura 348: Festa na comunidade anglicana. Fonte: açervo Igreja Anglicana.

Figura 349: Obra de Th. Wiederspahn: nova sede social do Ruderclub. O artigo diz que a família Ahrons deixava os membros do clube atravessar livremente seu terreno, assim possibilitando acesso ao rio.

Foi o sobrinho de Rudolph Ahrons quem fez a declaração de óbito, depois de ter encontrado seu tio, aos 77 anos, morto em seu apartamento localizado na Rua Duque de Caxias (figura 608).

Hermann Otto Menchen

Hermann Otto Menchen nasceu no dia 20 de agosto 1876, sendo o sétimo filho do pedreiro Johannes (chamado Jean⁷⁶) Menchen, nascido em Mutterstadt in der Pfalz (1833–1898), e de sua esposa Eva-Maria Kiefer, nascida em Arzheim, perto de Landau (1843–1917). A família Menchen morava em Landau quando Hermann nasceu, mas mudou-se para Munique onde ele estudou, tendo se formado em engenharia civil e de calefação.

⁷⁶ O bisavô de Hermann, Leonard Menchen (1793-1859), tinha sido adotado por uma família francesa e servira como soldado no exército de Napoleão. Ele deu o nome Jean a seu filho, como relata Emilie Menchen, irmã de Hermann, em uma carta de 1936 para Hermann, o qual, na época estava tentando organizar sua árvore genealógica.

Em 1898, morreu seu pai. Poucos anos depois da morte do marido, aos 61 anos de idade, a mãe Eva-Maria tomou a decisão de emigrar, porém voltou a Munique – não se sabe quando – onde morreu em 1917.

No dia 18 de maio 1903, encontrava-se no porto de Hamburgo, esperando a chegada do navio a vapor Taquary que levá-la ao Brasil. A partida, no entanto, foi retardada, pois o navio chegou com duas semanas de atraso, devido ao tempo ruim na costa norte brasileira. Ela estava acompanhada por três de seus sete filhos: Oskar Franz (16.02.1968-16.08.1937) e sua noiva Babette Eckhardt de Munique que iam casar em Buenos Aires; Richard Ludwig (01.06.1878 - ?) casado, desde 1902, com Lina Grendel de Passau com um filhinho pequeno; Richard e Otto Hermann, ainda solteiros.⁷⁷

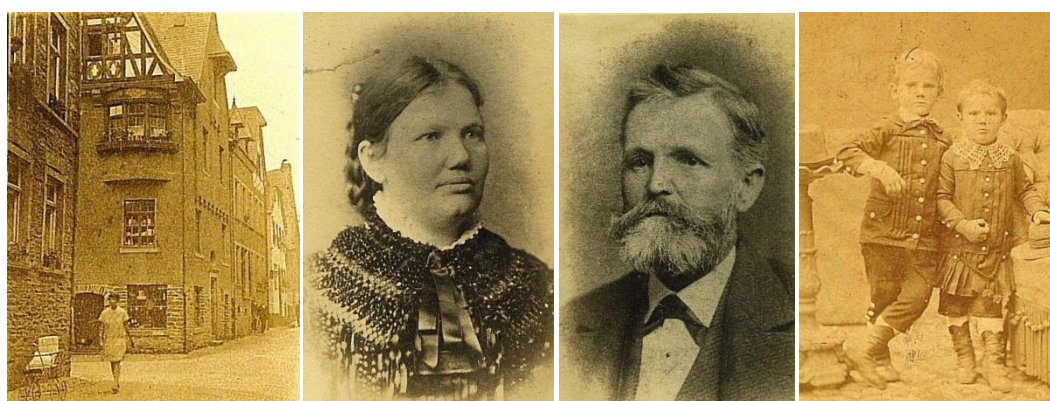


Figura 350: Landau, Foto de Hermann Menchen. Fonte: acervo família Menchen

Figura 351: Eva-Maria e Johann (Jean) Menchen, os pais de Hermann Otto

Figura 352: Hermann, na idade de 6 anos, com o irmão Richard. Fonte: acervo da família Menchen

Segundo o manuscrito do relato da emigração de Hermann, eles chegaram ao Brasil, no Rio de Janeiro, em um dia esplêndido. O jovem engenheiro que tinha forte dom artístico emocionou-se muito com a vista daquela cidade tropical. Ele descreveu as cores claras da arquitetura acomodada à beira do mar cristalino azul; a vida efervescente; a súbita invasão colorida e alegre dos comerciantes que, em poucos instantes, transformaram o navio a vapor em um “verdadeiro mercado público” e elogiou a riqueza da natureza, com seus jardins e florestas. Com lágrimas nos olhos, apaixonou-se, ao primeiro olhar, por sua nova pátria.

A família desembarcou em Joinville, Santa Catarina, tendo que enfrentar uma árdua caminhada a pé até a colônia Hansa, atravessando a mata por veredas de chão batido, que, sob a chuva, transformaram-se em banho de lama.⁷⁸ No caminho, tomaram conhecimento de alguns

⁷⁷Os demais filhos não a acompanharam: Emilie (23 de janeiro de 1865 – 17 de março de 1946) que deu para seu irmão Hermann uma foto de lembrança, tomada em Tilsit; Karl Friedrich (27 de maio de 1866 – 16 de agosto de 1924) que morreu em Munique, quando Hermann Menchen estava morando nesta mesma cidade, durante os anos 1920; Dagobert Gustav (23 de abril de 1869 – 26 de junho de 1946) que casou duas vezes em Berlim; Pauline Mathilde (10 de janeiro de 1871-?) que casou em Aalborg, na Dinamarca, com Christian Petersen [*Stammbaum der Schwertseite* (árvore genealógica) acervo de Érica Menchen].

⁷⁸Uma espécie de loteamento rural para imigrantes que tinha sua sede administrativa em Hamburg.

problemas sérios dos colonos alemães, que tinham sofrido ataques de indígenas e animais selvagens. As conversas à beira da estrada, durante o trajeto, ofuscaram um pouco a magia do recém-encontrado país das maravilhas, contudo os Menchen seguiram firmes, a pé, descalços, torrando no sol e tomando banho de chuva [Relatório de H. Menchen, acervo Érica Menchen].

Conforme uma carta datada de 1941, na qual Menchen candidata-se a colaborador da empresa Dahne & Cia. em Santa Cruz, ele havia se mudado para Porto Alegre, em 1904, e trabalhara para Rudolph Ahrons. Noivou, em 1906, e casou-se, no dia 02 de fevereiro de 1907, com Elise Friederike Friedrichs, que, em 18 de março de 1907, deu à luz o primeiro filho do casal, Harry Edgar. Em 17 de junho de 1919, tiveram outro filho, Rolf Eberhard, também em Porto Alegre.



Figura 353: Elise Friedrichs, 1896. Fonte: acervo família Menchen

Figura 354: Hermann Menchen e Elise (Lilly) Friedrichs como noivados em 1906. Fonte: idem

Figura 355: Hermann, Lilly e Harry, novembro 1914, recém-voltado da Alemanha. Fonte: idem

Elise Friederike, chamada Lilly, (13 de abril de 1883 – ?) morreu, em Porto Alegre, com mais de 100 anos de idade. Era filha de Michel Friedrich (1849-1903) e Katharina Sehl (1842–1911), ambos naturais de Merl an der Mosel. Elise nasceu em Lomba Grande, perto de São Leopoldo, porém logo depois a família mudou-se para Porto Alegre.



Figura 356: Miguel Friedrichs, pai de Lilly. Fonte: acervo família Menchen

Figura 357: João Vicente Freidrichs, irmão de Lilly. Fonte: Zero Hora, 29.11.2012

Figura 358: Jacob Aloys Friedrichs, tio de Lilly. Fonte: www.wikipedia.org, acesso 04.2018

Figura 359: Rudolph Ahrons, Fonte: www.ronaldofotografias.blogspot.com, acesso 04.2018

A família Friedrichs formava uma verdadeira dinastia das artistas plásticas: o pai Miguel, seu irmão mais jovem, Jacob Aloys Friedrichs (1868-1950), ambos formados na Alemanha, e o irmão João Vicente Friedrichs, formado no Brasil e na Alemanha, na *Kunstgewerbeschule de Köln*⁷⁹, foram três artistas de destaque no estado do Rio Grande do Sul.

Não se sabe se Hermann conheceu Lilly por intermédio de João Vicente devido ao emprego que tinha na firma Ahrons, onde João Vicente era seu colega, ou se aconteceu o inverso: Hermann teria conseguido o emprego por meio de seu cunhado, que o recomendara a Ahrons.

Miguel Friedrichs (1849-1903), escultor, ornamentista e comerciante trabalhou, antes da emigração, durante três anos, na obra de conclusão da Catedral de Colônia. A construção desta igreja começou no século XIII (1248), tendo levado, com interrupções, mais de 600 anos para ser completada. Ao ser concluída, em 1880, era o prédio mais alto do mundo. Esta obra enorme, em estilo gótico, foi patrocinada pelo Imperador, que a considerou um importante símbolo da nova identidade nacional⁸⁰. Miguel emigrou para o Brasil em 1875, com 26 anos de idade, estabelecendo-se em Lomba Grande, onde abriu uma empresa que prestava seus serviços nesta cidade e também em Novo Hamburgo e São Sebastião do Caí [SPALDING, 1969, p. 840]. Em 1883, transferiu-se para Porto Alegre. Fundou uma empresa junto com Alberto Bins [memórias Lilly Menchen, acervo Érica Menchen] e executou, em muitas décadas de atividade profissional, numerosas obras de cantaria em prédios importantes da cidade, como naquele do Banco da Província, localizado na esquina da Rua Uruguai com a Rua Sete de Setembro, projetado por Wiederspahn. Em 1901, destacou-se na “Grande Exposição Comercial e Industrial”, em cuja “seção de artes” apresentou dezenas de trabalhos. Viajou regular e extensamente para a Alemanha e outros países europeus, em viagens de negócios, em uma das quais solicitou uma audiência com o Papa. Pediu para ser sepultado com o por ele denominado “*Papstroek*” (casaco de Papa) [Memórias da Lilly Menchen, acervo de Érica Menchen].

Por volta de 1900, ocorria, em Porto Alegre, um surto de construções de edificações públicas e privadas de grande porte. Friedrichs aproveitou as circunstâncias favoráveis, atendendo diretamente a inúmeros particulares e colaborando com Affonso Hebert, que era o arquiteto do governo do estado. Logo obteve um contrato de fornecedor exclusivo de ornamentos e esculturas decorativas para a firma de Rudolph Ahrons. Sua oficina tornou-se uma verdadeira escola. Nela

⁷⁹João Vicente foi instruído, no Brasil, pelo pai, pelo e por Carlo Fossati. Sua educação foi completada principalmente na Alemanha, para onde se dirigiu, em 1895. Lá frequentou *Königliche Provinzial-Gewerbeschule* (1879-1903) da cidade de Colônia, recebendo aulas de modelagem e desenho e praticando em diversas oficinas. Em 1898, deixou a escola antes de diplomar-se e passou a viajar por alguns países europeus, a fim de ampliar seus conhecimentos. Regressando a Porto Alegre, em 1899, abriu um pequeno ateliê de ornamentação predial. Ele usava materiais mais comuns na cidade – o gesso, o cimento e a argila – e não o grés e o mármore, mais usuais nas oficinas de decoração da Europa [WEIMER 2004, p.68].

⁸⁰ Ver também parte I – secularização, poema de H. Heine “Deutschland ein Wintermärchen”

formaram-se ou atuaram mais de 60 artistas, que contribuíram decisivamente para dar um novo rosto à capital do estado.⁸¹

O prestígio da oficina é confirmado por uma notícia do Correio do Povo de 17 de maio de 1914, a qual divulgava que J.V. Friedrichs estava prestes a embarcar para a Europa e convidava para um coquetel no seu ateliê. Entre os convidados compareceram o Dr. Firmino Paim Filho, representante de Borges de Medeiros, presidente do estado; o Dr. Montauray, intendente municipal, o Major João Ernesto de Barros, representante da secretaria da fazenda [Correio do Povo, 17 de maio de 2014, p.11].



Figura 360: Alberto Bins, sócio temporário de Miguel Friedrichs e Chefe da fábrica “Berta”. Fonte: COSTA, 1922, p.271

Figura 361: Carl von Koseritz, escritor e político do Partido republicano. Fonte: www.historiahoje.com, acesso 01.2018

Figura 362: Gustav Koch, conselheiro municipal, amigo das famílias Menchen e Friedrichs. Fonte: acervo família Menchen

Figura 363: Martin Bromberg (1839-1918). Fonte: www.nonomilenio.inf.br, acesso 01.2018

Figura 364: Wilhelm Rotermund, dono de editora luterana Rotermund, em São Leopoldo, principal adversário do *germanischer Bund*. Fonte: TUBINO, 2008, p.36

O tio de Lilly, Alois Friedrichs tinha um negócio bem-sucedido de materiais de construção e arte plástica. Era uma pessoa extremamente ativa na sociedade germânica, tendo sido o autor de dezenas de monumentos funerários nos cemitérios da capital; da decoração de diversas capelas de famílias importantes; do obelisco em Ponche Verde; do altar da Matriz de Santa Cruz do Sul; do altar da Igreja São José; do batistério da igreja da Comunidade Evangélica em Porto Alegre. Foi o ‘pai da ginástica do Brasil’ e um dos fundadores da sociedade “Germânia”. Editou, em 1922, o cancionário denominado “Liederbuch”. Criou com Carlos Brenner e Alfredo Strunk, no dia 1º de abril de 1909, a *Bismarckrunde* (círculo de Bismarck), encontro anual que ocorreu durante vinte anos, para comemorar o aniversário de Fürst Otto von Bismarck, chanceler do Império Alemão (FRIEDERICHS, 1929, p.3). Nos encontros que aconteceram em sua casa,

⁸¹A estátua de Gambrinus, na fachada da antiga Cervejaria Brahma, as estátuas do prédio do MARGS e o grupo de São José com o Menino Jesus, na fachada da Igreja São José, são obras de seu empregado Alfred Adloff. As esculturas para a fachada da Faculdade de Direito e da Faculdade de Medicina da UFRGS são obras de Frederico Pellarin. De sua autoria pessoal são as estátuas da fachada da Igreja das Dores, representando a Fé, a Esperança e a Caridade, e a ornamentação da desaparecida Confeitaria Schramm [SPALDING, 1969].

Friedrichs servia vinho da região da Mosel, enquanto se conversava, cantava e poetizava, homenageando Bismarck, cuja força e perícia diplomática tinham possibilitado a fundação do Império Alemão, em 1871, incluindo as regiões da Alsácia e da Lorena, reestabelecendo o país como poderoso ator no coração da Europa e estimulando o florescimento de seu potencial intelectual, científico, técnico e artístico. Orgulhavam-se, até chegar às lágrimas, do país com o qual ainda se identificavam plenamente, conquanto tivessem emigrado ou fossem filhos de emigrantes e se sentissem em casa no Brasil. Com a fundação do Império, o assim chamado *deutscher Michel*, figura que representa tradicionalmente o povo alemão – antes da fundação do Império um anti-herói, que limpava os sapatos dos franceses e não conseguia impedir que todo mundo cuspsse em seu prato de sopa – ele transformou-se então, em um guerreiro de ferro, como o cavaleiro Rolando, herói da canção medieval “Nibelungenlied”. Conta a lenda que ele resgatou o imperador detido dentro da montanha Kyffhäuser. Richard Wagner retomou a mesma lenda como tema de sua principal e monumental obra “der Ring der Nibelungen” (O Anel do Nibelungo). Com certeza havia membros da *Bismarckrunde*⁸² que eram apaixonados pela música de Wagner e teriam amado ver esta obra encenada na Ópera de Semper, no Rio de Janeiro (planta baixa, ver figura 179), caso tivesse se realizado a construção deste projeto, conforme o plano do Imperador Pedro II.

Os telegramas que anunciaram a derrota da Alemanha na guerra fizeram o mundo desabar para os membros da *Bismarckrunde*, que não conseguiam acreditar no desastre, chamando a correspondência de *Lügentelegramme* (telegramas da mentira). Eles difamavam, em seus poemas, a assunção do proletariado ao poder na República de Weimar e mostravam-se inconformados com a impossibilidade de alterar, ou melhor, de reverter tudo aquilo que estava agora, a seu ver, em desordem total.

O poeta principal do círculo, Otto Meyer, fixou o desespero do grupo sobre as grandes alterações políticas, a assunção do proletariado ao poder, a triste descida do Imperador de volta à prisão na montanha e também a volta de *Michel* ao destino de eterna discriminação, somente em seu poema anual de 1920, pois, em 1918 e 1919, os compatriotas não tinham se encontrado.

Aloys Friedrichs, como seu irmão Miguel, foi grande amigo de Carl von Koseritz. Foi contra a ascensão nazista entre a população germânica no Rio Grande do Sul, como atesta o texto publicado, em 1937, “Grundsätzliche Betrachtungen zur Anschlussfrage” (considerações principais a respeito da questão da anexação), no qual se posiciona contra a anexação, junto com

⁸² Durante os 20 anos, além dos fundadores, participaram, entre outras, pessoas que atuaram no ramo da construção ou foram clientes de algum dos profissionais tratados nesta tese: Dr. Josef Steidle, Gustav Livonius, Dr. Rudolf Ahrons, Luiz Voelker, Germano Petersen, Arthur Bromberg, Dr. Otto Bromberg (visita de Rio), Waldemar Bromberg, Theo Möller, Alberto Bins, Pastor Karl Gottschald, Emil Ullmann, F.G. Bier. [Fonte: FRIEDRICHS, 1929, p.55 e 56]

Englert e Bercht, defendendo que os teuto-brasileiros não eram ‘alemães no exterior’, mas brasileiros de sangue alemão, conforme a linha de pensamento de Koseritz. Fez questão de ressaltar que sua demonstração de fidelidade ao caráter alemão e à sua etnia não deveria ser confundida com lealdade ao nacional-socialismo [KLEBER, 2005].

A história pessoal de Hermann Menchen foi menos transparente neste sentido. Em 1914, ele embarcou para a Alemanha, deixando esposa e filho em Porto Alegre, a fim de cumprir ‘seu sagrado dever’ como soldado na I Guerra Mundial, lutando pela pátria, como diz em sua correspondência. Já tendo começado a servir nas forças armadas, descobriu que, sem perceber, perdera sua nacionalidade alemã no momento em que tinha assumido a nacionalidade brasileira. Como brasileiro, tinha, portanto, que sair do exército alemão. Ele voltou para Porto Alegre profundamente conturbado e desiludido, pois se sentia totalmente alemão.



Figura 365: H. Menchen como soldado (no meio, com sabre), integrante do “schwarzes Korps”, Pioniere der *Königlich bayrischen Pionier-Detachment* e em uniforme de outro departamento militar, 1914. Fontes: acervo família Menchen



Figura 366: Capa do livro de Menchen, editado com o apoio do consulado alemão em Porto Alegre, com a finalidade de captar soldados para a Alemanha no Brasil. Menchen desenvolveu, nesse livro, em forma de poemas, ilustrados por Fritz Gelbert, explicações de caráter nacionalista sobre os acontecimentos históricos, que teriam forçado a Alemanha a entrar em guerra contra o mundo. Ele reflete, nesse contexto, sobre a situação

especialmente sofrida dos alemães que moravam longe do país natal, impossibilitados de ajudar ou interferir. Fonte: acervo do Prof. Günter Weimer.

Figura 367: Membros do *germanischer Bund für Süd-Amerika*, 1916. Fonte: acervo família Menchen

Logo depois de sua volta um tanto involuntária, Menchen participou, como um dos membros fundadores, do *germanischer Bund für Süd-Amerika* (associação germânica para a América do Sul). Esta associação cresceu rapidamente, formando filiais no Chile, no Paraguai e na Argentina e atraindo não somente muitos seguidores entusiasmados, mas também despertando animosidades entre os alemães.

Eles se manifestaram principalmente no jornal “*Deutsche Post*” de São Leopoldo, sendo seu contraditor mais forte o “*Verband deutscher Vereine*”, cujo diretor era Josef Steidle, diretor do Hospital Moinhos de Vento, que pretendia impedir a fragmentação de interesses que, a seu ver, diferenciavam-se muito pouco. Procurava atacar, sobretudo, o organizador principal do *Bund*, o suíço G.W. Zimmerli (na figura 366 sentado no centro), a quem acusava de mostrar um comportamento incorreto. A consequência foi que o *germanischer Bund* e o *Verband deutscher Vereine* começaram a se agredir mutuamente na imprensa alemã rio-grandense. Os combates verbais eram de natureza tão desrespeitosa que o jornal “*Deutsche Wacht*” de Pelotas, constrangido, publicou no dia 6 de abril de 1916 um artigo a respeito:

Que situação lamentável é esta, que, neste momento, quando o povo alemão na velha pátria dá um exemplo glorioso de sua unidade para enfrentar o mundo de inimigos, o *Deutschtum* em Porto Alegre, que, até agora, se enxergava propriamente como líder do nosso *Volkstum* (do patrimônio imaterial do nosso povo) no estado inteiro, se separa desta maneira tristíssima. A gente se combate lá (em POA, obs. da autora) com uma raiva tão íngreme que realmente é compreensível que foi mandado uma mensagem ao *Diario*, o qual vem sendo financiado com verba alemã em virtude da defesa do *Deutschtum*, dizendo francamente: “os alemães em Porto Alegre deveriam se vergonhar.”

[*Deutsche Wacht*, Pelotas, 6 de abril de 1916]

No dia 16 de abril 1916, ocorreram ataques contra estabelecimentos de empresários alemães em Porto Alegre, os quais H. Menchen registrou, tirando foto das ruínas de Bromberg & Cia, de Martin Bromberg, com quem tinha um vínculo pessoal, como comprovam cartas trocadas entre eles, as quais constam do acervo da família Menchen. Para a elaboração de seus edifícios, Martin Bromberg convidou Theo Wiederspahn, no entanto Menchen projetou, segundo Lloyd, a casa de Waldemar Bromberg, filho de Martin e diretor da sede da empresa internacional em Porto Alegre.



Figura 368: Uma sede de Bromberg & Cia 1916, Fonte: www.nonomilenio.inf.br, acesso 01.2018

Figura 369: Bromberg & Cia., sede à Rua Voluntários da Pátria, após incêndio no dia 16 de abril de 1917. Duas Fotografias de Hermann Menchen. Fonte: acervo Érica Menchen (não parece ser o mesmo edifício)

Com a entrada do Brasil na I Guerra Mundial, passou a vigorar uma lei governamental que proibia que qualquer veículo de imprensa fosse escrito em idioma alemão. Mesmo com o fim da guerra e o cancelamento da lei, em 1919, a edição dos “Monatsblätter der germanischen Bundes” (folhas mensais do g. B.) não foi retomada, pois o *Bund* não mais existia [KEIL, 2018, em correspondência com a autora].

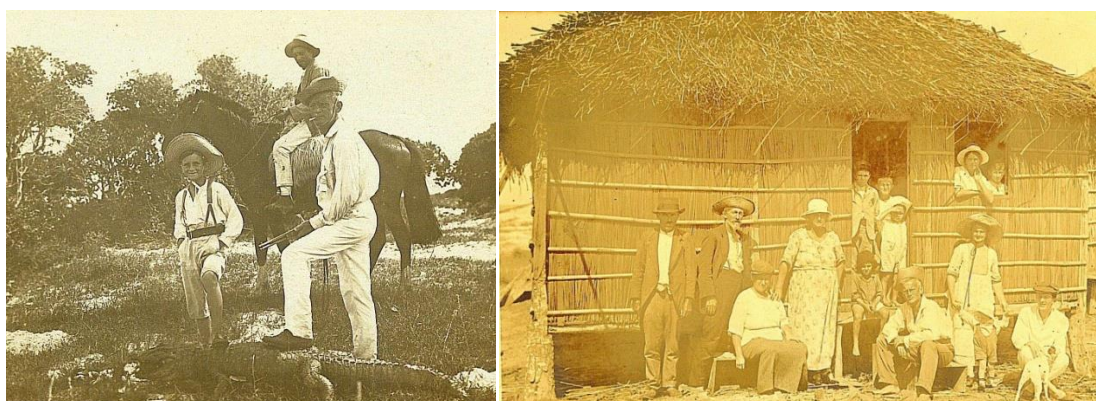


Figura 370: Hermann Menchen e o filho, após matar um jacaré na Barra do Ribeiro, 1916, Fonte; acervo família Menchen

Figura 371: Família Menchen no veraneio em Quintão, 1916. Fonte; acervo família Menchen

Conquanto fotos da época mostrem episódios pitorescos da vida da família, por exemplo após terem matado um jacaré e passando as férias de verão na praia do Quintão, no “Hotel Trauning”, a situação profissional de Menchen foi piorando gradativamente. Como relata em correspondência a seu irmão residente em Buenos Aires, ele se sentiu de tal modo como pessoa *non grata*, que, em 1922, tomou a decisão de voltar para a Alemanha, desta vez levando a família. Instalou-se em Planegg, perto de Munique, onde ainda morava sua irmã. A mãe já tinha falecido. Desta época há várias patentes de aparelhos técnicos especializados, que foram registrados em nome de todos os irmãos e irmãs, como a *Rändler-Maschine* (não se descobriu para que serve), mostrada em Figura 374.

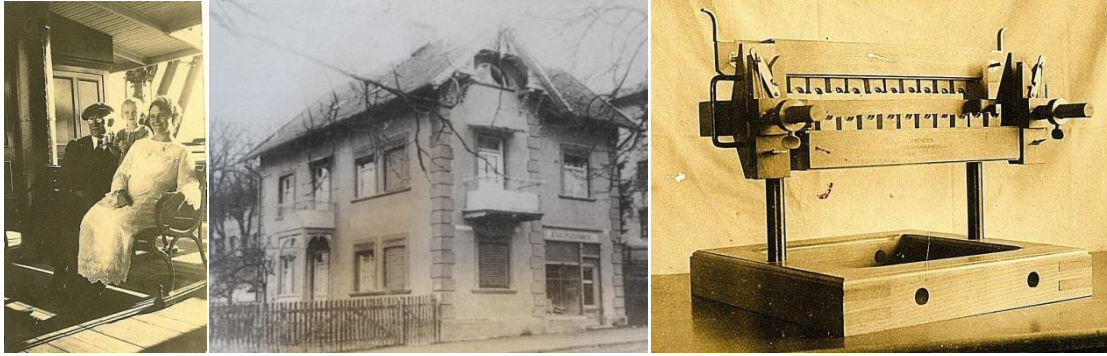


Figura 372: A bordo do navio a vapor, indo para Alemanha. 1922. Fonte: acervo família Menchen

Figura 373: Casa em Planegg onde morou a família Menchen, entre 1922 e 1928. Fonte: acervo Érica Menchen

Figura 374: Rändler-Maschine inventada e construída pelos irmãos Menchen. Fonte: acervo família Menchen

Não se sabe se Hermann Menchen ingressou na NSDAP (partido nazista). Aparentemente sentia seus desejos nacionais bem representados por este partido político, pelo qual se candidatou a prefeito da cidade de Planegg, sem, no entanto, ter conseguido sua ‘renaturalização’. Não obstante tivesse a documentação completa que mostrava sua descendência alemã direta, remontando ao século XVIII, e declarações de testemunhas significativas, seu processo de ‘renaturalização’ nunca foi aprovado. Ele permaneceu seis anos em Planegg, antes de voltar para o Brasil, novamente frustrado. Por não se sentir benquisto em Porto Alegre, viveu, a partir de 1928, em Santa Cruz.

Menchen destaca-se da maioria dos arquitetos de origem alemã pelo fato de, aparentemente, ter bons vínculos com os militares brasileiros. Além de ter projetado palacetes e casas para militares⁸³, ele foi contratado para elaborar a ampliação da escola militar, logo antes de sua partida rumo à guerra, em 1914.

As esculturas monumentais na frente da cúpula do grande pórtico central da escola são de Adloff, que, na época, trabalhou na empresa de João Vicente Friedrichs.

Embora tenha construído, no mínimo, uma igreja, em Sinimbu, (talvez tenha projetado mais igrejas, ainda não identificadas), Menchen declarou, em um documento para conseguir a ‘renaturalização’ alemã, que era *Spiritist* (uma espécie de panteísta que não pode ser confundido com espiritista no sentido brasileiro). Como *Spiritist* sentiu certa proximidade espiritual com o positivismo, o que pode ser considerado como um dos motivos para ter tido militares como clientes. Os estudos científicos por ele elaborados encaixam-se perfeitamente no credo, na técnica, no progresso tecnológico, típicos dos positivistas.

⁸³Cinco casas para o Sr. Major F. de Nabuco Varejão (1912), Casa Major Joaquin de Andrade Vasconcellos (1913), Casa Capitão Conrado Felix Serra de Sampaio (1914)

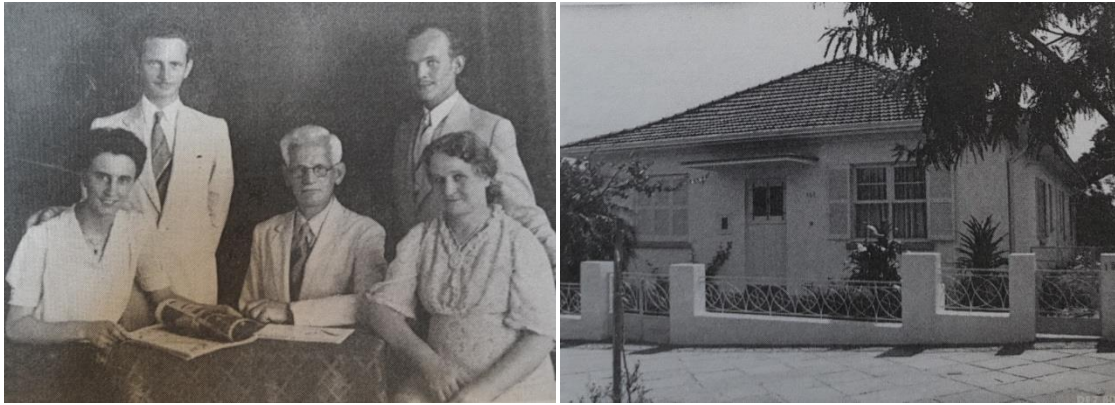


Figura 375: Família Menchen com a nora, anos 1930. Fonte: acervo Érica Menchen

Figura 376: Casa própria do arquiteto em Santa Cruz. Fonte: acervo Érica Menchen

A casa própria do arquiteto, em Santa Cruz, permite avaliar o quanto ele mudou de estilo ao longo de uma vida que, a seu ver, dedicara, em boa parte, ao bem estar das duas pátrias. A mesma alteração de espírito mostra-se em sua escrita: jovem, procurando o ainda desconhecido rumo da vida, escreveu poemas vibrantes de emoção. Mais velho, dissertou de forma racional sobre constelações solares e outros assuntos técnicos. No início da carreira no Brasil, quando seu comportamento pessoal e sua convicção política estavam ainda em conformidade com o código da maioria da sociedade alemã, viveu momentos esplêndidos, vendo seus projetos realizados. Mais tarde, porém, devido à sua não conformidade, passou por momentos de profundo desespero, principalmente quando se sentia – e o era, de fato - sem pátria, pois não se encaixava em lugar nenhum.

Os mesmos vínculos pessoais, que provavelmente o ajudaram no início da carreira, quando tinha recém-chegado e casou-se com Lilly, se tornaram contraprodutivos e complicadores, quando se afastou do estilo germânico comum, aprovado pela sociedade empresarial rio-grandense, tomando outros rumos bem mais radicais para viver a ‘germanidade’. Acabou expulso da rede – tanto da brasileira quanto da alemã.

Este é, conforme Massey, Tilly e Boyd, um caso exemplar referente à importância das redes sociais na articulação dos processos migratórios. Os autores destacam a solidariedade no interior dos grupos migrantes como uma das características que configuram e sustentam as redes, mas também evidenciam a ambiguidade das relações, pois a própria dinâmica da migração revela que os laços de parentesco, amizade e origem comum são permeados por conflitos e ambiguidade [SASAKI; ASSIS, 2000, p.11]. A vida profissional dos arquitetos alemães no Brasil e a de Menchen em especial – pois a situação descrita aconteceu tanto na ida, quanto na volta e, mais uma vez, na ida – exemplificam o discurso de Oltmer de que, muitas vezes, além da falta de recursos econômicos, são assuntos burocráticos como falta de documentos ou a inexistência de redes sociais que paralisam o avanço pessoal [OLTMER, 2017, p.104] .

Theodor Alexander Wiederspahn

A biografia de Theo Wiederspahn já foi tão exaustivamente descrita por Weimer (1988, 2004, 2009) e outros tantos autores, por conseguinte seguem apenas um resumo sucinto, baseado na leitura da bibliografia de Weimer, e algumas observações específicas da presente tese.

Theodor Alexander Wiederspahn nasceu em Wiesbaden em 19 fev.1878 como 11º filho do casal Heinrich Josef & Maria geb. Koop. Após completar os estudos primários na “Realschule”, passou a freqüentar a Escola de Construção e Ofício de Wiesbaden. Concluiu o curso em 1894. Nos anos seguintes freqüentou a Escola de Construção de Idstein e Darmstadt. Nos anos subseqüentes acumulou considerável experiência profissional como gerente de diversas empresas construtoras. Trabalhou também em Saarbrücken com Peter Weskalnys que o demitiu em abril 1908, quando Wiederspahn emigrou para o Rio Grande do Sul, a fim de trabalhar na Viação Férrea. Dificuldades surgidas na assinatura do contrato, levaram-no a empregar-se na firma Rudolf Ahrons onde assumiu o departamento de arquitetura em setembro de 1908.

Até 1915, quando a firma foi fechada devido à I Guerra, realizou grande número de projetos importantes tanto na Capital como no interior. Restabelecida a paz, fundou uma firma particular. Paralelamente, dirigiu uma Escola de Artes e Ofícios criada em 1914. Na década de 1920 afirmou-se como o mais solicitado arquiteto de POA, realizando basicamente obras para a iniciativa privada. A crise de 1930 levava-no à falência. Então passou a dedicar-se a organizar um sindicato profissional pioneiro. A exigência de registro profissional estabelecida por lei federal em 1933, rebaixou-o à categoria de “construtor Licenciado” em razão do que foi obrigado a deslocar sua atividade para o interior do Estado, passando a trabalhar basicamente para a Igreja Evangélica de Confissão Luterana. Perseguições políticas obrigaram-no a interromper suas atividades durante a II Guerra. A morte o surpreendeu em plena atividade em 12 nov. 1952.

[Weimer, 2009]

Salienta-se que Theo deixou o país provavelmente, entre outros motivos, por seu pai não aceitar sua segunda noiva, devido à sua confissão religiosa ‘oposta’ à da família Wiederspahn, que era de confissão *alkatholisch* (velha católica). Theo, porém, para grande desgosto de seu pai, converteu-se ao protestantismo para que fosse reconhecido seu segundo matrimônio com a protestante Maria Mina Haffner de Gosslar. Theo experimentou tamanha delimitação da liberdade confessional, que optou por sair do entorno conhecido onde, até então, vinha sendo profissionalmente bem-sucedido, rumando para o Brasil que, desde a época da ocupação holandesa, no século XVII, mantinha a fama de respeitar a liberdade religiosa. Não se tem conhecimento se o casamento, por conta das conexões sociais da esposa, à época da emigração, interferiu em seu sucesso profissional no Brasil, mas supõe-se que não. Isso contrasta com o ocorrido com os outros dois arquitetos, Menchen e Lutzenberger, para os quais o casamento,

muito provavelmente, exerceu influência positiva em suas carreiras, por facilitar o acesso à alta e bem estabelecida sociedade alemã. Quando a situação profissional de Theo, durante a I Guerra Mundial, tornou-se precária, devido à sua cidadania alemã – situação que se repetiu, nos anos 1930, quando sua empresa faliu, sob o regime de Getúlio Vargas – a igreja evangélica o contratou para muitas obras no interior do Rio Grande do Sul. Ele construiu, no mínimo, doze igrejas, além de vários seminários, creches e casas de pastores.

O irmão de Theo, Joseph, emigrara antes dele e mostrava-se muito satisfeito com sua situação no Brasil. Quando Theo manifestou interesse em segui-lo, atravessando o Atlântico, Joseph conseguiu obter um emprego para ele, no entanto a viagem demorou demais e quando Theo chegou a vaga já tinha sido ocupada. Entretanto, Rudolph Ahrons o contratou prontamente como responsável pelo setor arquitetônico de seu escritório, aparentemente convicto da alta qualidade do trabalho realizado na Alemanha. Günter Weimer supõe que Menchen tenha sido demitido e Wiederspahn assumido seu cargo. No entanto, considerando que, no mesmo ano, Menchen casou-se com uma moça de uma família de bem-sucedidos empresários, com tradição no ramo da construção, e que ele estava prestes a se tornar pai, parece mais provável que tenha tomado, por conta própria, a decisão de trabalhar como autônomo e assumir os riscos e os benefícios de sua empresa. Além disto, haveria, na época, trabalho mais que suficiente para ambos os arquitetos no escritório de Ahrons.

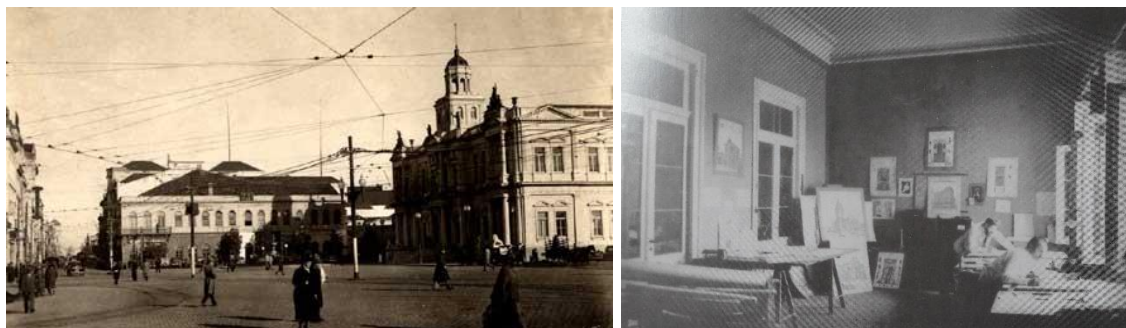


Figura 377: Praça Montevideo com prefeitura e prédio do escritório de Wiederspahn entre 1916-1922. Fonte: www2.portoalegre.rs.gov.br, acesso 04.2019

Figura 378: Escritório de Wiederspahn. Fonte: WEIMER, 2009, p.77

Empregado no escritório da mais importante construtora do Rio Grande do Sul na época, Theo foi responsável por um amplo campo de atuação e conseguiu ‘fazer seu nome’, o que o ajudou quando Ahrons, logo depois da morte de seu pai, fechou seu escritório. Theo continuou trabalhando por conta própria, tendo instalado seu escritório na esquina da Praça Montevideo, quase em frente ao Paço Municipal, de onde se enxergavam algumas de suas obras.

Joseph Seraph Lutzenberger

Joseph Lutzenberger, em 1920, veio sozinho para o Brasil, contratado pela empresa Weiss & Cia, em princípio para ficar somente cinco anos, no entanto ficou para sempre.

Não se sabe exatamente o quanto laços familiares o ajudaram na aquisição de projetos, mas, mesmo que isto tenha ocorrido, evidencia-se que, desde a infância, o arquiteto foi um excelente aluno. Tornou-se um ótimo profissional, tendo conseguido, ao longo de sua carreira, aprovação em concorrências objetivas para obtenção de vaga em prefeituras e escritórios de primeira classe. Weiss & Cia. foi o último destes escritórios.

Conquanto se declarasse ateu, casou-se, no dia 26 de fevereiro de 1926, com Emma Elsa Kroeff (1893-?), descendente de uma família fortemente católica. O casamento pode, então, tê-lo ajudado na obtenção de contratos para a construção, no Rio Grande do Sul, de igrejas católicas por ele projetadas, tendo as cidades de Porto Alegre, Novo Hamburgo, Caçapava e Cachoeira do Sul recebido um templo cada uma.



Figura 379: Jacob Kroeff Filho, sogro de José Lutzenberger. Fonte: AMSTAD, 1923, p.240

Figura 380: Casa Kroeff Filho no Hamburger Berg (hoje Novo Hamburgo). Fonte: MONTE DOMECCO & CIA, 1916, pp. 136

Figura 381: Fábrica de conservas de Jacob Kroeff Filho. Fonte: idem

Figura 382: Família Kroeff Filho na varanda da casa. Fonte: idem

Figura 383: Jacob Kroeff Filho com sua esposa Teresa. Fonte: idem

Figura 384: Jacob e Teresa Kroeff assistindo à apresentação de piano da filha Hildegard Fonte: idem

O avô de Emma, Jacob Kroeff, era original de Merl an der Mosel, assim como Miguel e Aloys Friedrichs, a família de Alberto Bins e a família Sehl. Ele casou com Elisabeth Sehl Bins, nascida em São Sebastião do Caí, a qual faleceu aos 27 anos de idade. No segundo matrimônio, casou com Bárbara (não se descobriu seu sobrenome). Hecker relata, em sua dissertação⁸⁴ sobre três gerações da família Jacob Kroeff, que o pai de Emma, Jacob Kroeff Filho, casou, em 1873, com

⁸⁴HECKER, João Luz: "Jacob Kroeff – Jacob Kroeff Filho – Jacob Kroeff Netto: o Hoteleiro, o Coronel, o Intendente -1885 a 1966". Dissertação de mestrado PUC-RS, orientador: Prof. Dr. René Gertz, 2010

Maria Teresa Steigleder com a qual teve nove filhos. Ele foi açougueiro e proprietário de fazendas e estâncias no Alto da Serra, onde criou e engordou gado. Como proprietário de um dos maiores matadouros da região (Matadouro Jacob Kroeff & Wiltgen), tinha uma linha ferroviária própria e abastecia de carne toda a Porto Alegre. Em 1902, instalou uma grande fábrica de álcool, extraído da raiz de mandioca. Possuía, em Porto Alegre uma fábrica de descascar arroz, uma das primeiras do Estado. Foi propagandista da república, antes e depois do regime triunfante, tendo sido eleito deputado exerceu o mandato na assembleia estadual, entre os anos de 1892 e 1900. Sempre se mostrou um devotado defensor dos interesses regionais, especialmente se concernentes a escolas e a estradas. Estava sempre na linha de frente quando se tratava da construção de uma igreja ou de um estabelecimento de ensino.⁸⁵Realizou duas viagens à Europa com a família inteira, para mostrar aos filhos sua terra de origem. Em uma delas, recebeu, em audiência especial com o Papa Pio X, a bênção papal extensiva a toda família. Faleceu em 1926, aos 75 anos de idade.



Geburtsort der Familie Kröff
 Sehl, Bins u. Friedrichs u. viele
 anderen Porto Alegrensern.
 Auch hier waren wir Menchen
 u. standen vor dem Haus das
 hatte die Initialen J. S. 1818.
 Johannes Sehl.

Figura 385: Cartão postal de Merl an der Mosel, trazido pela família Menchen como lembrança da viagem. Fonte: acervo Érica Menchen

Figura 386: Grifo de Lilly M. no verso do cartão: Cidade natal das famílias Kröff, Sehl, Bins, Friedrichs e muitas outras pessoas porto-alegrenses. Também aqui fomos, nós, os Menchen e ficamos parados na frente da casa, que tinha a inicial 4.5.1818 Johannes Sehl (avô materno de Lilly Menchen) Texto original: *Geburtsort der Familie Kröff, Sehl, Bins und Friedrichs und viele anderen Porto Alegrensern. Auch hier waren wir Menchen und standen vor dem Haus das hatte die Initialen 4.5.1818. Johannes Sehl.*

Segundo Hecker, o irmão de Emma, Jacob Kroeff era um católico fervoroso e convicto, tendo sido político municipal e estadual pelo Partido Republicano Rio-grandense Formou-se advogado na primeira turma da Faculdade de Direito (atualmente pertencente à UFRGS). Ele cuidava dos empreendimentos da família, em especial do “Matadouro Kroeff”. Casou-se com Otilie Wiltgen (salienta-se que dois irmãos e duas irmãs de Emma Kroeff casaram com quatro

⁸⁵O célebre colégio São José das irmãs franciscanas de São Leopoldo e o colégio Santa Catarina de Novo Hamburgo tiveram, no coronel Jacob Kroeff Filho, um grande auxiliar e protetor. O antigo colégio Nossa Senhora da Conceição de São Leopoldo teve igualmente, no coronel Kroeff, um devotado servidor. Ele foi um dos fundadores do Colégio São Jacob, de Hamburgo Velho, que, em atenção aos relevantes serviços por ele prestados, recebeu exatamente o nome São Jacob. [HECKER, 2010]

membros da família Wiltgen) e abriu um hotel em Novo Hamburgo, onde recebeu, conforme Felipe Kuhn Braun , no mínimo por duas vezes, o Imperador Dom Pedro II.



Figura 387: Jacob e Luisa Friedrichs, avôs paternos de Lilly. Fonte: acervo família Menchen

Figura 388: Johann e Katharina Sehl, avôs maternos de Lilly. Fonte: acervo família Menchen

Figura 389: Elisa e Josef Bins, sócio do pai da Lilly. Fonte: acervo família Menchen

Observa-se o quanto os vínculos familiares na sociedade alemã de Porto Alegre entrelaçavam-se. A esposa de Hermann Menchen, Lilly Fiedrichs, descendente, pelo lado materno, da família Sehl, o que significa que os filhos de Josef Lutzenberger e de Hermann Menchen eram primos em terceiro grau e sobrinhos em quarto grau dos filhos de Alberto Bins. Todos eles tinham alguma raiz na pequena cidade de Merl.

II.4 Sobre as redes profissionais dos quatro profissionais

Rudolph Ahrons

Rudolph (Rodolfo) Ahrons (1869 – 1947) ⁸⁶, intitulado também Dr. R. Ahrons, estudou engenharia civil na *Königlich Technische Hochschule zu Berlin* (hoje Universidade Técnica de Berlim) entre os anos de 1889 e 1894. A faculdade de engenharia civil desta instituição tinha a melhor reputação do país e contava, em seu corpo docente, com uma série de arquitetos e engenheiros importantes à época, como Eduard Jacobsthal e Johannes Otzen.

Os professores com os quais Ahrons estudou e suas respectivas disciplinas foram: Prof.Dr. Carl Pietsch, (1858-1939) – geodésia, fotogrametria e mecânica; Prof.Geheimer Regierungsrat Eugen Brandt – construção civil, construção de pontes e construção em aço; Prof. Regierungsbauemeister Geheimer Regierungsrat Emil Dietrich (1844 -1912) – enciclopédia das

⁸⁶ Pretende-se somente acrescentar algumas informações ao que foi publicado sobre Ahrons em Weimer, 2004, p.18 e 1996, p.42—53; Lersch, 2014, p.234—254; Conrona, 1957, p.220 , e outros.

ciências da construção civil, construção de pontes, vias e bondes, ele assinou os dois trabalhos estudantis de Ahrons; Prof. Baurat Christian Havestadt que lecionou construção hidráulica; Prof. Regierungsbaumeister Emil Hoffmann, Prof. Eduard Jacobsthal e Prof. Baurat Regierungsrat Oskar Hossfeld – introdução à forma da arquitetura para engenheiros; Prof.Dr. med. Theodor Weyl – higiene para arquitetos e engenheiros. Na época dos estudos de Ahrons, foram concluídas várias obras de grande porte integrantes do plano de saneamento da capital alemã ⁸⁷, elaborado por *Stadtbaurat* James Hobrecht (1825-1902). Nos programas do curso de engenharia civil dos anos 1890 (*Abteilung II*, segundo a nomenclatura da universidade), consta, semestralmente, uma dúzia de visitas guiadas pelos professores da engenharia hidráulica e da arquitetura, que levavam os estudantes aos canteiros de obras em Berlim e suas redondezas (Danzig, Königsberg, Pillau, entre outros). Geralmente, eram visitas a obras de engenharia hidráulica, como muros-cais, canais, pontes, aterros, represas e outras construções portuárias, e também as obras de prédios de grandes igrejas, bancos e estações ferroviárias em Berlim. Na sequência, apresentam-se extratos do programa do curso de engenharia civil (*Abteilung II*) entre os anos de 1892 e 1894.

b. bei der Abtheilung II

Unter Leitung:

des Professors Brandt am 22. Juni 1892 mit 37 Studirenden der Abth. I u. II zur Besichtigung der grossen Halle des Schlesischen Bahnhofs und des Neubaus der Emmaus-Kirche;
des Professors E. Dietrich zur Besichtigung Berliner Brückenbauten und der Bauten der Strassen am Mühlendamm;
der Professoren Goering und Müller-Breslau mit 23 Studirenden zur Besichtigung der Ingenieur-Bauwerke bei Fordon, Dirschau und Danzig;

....

des Professors Schlichting vom 6. bis einschl. 12. Juni 1892 mit 24 Studirenden zur Besichtigung der Bau-Ausführungen des Nord-Ostseekanals und der Unterweserkorrektion;
des Professors Büsing am 13. Juni 1892 nach den Riesefeldern bei Osdorf;
des Baumeisters Scholtz am 28. Juni 1892 mit 12 Studirenden zur Besichtigung der Marchschen Thonwaarenfabrik in Charlottenburg.

...

⁸⁷O plano previa a subdivisão da cidade em 12 parcelas radiais. Cada parcela coletava as águas cinzas e pluviais e as enviava, através de canalização subterrânea, até uma estação de tratamento, onde eram espalhadas em *Rieselfelder* (campos de pingamento). O sistema foi implantado entre 1873 e 1893 e transformou Berlim em uma das cidades mais limpas do mundo. Hobrecht elaborou planos de um sistema de tratamento da água semelhante para Stettin, Potsdam, outras 30 cidades alemãs, Tóquio, Moscou e Cairo [Hobrecht, 1893].

des Professors Brandt am 23. Mai 1894 mit 58 Studirenden zur Besichtigung der im Bau begriffenen Gnadenkirche im Invalidenpark; am 13. Juni 1894 mit 63 Studirenden zur Besichtigung der Bahnhofshalle Friedrichstrasse und hieran anschliessend, des Neubaues der Reichsbank;

des Professors Goering am 1. Juli 1893 mit etwa 50 Studirenden zur Besichtigung der Bauten am Nordring der Berliner Ringbahn;

des Professors Büsing am 5. März 1894 mit etwa 24 Studirenden zur Besichtigung der Wasserwerks-Anlagen, insbesondere der Entwässerungs-Anlagen bei Beelitzhof; am 10. März 1894 mit 8 Studirenden nach den neuen Berliner Wasserwerken am Müggelsee; am 9. Juni 1894 mit 10 Studirenden nach Lichtenberg zur Besichtigung der dortigen Kanalisationswerke insbesondere der Kläranlage nach Roeckner-Rothschem System, danach zur Besichtigung der Berliner Rieselfelder bei Malchow und Blankenburg;

des Geheimen Bauraths, Professors Kummer in der Zeit vom 19. bis 26. April 1894 mit 12 Studirenden nach Danzig, Neufahrwasser, dem Weichseldurchstich, Elbing, dem Oberländischen Kanal, Königsberg, dem Seekanal, Pillau, Rischöft und Hela zur Besichtigung der See- und Hafenbauten und anderer interessanten wasserbaulichen Ausführungen;

des Privatdozenten Knauff im Juli 1893 mit 3 Studirenden nach dem Hygiene-Museum;

des Bauraths Gerhardt am 30. Juni 1894 mit 62 Studirenden zur Besichtigung der Stauanlage bei Charlottenburg, der Fundamente des Kaiser-Wilhelm-Denkmales, des Neubaues der Kurfürstenbrücke und des Wehrs mit Schleuse am Mühlendamm.



Figura 390: Nova ponte ferroviária em Dirschau. Fonte: www.pobdydgosku.pl, acesso 05.2017

Figura 391: Ponte sobre o rio Weichsel em Fardon. Fonte: www.mapio.net, acesso 05.2017

Figura 392: Kaiser-Wilhelm-Kanal. Fonte: www.wikipedia.de, acesso 05.2017

Devido ao aumento de trânsito na linha ferroviária Berlim – Königsberg – São Petersburgo, faziam-se necessárias uma nova ponte sobre o rio Weichsel em Fardon e a duplicação da ponte em Dirschau. No segundo caso, foi construída uma ponte nova ao lado da velha. Os portais em tijolo à vista são obra de Eduard Jacobsthal, professor de arquitetura para engenheiros de Ahrons. Com 1325 m de comprimento era a ponte mais comprida da Alemanha.

O projeto do *Nord-Ostsee-Kanal* foi aprovado, em 1886, pelo parlamento nacional. Em junho 1887, foi lançada sua pedra fundamental pelo Imperador Guilherme I e, em junho de 1895, foi inaugurado o canal de 67m de largura e 9m de profundidade, pelo Imperador Guilherme II que, em homenagem a seu pai, batizou esta obra infraestrutural de grande porte como *Kaiser-Wilhelm-Kanal*.



Figura 393: Eduard Römer: Schlesischer Bahnhof, 1870. Fonte: www.pinterest.com, acesso 05.2017

Figura 394: Franz Schwechten: Anhalter Bahnhof, 1841. Fonte: www.archimaps.com, acesso 05.2017

Figura 395: Johannes Vollmer: Bahnhof Friedrichstraße, 1878-1882. Fonte: www.pinterest.com, acesso 05.2017

Figura 396: J. Vollmer: Bahnhof Friedrichstraße. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 05.2017

Figura 397: J. Vollmer: Bahnhof Friedrichstraße com a ponte *Schluetersteg*, 1900. Fonte: [wikimedia.org](http://www.wikimedia.org), acesso 05.2017

Os prédios das estações ferroviárias de Berlim continuam, até hoje, impressionando pelo tamanho do vão vencido por levíssimas construções em ferro fundido, decorado. Eles apresentam a combinação entre partes envidraçadas com perfis mínimos e outras construídas em pedra pesada, decoradas com elementos pré-fabricados em pedra ou terracota. Em seu interior, com acabamentos cuidadosamente colocados, há lojas, restaurantes e estações de conexão com as linhas de bonde, que, ainda atualmente, caracterizam estes centros de comércio e mobilidade, os quais conectam a vida rural com a urbana e que poderiam ser chamados de ‘catedrais da modernidade’ ou de ‘primeiro tipo de *shopping*’.

Observa-se, na entrada para Porto Alegre, este mesmo encontro de duas linguagens arquitetônicas diferentes: uma leve em aço e outra pesada em pedra. O pórtico central em aço e vidro do conjunto dos cais do porto, cujos galpões pré-fabricados em aço são construções leves, conduz o visitante à Praça da Alfândega cujos cantos são marcados pelos prédios maciços dos Correios e Telégrafos e da Delegacia Fiscal.

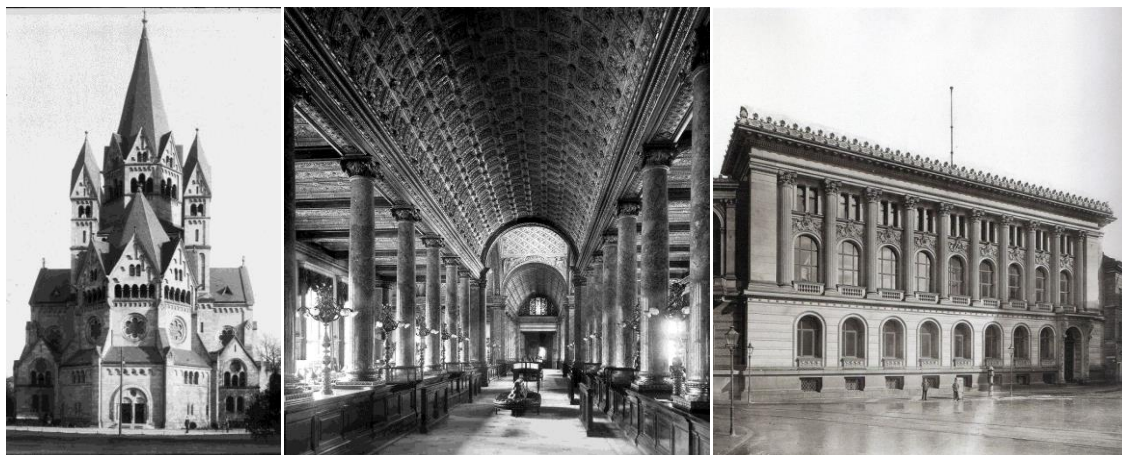


Figura 398: Max Spitta: Gnadener Kirche, 1891-95. Fonte: www.printerest.com, acesso 05.2017

Figura 399: Julius Emmerich (1834-1917): Aumento da *Reichsbank* (Banco Imperial) hall das caixas, Hausvogteiplatz, Berlin, 1892–94. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 05.2017

Figura 400: F. Hitzig: Reichsbank, Hausvogteiplatz, 1869-74. Fonte: www.printerest.com, acesso 02.2018

A igreja com planta centralizada, construída na íntegra em estilo puramente neorromânico, a *Gnadener Kirche* de Max Spitta (1842-1902), não mais existe. O caráter monumental, internamente quase sacral, da sede principal da *Reichsbank*, mostra o significado da instituição para a cidade e o país. Radia uma atmosfera parecida com aquela que as sedes dos bancos construídas por Ahrons, em Porto Alegre, viriam ter, principalmente o prédio do Banco do Comércio (hoje Santander Cultural).



Figura 401: Fábrica da olaria March, Wilmersdorf. Fonte: www.berlin.de, acesso 05.2017

Figura 402: Filtro d água de Ernst Mach, 1845. Fonte: www.furnologia.de, acesso 05.2017

Figura 403: Estação de tratamento da água em Müggelsee. Fonte: www.klassewasser.de, acesso 05.2017

Outra visita técnica organizada pela faculdade levou os estudantes, no dia 18 de junho 1892, à empresa *Marchsche Thonwarenfabrik em Charlottenburg*, a maior fornecedora de esculturas e ornamentos em terracota do Império. Ela possuía um catálogo de módulos decorativos, originais da antiguidade, prontos para encomenda, que foram usados por arquitetos famosos na época, como Schinkel, Stüler e Strack.

No entanto, a produção de potes e vasos resistentes à acidez para armazenamento de produtos químicos, cada vez mais requisitados desde o início da industrialização, constituiu a parte mais lucrativa de sua produção. Ali também eram fabricados filtros de água, atualmente ainda comuns em casas brasileiras, mas fora de uso na Alemanha.

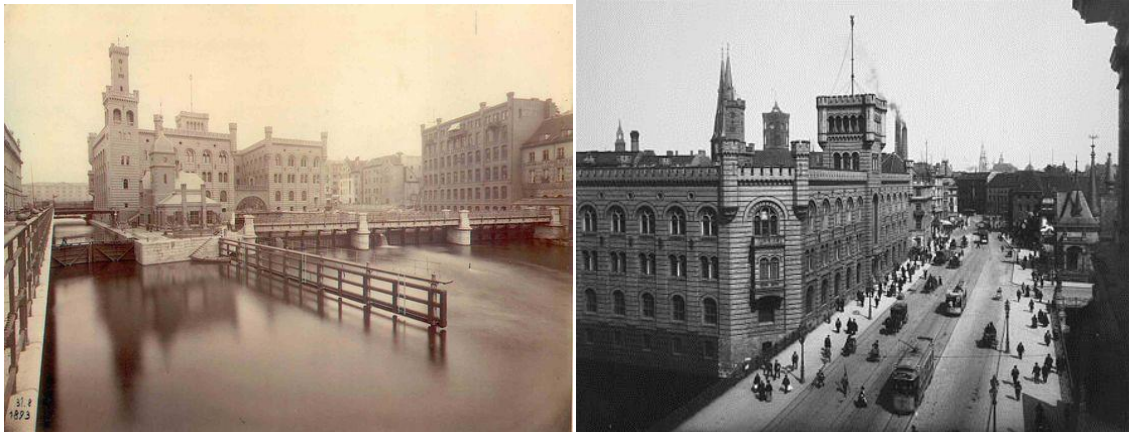


Figura 404: Pontes e prédio da Sparkasse (caixa econômica) no Mühlendamm, 1893. Fonte: www.printerest.com, acesso 05.2017

Figura 405: Prédio da Armenverwaltung (administração dos pobres), no Mühlendamm 1893. Fonte: www.wikimedia.com, acesso 05.2017

No desenho de uma cidade ideal, usado como material didático pelo Prof. Emil Hoffmann, nos anos 1890, na Faculdade de Arquitetura da *Königlich Technischen Hochschule zu Berlin* (figura 406), identifica-se outro exemplo do ideário da simultaneidade de construções e formas expressivas opostas. Há novas construções que exigem tecnologia avançada, radiando o conforto da modernidade, representado por um rio ‘domesticado’, aparentemente limpo, por bondes e por um calçadão de lazer com construções igualmente novas. Do outro lado, está uma massa petrificada, formalmente inspirada em arquiteturas de épocas anteriores, geralmente monumentais e acadêmicas.

Esta bipolaridade recebe ainda uma espécie de lustre decorativo, na forma de um cenário pictórico de fundo, com torres góticas, pontudas de igrejas e outros prédios difíceis de identificar.

A linha oficial de arquitetura e urbanismo em voga no Império Alemão guilherminista seguia, como se observa neste material didático, a grosso modo, a atmosfera da Exposição Mundial, realizada em Chicago, no ano de 1883.

As duas pontes de pedra projetadas pelo estudante Ahrons, no semestre de inverno 1892/93, na aula do professor *Regierungsrat* Emil Dietrich (1844-1912), mostram alta qualidade no desenho técnico e grande firmeza na escolha da solução formal. As pontes vistas no Mühlendamm em Berlim e nas excursões fora da cidade podem tê-lo deixado impressionado, porém não resultaram em mera cópia do observado (figuras 407, 408).

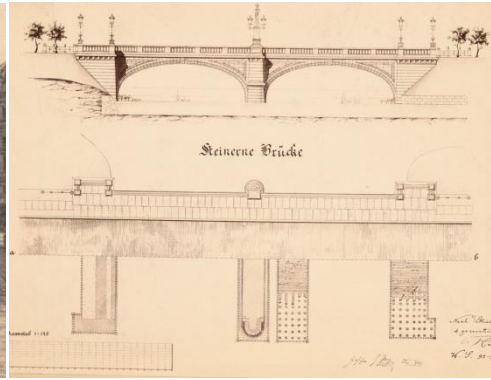


Figura 406: Material didático „cidade ideal“ do Prof. Emil Hoffmann da königlich technische Hochschule Berlin. Fonte: Architekturmuseum TU-Berlin

Figura 407: R. Ahrons (28.04.1893): trabalho estudantil “ponte de pedra”, assinado pelo Prof. Friedrich Wilhelm Büsing. Fonte: idem, Inv. no^o F_8276

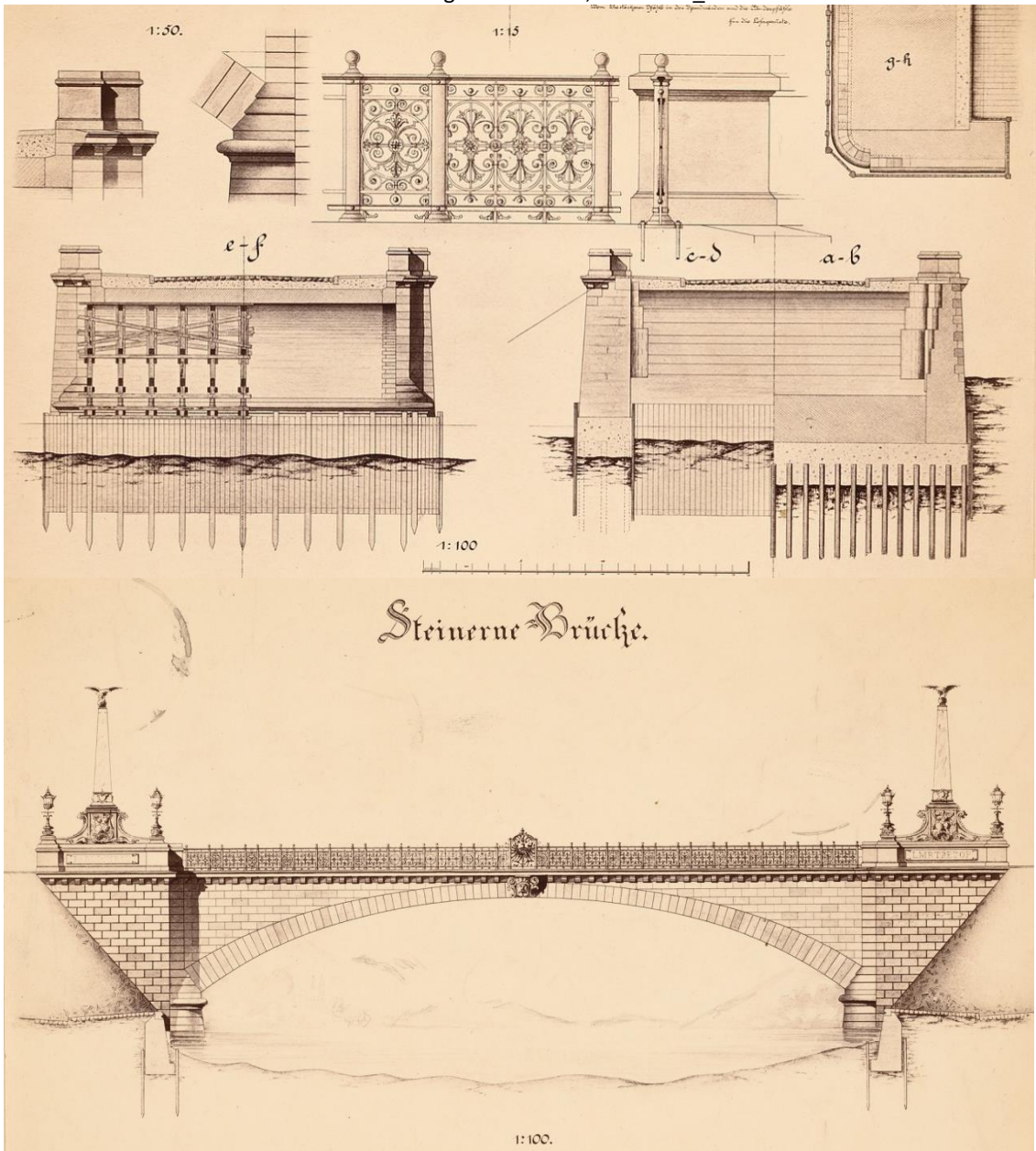


Figura 408: R. Ahrons (28.04.1893): trabalhos estudantis “ponte massíca” e “ponte de pedra”, assinados pelo Prof. Friedrich Wilhelm Büsing. Fonte: idem, Inv. no^o F 8274 e F 8275

Nos anais da Faculdade de Engenharia da *Königlich technische Hochschule zu Berlin* de 1894/1895, consta, na página 111, que Rudolf Ahrons foi aprovado no exame final do curso.

Von den zur Diplomprüfung zugelassenen Kandidaten haben bestanden
bei der

a. Abtheilung für Bau-Ingenieurwesen

die Vorprüfung

- | | |
|--------------------------|-------------------|
| 1. Richard Jonas | 5. Erich Giesecke |
| 2. Demetrius Petrides | 6. Arend Beltman |
| 3. Hans Hünnekes | 7. Willy Lehmann |
| 4. Moritz von Grünewaldt | |

die Hauptprüfung

Heinrich Tillmann Rudolf Ahrons

Na edição 1895/1896, na lista dos premiados da universidade técnica, também consta o nome de Rudolf Ahrons, pois ele conquistou a medalha de prata em sua diplomação, tal qual Paul Uellner que tinha estudado engenharia mecânica. Outro estudante deste curso, Richard Vater, recebeu 1500.- *Mark* para a realização de uma viagem de estudos.

3. Der Maschinenbau-Ingenieur Richard Vater aus Kempen, der die Diplom-Hauptprüfung mit Auszeichnung bestanden hatte, erhielt durch den vorgesetzten Herrn Minister ein Reisestipendium von 1500 M. für Diplomkandidaten.

Ferner wurde dem Bau-Ingenieur Rudolf Ahrons aus Porto Alegre und dem Maschinenbau-Ingenieur Paul Uellner aus Düsseldorf aus demselben Anlass die silberne Preis-Medaille der Technischen Hochschule verliehen.

Deduz-se, por conseguinte, que a afirmação de Corona de que Ahrons teria feito o melhor exame desde a fundação da universidade [Corona 1974]⁸⁸ é exagero, porém, isto não minimiza o sucesso extraordinário, realmente alcançado.

Semestralmente, eram também publicadas pela universidade tabelas que mostravam os países de origem dos alunos. Na época, os estudantes estrangeiros eram motivo de orgulho, por simbolizarem a comprovação da reputação mundial de excelência da instituição. Ahrons começou seu curso no verão de 1890 [LERSCH, 2014, p. 393] e tinha um colega igualmente brasileiro, como evidenciado na tabela de estudantes estrangeiros da Faculdade de Engenharia (figura 409).

⁸⁸No artigo citado, Corona menciona uma “pequena e honesta biografia do Dr. Rodolfo Ahrons”, escrita, em 1941, por Oscar de Oliveira Ramos, ex-aluno do renomado engenheiro. Este relato expõe que, após um brilhante curso, Ahrons recebeu seu diploma e “como prêmio aos seus merecimentos, logrou a nota de distinção, sendo-lhe conferida, pela Politécnica, a medalha ao mérito”. Segundo o mesmo autor, Rodolpho foi convidado pelo próprio ministro para ocupar, em Berlim, o cargo de professor da cátedra de Grafostática, o que “o jovem porto-alegrense recusou por preferir voltar a ser útil na cidade de seu nascimento”.

Von den Studirenden sind aus:	I	II	III		IV	V	Gesamtzahl
			Masch.-Ing.	Schiffbau			
Dänemark	—	1	1	—	1	—	3
England	—	—	3	1	2	—	6
Griechenland	—	1	—	—	—	—	1
Holland	—	2	3	1	1	—	7
Luxemburg	—	—	1	—	4	—	5
Norwegen	2	14	9	—	6	—	31
Oesterreich-Ungarn	4	3	5	—	2	—	14
Rumänien	1	1	1	—	5	—	8
Russland	1	1	44	1	42	—	89
Schweden	—	4	3	—	3	—	10
Schweiz	—	—	2	—	1	—	3
Serbien	1	2	—	—	—	—	3
Türkei	—	1	—	—	—	—	1
Verein.Staaten v.Nord-Amerika	—	2	6	—	1	—	9
Argentinien	—	1	—	—	—	—	1
Brasilien	—	2	—	—	—	—	2
Chile	1	1	—	—	—	—	2
Mexiko	—	—	—	—	1	—	1
Uruguay	—	—	—	—	1	—	1
Japan	—	1	1	—	—	—	2
zusammen	10	37	79	3	70	—	199
			82				

Figura 409: Tabela dos estudantes estrangeiros na Faculdade da Engenharia, no semestre de inverno 1891/1892. Fonte: anais da Faculdade de Engenharia da *Königlich technische Hochschule zu Berlin*. p.106

Na época dos estudos de Rudolph Ahrons, quem morava em Berlim podia testemunhar inúmeras obras públicas, privadas e de grandes empreendimentos governamentais. O *Reichstag* (Parlamento) e o Domo de Berlim são os dois exemplos mais citados.



Figura 410: Obra do Reichstag de Wallot, foto de 1888. Fonte: www.printerest, acesso 05.2017
 Figura 411: Julius Raschendorff: Domo de Berlim (1894-1905) em obras, publicado na revista *Berliner Architekturwelt*, em agosto 1899. Fone: www.printerest, acesso 05.2017

Surgiram continuidades infinitas de quarteirões, constituídos por casas de negócios com uso misto, oferecendo nos pavimentos superiores moradias tanto suntuosas, quanto para pessoas de renda média e de baixa renda, dependendo da altura do andar. Escritórios e consultórios localizavam-se acima do térreo, estando as lojas no nível da rua. Havia pátios para ventilar e iluminar. Nos bairros Kreuzberg e Prenzlauer Berg, há configurações com até três pátios em sequência.

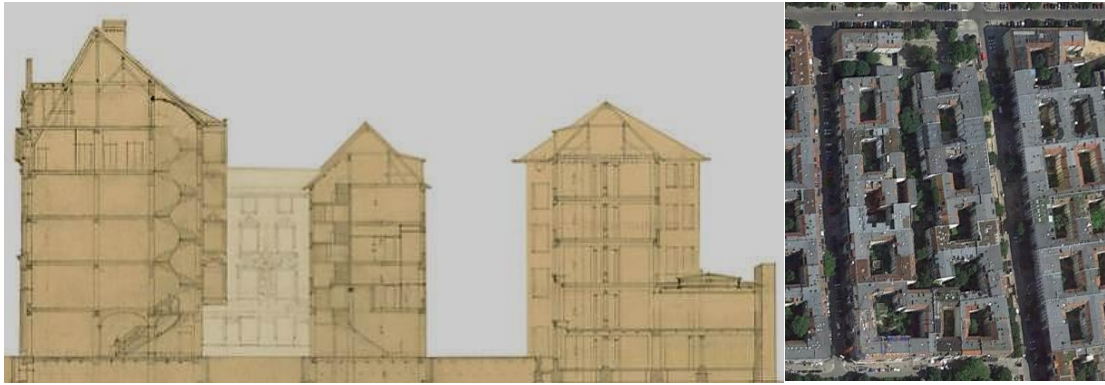


Figura 412: Alfred Messel (1853-1909): Etagenwohn- und Geschäftshaus, Berlin (1893), com casa *Vorderhaus* (casa da frente), *Seitenhaus* (casa lateral), *Mittelhaus*(casa do meio) e *Hinterhaus* (casa dos fundos).⁸⁹ Fonte: Architekturmuseum TU Berlin, Inv. Nr 12871, editado pela autora.

Figura 413: Berlin, Prenzlauer Berg, situação atual. Fonte: google.earth., acesso em maio de 2012.

Desde a metade do século XIX, as ruas foram, gradativamente, mudando sua aparência. Novas galerias comerciais, por vezes chamadas de verdadeiros templos de consumo, ofereciam espaço público, ao abrigo do tempo, com livre acesso para todos, como a *Kaisergalerie* de Kyllmann & Heyden de 1871; as lojas de departamentos *Kaufhaus Tietz* de Clemens & Wolfenstein 1904; o *Warenhaus Wertheim* de Alfred Messel (1896-1906); o *Warenhaus Herzmansky* (1898).

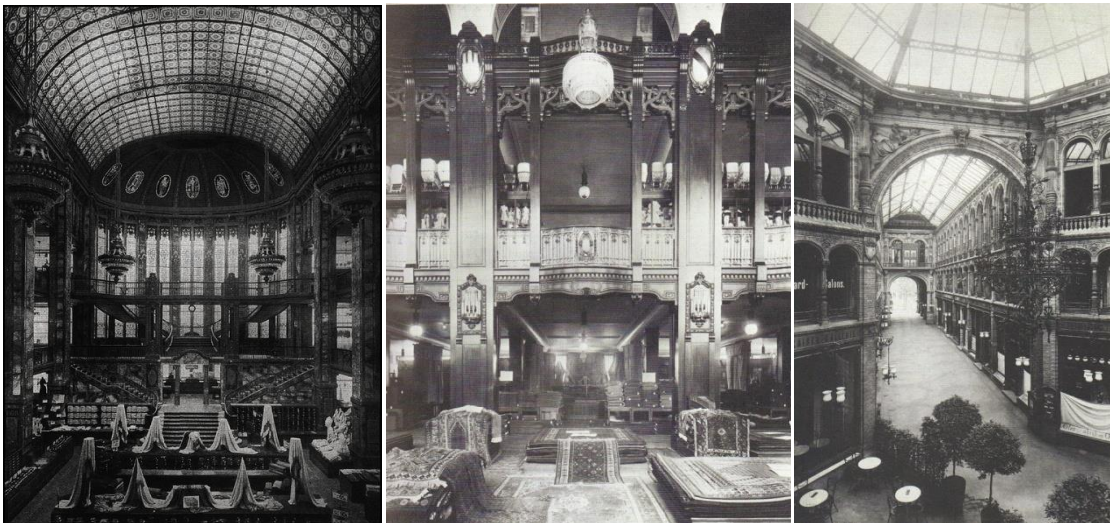


Figura 414: Clemens und Wolfenstein: Warenhaus Tietz, 1904. Fonte: www.flickr.com 05.2017

Figura 415: idem: www.stadtbild-deutschland.org, acesso 02.2018

Figura 416: Kyllmann und Heyden: Kaisergalerie, 1871. Fonte: www.pinterest.com, acesso 05.2017

⁸⁹O *Vorderhaus* (casa da frente) abrigava amplos apartamentos de luxo (150m² a 280m² ou até mais) com vista para a rua arborizada e andares com pé direito entre 3,50m e 4,25m, eles pertenciam às classes mais abastadas. No *Mittelhaus* (casa do meio), localizado entre o primeiro e o segundo pátio, as moradias eram menores (75m² a 130m²), com pé direito entre 2,70m e 3,50m, elas eram alugadas às classes menos privilegiadas. Os apartamentos do *Hinterhaus* (casa dos fundos), atrás do segundo pátio, tinham o tamanho entre de 35m² e 75m² e pé direito de 2,50m (mínimo exigido pela lei) a 2,70m, eles se destinavam à classe trabalhadora [Weissbach, 1902].

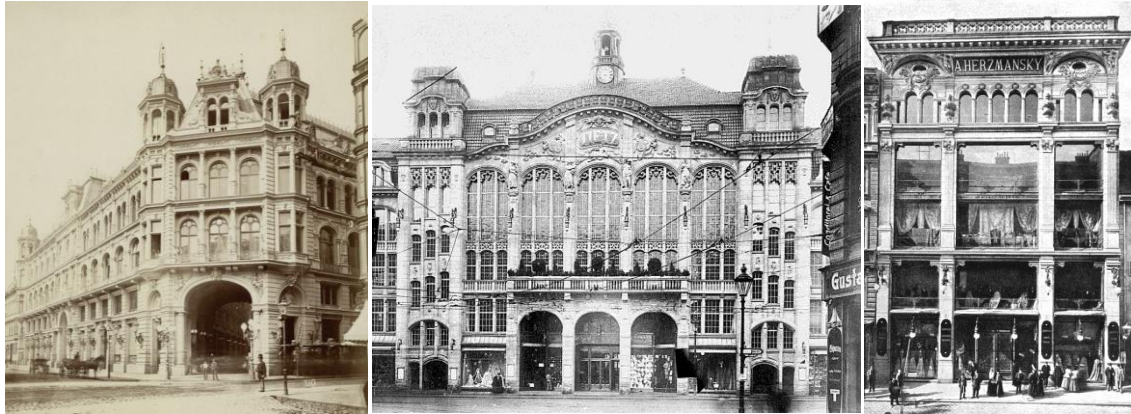


Figura 417: Kyllmann und Heyden: Kaiserglarerie, 1871. Fonte: www.printerest.com, acesso 05.2017

Figura 418: Clemens und Wolfenstein: Warenhaus Tietz, Alexanderplatz. Fonte: www.stadtbild-deutschland.org, acesso 02.2018

Figura 419: Warenhaus Herzmannsky,1898. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 02.2018

Há prédios culturais, como o *Neues Theater* no Schiffbauerdamm, obra de Heinrich Seeling (assistente de Wilhelm Böckmann na Bauakademie) de 1892, e o *Völkerkundemuseum*, obra de Hermann Ende em Dahlem de 1886, cuja volumetria e desenho de fachada dos blocos laterais a dupla Ahrons/Wiederspahn parece ter repetido no prédio da Faculdade de Medicina, em Porto Alegre. O prédio do *Völkerkundemuseum* foi demolido em 1961.



Figura 420: Heinrich Seeling Neues Theater am Schiffbauerdamm 1891-92. Além da apresentação de peças populares, típicas da época, aconteceram, neste teatro, várias estreias, como a da famosa peça “Die Weber” de Gerhart Hauptmann, em 1893. Fonte: www.printerest.com, acesso 05.2017.

Figura 421: Ende & Böckmann: Völkerkundemuseum Berlin-Kreuzberg, 1881–1885. Fonte: Bundesarchiv_Bild_146-1993-021-25 disponível em www.wikimedia.org, acesso 05.2017

Figura 422: Pavilhão de música no zoológico de Berlim, 1860. Fonte: www.printerest.com, acesso 05.2017

Em Berlim, não faltavam novos hotéis, grandes e luxuosos e novos prédios administrativos com café ou restaurante, próprios de grandes empresas, como a Casa Sarotti (fábrica de chocolate). Em outros, havia salas para tomar leite (*Milchhallen*). Surgiram também numerosas cervejarias. Algumas foram construídas em terrenos amplos, onde os prédios configuravam

conjuntos pitorescos, com praças arborizadas, que serviam como *Biergarten*. Por exemplo, a Cervejaria Bötzwow possuía um *Biergarten* onde cabiam seis mil pessoas, sua configuração espacial é muito parecida com a da Cervejaria Bopp, em Porto Alegre, obra de Ahrons /Menchen/Wiederspahn.



Figura 423: Hermann Rückwardt: Brauerei Pschorr, 1889. Fonte: www.pinterest.com, acesso 05.2017

Figura 424: Brauerei Bötzwow, Foto de 1900. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 05.2017

Outras cervejarias foram erigidas nas margens de lotes entre prédios, alinhados com a vizinhança, como a casa da Brauerei Pschorr, na Friedrichstraße 165, obra de Hermann Rückwardt de 1889.

Ahrons atuou em vários campos: o projetual, o didático⁹⁰ e o empreendedor, articulando-se, no meio técnico, com arquitetos, engenheiros e gestores públicos. Foi um importante ator da divulgação do conhecimento técnico de saneamento da cidade, grande tema do século XIX na Europa. Junto à técnica construtiva, aplicou, em seus projetos, a abordagem conceitual da arquitetura historicista. Desta forma, ele alterou significativamente o cânone conceitual e formal da arquitetura local, resultando em uma arquitetura cujo caráter pode ser chamado de transnacional.

Olhando os prédios construídos por Ahrons, em Porto Alegre, percebe-se que o jovem engenheiro gravara bem os detalhes que determinaram a atmosfera do novo rosto metropolitano da Berlim guilhermina. Ao voltar a seu país de origem, ele contribuiu, não se sabe se voluntariamente ou inconscientemente – para a primeira fase da transformação do centro de Porto Alegre, reproduzindo a imagem berlinense, implantando-a nas ruas da cidade que estava igualmente em processo de se tornar uma metrópole, carecendo, pois, de um novo rosto.⁹¹“A

⁹⁰ Entre 1898 e 1912, Rodolpho Ahrons foi contratado pela Escola de Engenharia, na época sob a direção de Álvaro Nunes Pereira [LERSCH, 2014, p. 166]. Ahrons dedicou-se ao ensino de disciplinas afins à formação técnica, como construção, desenho e projeto tanto de edificações quanto de pontes e portos de interior e de mar. A demanda exigida pela empresa construtora fez com que pedisse afastamento das atividades docentes.

⁹¹ O prédio da Faculdade de Direito da UFRGS chega a ser a cópia exata de uma obra no estilo da arquitetura guilhermina.

velha e linda cidade açoriana se transforma”, descreve Corona (1974), citando Spalding, sobre Porto Alegre, em fins do século XIX, em um texto publicado no Correio do Povo sob o título “A época do Dr. Ahrons”. Segundo o autor, Ahrons (1869 – 1947) foi “o mágico engenheiro a transformar a fisionomia urbana da velha cidade açoriana”.⁹²

Hermann Otto Menchen



Figura 425: Planta da fortificação de Vauban, para Landau, de 1688. Fonte:Stadt Landau, disponível em www.geo-uni.lu, acesso em novembro de 2012.

Figura 426: Capela Santa Catarina, século XIII, desde 1872, a velha católica, paróquia da família Menchen. Fonte:www.panoramio.com, acesso em novembro de 2012.

Figura 427: Landau, pátio da casa Frank-Loebsche, localizada em frente à capela Santa Catarina. Fonte: www.kulturzentrum-altstadt.de, acesso em fevereiro de 2012.

Figura 428: Landau, Villa Ludiwitsky (1906). Fonte: www.akpool.de.

Figura 429: Landau, Festhalle (1907). Fonte: www.baufachinformation.de, acesso em fevereiro de 2012.

Landau, cidade natal de Menchen, após um período de 374 anos sob o reinado alemão, fez parte do império francês por 168 anos. Foi neste período que Luís XIV mandou Sébastien Le Prêtre Marquis de Vauban transformar a cidade em uma fortificação. Por ser um enclave francês em território alemão, sua população viveu plenamente os terrores da Revolução Francesa do fim do século XVIII. Contudo, entre a população alemã e francesa predominou uma postura

⁹²Assim que voltou de Berlim para Porto Alegre, assumiu a empresa construtora que pertencia a seu pai, Wilhelm Ahrons [WEIMER, 2004, p. 19], tendo sido responsável por uma das maiores intervenções na área central da cidade: a construção do trecho central do porto e a implantação da Praça da Alfândega em sua aparência atual. Ao lado do irmão, Alexandre Ahrons, auxiliou na elaboração de um dos mais importantes registros cartográficos da época, o primeiro levantamento fotogramétrico da cidade [LERSCH, GRIENEISEN, 2017].

descontraída, o que facilitou a vida cotidiana, pois muitas pessoas precisavam atravessar regularmente a fronteira, várias vezes por dia [SCHLESIER, 2007]. Somente nestas condições, haveria a possibilidade de o avô de Hermann ser adotado por uma família francesa, mesmo sendo de origem alemã [carta da irmã Emilie de 1936]. A cidade voltou a ser alemã em 1816, pertencendo desde então à Baviera. Sobre as antigas muralhas de fortificação surgiram, no fim do século XIX, bulevarde, e, em volta do centro, cresceram amplos bairros em estilo historicista, constituídos por edifícios habitacionais de alto padrão e *Villas* (palacetes) suntuosas. Um belo exemplo dessas *Villas* é a casa do empresário Dr. August Ludiwitzki (Figura 428), que financiou, através de uma doação anônima, a construção da *Festhalle* (Casa de Festas) do arquiteto Hermann Goerke. Em *Jugendstil*, o *Festhalle* destaca-se tanto pela própria grandeza quanto pela técnica de construção moderna em concreto armado e aço, revestidos de arenito [WIEKHORST, 2003]. Ambas as edificações apresentam paralelos formais com obras de Menchen construídas em Porto Alegre, como a Casa Arno Bastian (1907) e a Casa Ernesto Jung (1917). Ao desenhar o projeto da igreja para Carazinho, o arquiteto, muito provavelmente, lembrou-se da igreja de Landau que aparece no cartão postal, intitulado “Landau – Terra natal de Hermann”.



Figura 430: H. Menchen: Projeto para uma igreja em Carazinho. Fonte: acervo Érica Menchen

Figura 431: Cartão postal de Landau, comentado. Fonte: acervo Érica Menchen

Figura 432: Foto intitulada: “uma das casas do pai em Landau. Com mãe e pai no balcão e Otto Hermann na porta”. Fonte: acervo da família Menchen

A família mudou-se, antes de 1894, de Landau para Munique, onde Johann Menchen Trabalhou, em 1897, como *Bautechniker* (técnico de edificação).⁹³ Hermann formou-se, segundo Amstadt [1924, p.374], em *Bauwissenschaft* (ciência de construção) e, conforme os documentos do acervo da família, como engenheiro civil e técnico de calefação, em Munique. O curso de *Bauwissenschaft* oferecia cadeiras tanto de arquitetura quanto de engenharia civil, com foco em pesquisa de materiais e técnicas construtivas. Segundo Weimer, Menchen formou-se somente em

⁹³ O *bayrischesWirtschaftsarchiv* (arquivo da história econômica da Baviera), em Munique, localizou no *Adressbuch* de 1897 um *Bautechniker* (técnico de obras) chamado Johann Menchen, que morava na Ruppertstrasse 32ª, e, na edição de 1900, a viúva de um *Bautechniker*, chamada Maria Menchen, domiciliada na Landsbergerstrasse 22.

Hochbau (engenharia civil), razão pela qual ele se dedicou tanto à engenharia mecânica (instalação de máquinas e fábricas) como à arquitetura [WEIMER, 2004, p.84]. O diploma de Menchen não foi encontrado no protocolo do CREA, nem foi localizado seu registro de matrícula na Universidade Técnica de Munique. Amstadt relata que Menchen trabalhou, em Munique, como engenheiro de construção e montagem e como *Baumeister*, em Porto Alegre [AMSTADT, 1924, p.374]. Este título geralmente era usado por licenciados das *Baugewerkschulen*, mas o fato de Menchen ter obtido, segundo Lloyd, várias patentes por construções em cimento armado⁹⁴ sugere que ele deve ter cursado uma das escolas de engenharia da cidade.⁹⁵ Se ele estudou em uma universidade técnica, foi em outra cidade, pois seu nome não consta nas listas de matrícula da TU Munique.⁹⁶

A arquitetura da cidade de Munique era principalmente tradicionalista regional, embora cerca de 85.000 moradores (por volta de 1890 cerca um terço da população) da cidade fossem originários de outros estados alemães. A tradição formal tem sua origem nos séculos XVII e XVIII, quando os *Kurfuersten* da Baviera convocaram mestres arquitetos, como Zuccali, Barelli, Viscardi, die Cuvillies, Effner, Gunzrainer e os irmãos Asam, para construírem numerosos palácios, palacetes e igrejas de altíssima qualidade arquitetônica barroca e rococó.

Kalkschmidt comentou, em 1914, que o classicismo severo e frio, construído principalmente por Leo von Klenze sob o reinado de Ludwig I (1786-1868), não chegou a desfazer a alegria das formas barrocas dos prédios antigos do centro e que os prédios recém-construídos pelo estado, a custos relativamente moderados, tinham uma aparência geralmente muito atrativa. Kalkschmidt relata que Munique teria sempre procurado grande flexibilidade na burocracia administrativa, devido a seu permanente medo de perder o *status* de ‘cidade de cultura’. Diz que jovens profissionais criativos teriam sido frequentemente encarregados sozinhos de projetos de grande responsabilidade e valor [KALKSCHMIDT, 1914, p. 273-280]. Um exemplo destes jovens profissionais é Theodor Fischer.

Na época em que Menchen estudou, o ensino arquitetônico seguia ainda exclusivamente o conceito historicista de determinar o estilo adequado de um prédio conforme sua função. Muitos prédios públicos novos, na cidade de Munique, foram produto deste pensamento, apoiado pelo Prinzregent Luitpold (1821-1912). Ele fundara a *Kunststiftung* (fundação das artes), em 1891,

⁹⁴ Trata-se de *Eisenzement* (em tradução literal: cimento de ferro), um precedente do *Beton* (concreto) que, com a introdução do aço, tornou-se *Stahlbeton* (concreto armado). A empresa Dyckerhoff & Widmann recebeu, em 1903, a medalha de honra do Imperador por seus trabalhos executados em *Eisenzement*.

⁹⁵ Como os registros das respectivas instituições queimaram na II Guerra Mundial não é mais possível verificar sua matrícula.

⁹⁶ Em nenhuma das seguintes universidades técnicas seu nome foi encontrado: TU-Berlin, RHTW-Aachen, TU-Darmstadt, TU-Chemnitz, TU-Dresden e TU-Stuttgart.

tendo Fanz von Lehnbach como presidente, que determinou predominantemente os critérios de qualidade da produção artística da cidade (a *Villa* de Lehnbach projetada por G. Seidl ver figura 519).

Em contraposição a esta fundação, reuniram-se, em 1892, numerosos artistas de importância, como Peter Behrens, Franz von Stuck, Max Liebermann e Lovis Corinth, os quais constituíram o *Verein bildender Künstler Münchens* (associação dos artistas plásticos de Munique), popularmente intitulado simplesmente *Münchner Sezession*.⁹⁷

A figura de identificação dos ideais perseguidas pela *Sezession* era a deusa grega Palas Atena, que nasceu pulando – já armada – da cabeça de Zeus, seu pai. Ela era a protetora da cidade de Atenas e das artes, bem como a incorporação da racionalidade independente.



Seu símbolo, na antiguidade, já era a coruja. Por meio da *Sezession* foi liberado o caminho em direção à livre expressão artística, independente da *Kunststiftung*, e as primeiras obras arquitetônicas em *Jugendstil* começaram a surgir na cidade. Por volta de 1900, artistas e arquitetos, como August Endell, Martin Dülfer, Herrman Obrist e Richard Riemerschmid, tinham transformado Munique em um dos centros importantes do *Jugendstil* na Europa.

Figura 433: Capa de revista *Deutsche Kunst und Dekoration*(1897-1932), fundada por Alexander Koch, Darmstadt. Fonte: www.johncoulthart.com, acesso 04. 2013.

Joseph Maria Olbrich, Richard Riemerschmid e Josef Hoffmann tornaram-se ícones da linguagem formal das *Deutsche Werkstaetten* (oficinas para arte e artesanato), cuja primeira sede foi fundada, em 1897, por Riemerschmid, em Munique. Esta associação foi a precursora do *Deutscher Werkbund*. A revista *Die Jugend* (a juventude), que deu o nome *Jugendstil* ao movimento, era um meio importante de comunicação entre os secessionistas, tendo sido editada entre 1896 e 1940 também em Munique.

Menchen poderia, então, ter tido abundantes oportunidades de confrontação com o novo estilo, no entanto, além das obras por ele projetadas aqui no Brasil, não foram encontrados documentos que comprovem seu envolvimento com o referido estilo. As casas Bastian (1907) e Nabuco (1912) mostram um domínio formal do estilo que pode ser chamado de virtuoso. Há alusões em *Jugendstil*, porém menos marcadas, em várias outras fachadas, como naquelas das casas Andrades Vasconcellos (1913), Soares (1913), Noronha (1913), Serra de Sampaio (1914),

⁹⁷Em seguida formaram-se a *Wiener Sezession* (1897) e a *Berliner Sezession* (1898).

Becker (1915) e Fernandes (1917)⁹⁸. Trabalhando no escritório de Ahrons, Menchen projetou em estilo neobarocco – Casa Almeida (1912) – e neogótico – Casa Frederico G. Jung (1905) –.



Figura 434: Martin Dülfer: Schellingstrasse 26, em Munique (1897-1900). Fonte: www.theodor-frey.de, acesso em dezembro de 2012.

Figura 435: Franz Nyilas: Franz-Josef-Str 19, em Munique (1903). Fonte: www.panoramico.de, acesso em novembro de 2011.

Figura 436: Gerhard Müller: Casa em München-Schwabing (1902). Fonte: www.panoramico.com, acesso em abril de 2013.

As fachadas expostas nas Figuras 507 - 509 mostram que o *Jugendstil* em Munique foi discreto, limitando-se especialmente aos detalhes da decoração de fachadas em relevos delicados. Raramente tinha janelas de formas onduladas ou construções em ferro e vidro. O uso de reboco ‘penteado’, no entanto, era tão comum quanto o emprego de oitões ondulados e partes levemente salientes na fachada.

Segundo Lloyd, Menchen foi, durante três anos, chefe procurador de uma importante empresa construtora alemã,⁹⁹ tendo, em consequência, desempenhado missões no norte da Itália, na Áustria e na Rússia [LLOYD, 1913, p.815]. Conquanto não se tenham informações sobre quais cidades Menchen realmente conheceu em suas viagens, é interessante contextualizar sua obra com algumas obras de países que ele frequentou em suas missões de trabalho.

Turim e Milão foram, na Itália, os centros do estilo *Liberty*, nos anos em que Menchen cumpriu missões de trabalho naquela região. Turim abrigou, em 1902, a *Esposizione d'arte decorativa moderna*, que chamou a atenção pela participação de artistas internacionais. Nela houve a manifestação do estilo *art nouveau* como estilo arquitetônico moderno, o qual, na Itália, foi chamado de *Liberty*. Os arquitetos mais requeridos pela alta sociedade eram Pietro Fenoglio

⁹⁸No mestrado da autora da presente tese, há as plantas, cortes e fachadas destas casas, bem como a apresentação das origens de quatro arquitetos imigrantes alemães e sua obra habitacional no Rio Grande do Sul, no início do século XX. UFRGS-PROPAR, 2013

⁹⁹ Por Philipp Holzmann AG ter executado o *Kaiserpalast*, em Strassburg, e a Faculdade de Direito, em Porto Alegre, projetada por Menchen, ser uma copia quase exata daquele prédio, talvez Menchen tenha trabalhado nesta mesma empresa.

(Casa La Fleur e Villa Scott), Benazzo, Gribodo, Gussoni, Premoli, Rigotti e Velati Bellini. A maioria dos prédios destes mestres é bem mais decorada, caracterizada por aberturas assimétricas e fachadas profundas, tratadas quase como uma escultura. Alguns detalhes que surgiram, posteriormente, na obra de Menchen, como a distribuição de balcões expressivos de diferentes tamanhos na fachada e a delicadeza dos relevos que chegam a dar um caráter leve ao prédio inteiro, são elementos decorativos oriundos do cânone formal do Renascimento, com justaposição de formas do rococó e do *Liberty*. A obra de Behrens, na exposição de Turim, mostrava-se mais pesada e geométrica. As formas eram expressivas por si mesmas. Na obra de Menchen, acha-se uma tendência similar à da proposta de Behrens nas fachadas das casas Bastian (1907), Nabuco (1912) e Dias (1913).



Figura 437: R.d' Aronco: pavilhão na exposição de 1902, Turim. Fonte: www.arch.et.bme.hu, acesso em abril de 2013.

Figura 438: Pietro Fenogli:janela na Casa La Fleur (1902). Fonte: www.1902.info, acesso em abril de 2013.

Figura 439: Peter Behrens: interior da *Hamburger Halle* na *Esposizione d'arte decorativa moderna* em Turim (1902). Fonte: www.bidindex.de, acesso em abril de 2013.

Na Áustria, o centro da secessão foi a própria capital. Menchen conheceu certamente os cafés de Viena, famosos pontos de encontro de literatos, músicos e artistas, pois ele próprio era poeta [PHILIPP,1935, p.154, apud Weimer,2004, p.118]. Provavelmente conheceu as estações de metrô de Otto Wagner (1898-99) e a *Sezessionshaus* (Casa da Secessão) de Joseph Maria Olbrich (1897-99). Contudo, nem as obras dos mais famosos mestres de arquitetura moderna da época, na cidade, nem o estilo mais geométrico e pesado de Josef Hoffman, nem – ou ainda menos – Adolf Loos (o chamado *Café Nihilismus* por ele projetado já existia em 1899) estimularam significativamente a linguagem formal da arquitetura de Menchen, a não ser em motivos oriundos da antiguidade greco-romana e da cultura egípcia, como frisos ou rostos estilizados. Não se sabe quais cidades ou partes da Rússia Menchen conheceu em suas viagens. Tendo em vista, no entanto, que as conexões de trem para as principais cidades russas – Moscou, São Petersburgo e

Tbilisi (na época, chamada Tilsit), que teve um bairro inteiro alemão –¹⁰⁰ e as de barco para Riga, famoso centro do *Jugendstil*, eram muito boas, é possível que Menchen as tenha conhecido. No acervo da família Menchen, encontra-se uma foto da irmã de Hermann, feita por um ateliê de fotografia em Tilsit, que ela lhe deu de lembrança, fato que fortalece ainda mais tal especulação. A gama das linguagens da arquitetura russa da época era muito grande, indo desde formas pesadas, carregadas de decoração superficial, até decorações leves com motivos vegetais.



Figura 440: São Petersburgo, saguão da estação ferroviária. Fonte: www.travello.de, acesso em abril de 2013.

Figura 441: Riga, detalhe de uma fachada em Jugendstil. Fonte: www.berlin.de, acesso em abril de 2013.

Figura 442: Tbilisi, fachada neogótica, parecida com a casa na Rua Marechal Floriano de Menchen. Fonte: www.de.123rf.com, acesso em abril de 2013.

Figura 443: Fotografia da irmã Emilie feita em Tilsit. Fonte: acervo da família Menchen

Menchen emigrou para o Brasil em 1903, primeiro para uma das colônias "Hansa", em Joinville, Santa Catarina, e logo depois para Porto Alegre [AMSTADT, 1924, p.374; WEIMER, 2004, p.118; Memórias de Hermann Menchen, manuscrito do acervo da família Menchen], onde, em 1903, entrou para o escritório de Rudolf Ahrons, como arquiteto chefe do departamento de arquitetura, cargo em que ficou até 1907.¹⁰¹ Quando saiu da empresa, constituiu a firma Menchen & Colmey, na qual se responsabilizou por quatro projetos, mas, no ano seguinte, começou a trabalhar por conta própria. Na Exposição Nacional do Rio de Janeiro, em 1908, obteve o primeiro grande sucesso, sendo honrado com a medalha de prata por várias obras que realizou.¹⁰² Logo depois, ocupou, por conta do governo, o cargo oficial de arquiteto e engenheiro construtor do prédio da Alfândega de Porto Alegre [LLOYD, 1913, p.814]. Os trabalhos de construção foram iniciados em 19 de maio de 1911, sendo a construtora a firma João Correa e Irmão e o fiscal, o engenheiro Manoel Itaquy. [MORAES, 2003, p.119]

¹⁰⁰Quase inteiramente construído em *Jugendstil*.

¹⁰¹Conhecem-se poucos projetos que elaborou nessa fase [WEIMER, 2004, p. 118].

¹⁰² Infelizmente, não foi possível identificá-las na presente pesquisa.

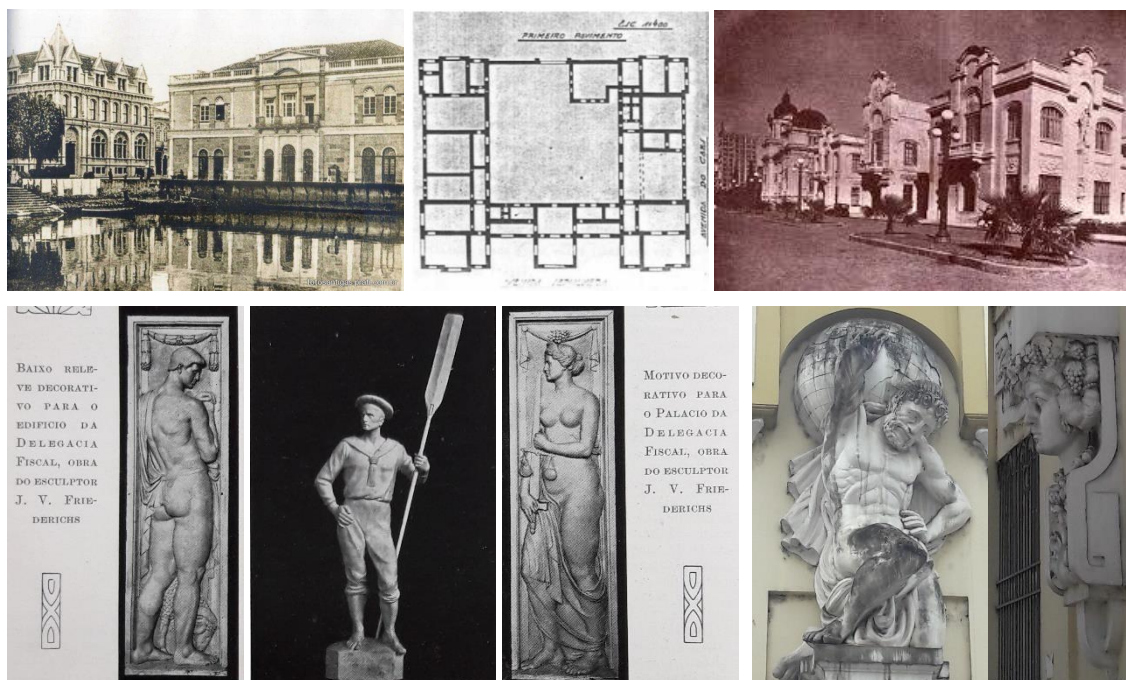


Figura 444: Antiga alfândega, nos fundos o prédio da Caixa Econômica de autoria de Wiederspahn/Ahrons. Fonte: www.printerest.com, acesso 04.2018

Figura 445: Planta baixa da nova Alfândega. Fonte: MORAES 2003, p.119

Figura 446: Nova Alfândega, antes da alteração de M. Itaquí. www.viva-o-centro.com, acesso 04.2018

Figura 447: João Vicente Friedrichs: estátua e dois baixos-relevos de decoração no prédio da Delegacia Fiscal. Fonte: MONTE DOMECCQ' & CIA, 1916, p., p 178

Figura 448: Atlante e cabeça de mulher na Delegacia Fiscal. Fonte: Foto da autora 10.2018

As obras sofreram várias paralisações. Em 1913, o projeto acabou sofrendo modificações. Em 1915, houve nova interrupção. Segundo consta no texto do Livro Tombo, em 1917: “Foi pago a Dr. Manoel Itaquy ... para a fiscalização das obras durante o exercício de 1915”. O Inspetor da Alfândega, no entanto, não estava contente com o projeto, como revela a continuação do texto:

“... nota-se desde logo, a absurda movimentação da fachada principal com seus tres corpos salientes, formando reentrâncias de 6,40 m. de profundidade...” (fig. 58).

e mais adiante justifica a modificação da seguinte forma:

“Por solicitação de Sr. Inspetor da Alfândega, organizou esta Administração um projeto de remodelação da fachada, que modificando muito pouco da actual e corrigindo os defeitos apontados, lhe dá um aspecto mais proprio ao fim a que se destina, mais imponencia e belleza, não destuando assim do grupo de construção que o rodeia. Fizemos desaparecer as reentrancias e com isso adquiriu a Alfândega mais quatro magníficos salões de 6,40 x 9,20 m...”

[MORAES, 2003, p.120]

Não fica bem claro qual o papel de cada um nesta obra, mas o fato de o nome de Menchen nem aparecer no livro tombo é um sinal que devem ter ocorrido situações humilhantes ou, no mínimo, pouco prazerosas para o arquiteto. Menchen voltou para a Alemanha, em 1922 [documentos do acervo da família Menchen], e a execução deste prédio ficou parada, em 1924, ele ainda não fora concluído [AMSTADT, 1924, p.507]. Na opinião de Corona, a razão da estagnação do processo foi a caça às bruxas do pós-guerra, que colocou todos os alemães sob suspeita, tendo sido seus projetos devidamente ‘nacionalizados’ [CORONA, 1957, p.225, apud

WEIMER, 2004, p.118]. As obras plásticas do prédio foram, porém, ainda executadas por João Vicente Friedrichs, cunhado de Menchen, igualmente de origem alemã, e que estudara naquele país. Aparentemente, a caça às bruxas não atingiu todos da mesma forma.

Segundo Lloyd, Menchen construiu muitos edifícios importantes. Ele destaca os seguintes: os destinados às cervejarias de H. Ritter & Filhos e de Guilherme Becker, para quem construiu também a casa própria; o prédio para o Hotel Moderno (de Pedro Jung); as casas para Dr. S. Mariante, Arno Meyer, F. J. Brutschke, Waldemar Bromberg, A. Allianza, F. Jeanselme da Silva. Weimer salienta, além destes, o edifício Chaves Barcelos, a Faculdade de Direito e a ampliação do segundo andar da Escola Militar, durante a época em que ele trabalhou para Ahrons. Weimer menciona que Menchen começou a fazer os primeiros estudos para a Cervejaria Bopp.

Ao lado do empenho na construção, Menchen importou da Europa grande quantidade de materiais para construção, comprando-os durante extensas viagens de negócios. Seus escritórios, em Porto Alegre, localizavam-se, em 1913, na Rua 7 de Setembro, 82 [LLOYD, 1913, p.814]. Nessa época, realizou, junto com os irmãos Tomatis, algumas das obras mais expressivas em estilo *Art Nouveau* em Porto Alegre [WEIMER, 2004, p.84].

Em 1917, o Brasil entrou em guerra contra a Alemanha. A partir desse momento, Menchen focou a construção de fábricas, fornecendo inclusive as respectivas máquinas importadas, beneficiando-se assim da intensa industrialização do estado.

Após uma permanência de oito anos em Planegg, perto de Munique, Menchen instalou-se, em 1928, em Santa Cruz do Sul, onde, segundo Weimer, executou principalmente construções para beneficiamento de fumo. Embora tenha tomado a decisão de se mudar para Santa Cruz do Sul, devido à localização dos clientes, ele manteve um estabelecimento na capital, na Rua Ernesto Alves, 73. Em seu processo de registro no CREA, alegou que esteve ativo de 1930 a 1933, “deixando de trabalhar por motivos de saúde até 1940”. Weimer interpreta isto, no entanto, como mera desculpa, pois não queria submeter-se aos desmandos do CREA que o ‘rebaixara’ à condição de construtor licenciado (CREA n.2136).

Além de arquiteto, Menchen era poeta, citado por autores de livros sobre o sul do Brasil, editados em alemão e português. Seus poemas destacam-se pela grande sensibilidade e pelos ritmos complexos, mas fluidos. O humor e as observações de cunho sociopolítico são afiados e intercalados com descrições plásticas e coloridas em linguagem pictórica. Kirchhoff comenta, em seu livro “Aus Deutsch-Brasilien: Bilder aus dem Leben der Deutschen im Staate Rio Grande do Sul” que, devido à carência de outras artes, a poesia foi muito bem desenvolvida e esteve muito presente no cotidiano do estado.

Nos relatos de Menchen em prosa, escritos a mão, a natureza brasileira, com seus perigos e sua beleza, encontra-se muito presente. A neta de Hermann, Érica Menchen os disponibilizou-os carinhosamente à autora da presente tese, que teve o prazer de lê-los, mas, infelizmente, não o tempo suficiente para traduzi-los.



Figura 449: H. Menchen: Retrato de Menchen no livro, “der tapfere Michel”, com o comentário: “como a gente às vezes deve suar, até a rima está certa!”. Fonte: acervo do Prof. Günter Weimer.



Figura 450: Pintura em um vaso cerâmico. Nascimento da deusa Atena. Fonte: www.printerest.com, acesso 03.2018

Figura 451: Poema sobre o *Nibelungenlied* em „Der tapfere Michel“, p.36. Fonte: acervo do Prof. Günter Weimer



Figura 452: H. Menchen: dois poemas publicados no „Deutscher Michel und andere Heldengedichte“. Fonte: açervo Prof. G. Weimer

Menchen escreveu um livro, no qual desenvolveu, em forma de poemas – ilustrados por Fritz Gelbert, também arquiteto de origem alemã –, explicações de caráter nacionalista sobre os acontecimentos históricos, que teriam forçado a Alemanha a entrar em guerra contra o mundo. Justificava tal ação com a lenda do Kyffhäuser, montanha dentro da qual estava preso o Imperador, esperando por sua liberação pelo novo herói nacional, o ‘Deutscher Michel’. Ele reflete, nesse contexto, a situação especialmente sofrida por pessoas alemãs que moravam longe do país natal, sem poder ajudar ou interferir ativamente nos acontecimentos.

O primeiro dos dois poemas retoma o ritmo e a linguagem dos poemas épicos de Friedrich Schiller (1759- 1805), amigo de Goethe, que tratou de temas políticos e históricos com fins heroicos ou, às vezes, trágicos. O segundo poema é típico da virada do século, cheio de empatia trágica, falando do menino nenê de cachos dourados (*blondgelockt*) que a jovem, apavorada, segura em seu colo. As ilustrações estão igualmente enraizadas no contexto artístico contemporâneo e romântico alemão.



Figura 453: Caspar David Friedrich: Kreidefelsen auf Rügen 1818, obra-chave do romantismo alemão do século XIX. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 03.2018

Figura 454: Anselm Friedrich Feuerbach: Der Mandolinenspieler, 1868, apoteose da ideia da stille Einfalt, Edle Grösse. Fonte: www.printerest.com, acesso 03.2018

Figura 455: Franz von Lehnbach: Hirtenknabe, 1860. Fonte: www.museumsblaetter.de, acesso 05.2013

Figura 456: Moritz von Schwind: Morgenstunde (amanhecer), 1860. Fonte: Schackgalerie Munique.

Para ocasiões especiais, Menchen fazia arranjos, como o da trágica, a canção “die drei Königspalmen” (as três palmeiras reais), para a qual adaptou uma melodia de H. G. Horn. Quem fez a transcrição para coro de quatro vozes foi A. Etges. Provavelmente, trata-se de Alberto Etges, nomeado pároco da catedral de Santa Cruz, em 1939, e ordenado bispo em 1959. A canção foi escrita, em 1936, para o *Gesangverein Liedertafel 1887* (Associação de Canto 1887) e, em 1939, cordialmente dedicada por Menchen à ‘minha querida nora’.

Theodor Alexander Wiederspahn



Figura 458: Villa Werner und Naumann Wiesbaden, Frankfurterstrasse, 1901. Fonte: acervo Th. Wiederspahn, DELFOS-PUCRS, foto da autora, 07/2018

Figura 459: Villa Jacob und Theo Wiederspahn Wiesbaden Lessingstrasse. 1903. Fonte: idem

Figura 460: Villa-Wohnhaus Herr Franz Nicolai Wiesbaden Körnerstrasse. Fonte: idem

A vida profissional e pessoal de Theodor Wiederspahn foi extensamente pesquisada, desde os anos 1980, e amplamente publicada¹⁰³. Por conseguinte, na presente tese se faz somente um pequeno acréscimo, como novidade: o aprofundamento do conhecimento sobre uma rápida passagem da trajetória deste grande arquiteto, que atuou, a partir de 1909, no Rio Grande do Sul inteiro. Trata-se da experiência de trabalho que teve, ainda na Alemanha, no escritório de Hans Peter Weszkalnys em Saarbrücken. O neto deste arquiteto teve a enorme gentileza de encaminhar à autora da presente pesquisa material publicado sobre seu avô, que será apresentado neste capítulo.



Figura 461: Hermann Otto Pflaume: Villa Zander 1873-74, Köln. Fonte: www.villa-zanders.de, acesso 03.2018

Figura 462: H. Weszkalnys: Villa Röchling, 1913, Saarbrücken. Fonte: www.saarbrücker-zeitung.de, acesso 03.2018

Figura 463: Th. Wiederspahn, Palacete na Avenida Independência, Porto Alegre. Fonte: Google street view, acesso 03.2018

¹⁰³ [WEIMER, Günter: 1983, 1998, 2004, 2005, 2009; CORONA, Fernando: xxxx, entre outros; DOBERSTEIN, Arnaldo Walter: 1992, entre outros].

Hans Peter Weszkalnys (1867-1946) estudou, entre 1887 e 1889, na *staatlichen Baugewerkschule in Köln*, tendo terminado o curso com distinção. Em seguida, trabalhou em Colônia, no escritório de Hermann Otto Pflaume, envolvido principalmente em projetos de palacetes suntuosos nessa mesma cidade. Cumprido o serviço militar e a formação como oficial do exército em Tilsit, Insterburg e Memel, na Prússia Oriental. De outubro 1891 até março 1892, cursou o *Meisteratelier* do Prof. Hermann Ende, na famosa *Berliner Bauakademie*.

Paralelamente, trabalhou no escritório Ende & Böckmann. Em 1892/1893 obteve o posto de arquiteto da secretaria de obras do departamento militar de Hagenau (hoje Haguenau) na Alsácia. Em 1893/1894, foi arquiteto-chefe da obra da ponte de Luisenthal, perto de Völklingen, local onde realizou também o *Hüttenkrankenhaus* (hospital da empresa de escavação de carvão), o qual se encontrava em fase de conclusão, quando Wiederspahn entrou para o escritório.



Figura 464: P.Weszkalnys: Hüttenkrankenhaus Völklingen. 1906-08. Fonte: www.voelklingen-im-wandel.de, acesso 03.2018

Figura 465: Städtisches Bürgerhospital Saarbrücken 1903-1907. Fonte: www.akpool.de, acesso 11.2017

Figura 466: P.Weszkalnys: Städtisches Krankenhaus von Oberstein . Fonte: www.philatelie-dietrich.de, acesso 11.2017

Weszkalnys publicou textos nos quais refletia sobre sua própria obra, no contexto da arquitetura da época. Em um destes textos, lamenta que a semente do desenvolvimento estilístico dos anos dez do século XX, infelizmente, não tenha tido tempo suficiente para amadurecer. Explica que esta jovem vertente teria tido grande potencial, pois procurava mesclar formas renascentistas e medievais, a fim de criar algo diferente, e que seu cânone formal teria sido altamente poético e fantástico. Admite que esta ideia tenha despertado discussões entre os conhecedores da arte, mas, pessoalmente, isto não o teria impedido de usá-la como diretriz para seu trabalho. Ao contrário, teria cuidado de mantê-la o maior tempo possível [RUSER: 1980, p.221]

Para Weszkalnys, as assimetrias nas fachadas de suas obras tinham o papel de fortalecer a ideia do *Gesamtkunstwerk* (obra total), que dificultava a distinção nítida dos volumes agrupados, característica principal do estilo historicista, ao qual seguia na composição das plantas baixas. Trabalhou, então, principalmente na elevação dos prédios com a finalidade de criar uma expressão nova, enraizada na tradição ornamental mística, local e racional, renascentista. Nunca, porém, procurou manifestar um ideário nacionalista através dos ornamentos medievais que usou.

Sua obra encaixa-se perfeitamente, segundo Ruser, no leque de obras em Jugendstil que, na época, surgiram na Rússia, Polônia, Alemanha e em Praga [RUSER:1980, p.224].

As obras em cuja execução e planejamento Wiederspahn mais se envolveu foram, segundo Weszkalnys, o Bürgerhospital, em Saarbrücken, e o hospital municipal de Oberstein [Saarbrücker Blätter, 1908, p.32].

Como conta, bem humorado, em suas memórias, Weszkalnys orgulhava-se de ter obtido tanto o primeiro quanto o segundo prêmio no concurso para o *Bürgerhospital*. Ele havia entregue um projeto em estilo gótico, desenhado em sépia, com paspatur, encaminhado através do correio por um amigo de Frankfurt. O outro, em estilo barroco, desenhado em tinta preta sobre folhas simples, ele levava até Mannheim, de onde o mandou por correio, com o propósito de disfarçar que ambos eram propostas ‘de casa’, pois, geralmente, o profeta não é valorizado em sua pátria [WESZKALNYS, 1974, p.13].

Tanto a composição volumétrica quanto as proporções e a ordenação das aberturas na fachada são típicas da época em projetos de prédios hospitalares e escolares.

As arcadas que abrigam sacadas protegidas do vento, do sol e da chuva, para que o paciente pudesse tomar ar puro, constituíam, no entanto, uma novidade, que contemplava o reconhecimento do movimento da *Reform*, o qual propagava uma vida natural e simples, encontrando-se em alta desde o fim do século XIX.¹⁰⁴



Figura 467: Th. Wiederspahn: aumento *Deutsches Krankenhaus*, em Porto Alegre, 1936. Fonte: Delfos PUC-RS, foto da autora 10.2107

¹⁰⁴O movimento procurou colocar em prática o que o filósofo Nietzsche propagara teoricamente no livro “Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben” (sobre vantagens e desvantagens da história para a vida): a força criativa poderia se recuperar somente na redescoberta da vida em si junto à natureza, o grande calmante para a alma moderna [www.werkbund.de, acesso em abril de 2012].

Estas arcadas reaparecem no projeto de Wiederspahn para a ampliação¹⁰⁵ do *Deutsches Krankenhaus* (hoje Hospital Moinhos de Vento), em Porto Alegre.

Em 1907, Weszkalnys foi o arquiteto responsável pela execução e fiscalização da obra do *Bismarckturm*¹⁰⁶ em Birkenfeld, época em que Wiederspahn colaborava no escritório. A obra foi incentivada pela *Kasino-Gesellschaft* (Sociedade do Casino) de Idar, entidade fundada, em 1856, pela alta burguesia da cidade.



Figura 468: Wilhelm Kreis, Dresden: Bismarckturm Götterdämmerung, projeto vencedor de concurso, em 1899. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 05.2015

Figura 469: H. Weszkalnys: execução do projeto do *Bismarckturm*, em Birkenfeld – 1907. Fonte: Stadtverwaltung Idar-Oberstein

Figura 470: *Bismarckturm*. Fonte: FRIEDRICH, 1922, p.54

Figura 471: Memorial ao imigrante, São Leopoldo, 1924. Fonte: www.angelinawittmann.blogspot.com, acesso 05.2018

O projeto de Wilhelm Kreis de Dresden foi realizado quarenta vezes no Império inteiro de forma igual ou parecida [Kulturdenkmäler in Rheinland-Pfalz, p.354]. Weszkalnys comenta que a comemoração da conclusão da obra teve um grande *Spiessbratenessen* (churrasco) público, no vasto topo do morro.¹⁰⁷

A experiência comprovada de Wiederspahn na obra do *Bismarckturm*, em Birkenfeld, e os desenhos por ele desenvolvidos, aparentemente baseados no estudo dos projetos para monumentos de Honold, publicados no livro “Berliner Architekturwelt”, o qual consta do acervo do arquiteto, fortalece a especulação de que ele pode ter tido importante papel na realização do memorial do imigrante em São Leopoldo. No que se refere ao volume, o monumento não é mais que um simples *Bismarckturm*, só que possui, em vez de uma placa ou esculturas lembrando o político da unificação do Império Alemão, uma placa que comemora o centenário da imigração

¹⁰⁵ Wiederspahn costumava usar, em suas pranchas, não a palavra ‘ampliação’, mas ‘aumento’ ou ‘augmento’.

¹⁰⁶ O *Bismarckturm* era um monumento em homenagem ao político Fürst Otto von Bismarck, unificador do Império Alemão (ver também parte sobre a *Bismarckrunde* de Porto Alegre) Foram construídos, aproximadamente, 200 *Bismarcktürme* por todo o Império – alguns como resultado de concursos, outros por contratação direta.

¹⁰⁷ Em outro momento, tinha publicado a descrição do rito e da receita deste *Spiessbraten* tradicional, que os negociantes de pedras preciosas teriam importado do Brasil, o qual teriam o conhecido no Pampa, com os *cowboys* (como chamavam os gaúchos – obs. da autora) que teriam copiado dos índios o hábito de assar enormes quantidades de carne (mais que 750g por pessoa de preferência da ripa do boi) na brasa do fogo de chão. O costume teria criado logo raízes no Saarland, passando a fazer parte de sua tradição [WESZKALNYS, 1973, p.34].

alemã.¹⁰⁸ Só não foram encontrados desenhos técnicos do monumento no acervo de Wiederspahn. Surpreende o fato de que, na época da construção deste monumento ao imigrante, em 1924, fazia dez anos que não mais existia aquele Império Alemão comemorado como ‘obra’ de Bismarck. Era plena época da República de Weimar, a primeira democracia estabelecida em solo alemão, quando os teuto-brasileiros, anacronicamente, realizaram esta obra que formalmente representa a força e os ideais do império alemão. Eles apenas deram outro nome ao monumento.



Figura 472: Georg Honold: seis projetos para monumentos. Fonte: acervo Th. Wiederspahn

Figura 473: Th. Wiederspahn: esboço de variantes de projeto para um *Gedenkstein der Landung der ersten deutschen Einwanderer* (pedra memorial da chegada dos primeiros imigrantes alemães), em São Leopoldo. Fonte: acervo Th. Wiederspahn, DELFOS-PUCRS

As Villas (palacetes) que Weszkalnys realizou, no período em que Wiederspahn trabalhou em seu escritório, são exemplares típicos da época, em estilo Landhaus, com alto grau de adaptação às condições do terreno, com espaços pensados de dentro para fora, em amplos lotes. Segundo um currículo de Wiederspahn de 1937, uma das obras por ele assumidas foi a casa Braidablick para o industrial August Theodor Simon, em Bad Kreuznach.

A casa tem internamente um caráter mais formal com abóbadas, arcos executados em madeira nobre, grandes portões de vidro com janelas fixas na parte superior no generoso

¹⁰⁸ Entre 1871 e 1911, surgiram, no país inteiro, nas colônias alemãs em outros continentes e em países de imigração alemã como os Estados Unidos e o Brasil, aproximadamente 240 monumentos em homenagem ao Graf v. Bismarck. A forma de torres fortificadas era sempre parecida, não necessariamente prevista para servir como mirante, mas principalmente para receber uma chama, visível de longe. A forma chamada *Götterdämmerung* (igual à encontrada na última obra da tetralogia “O Anel do Nibelungo” de Wagner, o “Crepúsculo dos Deuses”), projeto do arquiteto Wilhelm Kreis, foi executada 47 vezes. O monumento para a comemoração dos cem anos de imigração alemã no Rio Grande do Sul, localizado em São Leopoldo, no coração da Praça do Imigrante, é quase idêntico ao projeto vencedor de um concurso de 1899.

corredor. De fora, porém, aparenta um caráter mais rural, menos burguês, inspirado nas casas românticas da Inglaterra, cujas figuras tinham sido publicadas por Muthesius, um ano antes. Weszkalnys relata que contratou, especialmente, um responsável pela execução dessa obra, pois seu dono tinha solicitado que ela fosse concluída em um prazo extremamente curto. Este responsável foi, muito provavelmente, Theo Wiederspahn, a não ser que tenham sido contratados vários arquitetos ao mesmo tempo.



Figura 474: H. Weszkalnys: Villa Rudolf Becker, Hauptstrasse 123, Birkenfeld. Fonte: Stadtverwaltung Idar-Oberstein.

Figura 475: H. Weszkalnys: Casa Simon, Rheingrafenstrasse 37, Bad Kreuznach, 1905. Fonte: Bauamt Bad Kreuznach, Denkmalliste.

Figura 476: Idem, hall de entrada

Weszkalnys explica não havia limite para o orçamento, para poder cumprir a solicitação de conclusão em curto prazo, teria instalado iluminação noturna no canteiro de obras, possibilitando o trabalho contínuo durante vinte e quatro horas, e um novo sistema de secagem artificial. Em 1908, em continuidade, teria projetado os interiores. Este trabalho suficientemente complicado, devido à alta complexidade e à exigência técnica das instalações, foi ainda mais dificultado pela jovem, imatura e mimada dona da obra e suas infinitas ideias extravagantes [WESZKALNYS, 1974, p.22].

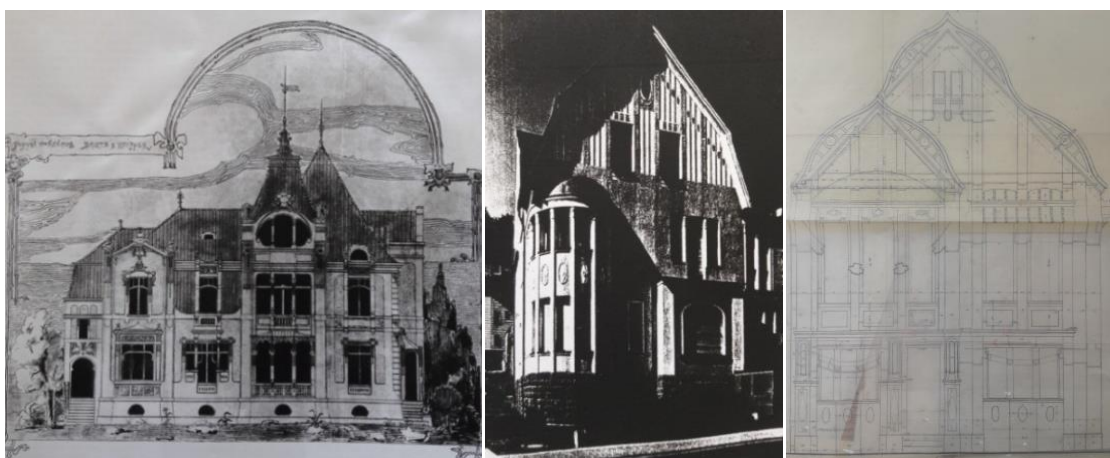


Figura 477: H. Weszkalnys: Doppelwohnhaus Barth & Knipper, Saarbrücken. Fonte: capa da revista Saarheimat 10/80

Figura 478: Autor desconhecido: Casa na Mainzertrasse 64. A casa é muito parecida com a própria do arquiteto Wiederspahn. Fonte: Stadtverwaltung Idar-Oberstein.

Figura 479: Th. Wiederspahn: Casa do arquiteto na Rua Comendador Coruja, em Porto Alegre.
Fonte: acervo Th. Wiederspahn, Delfos-PUCRS

Weszkalnys reclama que Wiederspahn, o arquiteto da filial em Idar, não trabalhara direito, durante todo o inverno de 1908/09, o que o levou à decisão de demiti-lo em 1º de abril de 1909 [WESZKALNYS, 1973, p.42].

Aparentemente, os dois não se despediram em paz, conquanto a carta da demissão mencionasse a escassez de trabalho como motivo para encerrar o contrato, pois ela foi enviada por correio e não entregue em mãos. Wiederspahn, em 1937, não se deu ao trabalho de escrever em seu currículo o nome do ex-chefe corretamente, deixando ausente a letra z. Tal falta de consideração explica-se, talvez, ao se verificar que Weszkalnys não hesitou em falar mal tanto dos empregados quanto dos clientes, de seus familiares e dos arquitetos colegas ‘famosos’, tendo ainda publicado suas reclamações sobre eles.

O fato de ter sido encontrada, no acervo de Theo Wiederspahn, uma pasta do *königliches Wasserbauamt Oranienburg* (repartição de obras de água em Oranienburg) não ficou explicado durante a presente pesquisa.

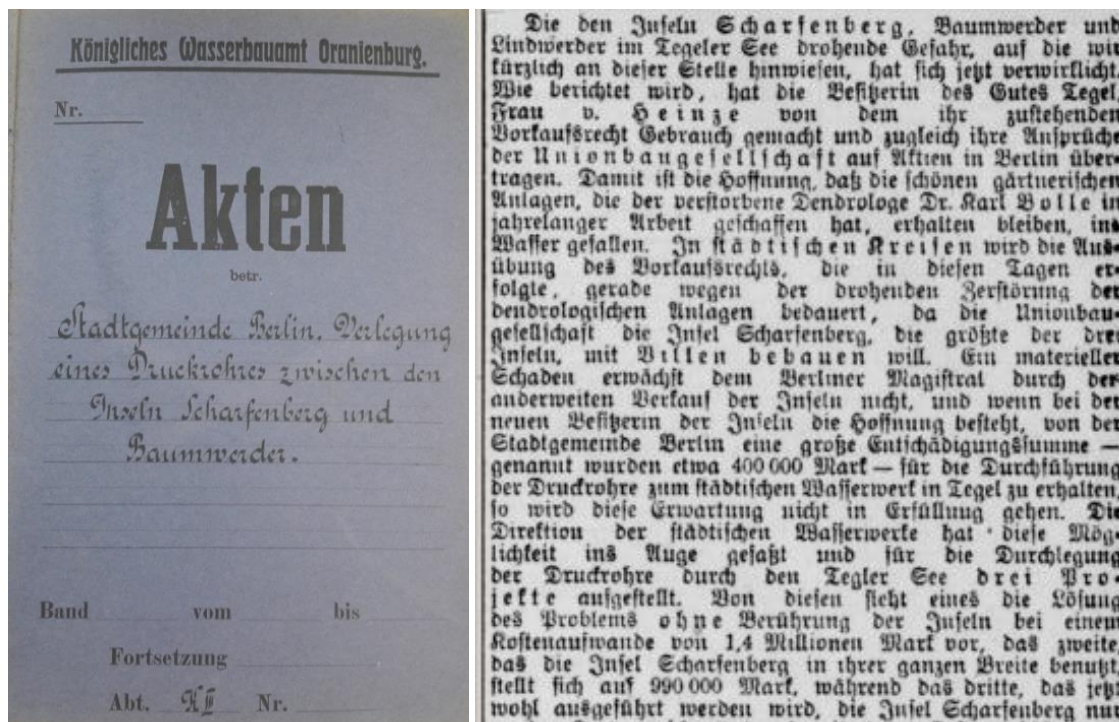


Figura 480: pasta administrativa do *königliches Wasserbauamt Oranienburg*. Fonte: DELFOS, PUCRS, acervo Th. Wiederspahn.

Figura 481: Berliner Volksblatt, 10. April 1910, artigo sobre o projeto de tubulação sob pressão, entre as ilhas Scharfenberg e Baumwerder, assunto da pasta administrativa.

O assunto da pasta era a obra de tubulações sob pressão entre as ilhas Scharfenberg e Baumwerder em Berlim, que pertenciam, desde 1777, à família do grande pesquisador e pioneiro Alexander von Humboldt. Em 1867, Carl August Bolle comprou as ilhas e as transformou em um

parque dendrológico, constituído por inúmeras espécies raras exóticas, que havia trazido de suas viagens, entre outras, às ilhas de Cabo Verde e Canárias. Em 1909, a cidade de Berlim assumiu a propriedade das ilhas. Infelizmente, não se descobriu quem trouxe a pasta ao Brasil: Ahrons, Wiederspahn ou alguma outra pessoa, mas, curiosamente, a história das ilhas tem muito a ver com a história do conhecimento sobre o hemisfério sul.

Josef Seraph Lutzenberger

Jakob Lutzenberger (* desconhecido; † 1745 em Burghausen) era diretor da editora real de Gabriel Mangold, em Passau. Em 1733, caiu em desgraça por ter editado livros considerados não adequados e os vendido no mercado livre. Migrou, então, para Burghausen e ali fundou a tradição editorial. Segundo J. Habel, 1960, a editora J. Lutzenberger desenvolveu, durante o século XIX, atividade significativa no ramo da imprensa de devotos. Joseph Seraph Lutzenberger, que imigrou para o Brasil, em 1920, como arquiteto formado, nasceu em Altötting, perto de Burghausen, no dia 13 de janeiro de 1882, era descendente desta dinastia de editores, tendo convivido, desde criança, com gravuras, tipografia e adorno gráfico.



Figura 482: Livros e anúncio de falecimento, editados pela firma J. Lutzenberger, em meados do século XIX, adesivos para fins de propaganda¹⁰⁹. Fonte: www.vergessen.de, acesso 10.2012



¹⁰⁹Outro título religioso editado pela firma J. Lutzenberger foi „Neueste Beschreibung der Wallfahrt Altötting: zur Ehre der seligsten Jungfrau und Mutter Gottes Maria und zur Auferbauung ihrer Verehrer“, de 1869, de autoria de Johann Ganat. Era um livro de 180 páginas.

Figura 483: Ex libris de Joseph L., no livro sobre Rubens, integrante da biblioteca da família.

Figura 484: Capa do livro sobre Ludwig Richter, integrante da biblioteca da família.

Figura 485: L. Richter: ilustração dos contos de fada dos irmãos Grimm, 1853. *Brüderchen und Schwesterchen*. Fonte: www.printerest.com, acesso em 08.2017

Figura 486: L. Richter: ilustração dos contos de fada dos irmãos Grimm, 1853. *Das tapfere Schneiderlein*. Fonte: www.c8.alamy.com, acesso em 09.2017

Este convívio permanente pode ter impulsionado seu despertar para as artes, porquanto Joseph tinha um talento esplêndido para o desenho. Não surpreende, então, que, no Brasil, tenha sido contratado como professor no Instituto de Artes de Porto Alegre.

No acervo da família Lutzenberger, encontram-se um livro sobre Peter Paul Rubens, grande pintor barroco holandês; uma obra teórica sobre pintura a óleo; um volume sobre a obra de Ludwig Richter, importante pintor e ilustrador da época do romantismo alemão, no século XIX.¹¹⁰ Salienta-se que os desenhos a bico de pena e a lápis e as gravuras de autoria de Joseph Lutzenberger dão, basicamente, continuidade à tipologia da arte ilustrativa de Richter, tanto no que se refere à composição fechada dos motivos, emoldurada, por vezes, simetricamente, por vezes, assimetricamente, quanto no alto grau de desenvolvimento do desenho de observação minuciosa da natureza.

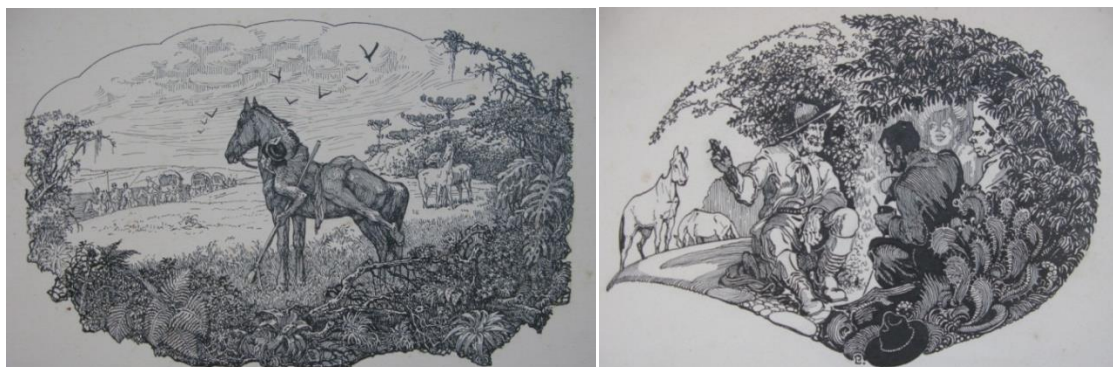


Figura 487: Joseph Lutzenberger. Duas cenas de campo, desenhos a bico de pena. Fonte: acervo família Lutzenberger

Há desenhos de Joseph Lutzenberger retratando cenas de campo que são verdadeiros catálogos da flora rio-grandense. A sensibilidade e o grande amor pela natureza (hoje se diria pela ‘biodiversidade dos biomas pampa e mata atlântica’), que levaria o filho José Lutzenberger – carinhosamente chamado, em família, de Jockel – até o cargo de ministro do meio ambiente, lhe foram passados pelo pai, pelo visto, desde que ele era pequeno e provavelmente também para suas irmãs.

¹¹⁰Adrian Ludwig Richter (1803 –1884) Sua individualidade é revelada em seus 3000 ou mais desenhos para xilogravuras, de cuja arte foi um dos renovadores mais influentes. De especial encanto são as suas ilustrações para *O Vigário de Wakefield* (1841), para as *Volksmärchen* (1842), de Musäus, e para outros numerosos contos de fadas, para o *Álbum de Goethe* (1855), e para *Glocke* (1857), de Friedrich Schiller, e para as publicações cíclicas que revelam o lado mais brilhante da imaginação inesgotável do artista, como *Beschauliches und Erbauliches* (1851); *Kinderleben* (1852); *Fürs Haus* (1858–1861); *Der gute Hirt* (1860); *Unser täglich Brot* (1866); *Bilder und Vignetten* (1874).

Em 1920, quando residia ainda em Munique, Lutzenberger ilustrou dois livros infantis bem divertidos, escritos na forma poemas por seu cunhado Josef Tratzmüller, que era professor de ensino fundamental. O caráter lúdico desse material didático para o ensino do alemão, no ensino fundamental, acompanha o padrão da época, pois seguindo as letras do alfabeto vai contando uma história por letra. A origem medieval deste tipo de livro era o *Abecedarium*, uma espécie de manual para facilitar a aprendizagem de fatos técnicos alfabeticamente ordenados. Na Alemanha, a educação ficou sempre sob os cuidados de cada estado, tendo sido produzidas *Fibeln* (livros de alfabetização) para cada região. Por exemplo, a *Münchner Fibel*, obra de Adolf Hengeler de 1906, propunha uma estética popular e cômica contrastante com a beleza graciosa do *Jugendstil* que estava em alta nestes anos, seu autor optou, portanto, por seguir o estilo gráfico de Wilhelm Busch.¹¹¹ Os dois cunhados elaboraram então – não se sabe se por encomenda estatal- uma nova edição para a região da Baviera.



Figura 488: Três livros infantis, ilustrados por J. Lutzenberger: *Bilderbuch für kleine Schüler* (livro ilustrado para alunos pequenos), *Bilder-Fibel* (livro de alfabetização ilustrada) e *Arbeiter in der Natur* (trabalhadores da natureza). Fonte: acervo família Lutzenberger

¹¹¹Heinrich Christian Wilhelm Busch (1832 —1908) foi um influente poeta, pintor e caricaturista alemão, famoso por suas histórias satíricas ilustradas com textos em verso. Iniciou os estudos em engenharia mecânica. Depois seguiu cursos de arte em Düsseldorf, Antuérpia e Munique e começou a desenhar caricaturas. Suas primeiras histórias ilustradas datam de 1859. Seus trabalhos mais conhecidos são “Max und Moritz” (versão portuguesa de Olavo Bilac: Juca e Chico - História de Dois Meninos em Sete Travessuras), “die fromme Helene, Plisch und Plum, Hans Huckebein, der Unglücksrabe e Knopp-Trilogie”.

O regionalismo aparece nas roupas tradicionais que as pessoas vestem: chapéu com troféus de caça, camisa branca, as famosas *Lederhosn* (calças de couro), meias cinzas até a altura do joelho e *Haferlschuhe*, um sapato preto amarrado lateralmente, isto para os meninos. As meninas vestiam o *Dirndl* (vestido colorido com detalhes, blusa branca e avental) com sapatilha preta. O livro "Trabalhadores na Natureza" é também uma *Fibel*, nele o alfabeto é ilustrado exclusivamente com bichos trabalhadores, visando, como efeito colateral da leitura, estimular e predispor a criança para o trabalho e a produção: A= *Ameisen* (formiga), B=*Biene* (abelha) etc.

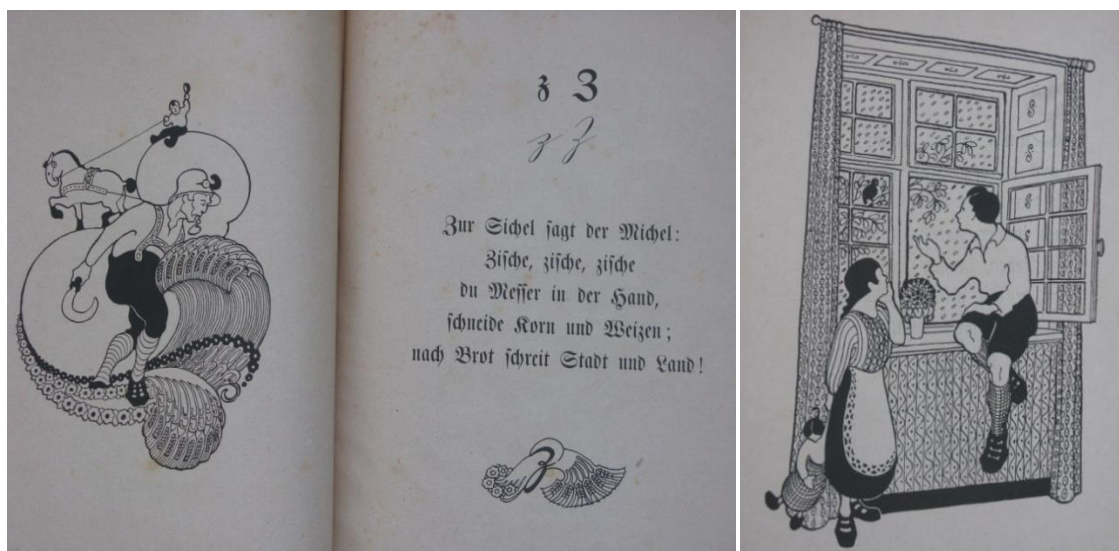


Figura 489: J Lutzenberger: ilustrações em livros infantis que mostram a roupa tradicional da Baviera. Fonte: acervo família Lutzenberger.

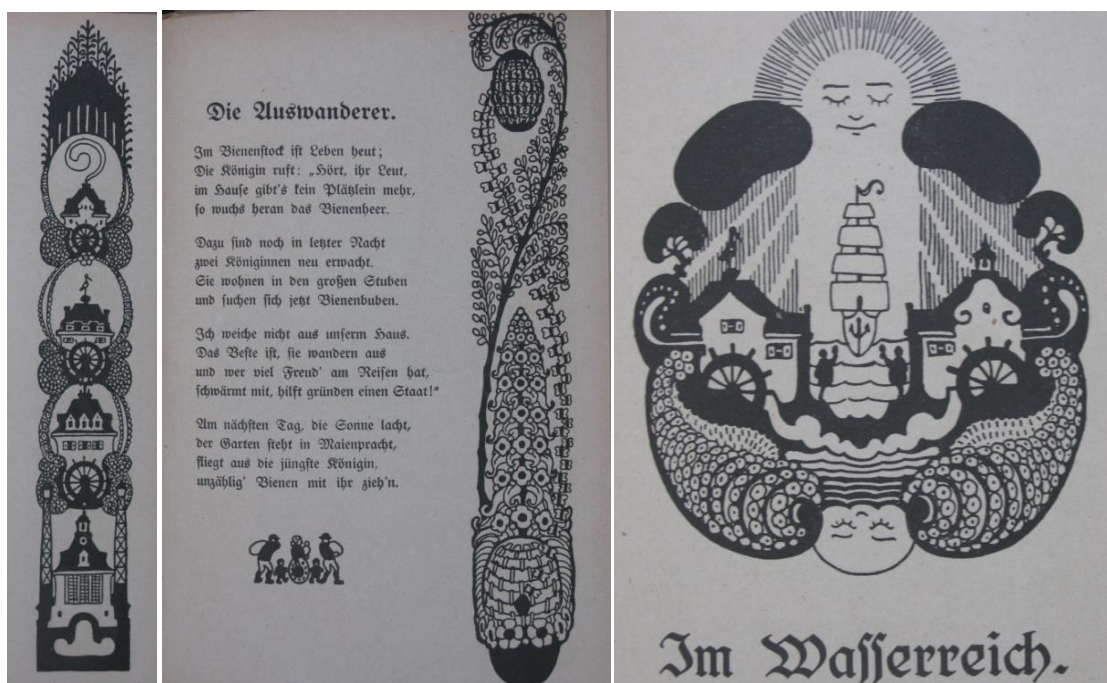


Figura 490: J. Lutzenberger: ilustrações no livro *Bilderbuch für kleine Schüler* (para alunos pequenos). Fonte: acervo família Lutzenberger.

No livro ilustrado para pequenos alunos, há passagens que mostram que o artista estava tratando do tema da emigração. No poema intitulado "Auswanderer" (imigrantes), a população

das abelhas está se preparando para sair da colmeia de palha rumo a uma nova casa e a pequena ilustração gráfica, no fim do poema, mostra um grupo de pessoas carregadas com bagagem indo embora. Na ilustração do *Wasserreich* (reino da água), no mesmo livro, há pessoas abanando *adio* ao grande navio veleiro que vai se afastando das margens do país em direção ao pôr do sol (o sol está prestes a ir dormir), portanto para o oeste.

A arquitetura, e, especialmente, os interiores que aparecem nestas ilustrações todas têm traços que, estilisticamente, podem ser identificados entre o *Heimatschutzstil* e a *Reformarchitektur*, muito similares ao cânone formal que Lutzenberger adotou em dois de seus últimos projetos elaborados e executados ainda em solo alemão: a vila operária para Kirsch & Söhne, em Allach, perto de Munique, e outra em Landsberg am Lech (figuras 612 e 613).

Aparecem algumas características como elementos arquitetônico-construtivos tradicionais, principalmente em regiões rurais, como telhados fortemente inclinados, muitas vezes de quatro águas, protegendo bem o lar – tal qual um chapéu –; mansardas em forma de casinha; venezianas dobráveis de madeira (em sua representação não falta, nem na escala minúscula, o rabisco de uma decoração); volutas barrocas onde há espigões; torrezinhas em cima do telhado. Em contraponto a essas referências da arquitetura vernácula, aparecem, como típico na *Reformarchitektur*, fachadas com janelas em grande formato de cunho industrial ou comercial, verticalizando fortemente o prédio.

O traço pós-*Jugendstil*, mas ainda não modernista, presente nas ilustrações de Lutzenberger, atende claramente ao *Zeitgeist* (espírito da época). Os poemas nasceram de um ideário generalizado e cultivado, na literatura infantil, desde Wilhelm Busch, Walter e Gertrud Caspari, Elsa Beskow e muitos outros, contribuindo, portanto, para a uniformização do espírito típico alemão.

A expressão gráfica dos ornamentos que Lutzenberger apresenta nestes livros infantis diferencia-se, claramente, daquela traçada em seus desenhos de observação feitos a bico de pena, os quais seguem a tradição de representação gráfica dos *Deutsche Romantiker* do século XIX. Eles cultivam o desenho detalhado de observação da natureza na qual se agrupam cenas idealizadas, muitas vezes de conteúdo bíblico ou mitológico.

Os desenhos dos livros infantis, no entanto, são formalmente muito mais abstratos, reduzidos e estilizados. Áreas e linhas pretas predominam nas composições gráficas. Desde a consolidação do movimento da *Sezession*, liderado por Otto Wagner, em Viena, vinha se estabelecendo a tendência de cobrir, mais intensamente, superfícies de paredes, roupas e tecidos com desenhos bidimensionais abstratos em arte e *design*. Lutzenberger explora abundantemente

esta moda em suas ilustrações. Em alguns desenhos, já aparece algum traço de *art déco* nas repetições de formas e na centralidade compacta dos arranjos.



Figura 491: J. Lutzenberger ilustração de livro infantil, talvez inspirado na quarta travessura de Max & Moritz. e W. Busch: Max & Moritz, quarta travessura. Fonte: Açervo da família Lutzenberger e BUSCH, 1902, p.26-32.



Figura 492: Wilhelm Busch: Max & Moritz, quinta travessura. Fonte: BUSCH, 1902, p.33-41.

Há poucos poemas tão presentes no repertório da tradicional da literatura infantil alemã, quanto aquele do *Onkel Fritz* (tio Fritz) que, durante a noite, está sendo maltratado por Max & Moritz. Os meninos perturbam o sono do querido tio – sono obviamente muito merecido, pois o tio trabalhara exaustivamente o dia todo – colocando besouros em sua cama. Ele acorda furioso e consegue voltar ao sono só depois de ter acabado com todos aqueles insetos.

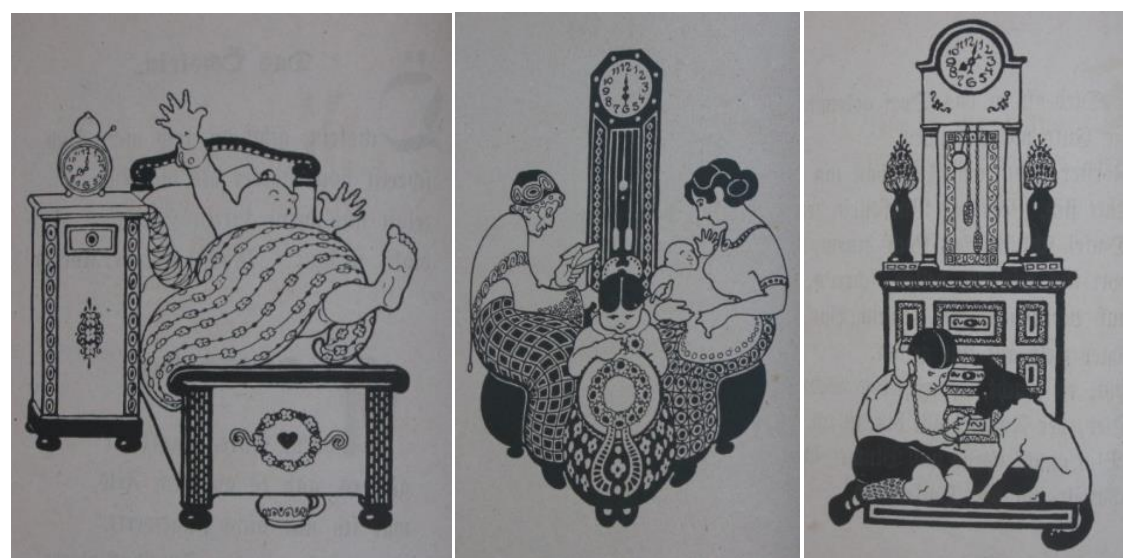


Figura 493: J. Lutzenberger: três ilustrações de livros infantis, a primeira é, muito provavelmente, inspirada na quinta travessura de Max & Moritz. Fonte: acervo família Lutzenberger

Salienta-se que a conscientização das crianças referente ao horário foi se tornando, na época, cada vez mais indispensável, sobretudo em centros urbanos. Há, por conseguinte, nos livros infantis, ilustrações com muitos relógios de vários tipos e formas. O desenho das quatro gerações sentadas em volta do relógio, que ilustra o poema “tique-taque” da letra T, pode ser uma ressonância do poema “Das Gewitter” (a tempestade) de Gustav Schwab, que descreve um momento de reunião entre bisavó, avó, mãe e criança. Elas estão falando sobre o que pretendem fazer no dia seguinte, quando um raio, uma luz claríssima, em uma batida, acaba com a vida das quatro.

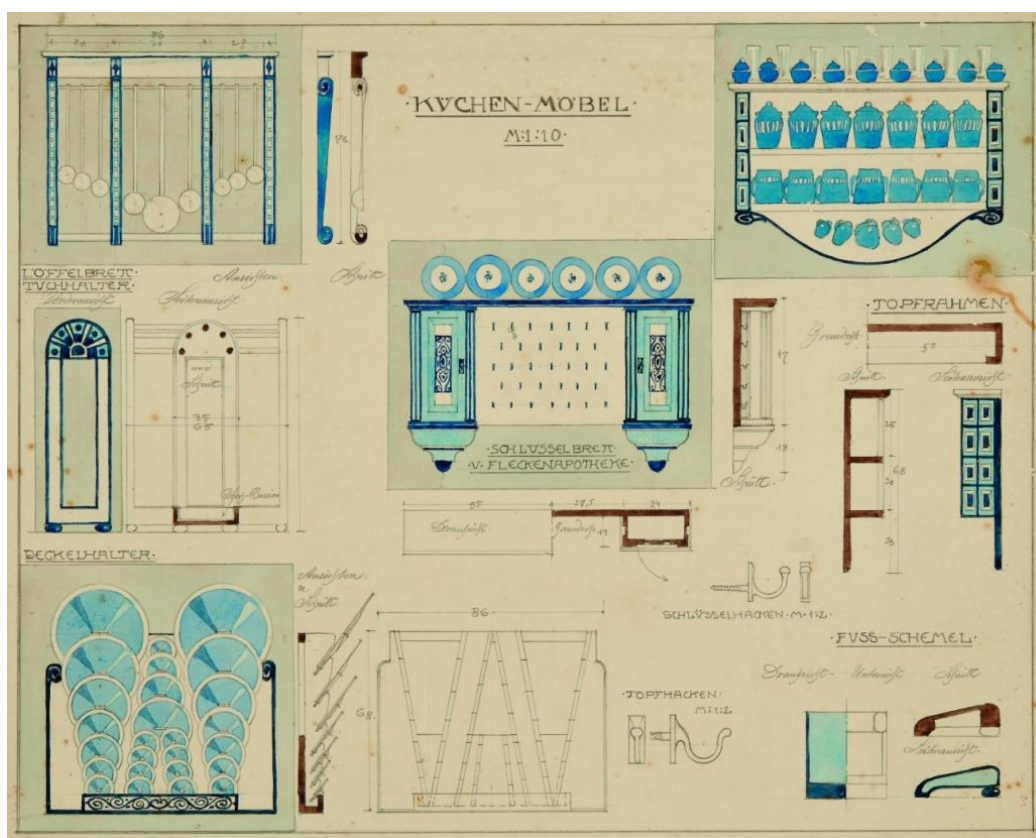


Figura 494: J. Lutzenberger: projeto de móveis para uma cozinha. Fonte: acervo do MARGS

Os móveis projetados na prancha *Küchen-Möbel* (sem data) e os móveis nas ilustrações dos livros infantis apresentam, nos detalhes, o mesmo *design*, caracterizado pelo contraste entre superfícies lisas – no projeto de interiores até mesmo brancas – e faixas ornamentadas ou, por vezes, decoradas com um medalhão central. Em outras partes, as superfícies são simetricamente subdivididas em compartimentos trabalhados em almofadas de madeira. Esta técnica originou-se na fabricação tradicional de móveis de padrão comum, pois aproveita madeiras mais estreitas, em vez de exigir tabuões largos, como para a fabricação de áreas planas maiores, encontrados mais frequentemente em móveis de alto padrão. Nos móveis para a cozinha, os detalhes recebem ainda um destaque em cor azul, típica para este cômodo.

Específicas da época foram as histórias infantis versando sobre o convívio com galinhas, pintinhos e galos, entre outros animais com penas, as quais surgiram em contraponto ao avanço vertiginosamente acelerado da urbanização. O tema do domingo, que se destaca na semana por ser o dia do descanso, do encontro familiar, de eventos que exigem colocar o *Sonntagsrock* (roupa de domingo), aparece frequentemente em canções, poemas e histórias da época. O *Kasperle-Theater* (teatro de fantoches com o palhaço como protagonista) era, no período em que não existia televisão, o espetáculo mirabolante que, a princípio, não podia faltar em imagens ou textos que tinham o intuito de alegrar bebês e crianças.



Figura 495: J. Lutzenberger: quatro ilustrações em livros infantis. Fonte: acervo família Lutzenberger

Figura 496: Elsa Beskow (1874-1953): ilustração do livro *Hänschen im Blaubeerwald*. Fonte: BESKOW, 1903, p.8

A maçã mereceu, desde sempre, a atenção da produção artística alemã, por ser a fruta mais plantada, recolhida e consumida no país, podendo ser estocada sem refrigeração, mantendo-se gostosa durante todo o inverno.

Na história famosa *Hänschen im Blaubeerwald* (Joãozinho na floresta de mirtilos), o *Hänschen* (Joãozinho) que foi passear na floresta para procurar mirtilos para sua mãe encontra um homenzinho, que se apresenta como rei do reino dos mirtilos e o enfeitiça, deixando-o de seu tamanho. Hänschen passa uma tarde como anão e assiste enquanto come mirtilos – que agora têm tamanho de maçãs –, à colheita das deliciosas frutas realizada por sete meninos. No desenho de Lutzenberger, em que cada menino representa um dia da semana, o pequeno domingo só come, enquanto os outros sobem, sacodem, recolhem, limpam, guardam e levam embora as maçãs. A semelhança iconográfica entre as duas cenas chama a atenção.



Figura 497: J. Lutzenberger: dois lugares não identificados e sem data pintados no *front*, na França.
Fonte: acervo família Lutzenberger

Parece que o arquiteto passou a vida inteira fazendo croquis e pintando. Nem nos campos de batalha da I Guerra Mundial, como soldado do *front* na França, parou de registrar graficamente seu entorno. No acervo da família, há desenhos em aquarela que radiam uma paz inesperada, os quais ele deve ter pintado entre ou antes das batalhas.



Figura 498: As duas aldeias Varneville, Departement Cote Lorainne, 06/1915, e Rilly sur Aisne, Departement des Ardennes, 12/1915. Fonte: www.urbsnova.com, acesso 06/2015



Figura 499: Dois desenhos de batalha, a lápis, sem data. Fonte: acervo família Lutzenberger



Figura 500: Aquarela de Terron sur Aisne, de novembro 1915, e a mesma vista da praça e da igreja em um cartão postal, após a batalha. Fonte: acervo família Lutzenberger

Há também cenas de horror, penosos de olhar, ainda mais quando comparados com as cenas lindas de primavera, que documentam o grande carinho do autor pelo motivo pintado. No diário que, mais tarde, escreveu para seus filhos, diz que nunca voltou para a Europa. Tendo os desenhos da guerra em mãos, não é difícil de imaginar as escuras memórias que não queria despertar, optando por ficar para sempre na nova pátria.

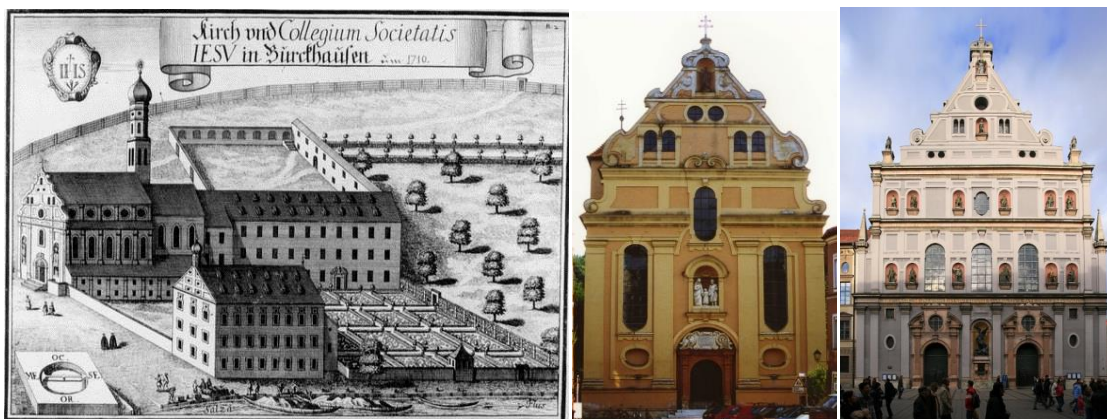


Figura 501: “Collegium Societatis Jesu”, Burghausen, gravura de 1719 e fotografia da fachada da igreja do colégio. Fonte: www.archiv.ub.uni-marburg.de, acesso 10/2016

Figura 502: Michaelskirche München, 1583-1597. Fonte: www.archinform.net, acesso 10/2016

Joseph Lutzenberger cursou o ensino médio em Burghausen – cidade onde seu antepassado tinha fundado a editora Lutzenberger –, no colégio humanista jesuíta Kurfürst Maximilian Gymnasium, que contava com um internato. A fachada da igreja e a composição fechada e regular do conjunto, construído entre 1629 e 1630 sob o reinado de Maximilian I, representam um belo exemplo do barroco simples, típico da arquitetura da Companhia de Jesus, que se visualiza também no colégio jesuíta de Munique.

A convivência com a organização espacial do conjunto e a simplicidade da fachada, ornamentada principalmente com um conjunto de figuras acima da porta, aparentemente deixou um marco positivo na memória do jovem Lutzenberger. Possivelmente, anos depois, ele reinterpretou estes aspectos em três templos que construiu no Rio Grande do Sul: na igreja São José de Porto Alegre, na catedral de Caçapava do Sul e na igreja de Cachoeira do Sul.



Figura 503: J. Lutzenberger: Munique. Aquarela sem data. Fonte: acervo família Lutzenberger

Tendo concluído o ensino médio, Joseph mudou-se para Munique, rumo ao estudo da arquitetura, que cursou, entre setembro 1901 e julho 1906, na *Königlich Technische Hochschule* (hoje Universidade Técnica). A reputação desta instituição era excelente, tendo, no corpo docente da área de arquitetura, várias personalidades de destaque, as quais contribuíram significativamente para o desenvolvimento tecnológico e estilístico da arquitetura alemã da época, tanto com por obra edificada quanto através de por obra teórica. Constam, no registro de

matrícula da TU München, os endereços dos estudantes. Lutzenberger mudou-se várias vezes, mas sempre morava perto da faculdade, nos bairros mais nobres da cidade:

- WS1901-SS 1904: Schellingstrasse 109/0 I – a casa não existe mais;
- WS 1904: Arcisstrasse 50/3 I – a casa não existe mais;
- SS 1905: Nymphenburgerstrasse 32/1. 2. andar;
- WS 1905: Zentnerstrasse 15/0 direita.

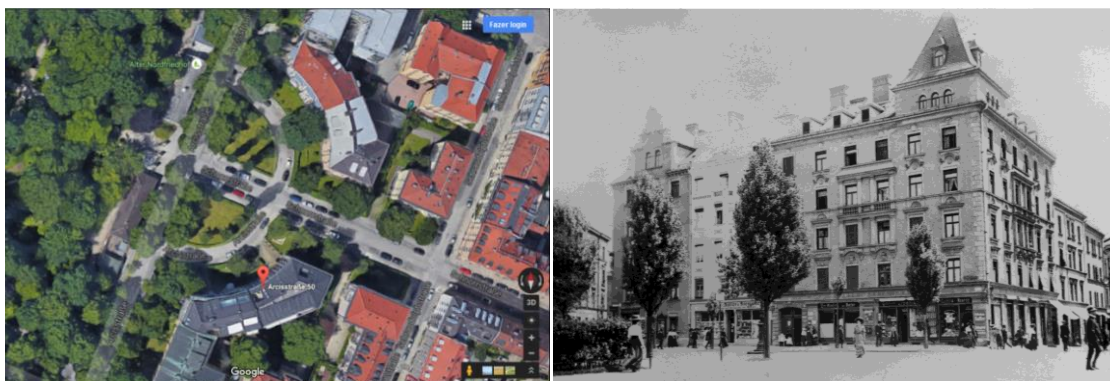


Figura 504: Google maps: praça da entrada do velho cemitério norte e foto antiga da casa Arcisstrasse 50/3 I. Fonte: arquivo municipal Munique.



Figura 505: Google maps: Maxvorstadt com Zentnerstrasse e, duas quadras distante, a igreja Sankt Joseph do i Schnurr (em obra na época que Lutzenberger morava lá) e foto atual da Zentnerstrasse 15/0 r. 2



Figura 506: Nymphenburgerstrasse 32. Fonte: arquivo municipal de Munique

Figura 507: *Ensemble* completo na Richard-Wagner-Straße, perto da Nymphenburgerstrasse, obra de Leonhard Romeis, concluído em 1903. Fonte: Google maps

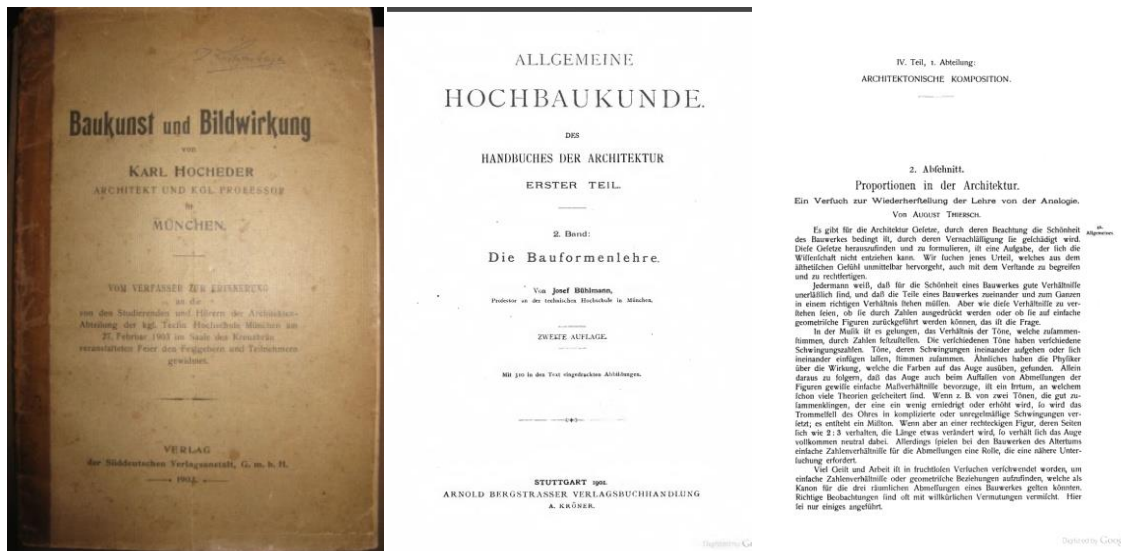


Figura 508: Seleção de publicações de professores da Faculdade de Arquitetura da *königlich technische Hochschule München*, a primeira delas consta no acervo da família Lutzenberger.

Através dos antigos *Vorlesungsverzeichnisse* (diretório palestras/disciplinas do curso) e decifrando as assinaturas no diploma de Lutzenberger, foi possível identificar os professores com os quais estudou. Na sequência, apresentam-se, brevemente, os mais importantes arquitetos, reconhecidos nacional e internacionalmente.

Prof. Heinrich Christian August Freiherr von Schmidt

Heinrich Freiherr von Schmidt foi, desde 1883, professor de arte da construção medieval e, nos anos 1913 a 1915, reitor da *Königlich Technische Hochschule München*.

Ele nasceu em Köln, sendo filho de pai famoso. Era portador de inúmeros títulos de honra, o qual era *Dombaumeister* (mestre de obras da catedral) em Colônia e Viena, além de lecionar, em Milão e Viena, a disciplina arquitetura medieval. Heinrich estudou com Frestel (1828 – 1883)¹¹² no *Polytechnikum* de Viena e com Hase (1818-1902)¹¹³, seu futuro sogro, no *Polytechnikum* de Hannover.¹¹⁴

Realizou mais de 15 construções e projetos de restauro de igrejas por todo império, entre os quais o da igreja evangélica em Landau, cidade natal de Menchen.

¹¹² As obras mais conhecidas dele em Viena são: *Votivkirche*, *Palais Frestel* com o *Café Central* no térreo, prédios na Ringstrasse, em estilo *Historismus* romântico, o bairro *Cottageviertel*.

¹¹³ Arquiteto com formação de pedreiro, muito honrado da *Backsteingotik* (gótica de tijolos à vista), protagonista da *Denkmalpflege* (preservação do patrimônio histórico) no norte da Alemanha. Hase projetou e executou mais de 300 edifícios em estilo neogótico, dos quais cem eram igrejas e uns 150, projetos de restauração. Publicou inúmeros artigos sobre a história de prédios antigos. Para ele valeu a expressão: “reboco é mentira!” [GÖRES, 2018, p.1, disponível em www.sueddeutsche.de/geld/kirchen-putz-ist-luege-1.4260918]

¹¹⁴A irmã de Heinrich, Frieda casou-se com o artista plástico Otto Jarl, que fez esculturas de animais para a manufatura de porcelana de Meissen entre outras. Conquanto o foco profissional da família fosse, aparentemente, mais tradicional, ela não se manteve longe do encanto das inovações técnicas da modernidade: seu filho casou-se com a filha de Dr. Eng. Rudolf Christian Karl Diesel, inventor do motor a diesel e diretor da fábrica de automóveis Steyr.



Figura 509: H.v. Schmidt: Levantamento em Landau, 1896-98, Fonte: Arch-mus.TUM

Figura 510: H.v. Schmidt: Torre da prefeitura de Passau 1887 -1892. Fonte:Alexander Schnütgen:Zeitschrift für christliche Kunst , Volume 2 -1889 inwww.localnews.de,acesso em 04.2012

Figura 511: H.v. Schmidt: torre e órgão Marienkirche Gelnhausen. restauro, 1877 -1890. Fonte: Arch-mus.TUM

Figura 512: H.v. Schmidt: St.Maximilian em Munique, 1882-1908.Foto anterior a 1915, fonte: www.wikipedia.de, acesso em 04.2012

Prof. Carl Hocheder

Ele assinou o diploma de Lutzenberger, por ser presidente da Faculdade da Arquitetura

Hocheder foi o orientador do trabalho universitário de Joseph Lutzenberger datado de 1905, que é um pavilhão hospitalar nos Alpes. Este trabalho, mostrando uma edificação projetada em técnica construtiva tradicional com base em pedra e dois andares superiores em madeira, parcialmente decorada em estilo neobarroco, bem ‘hochederiano’, faz parte do acervo do MARGS.

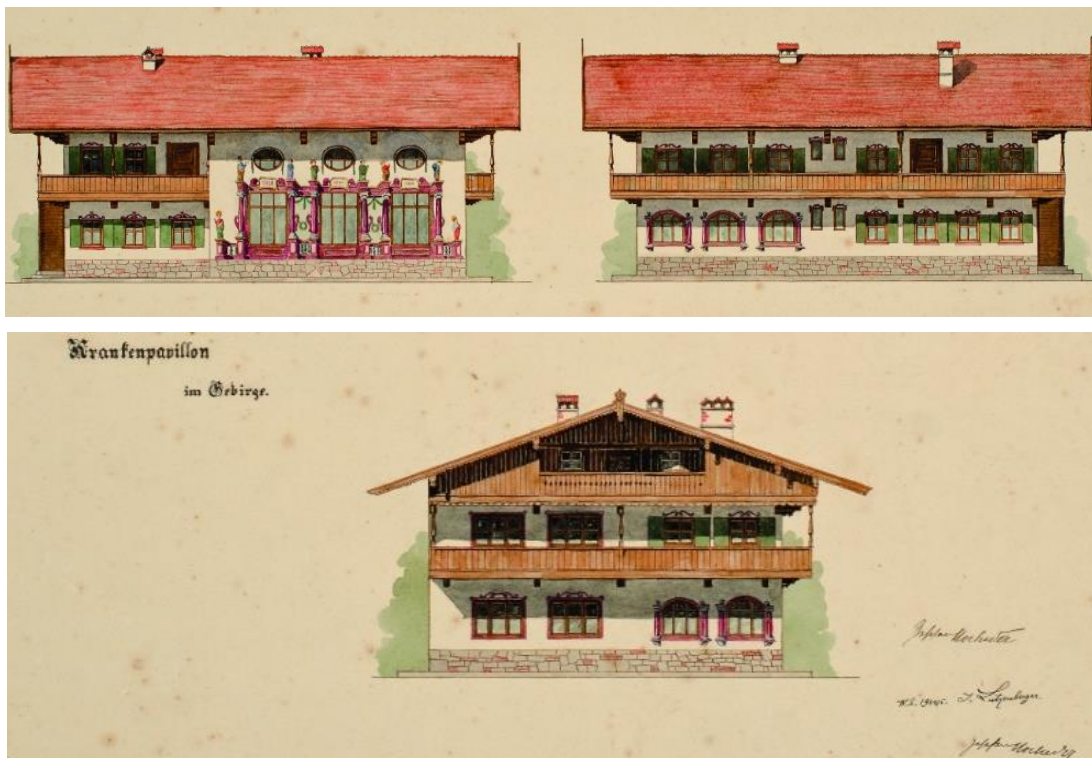


Figura 513: J. Lutzenberger: trabalho universitário provavelmente o TCC, intitulado “Pavilhão Hospitalar nos Alpes”. Assinado por C. Hocheder. Semestre de inverno 1904-05. Fonte: acervo do MARGS

Prof. Friedrich Freiherr von Thiersch

Joseph Lutzenberger estudou com Friedrich von Thiersch arte da construção, teoria e projeto em estilos de arquitetura renascentista. Na fachada do Pão dos Pobres e em algumas casas de Lutzenberger, aparecem elementos que lembram a arquitetura neorrenascentista deste professor.

Prof. August Thiersch

August Thiersch lecionou questões formais da arquitetura da antiguidade e estilos arquitetônicos da antiguidade e, na representação gráfica, a parte da construção de sombras.

Prof. Theodor Fischer

Theodor Fischer começou a lecionar ainda jovem profissional, formado em 1889 sob orientação de Friedrich v. Thiersch na *TU München*. Em 1901, era professor para projeto arquitetônico e *Städtebau* (projeto urbano), na mesma universidade, quando neste mesmo ano, foi contratado como professor pela TU- Stuttgart, para onde migrou. O fato de ter assinado, em 1906, o diploma de Lutzenberger surpreende, pois ele voltou a lecionar na *TU-München* só em 1908. Aparentemente, havia, na época, também avaliadores externos. Na obra de Lutzenberger, há paralelos com a obra de Fischer, especialmente no edifício da Associação do Comércio no que se refere à estrutura formal e à fachada.



Figura 514: Gabriel von Seidl: Bayrisches Nationalmuseum, 1894-99, foto do ano da inauguração em 1900, fonte: www.printerest.com, acesso 11.2017

Figura 515: J. Lutzenberger, 1904: Munique. Desenho a lápis da torre do Nationalmuseum. Fonte: acervo Família Lutzenberger

Figura 516: Munique, Theatinerkirche visto do pátio do Residenzgarten (jardim da residência) com a fachada do Herkulesaal. Fonte: www.printerest.com, acesso 11.2017

Figura 517: J. Lutzenberger, sem data: Aquarela da torre da Teatinerkirche vista do mesmo ângulo. Fonte: acervo família Lutzenberger

Além do impacto estilístico que recebeu através do ensino na universidade, Lutzenberger adquiriu conhecimento profundo com o desenho à mão livre, muitas vezes aquarelado, ampliando gradativamente seu acervo formal de memória. Estudou observando e desenhando igrejas, palácios e palacetes em estilo barroco e contemporâneo em Munique, nos bairros onde residia. Gabriel von Seidl, arquiteto de casarões suntuosos para três dos artistas plásticos mais bem sucedidos da Baviera – Lenbach, Kaulbach e Hildebrand –; do Künstlerhaus (casa dos artistas) na

Lenbachplatz; do Bayrisches Nationalmuseum; de vários castelos e igrejas, era um arquiteto de grande reputação, na Baviera, quando Lutzenberger chegou a Munique. O Bayrisches Nationalmuseum é um complexo enorme e seu acervo é riquíssimo – uma fonte de inspiração para quem desenvolve projetos enraizados na cultura local, seja ela rural ou erudita.

O croqui do museu (figura 515), datado de 1904, época em que estava na faculdade, mostra uma torre lateral do complexo, a primeira da esquerda na foto (figura 514). Percebe-se que Lutzenberger ainda estava aprendendo a técnica do desenho perspectivado, de hachura e da composição. Visto que ele levou o esboço até o Brasil, esta foi para ele uma obra com valor de boas lembranças.

Surgiu a especulação que ter sido primeiro desenho em Munique, ou da disciplina de desenho com Prof. Pfann, ou mesmo feito quando estagiou no escritório de Seidl. Na obra de v. Seidl, há vários elementos volumétricos e estilísticos, como os espigões escalonados, decorados com listras verticais e os *Runderker* (sacada em forma de torrezinha na esquina), ambos formalmente originados no renascimento alemão, assim como motivos decorativos geométricos que aparecem em pinturas de murais internos, que Lutzenberger empregou, anos depois, de forma similar, em prédios construídos no Rio Grande do Sul.



Figura 518: G.v.Seidl, 1893: Künstlerhaus Munique. Fonte: www.alamy.com, acesso 11.2017

Figura 519: G.v.Seidl, 1897: Lenbachhaus. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 11.2017

Figura 520: G.v.Seidl, 1903: Ruffinihaus. Fonte: www.immobilienreport, de acesso 11.2017

Tendo concluído a faculdade, Lutzenberger precisava cumprir seu serviço militar 1906/1907, no *Königlich bayerischen 3. Pionier-Bataillon*, em Munique, como tenente da reserva. Seu primeiro emprego foi na prefeitura de Rixdorf (hoje Neukölln, um bairro de Berlim), na qual trabalhou por meio ano, de 09 de outubro de 1907 a 15 de março de 1908, no departamento de projeto arquitetônico da secretaria municipal de obras, especificamente no projeto de interiores do prédio da nova prefeitura, de seu diretor, arquiteto R. Kiehl (1874 – 1913)¹¹⁵. As plantas de Rixdorf constitui a cidade foi um exemplo típico do desenvolvimento urbano acelerado que, na

¹¹⁵ Salienta-se que esta prefeitura atraiu vários arquitetos recém-formados, os quais que posteriormente se tornaram celebridades: Mies van der Rohe, os irmãos Max & Bruno Taut e seu futuro sócio Franz Hoffmann, entre outros.

Figura 522: Reinhold Kiehl, 1905: Fachadas do projeto da nova prefeitura de Rixdorf. Fonte: Deutsche Bauzeitung, 1909, p. 673-78

Figura 523: Reinhold Kiehl, 1905: Nova prefeitura de Rixdorf em foto de 1909, projeto no qual trabalhou Lutzenberger, em seu primeiro emprego. Fonte: Deutsche Bauzeitung, 1909, p. 673-78

Figura 524: Reinhold Kiehl, John Martens, Goetze.1905: Escadaria e plenário da nova prefeitura de Rixdorf. Fonte: Deutsche Bauzeitung, 1909, p. 673-78

No dia 05 de novembro de 1908, a primeira parte do prédio, a torre de 67m de altura, estava concluída e a figura da 'deusa fortuna', em seu topo, foi desempacotada. Um mês mais tarde, no dia 08 de dezembro de 1908, o prédio estava pronto e foi inaugurado. Nesta data, Lutzenberger já tinha se mudado para Dresden, mas considerando que a viagem de trem de Dresden até Berlim demorava por volta de duas horas, não é impossível que ele tenha participado do evento.

Um relato sobre o projeto e o prédio executado foi publicado na "Deutsche Bauzeitung", em 1909. Neste artigo, há uma descrição da materialidade dos interiores que elogia a qualidade da execução e a escolha feliz dos materiais selecionados, perfeitamente pertinentes à função do prédio:

A madeira escura de carvalho, madeira amarelada de pereira, as paredes brancas, latão, lâmpadas incandescentes lisas, cortinas verdes e um piso de pedra evocam uma atmosfera característica de uma prefeitura alemã. [...] O grande salão de reunião dos deputados, igualmente, não foi projetado frio e desconfortável, mas como um lugar agradável, como uma grande câmara de um conselho. [DB 1909, p.673]



Figura 525: Prefeitura Münster, *Friedenssaal* (salão da paz de 1645), Renascimento. Fonte: www.schencksreisefuehrer.de, acesso 11.2017

Figura 526: Marinus van Reymerswaele (1490-1546): O cambista e sua mulher, 1539. Fonte: Museu do Prado Madri, disponível em www.wikimedia.org, acesso 11.2017

Figura 527: Moritz von Schwind: *Morgenstunde* (amanhecer), 1860. Fonte: Schackgalerie Munique.

É interessante refletir mais profundamente sobre alguns pontos deste texto, para melhor entender por que o autor fala de uma atmosfera típica dos plenários alemães.

O plenário municipal retoma a estética do *Friedenssaal* de Münster, localizado na prefeitura renascentista de Münster. Neste salão aconteceram alguns dos debates políticos que resultaram, em 1648, depois de dez anos de polêmica, na "Paz de Vestfália". Este tratado

inaugurou o moderno sistema internacional, ao acatar princípios como a soberania estatal e o estado-nação. Foi elaborado e assinado pelos principais monarcas europeus e teve como consequência o fim da guerra religiosa e territorial dos 30 anos.

Por ter sido sede de um acontecimento histórico de suma importância, o salão tornou-se referência de atmosfera não somente para a prefeitura de Rixdorf, mas também, como salienta o autor da *deutschen Bauzeitung*, para a prefeitura alemã típica.

A madeira de carvalho é a mais dura que existe na Europa, razão pela qual foi empregada, desde sempre, no continente inteiro, como material construtivo. Foi usada, principalmente, além de pedra e tijolo, em elementos estruturais e também como revestimento interno de alta durabilidade, que protege do frio que as paredes grossas de pedra deixam passar. As veias e os pequenos espelhos típicos do desenho desta valiosa madeira fornecem um aspecto nobre e, ao mesmo tempo, rústico. Nas pinturas de paisagistas holandeses do século XVII, como Jan van Goyen e Jacob Ruisdael, aparece o carvalho com ramos desfolhados, geralmente como símbolo da *vanitas*, no entanto o romantismo alemão do século XIX redefiniu seu papel, atribuindo à árvore o caráter típico alemão. Caspar David Friedrich e Ludwig Richter foram provavelmente os artistas que mais empregavam esta conotação do carvalho. Na medida em que pode ser dado à sua superfície um toque suave, aveludado e, ao mesmo tempo liso, a madeira da pereira foi desde sempre considerada uma madeira nobre, rara e cara, que servia principalmente para construção de móveis. O aspecto visual de sua superfície é profundo e calmo, com veias muito finas, quase imperceptíveis. No século XIX, móveis de pereira gozavam de alta reputação em círculos da burguesia, a qual, muitas vezes, sob seu olhar *nouveau-riche*, desprezou o caráter de móveis de madeiras tropicais e preferiu manifestar seu apego político- nacional, através de seu bom gosto enraizado nos produtos do próprio país.

A cor verde selecionada para as cortinas do plenário tem uma longa tradição como cor da racionalidade. Ao longo dos séculos, foi sendo cada vez menos usada em contextos nobres e mais em contextos burgueses, como revelam as pinturas desde a época do Renascimento. Não por acaso, mas enraizado em uma longa tradição europeia, Kandinsky a caracteriza, em seu tratado “Über das Geistige in der Kunst”, escrito em 1911, como a cor mais equilibrada, que teria, no reino das cores, o mesmo papel que, no reino humano é desempenhado pela burguesia. Ele a compara com uma vaca bem gordinha e saudável, imóvel e deitada que, sendo somente capaz de remoer, observa o mundo em sua volta com olhos estúpidos e apáticos. Explicita que o por ele denominado ‘verde absoluto’ perderia seu equilíbrio se recebesse mais amarelo, tornando-se juvenil, vivo, alegre. Se fosse acrescentado azul, ele ficaria sério e pensativo. [KANDINSKY: 1912] A cor clara da pedra do piso é muito comum na Alemanha, pois, no país, predominam pedreiras com esta

tonalidade. As pedras calcárias, muitas vezes usadas para pisos internos, ganham, com o passar do tempo e a abrasão dos pés, um brilho cada vez mais charmoso.

O latão que, visto de longe, tem semelhança com o ouro, vem sendo utilizado, desde a Idade Média, como material para objetos de culto religioso, doméstico e artesanato e também para ou em elementos arquitetônicos, como portões, maçanetas, dobraduras, placas decorativas e lustres. Ainda há muitos lustres de latão em Praga, Berlim e Porto Alegre de cujo desenvolvimento Lutzenberger participou, quer assistindo quer desenhando. Considerar que todos eles foram criados para compor uma atmosfera alemã fica a critério do observador.



Figura 528: Dresden Altstadt, 1910. Fonte: www.arstempano.de, acesso

Figura 529: Dresden Johannstadt, 1910. Fonte: www.printerest.com, acesso 03.2018

Figura 530: Dresden Striessen, situação atual. Fonte: Google earth, acesso 04.2011

Depois da experiência em Rixdorf, Lutzenberger colaborou no ateliê da diretoria do departamento da secretaria das obras da cidade de Dresden, entre 11 de maio de 1908 e 30 de janeiro de 1909. A cidade de Dresden é dividida pelo rio Elba em duas partes: a mais antiga, a *Altstadt*, é predominantemente barroca, a outra, a *Neustadt*, foi construída quase integralmente no século XIX, em estilo historicista com blocos fechados, erigidos na margem das quadras.

A expansão da parte barroca, que também aconteceu durante o século XIX e o início do século XX, ocorreu sob a forma de bairros ajardinados com casas e casarões isolados, circundados por jardins.



Figura 531: Bernardo Bellotto, chamada Canaletto, 1748: Vedutta de Dresden (chamada de "Canalettoblick" – vista de Canaletto). Fonte: www.tamuseum.de, acesso 11.2017

Figura 532: J. Lutzenberger 1908: Vista de Dresden- Altstadt a partir de Dresden- Neustadt. Fonte: acervo família Lutzenberger



Figura 533: Lutzenberger, 1908: Dresden, Japanisches Palais.¹¹⁷ Fonte: acervo família Lutzenberger

Figura 534: Foto atual do mesmo ângulo de vista. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 05.2017

Figura 535: Lutzenberger, sem data, sem lugar: desenho a lápis da escultura do David de Verrocchio século XV. Fonte: acervo família Lutzenberger

O centro cultural da cidade, com a Ópera e a *Gemäldegalerie* de Semper, a *Hofkirche* (católica) e a *Frauenkirche* (protestante), o *Stadtschloss* real renascentista e outros palácios barrocos junto ao prédio da *Kunstakademie* – recentemente construída, quando Lutzenberger chegou – e especialmente a *Brühlsche Terrasse* (terraços públicos localizados na beira do rio Elba) formam uma *skyline* espetacular que chamou a atenção de inúmeros artistas ao longo dos séculos, de Joseph Lutzenberger inclusive. Existem várias aquarelas dele desenhadas naquela região da cidade.

O espaço formado entre os prédios, diferenciado por desníveis, passagens estreitas alternando com ruas largas e praças, respeitando visuais e momentos surpreendentes, é extremamente atrativo. É mais antigo, mas parece atender exatamente as ideias de Sitte.



Figura 536: Cartaz da Internationale Kunstausstellung 1901. Fonte: www.amazon.de, acesso 11.2017

Figura 537: Otto Gussmann, 1906: Cartaz da dritte Deutsche Kunstausstellung. Fonte www.wikimedia.org, acesso 11.2017

¹¹⁷Após reforma profunda de Matthäus Daniel Pöppelmann, Zacharias Longuelune und Jean de Bodt em 1733. Gottfried Semper reformulou o térreo, em estilo da antiguidade, nos anos de 1835–836.

Figura 538: Cartaz Grosse Kunstaussstellung Dresden 1908. Fonte: www.printerest.com, acesso 11.2017

Figura 539: Franz v. Stuck, 1911: Plakat Hygieneausstellung. Fonte www.pomegranate.com acesso 11.2017

No que se refere a novidades no ramo do urbanismo, este lugar estava em fase de projetar e construir a primeira cidade jardim em Hellerau. Arquitetos importantes do movimento da *Reformarchitektur*, na maioria membros do recém-fundado *Werkbund*, realizaram, entre 1907 e 1910, neste conjunto urbano, um bairro inteiro localizado no meio da *Dresdner Heide* ¹¹⁸, mas conectado com o centro da cidade por uma linha de bonde.



Figura 540: Dresden, Gartenstadt Hellerau, praça central, situação atual. Fonte: google.earth.com, acesso 11/ 2011

Hellerau é configurado por uma série de casas enfileiradas e isoladas, um centro cívico com lojas e praça para feiras, a fábrica de móveis *Dresdner Werkstätten*, um *Festspielhaus* (casa de espetáculos), um lar para solteiros e instituições de ensino com internato. Paul Riemerschmied, Hermann Muthesius, Heinrich Tessenow e Theodor Fischer foram os mais conhecidos arquitetos envolvidos no projeto cujo planejamento foi dispensado do cumprimento de quaisquer legislações, diretrizes preliminares e outras regras urbanísticas, com o intuito de poder desenvolver as ideias mais renovadoras possíveis, na tentativa de reformar a vida moderna conforme o ideário teórico-cultural da *Reform*.

¹¹⁸ Uma espécie de clareira na mata nativa que, hoje, é reserva ambiental.

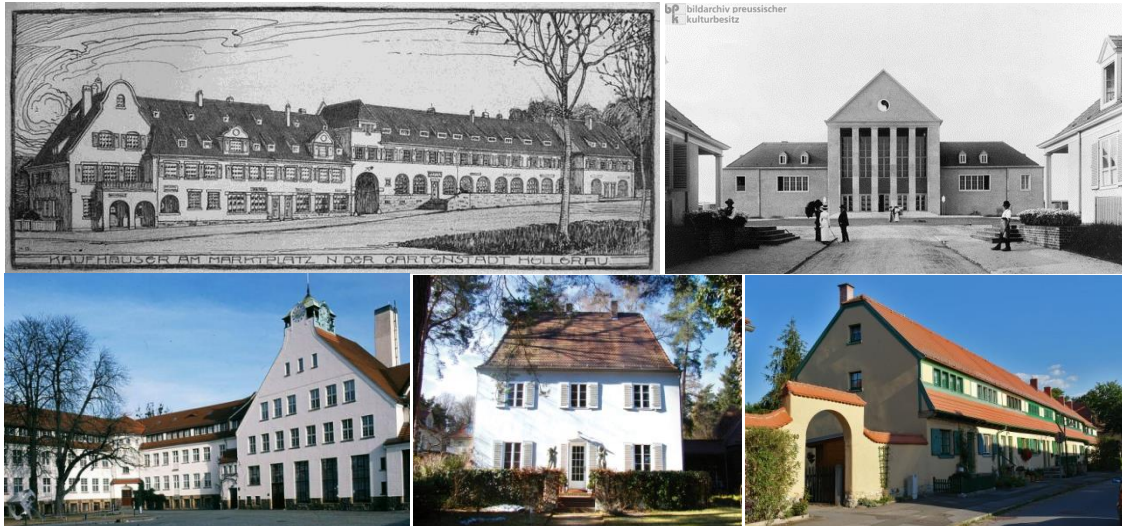


Figura 541: Gartenstadt Hellerau: centro cívico Fonte: www.quer-magazin.at, acesso 11.2017

Figura 542: H. Tessenow: Festspielhaus Hellerau. Fonte: www.germanhistorydocs.ghi-dc.org, acesso 11.2017

Figura 543: P. Riemerschmied: Deutsche Werkstätten Hellerau. Fonte: www.mounment-online.de, acesso 11.2017

Figura 544: H.Tessenow, 1910. Casa unifamiliar em Hellerau. Fonte: www.printerest.com, acesso 11.2017

Figura 545: R. Riemerschmied: Casas enfileiradas Hellerau. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 11.2017

Do mundo inteiro vieram artistas para conhecer esta ilha da liberdade, entre eles Emil Nolde, Franz Kafka, George Bernard Shaw, Oskar Kokoschka, Henry van de Velde, Djagilew e Stefan Zweig e, com certeza, Joseph Lutzenberger.

O diretor do ateliê do Ministério das Obras, nesta época, era Hans Erlwein (1872 – 1914) que estudou na *TU-München*, entrou para a secretaria de obras de Dresden, em 1904, tornando-se, em 1905, diretor do departamento de obras. Nos dez anos de sua diretoria, foram construídos cerca de 150 prédios, que, na época, marcaram profundamente a imagem moderna da cidade. Funcionalidade, clareza, simplicidade, proporção do volume, encaixe no entorno urbano, apoio na tradição construtiva da região destacaram seus projetos. Erlwein estava convicto que nada que nasce do ar é capaz de formar algo bom e novo.

Por ter assinado pessoalmente todos os trabalhos elaborados no ateliê, não é possível discernir entre o que foi desenhado por ele mesmo ou por seus colaboradores. As obras de Erlwein e sua equipe mostram uma abordagem estilisticamente bem avançada, alinhada visualmente e conceitualmente ao programa reformista do *Deutscher Werkbund*.

Na época da colaboração de Lutzenberger na prefeitura, foram simultaneamente elaborados e construídos vários projetos, entre outros três escolas de grande porte, o gasômetro em Reick, a estação de tratamento do esgoto em Kaditz e casas multifamiliares.

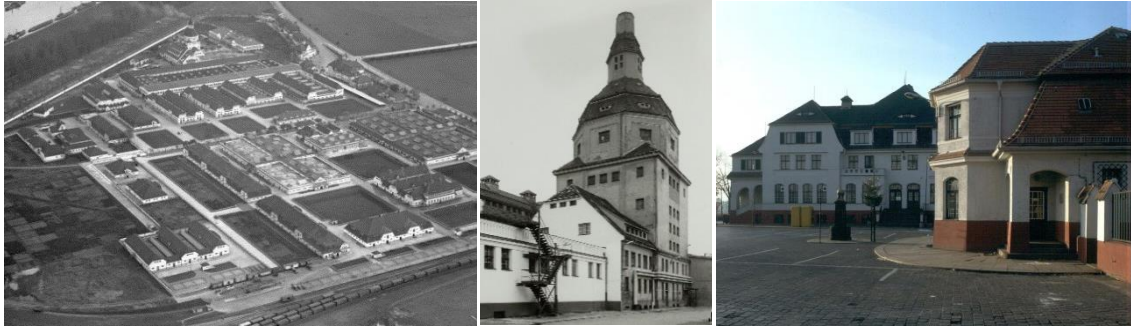


Figura 546: H. Erlwein, 1906-1910: Städtischer Vieh- und Schlachthof Dresden: implantação. Fonte: www.slub-dresden.de, acesso 10.2017

Figura 547: Idem: Casa de máquinas e tanques. Fonte: idem

Figura 548: Idem: Casinha do porteiro com plástica de Georg Wrba na praça e restaurante nos fundos: idem

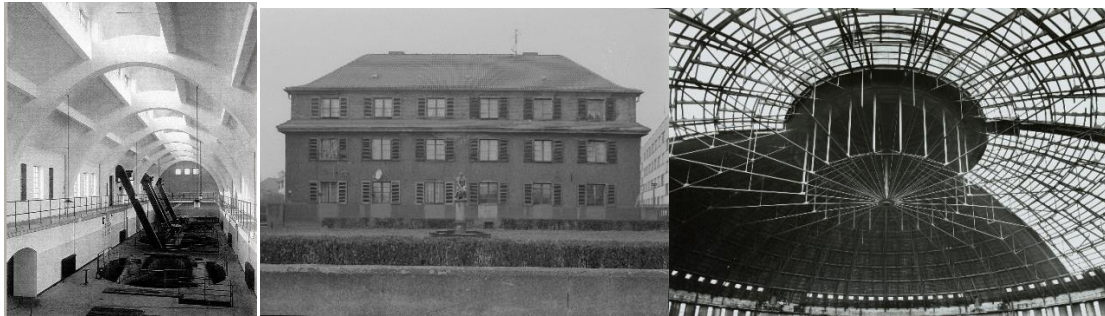


Figura 549: H. Erlwein 1907-1910: estação de tratamento de esgoto, Kaditz. Fonte: www.slub-dresden.de, acesso 10.2017

Figura 550: H. Erlwein 1906-1911: casa multifamiliar, Schlachthofstrasse. Fonte: idem

Figura 551: H. Erlwein 1907-1908: Gasometer Reick. Fonte: idem



Figura 552: H. Erlwein 1907-09: Fachada principal, hall de entrada e esculturas decorativas do colégio Gustav-Freytag-Schule. Fonte: www.slub-dresden.de, acesso 10.2017

O maior projeto foi o conjunto do *Städtischer Vieh- und Schlachthof* (matadouro municipal) com 70 prédios projetados na extensão de um bairro inteiro. Na medida do possível, foram criados para este contexto industrial, lugares de referência como a praça que dá entrada ao complexo, conceituada a partir do pintoresco, com base nas ideias para projetos urbanos estabelecidas por Sitte, poucos anos antes.

Colaborando na prefeitura de Dresden, Lutzenberger enfrentou, mais uma vez, uma situação de trabalho que lhe proporcionou tudo o que desejava quanto à variedade de projetos e obras em andamento. Assumiu um trabalho que requeria pensar em escala urbana considerando

a escala humana; elaborar obras de grande porte com conceitos estruturais diferenciados em concreto, aço e pedra; dedicação ao tratamento artístico de superfícies e produtividade em ritmo acelerado. Mesmo assim, dedicou-se, paralelo ao dia a dia do escritório, à pintura, produzindo grande quantidade de desenhos e aquarelas de alta qualidade artística.

Após Dresden, a carreira de Lutzenberger teve continuidade, de 01 de fevereiro de 1909 a 08 de maio de 1909, na secretaria de obras estaduais em Augsburg, uma das cidades mais antigas da Alemanha, fundada pelos romanos. Devido à sua localização no cruzamento das mais importantes estradas de negócios do Mar do Norte até o Mediterrâneo e do oeste europeu até o leste, sempre foi um centro de negócios com forte tradição burguesa. A partir do século XV, tornou-se um centro de imprensa que desempenhou importante papel na reforma luterana.

Esta época gloriosa reflete-se até hoje, na arquitetura da cidade, através da grande incidência de prédios burgueses originais da época do renascimento. Aproximadamente 80% dos prédios listados como monumentos históricos patrimoniais são dos séculos XV-XVII, a maioria casas de moradia e de negócios.



Figura 553: Xilografia de Augsburg na *Schedel'schen Weltchronik* de 1493. Fonte: www.printerest.com, acesso 02.2018



Figura 554: Elias Holl: casa em Augsburg. Fonte: www.flickr.com, acesso 02.2018

Figura 555: Casas burguesas com frontões renascentistas em Augsburg. Fonte: www.infineon.com, acesso 02.2018

Um dos maiores atrativos da cidade não são, porém, os palácios suntuosos dos Fugger e de duas outras famílias comerciantes e a arte neles expostas, e sim o primeiro conjunto

habitacional de interesse social da história ocidental, a Fuggerei. Ele foi edificado, em 1516, por Jacob Fugger der Reiche (figura 27) que, em um gesto patronal, o doou para a cidade. É um condomínio fechado, no centro da cidade, uma pequena cidade ideal renascentista que retoma a tradição dos Beginenhöfe holandeses. Foi construído pelo mestre pedreiro Thomas Krebs. [monumento patrimonial nº D-7-61-000-284 da cidade de Augsburg]



Figura 556: Augsburg, 1573, com Fuggerei ao lado direito da igreja. Fonte: www.printerest.com, acesso 01.2018

Figura 557: Quarto na Fuggerei com mobiliário original do século XVI. Fonte: www.dw.com, acesso 01.2018

Figura 558: Portões fechados da Fuggerei. Fonte: www.atlasobscura.com, acesso 01.2018

Figura 559: Fuggerei, cruzamento de ruas internas. Fonte: www.wiwo.de, acesso 01.2018



Figura 560: Elias Holl: prefeitura de Augsburg, 1615-1620. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 02.2018

Figura 561: Johann Mathias Kager: medalhão no forro do salão dourado na prefeitura de Augsburg, intitulado *omnis etubique*. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 02.2018

Figura 562: Holl/Kager: Salão dourado na prefeitura de Augsburg. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 02.2018

A autoestima elevada da *freie Reichsstadt* refletia-se na construção da prefeitura (1615-1620), até o fim do século XIX o prédio mais alto ao norte dos Alpes, projeto do arquiteto renascentista Elias Holl (1573-1646), admirador da arquitetura palladiana que conheceu e estudou durante uma viagem a Veneza, em 1600. O coração do prédio é o salão de ouro, que tem um pé direito de 14m. Os afrescos do forro dourado são de Johann Mathias Kager, tematicamente dedicados às virtudes necessárias para um governo sábio e justo. Em volta da *sapienzia* estão agrupadas figuras de mulheres, das quais uma tem o título *omnis etubique*, significando riqueza. Surpreende a grande simplicidade do vestido, até popular, da moça que atua em uma cozinha cheia de panelas de cobre e estanho, materiais importados pelos Fugger do além-mar, principalmente do México. Ela parece conversar com o visitante, mostrando-lhe um pesado chaveiro, que lembra a chave de São Pedro. Este desenho mostra claramente que o mundo profano e religioso em Augsburg tinha outra articulação, diferente do país fora de suas muralhas.

A riqueza de alguns personagens importantes da cidade fundada sobre exploração e negócios tem outro monumento impressionante: o *Schätzlerpalais*, erigido em 1765-70 pelo banqueiro Benedikt Adam Liebert von Liebertshofen. O palácio, ao contrário da prefeitura, não tem outro motivo artístico do que a representatividade de luxo exuberante. Nos afrescos das paredes aparecem símbolos do poder do dono: papagaios, abacaxis e outros bens provenientes da América do Sul.



Figura 563: Pintura mural no Schätzlerpalais, mostrando papagaios e tamanduás. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 02.201802.2018

Figura 564: Schätzlerpalais, salão nobre. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 02.2018

Figura 565: Pintura mural no Schätzlerpalais, mostrando um abacaxi e pássaros exóticos. Fonte: www.monumente-online.de, acesso 02.201802.2018

Johann Moritz Rugendas (1802-1858), o grande pintor do Brasil do século XIX, era natural de Augsburg e, quando voltou de sua segunda viagem de observação ao Brasil, para ali levou mais que três mil obras que mostram paisagens, cidades, personagens e costumes brasileiros

[TURBINO, 2008, p.98]. Augsburg tornou-se no século XIX um polo de fábricas de tecelagem e de outras com máquinas de menor tamanho. Infelizmente, não se descobriu quais foram as atividades desenvolvidas por Lutzenberger na cidade de Augsburg, nem quais eram os arquitetos importantes na época em que ele lá trabalhou.

Várias obras de grande porte encontravam-se em fase de conclusão, quando Lutzenberger vivia em Augsburg. A Igreja São Sebastião, projetada por Hans Benedict Schurr, junto ao aumento do *Kapuzinerklosters* de 1843, e a *Herz-Jesu-Kirche* (Igreja do Sagrado Coração) de Michael Kurz são duas delas. Ambas são neorromânicas e possuem pequenas capelas laterais com *Zwerggalerie* arcada (galeria anã), como se observa na a Igreja São José em Porto Alegre. Chama a atenção a similaridade da Igreja São Sebastião com a Igreja São José no que se refere à inserção integrativa do volume da igreja no tecido urbano e a solução formal da entrada com três arcadas levemente salientadas.

A novo prédio dos Correios de Augsburg foi possivelmente um dos projetos cujo detalhamento teve a contribuição de Lutzenberger.

O assim chamado *Glaspalast* (palácio de vidro) de Augsburg – fábrica de tecelagem – foi obra do arquiteto Phillip Manz(1861-1936), formado na *BaugewerkschuleStuttgart*. Ele foi o primeiro a se tornar um *Industriearchitekt* (arquiteto industrial) que, tipicamente, cuidava de entregar suas obras, normalmente construídas em esqueleto de concreto armado, em prazos extremamente curtos, o que lhe garantiu a alcunha de *Blitzarchitekt* (arquiteto raio).



Figura 566: Hans Benedikt Schurr: Igreja católica São Sebastian, 1906/07; Monumento nº D-7-61-000-941 da cidade de Augsburg. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 02.2018

Figura 567: Hans Wicklein: Oberpostdirektion Augsburg, 1905-1909. Fonte: www.deacademic.com, acesso 02.2018

Figura 568: Phillipp Jacob Manz (1861-1936): Fábrica de tecelagem, chamado Glaspalast, Augsburg, 1909. Monumento nº D-7-61-000-766 da cidade de Augsburg. Fonte: www.glaspalast-augsburg.de, acesso 02.2018

Figura 569: Michael Kurz: Herz-Jesu-KircheAugsburg,1907. Monumento nº D-7-61-000-108 da cidade de Augsburg. Fonte: www.frank-malerbetrieb.de, acesso 02.2018

Depois da experiência em Augsburg, Lutzenberger trabalhou durante meio ano, de 07 de julho de 1909 até 29 de janeiro de 1910 em Praga, no escritório do arquiteto oficial real e imperial Osvald Polívka.



Figura 570: Lutzenberger, 1909: Praga, Karlsbrücke e vista do rio Moldau com Hradschin. Fonte: ambos acervo da família Lutzenberger

Na cidade de Praga, que foi, durante séculos, residência real e imperial e tem uma vida cultural tradicionalmente riquíssima, estão a universidade centro-europeia mais antiga ao Norte dos Alpes e uma das sinagogas mais antigas do mundo. Durante o século XIX, a predominância alemã na população que ali se estabeleceu na Idade Média deu lugar à tcheca, porém isto não impediu a troca cultural.

Durante o século XIX, foram construídos vários prédios importantes, como o *Rudolfinum* (sede da orquestra sinfônica tcheca, estilisticamente inspirado na *Semperoper* de Dresden), o Museu Nacional (prédio neobarroco) e o Teatro Nacional (ópera, em estilo neorrenascentista). Em especial o último tornou-se um ícone do movimento nacionalista e contribuiu significativamente ao estabelecimento de um estilo musical próprio tcheco, famoso por sua riqueza em elementos folclóricos, grandes orquestrações e ritmos dançantes. Bedřich Smetana e Antonin Dvořák, entre outros, exploraram perfeitamente estes recursos em suas composições românticas.

Praga tornou-se um centro europeu das artes plásticas e da literatura, embora nunca tenha abrigado a vanguarda, devido a seu menor tamanho, pois Berlim, Bruxelas, Viena e Paris foram as metrópoles referenciais.

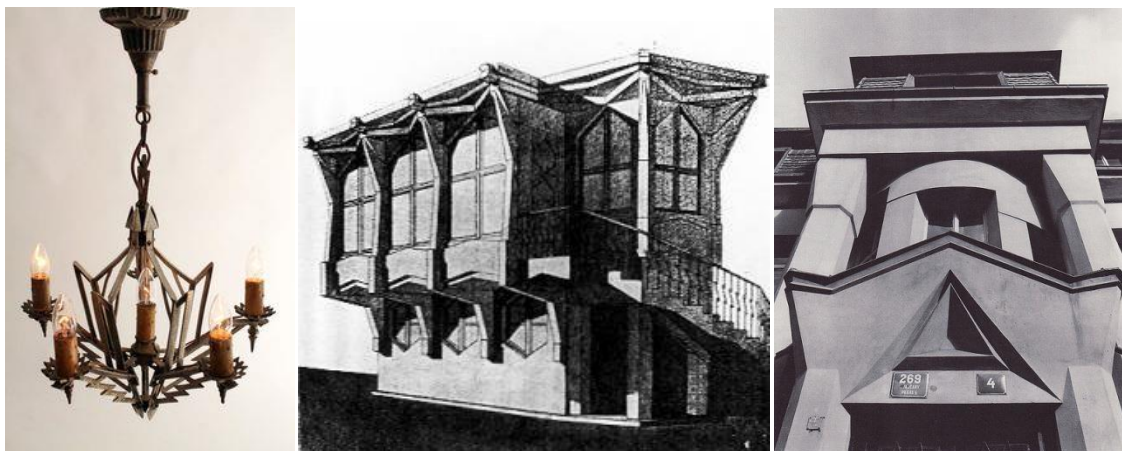


Figura 571: Josef Gočár Lustre s.d. Fonte: www.printerest.com, acesso 11.2017

Figura 572: Josef Gočár Villa Binka 1907-1909. Fonte: www.printerest.com, acesso 11.2017

Figura 573: Cubismo em Praga. Fonte: www.printerest.com, acesso 11.2017

As artes plásticas que floresciam às margens do rio Moldávia tinham características especiais, nutrindo-se da história da cidade, de seu passado artístico e intelectual baseado em uma cultura, na época quase híbrida, que misturava elementos culturais do judaísmo, do cristianismo e de suas origens eslavas. Consequentemente, o cubismo e o expressionismo tchecos, que formavam uma vertente mais moderna quando Lutzenberger viveu em Praga, alimentavam-se tanto do gótico quanto do barroco da Boêmia, o que resultou em uma abordagem formal que não tinha o intuito de ser europeia, mas local [BODE, 1991].

Igual situação vale para a literatura do início do século XX. No Café Union encontravam-se, na época, jovens artistas, literatos, arquitetos e políticos tcheco-nacionalistas. Os literatos da inteligência alemã e judaica reuniam-se, no entanto, no Café Arco, que teve seu melhor período durante a era do *Prager Kreis*, círculo ao qual pertenciam, entre outros, Franz Kafka, Egon Erwin Kisch, e Franz Werfel. Mais tarde, dele participaram Else Lasker-Schüler, Kurt Tucholsky e Ernst Weiß. [www.diezeit.de, acesso 11.2017]



Figura 574: Capa da revista editada por Balsanek. Fonte:www.kralik7.cz, acesso em 05.2015
 Figura 575: Jornal Bohemia, Morgenpost. Do dia 29.09.1909 com publicação do texto “Die Aeroplane in Brescia”de Kafka. Fonte:www.wikimedia.org, acesso 11.2017
 Figura 576: Capa de revista editada por Kotera: Fonte: www.princeton.edu, acesso em 05.2015

O fato de vários clientes habituais do Café Herrenhof, em Viena, terem igualmente frequentado, com regularidade, o Café Arco, em Praga, é um indício de que esta cidade vivia, no que se refere à cultura, uma situação que poderia ser chamada de filiação a Viena. Outra cidade de referência artística foi Paris. A maioria dos artistas originais de Praga estudou lá e inspirou-se nas obras da vanguarda parisiense. Bode cita o pintor cubista Bohumil Kubista, que, em 1910, escreveu a seu colega Vincenc Beneš:

„Para Praga somos selvagens de mais, por isto não temos base ali. [...] Para Paris estamos atrasados... estamos pendurados entre céu e terra...“

Ao se olhar as aquarelas de Lutzenberger, fica a impressão que ele admirava especialmente a parte antiga da cidade. As novas vertentes da arte cubista tcheca não se refletem em nada nestas obras, as quais têm o estilo próprio do arquiteto, localizado entre naturalismo, impressionismo e expressionismo. Posteriormente, no entanto, projetando os interiores do Palácio do Comércio, em Porto Alegre, ele desenhou formas de art déco que retomam o espírito do cubismo tcheco. O quadro do monastério *Strahovno Hradcin*, pintado por Lutzenberger, em 1909, documenta que não somente o trabalho no escritório agradou e inspirou o jovem arquiteto em Praga, mas também a riqueza do patrimônio arquitetônico muito presente nesta cidade. Há exemplares da obra arquitetônica por ele projetada, quando estabelecido como arquiteto autônomo no Rio Grande do Sul, como a igreja neobarroca em Cachoeira do Sul, que carregam traços do barroco leve, claro e relativamente pouco ornamentado, típico de Praga.



Figura 577: J. Lutzenberger, 1909: Desenho a lápis de São Francisco no Kreuzherrenplatz em Praga.

Fonte: acervo família Lutzenberger

Figura 578: Igreja São Francisco. Fonte: www.prag-reiseinfo.de, acesso 11.2016

Figura 579: Pestsäule. Fonte: www.old-prague.com, acesso 11.2017, acesso 11.2017

Figura 580: J. Lutzenberger, 1909: Pestsäule, Fonte: acervo MARGS

Figura 581: J. Lutzenberger, 1909: Praga, Monastério Strahov. Fonte: acervo família Lutzenberger

Figura 582: Foto atual do Monastério Strahovno, visto desde o mesmo lugar. Strahov Fonte: www.prag-reiseinfo.de, acesso 05.2015

Depois de ter trabalhado nas prefeituras de Berlim e Dresden, com diretores muito ambiciosos, ambos jovens como ele, e que procuravam localizar sua obra na ponta vanguardista do movimento da *Reformarchitektur*, Lutzenberger assumiu, em Praga, um emprego no escritório

de um arquiteto da geração anterior, velho mestre de uma moda que, na realidade, já estava prestes a ser descartada pelas vanguardas tcheca e alemã, mas ainda gozava, em círculos oficiais e governamentais, de alta reputação por sua grande decoratividade.

Polívka (1859-1931), formado na Universidade Técnica de Praga, trabalhou de 1885 a 1890 como assistente de seu professor, Josef Zíték. Desde 1890, como atuou como arquiteto autônomo, tendo sido nomeado para o cargo de arquiteto oficial real e imperial em Praga. Nunca se destacou por habilidades inovadoras, mas, mesmo assim ou por causa disto, conseguiu se estabelecer como a quarta instância além do trio Zíték, Wiehl e Schulz, até então os mais reconhecidos arquitetos representantes do estilo neorrenascentista tcheco. Consciente de carecer de capacidade inovadora, Polívka procurou, segundo o Prof. Slapeta, trabalhar com outros arquitetos como sócios.¹¹⁹ Seu sócio Balsanek teve papel significativo no estabelecimento do movimento, ainda novo na época, de cuidar e preservar o patrimônio histórico que se destaca, na região, por obras ímpares, principalmente em estilo barroco e gótico. Foi, desde 1903, o jornalista principal da revista *Architektonický obzor*. O *layout* da capa da revista reflete a posição tradicionalista do órgão.



Figura 583: O. Polívka: Grand Hotel Europa, Praga. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 05.2015

Figura 584: O. Polívka: Meran_Hotel, Praga, 1905. Fonte: www.praguestory.com, acesso 10.2014

Figura 585: O. Polívka: Prefeitura nova. Fonte: www.waymarking.com, acesso 10.2014

Figura 586: O. Polívka: Prefeitura nova. Fonte: www.waymarking.com, acesso 10.2014

A concorrente da revista *Architektonický obzor* era a revista *Volné Sméry*, editada por Jan Kotéřa, que se dedicou à disseminação das ideias do *deutscher Werkbund* e da vanguarda holandesa no país. Ele publicou obras do cubismo tcheco, entre outros as do arquiteto Pavel Janák. Segundo Slapeta, Kotéřa conhecia pessoalmente Frank Lloyd Wright, devido a suas extensas viagens pelo mundo, e manteve contato com Graf Kessler, patrão da *Mathildenhöhe* em Darmstadt, colônia exemplar do movimento *art nouveau*.

Trabalhando no escritório do arquiteto real e imperial Osvald Polívka, Lutzenberger participou da elaboração dos interiores da casa de cultura da cidade, *Obecní dům* (1903-1912). A

¹¹⁹ Formaram-se sociedades com Antonín Wiehl (1846- 1910) e Antonín Balsanek (1865-1921), ex-alunos de Zíték, que obtiveram a função de projetista conceitual, Polívka, que dominava perfeitamente as diferentes nuances e características dos estilos históricos, obteve a responsabilidade pelo projeto dos interiores.

obra foi objeto de um concurso, em 1903, que contou com a participação de importantes arquitetos locais da época, como o Prof. Jan Kotera, aluno de Wagner e redator da revista arquitetônica *Volné Sméry*; o Prof. Alois Dryak, arquiteto do *art nouveau*; o Prof. Antonín Balsanek, mais tarde sócio de Polívka.

Conquanto tenham sido concluídas duas fases de concurso, não houve consenso sobre o vencedor do projeto e o grêmio da cidade decidiu solicitar o projeto do arquiteto real e imperial Osvald Polívka. Ele assumiu o encargo junto com um dos vencedores da primeira fase do concurso, Prof. Antonín Balsanek. Os arquitetos Polívka e Balsanek estavam elaborando, na obra do *Obecnídùm*, talvez o mais representativo prédio em *art nouveau*, em Praga, quando Lutzenberger entrou para o escritório. Com o passar do tempo, relativizaram-se as críticas da época que julgavam o estilo do projeto completamente ultrapassado. Participaram da obra, além da equipe de arquitetos, uma série de artistas plásticos, que contribuíram com acabamentos decorativos, esculturas, vitrais e pintura mural. Cada artista manteve seu estilo específico, contudo o conjunto das produções é harmonioso.

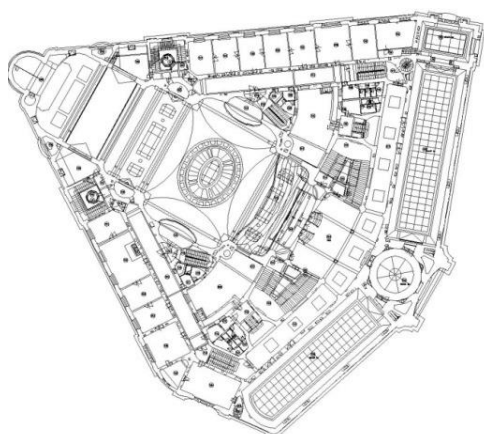


Figura 587: Planta baixa do Obecnídùm com marcação dos forros. Fonte: www.fsp-praha.cz, acesso em 05.2015

Figura 588: Balsanek, Antonin: Obecnídùm, perspectiva (1903). Fonte: www.wikimedia.org, acesso 04.2012

O prédio do *Obecnídùm* é organizado em forma triangular, com dois pátios internos, tendo suas fachadas elevadas sobre as margens do terreno. No eixo principal central, encontram-se as salas mais representativas como o Salão Smetana. As bordas laterais e frontais abrigam, entre outros estabelecimentos, o famoso café/restaurante cuja decoração interna lembra a obra futura de Lutzenberger.

O programa do concurso para o prédio previa uma ligação com a torre de pólvora medieval. Os arquitetos resolveram esta parte em estilo neorromânico com platibanda filigrana, trabalhada em pedra. As esculturas decorativas das duas fachadas, originais de épocas tão diferentes, formam um conjunto que parece ser um grupo que está se comunicando, fortalecendo

assim a ideia de unir as duas partes, o novo com o antigo. Na concha arqueada, localizada acima da entrada, há um grande mosaico chamado *Apotheosa Prahy* do artista Karel Špillar, que ilustra uma frase do poeta Svatopluk Čech glorificando a cidade de Praga.



Figura 589: situação urbana da entrada principal ao prédio em 1916. Fonte: www.starapraha.cz, acesso em 05.2015

Figura 590: ponte entre a torre de pólvora e o Obecní dům. Fonte: www.wikimedia.com, acesso em 05.2015

A decoração figurativa, nos lados da cúpula envidraçada, que se enquadra estilisticamente na linguagem da arquitetura do ferro, a qual desde a exposição mundial em Paris tornara-se o *dernier cri*, é do artista plástico Ladislav Šaloun e simboliza a humilhação e a ressurreição da nação tcheca. Entre os artistas envolvidos na obra, os mais conhecidos são Mikoláš Aleš, Max Švabinský, Josef Václav Myslbek e Alfons Mucha¹²⁰.

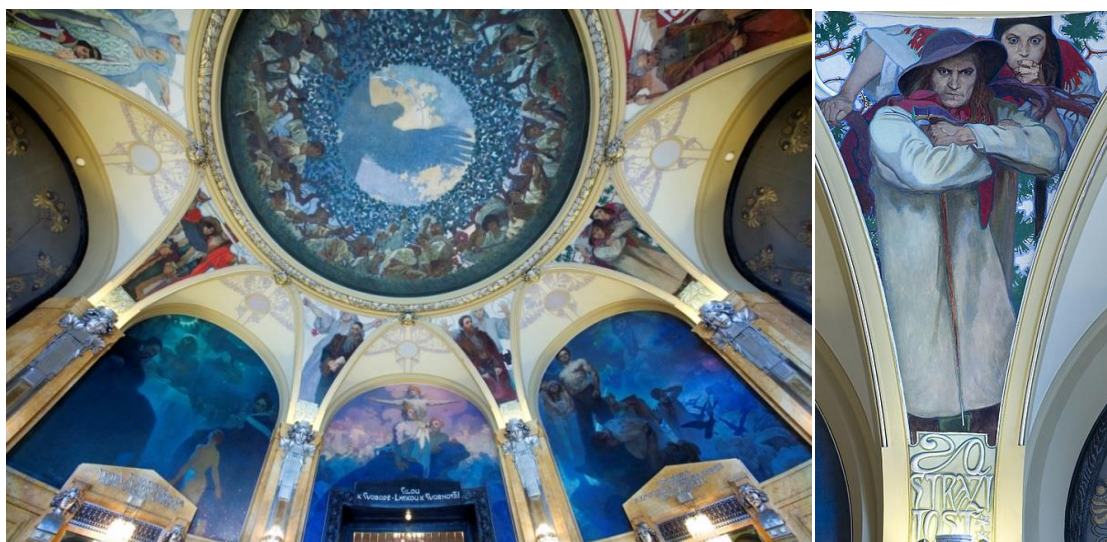


Figura 591: Alfons Mucha: Pinturas murais. Fonte: www.wikimedia.com, acesso em 05.2015

14 O mais famoso entre os artistas que foram também professores na Academia de Artes de Praga foi Alfons Maria Mucha (1860 – 1939). Ele começou a carreira como autodidata e aprofundou sua técnica na escola para cenografias, em Viena, e na Academia de Artes Plásticas, em Munique. Por ocasião da Exposição Mundial de 1889, em Paris, mudou-se para esta cidade, onde trabalhou com Paul Gauguin, entre outros, e tornou-se um dos mais requeridos artistas para elaborar cartazes da *Belle Époque*. Em 1904, viajou com Auguste Rodin e morou, durante dois anos, nos EUA, onde lecionou em Nova York, Filadélfia e Chicago. Voltou, em 1906, para Praga, tendo realizado as pinturas murais na obra do Polívka. [www.kunstlerlexikon.de, acesso em 05.2015]



Figura 592: Relógio e luminárias no *Obecnidum*. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 05.2015

Muitas obras projetadas, décadas depois, por Lutzenberger, em Porto Alegre, refletem, especialmente na parte decorativa, as características artísticas do estilo *art nouveau*, com o qual ele conviveu neste emprego em Praga. O arquiteto executou pinturas murais e desenhos para vitrais, grades e lustres que, como na Igreja São José e no Palácio do Comércio, mostram paralelos significativos com a decoração interna do *Obecnidum*.



Figura 593: O. Polívka 1909-1911: restaurante na casa municipal em Praga. Fonte: www.obecnidum.cz, acesso em 05.2015

Figura 594: O. Polívka 1909-1911: café na casa municipal em Praga. Fonte: www.obecnidum.cz, acesso em 05.2015



Figura 595: O. Polívka 1909-1911: *Obecní Dum*. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 05.2015

Em 1910, Lutzenberger voltou para Berlim, enriquecido com a experiência ímpar de ter trabalhado com um mestre sênior do *art nouveau*. Trabalhou então, durante um ano e meio, de 1º de fevereiro de 1910 a 31 de julho de 1911, no ateliê de arquitetura dos professores Reinhardt & Süssenguth, localizado em Charlottenburg (hoje também bairro de Berlim), onde esteve envolvido no processo do desenvolvimento do projeto para os *Oberste Marineämter* (Ministério da Marina), complexo administrativo com dimensões gigantescas. No mês em que saiu do escritório, foi colocada a pedra fundamental do complexo (no dia 11 de julho de 1911), fato faz supor que ele tenha assinado o contrato justamente para a fase da elaboração do projeto executivo desta obra específica.

Na época em que Lutzenberger entrou no escritório, havia vários projetos em andamento simultaneamente: além dos *Reichsmarineamt* em Berlim-Tiergarten (1911-1914), destacam-se, entre outros, os portões e o *hall* de despedida do cemitério central de Frankfurt am Main (1909), a prefeitura de Berlim-Treptow (1909-1911) e a prefeitura de Berlim-Spandau (1910-1913).



Figura 596: Página da publicação do concurso na Deutsche Bauzeitung – 1914, com implantação antes da alteração solicitada pelo ministério.

Conforme publicação de 1914 na Deutsche Bauzeitung, a obra foi concluída no outono de 1913 e inaugurada em janeiro 1914. A direção artística ficara nas mãos do *Dezernent im Reichs-Marineamt Geheimer Baurat Schubert*, e a fiscalização técnica da obra coube aos *Regierungsbaumeister Seifert e Marinowski*.

O projeto para o prédio resultou de um concurso restrito, vencido por Reinhardt & Süssenguth¹²¹, tendo sido parcialmente alterado conforme ideias da administração. O primeiro prêmio foi concedido ao projeto "*suum cuique*" de Reinhardt & Süssenguth e o segundo, ao projeto "*Panzer und Schwert*" (tanque de guerra e espada) de Schmieden & Boethke. De acordo com a banca, o projeto "*suumcuique*" destacou-se pela clareza e transparência da configuração funcional e pelo cuidado de deixar uma parte do terreno desocupada, caso futuros aumentos se fizessem necessários.

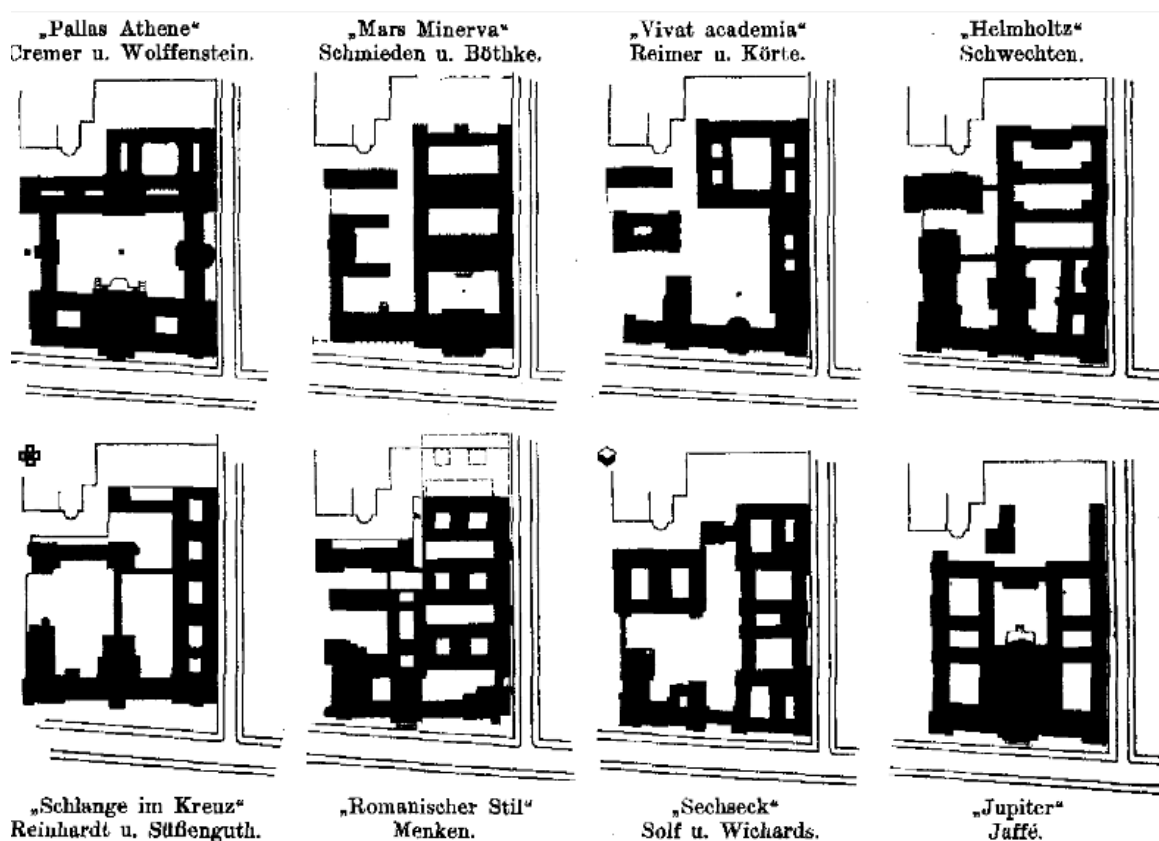


Figura 597: Soluções em escala urbana dos candidatos do concurso

Ela elogia a configuração e a iluminação dos corredores, a representatividade dos vestíbulos e da escadaria principal e a exploração inteligente dos jardins da vizinhança e dos pátios generosos para uma boa iluminação e ventilação dos espaços de trabalho, mesmo se os terrenos

¹²¹ 26.11.1910: foram convidados cinco escritórios de arquitetura para o concurso. Foram eles: Cremer&Wolfenstein, Kayser von Groszheim, Reinhardt&Süssenguth, Schmieden&Boethke, além de Franz Schwechten [Deutsche Bauzeitung No. 84 1910., S. 68 e . Deutsche Bauzeitung 44 (1910), S. 773-778]

da vizinhança fossem, futuramente, ocupados até as margens dos lotes. Tanto a disposição dos espaços de trabalho quanto a moradia do secretário eram bem funcionais, no entanto o apartamento do diretor do gabinete da Marinha não apresentava uma arquitetura contemporânea adequada, requerendo melhoramentos. A troca de escala entre as alas laterais e o volume principal não estava resolvida harmoniosamente, mas esta falha na composição da fachada poderia ser eliminada facilmente através de módulos de janelas que vencem dois andares. A forma do telhado estava bem resolvida como também a fachada da *Bendler-Strasse* [*Bauwelt* 1 (1910), Heft 27, S. 23]. Na dissertação de mestrado de Maturino Luz, há um esboço de Lutzenberger para uma fachada de um prédio até agora desconhecido. Trata-se de um estudo de uma das fachadas dos *Marineämter*, desenhado durante a elaboração do projeto para o concurso, do qual Lutzenberger participou. Logo depois da inauguração, foi publicado um artigo no *Zentralblatt der Bauverwaltung* [1914, nº 34, p.405-409] que critica não a edificação em si, mas lamenta a ideia de lançar um concurso para um prédio monumental do Império, com tamanha imponência – conquanto somente um prédio administrativo –, em um lugar tão inadequado, que fora deixado de lado por seu caráter de resíduo urbano. Reclama que Berlim não carecia de exemplos como este, onde faltava uma ideia mais ampla de projeto urbano, que o teria valorizado.

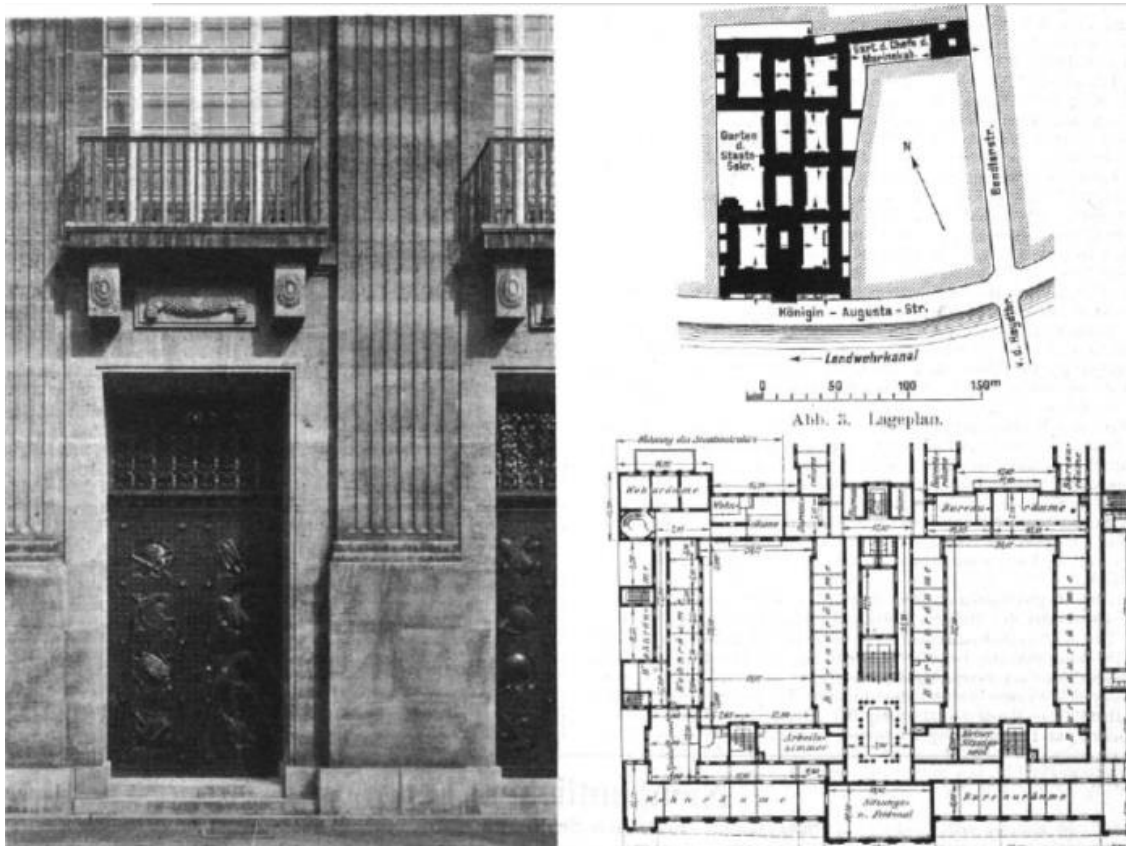


Figura 598: Publicação do prédio dos *Marineämter*, no *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1914.



Figura 599: Publicação do prédio dos *Marineänter*, no *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1914.

Menciona como mau exemplo a configuração das seguintes obras: *Abgeordnetenhaus*, *Kunstgewerbeschule*, *Kunstgewerbemuseum* e *Völkerkunde-Museum* da *Prinz-Albrecht-Strasse* e na *Königsgrätzer Strasse*, cuja aparência sugeria que os prédios tinham sido levados pelo vento a seus lugares, sem evidência de uma mão que os tivesse ordenado. Lamenta que Berlim, em geral, carecesse de espaços monumentais e conclama à luta para combater este mal.

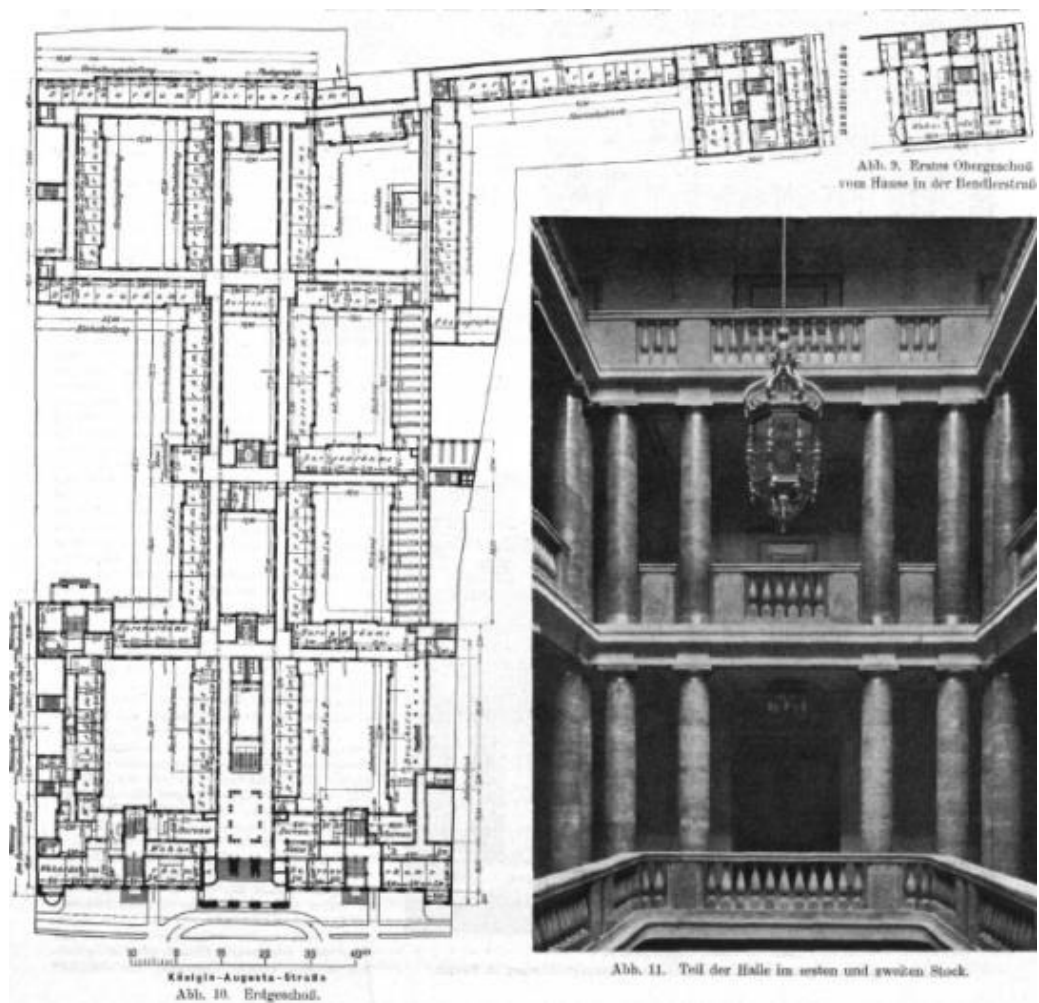


Figura 600: Publicação do prédio dos *Marineänter*, no *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1914.

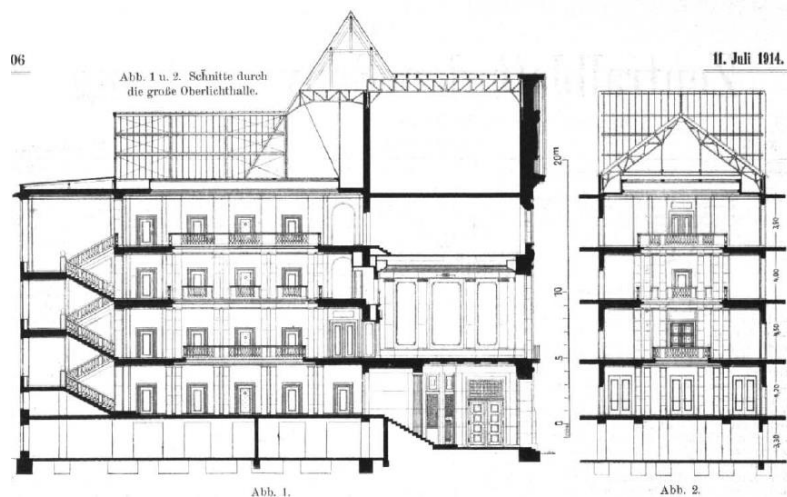


Figura 601: Publicação do prédio dos Marineämter no Zentralblatt der Bauverwaltung, 1914.

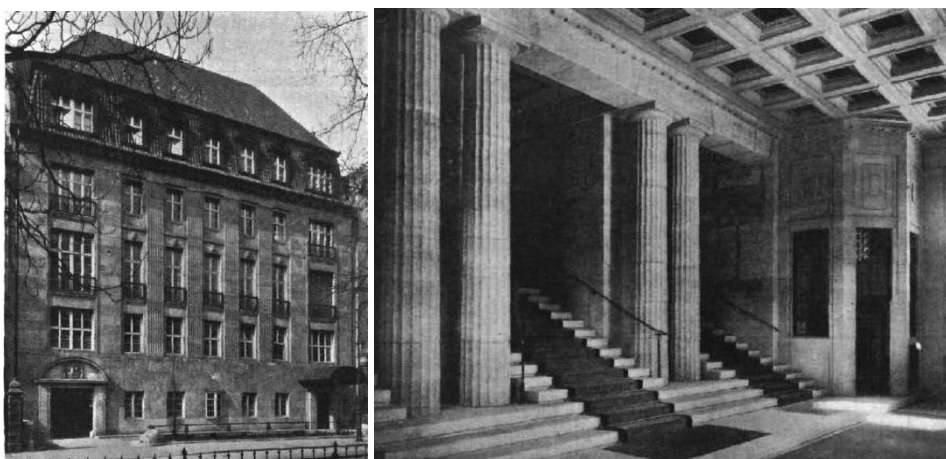


Figura 602: Reinhardt&Süssenguth: *Reichsmarineamt*. Fonte: www.gdw-berlin.de, acesso 05.2012

Figura 603: Reinhardt&Suessenguth: *Reichsmarineamt, Bendlerblock*, entrada principal. Fonte: www.boen-end.de, acesso 05.2012



Figura 604: Reinhardt & Süssenguth: escultor Bildhauer Giesecke. Ornamentos nos prédios da Polícia e da Prefeitura em Spandau. Fonte: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 1913, p.483-502.

Depois do concurso e da elaboração dos *Marineämter*, Lutzenberger trabalhou no projeto de um complexo de igreja com escola para meninas em Berlim, no *Baumschulenweg*. A materialidade em pedra arenito em tons de ocre, com a torre dupla [www.zumvaterhaus.de, acesso 10.2011], criou, junto ao colégio, um marco na paisagem urbana que se destacou na época, por seu tamanho e por seu generoso espaço aberto. A formação do pórtico da igreja com dois portões de entrada (em vez de três) é uma solução relativamente rara. Não encontraram-se comentários explicativos desta excepcional situação de entrada. O interno da igreja com abóbada de berço é mantido simples, somente decorado com alguns elementos em *Jugendstil* geométrico. As fachadas do colégio transmitem certo grau de aconchego sem perder o caráter institucional, propriedade específica de várias obras de Lutzenberger, em Porto Alegre, a qual caracteriza também as escolas projetadas por Erlwein, em Dresden, com quem tinha trabalhado um pouco antes. No *site* da paróquia consta que a igreja dispõe de 700 lugares e tem uma acústica fantástica [www.zumvaterhaus.de, acesso 10.2011] – semelhante àquela que a Igreja São José em Porto Alegre, projetada vinte cinco anos mais tarde por Lutzenberger, iria ter.

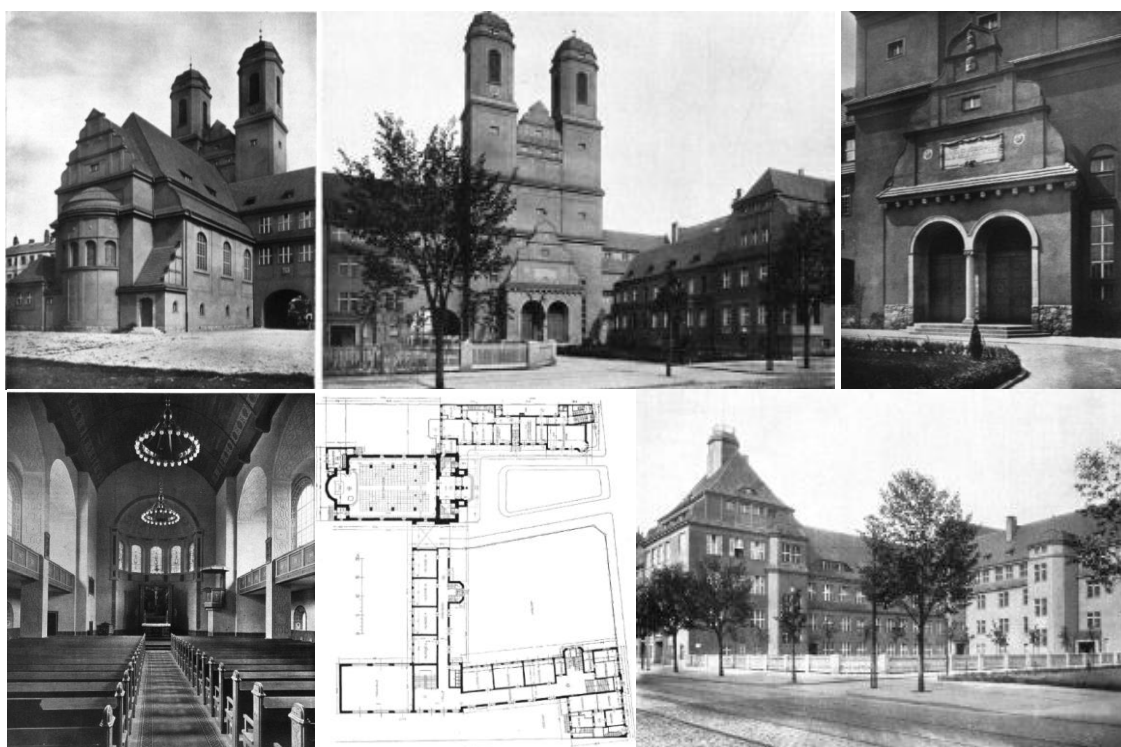


Figura 605: Reinhardt & Süssenguth: Höhere Töchterschule, Evang. Kirche/Pfarrhaus/Küsterei am Baumschulenweg in Berlin. Fonte: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1913, p.511-516

Quando o planejamento desta obra foi finalizado, em agosto de 1911, Lutzenberger começou trabalhar como autônomo. Em março 1912, já estava, porém, candidatando-se para uma vaga na prefeitura de Wiesbaden, divulgada na *Deutsche Bauzeitung*. Consta em uma ata do arquivo de Wiesbaden, que ele foi contratado no dia 15 de maio de 1912, com salário de 350.-

Mark. Ele permaneceu neste cargo até a eclosão da I Guerra Mundial, quando teve que servir como soldado, na *bayerische Minenwerferkompagnie* ⁶.

Lutzenberger começou a trabalhar em Wiesbaden, no período em que foi concluído o novo crematório da cidade (1909-1912), projeto do arquiteto August O. Pauly (secretaria de obras). Infelizmente, não se obtiveram maiores informações sobre as tarefas profissionais de Lutzenberger nesta prefeitura. Na ata do arquivo da cidade consta somente que, em fevereiro de 1919, pediu demissão do serviço em Wiesbaden. Provavelmente, ele teve dois motivos principais para tomar tal decisão. O primeiro foi a situação desastrosa da cidade, que perdera seu papel como cidade de diversão do Imperador e estava ocupada pelos franceses. Em consequência, muitos alemães a evitavam como protesto contra esta ocupação. O outro motivo pode ter sido o fato de Lutzenberger ter encaminhado seu pedido de demissão da cidade de Frankfurt e, ao voltar para Wiesbaden, ter sido preso, durante duas semanas, pelas forças francesas, conforme estatuto da ocupação [informação Arquivo Público de Wiesbaden, 29.02.2012].

Lutzenberger optou então por retornar a Munique, onde se estabeleceu em março 1920 na *Linprunstrasse*.¹²²

Em 1920, o Brasil reatou relações diplomáticas com a Alemanha. Nesse mesmo ano, José Lutzenberger leu em um jornal sobre uma oferta de trabalho no exterior. O convite vinha de uma firma de engenharia no Brasil – a Weiss, Mennig e Cia. – sediada em Porto Alegre. Centenas de candidatos apresentaram-se para o emprego, mas só ele foi selecionado [1 Diário de José Lutzenberger para seus filhos. p. 3]. Lutzenberger aceitou o emprego e assinou um contrato por cinco anos, trocando sua antiga pátria por um país novo, completamente desconhecido [LUTZENBERGER, 1978, p. 204]. Em 14 de julho de 1920, José Lutzenberger partia da Alemanha. No porto de Amsterdã, tomou o vapor Gelsia, rumo à América do Sul. Três semanas depois aportava em Santos. No dia 18 de agosto de 1920, chegou a Porto Alegre, hospedando-se no Hotel Jung, que, segundo Dreyer, Lutzenberger considerava “um buraco sem janelas onde, antes de mais nada, eu precisava me refazer do susto inicial” [DREYER, 2004, p. 22.].

¹²²A autora da presente tese não descobriu onde viveu Lutzenberger entre fevereiro 1919 e março 1920. Se foi na Baviera, a vida não foi muito tranquila, devido aos acontecimentos políticos neste estado alemão. Em abril 1919, foi proclamada, naquele estado (cuja capital Munique tinha sido, no Império, um polo do pensamento alternativo da *Reformbewegung*), a *Räterepublik* pelo *Revolutionärer Arbeiterrat* (conselho revolucionário dos trabalhadores), constituído principalmente por intelectuais pacifistas. Houve, em abril 1919 a tentativa de um golpe paramilitar (não bem sucedido), somente em maio do mesmo ano, o regime comunista foi superado por seus adversários, que receberam apoio militar das forças armadas do governo federal. Nos dias seguintes, foram assassinadas, executadas ou condenadas à prisão, em torno de duas mil pessoas politicamente envolvidas na *Räterepublik*. A partir deste momento, Munique tornou-se o núcleo conservador-nacionalista da República de Weimar e, mais diante, o berço do *Nationalsozialismus*.



Figura 606: H. Menchen, 1913: Projeto de ampliação do Hotel Jung. Fachada. Arquivo Público POA. pro.nº 722208

Figura 607: H. Menchen, 1913: Projeto de ampliação do Hotel Jung. Corte. Arquivo Público POA. pro.nº 722208

Figura 608: H. Menchen: prédio em estado atual na Voluntários da Pátria. Fonte: fotos da autora, 06.2018

Esta afirmação não configura exatamente um elogio para o arquiteto Menchen que, poucos anos antes, projetara a ampliação do Hotel Jung.

O impacto da mudança para um continente distante, com hábitos e costumes tão diversos foi muito grande. Segundo relato de Lutzenberger:

O mundo girou de tal maneira sob os 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 (...) até hoje com freqüência eu mesmo por instantes não me reconheço (DREYER, 2004, p. 20).

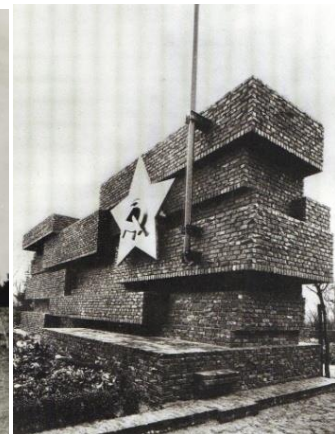


Figura 609: Cartaz de chamada para a greve geral, em 1920, em reação ao Kapp-Putsch. Fonte: www.wikipedia.org, acesso 10.2017

Figura 610: Walter Gropius: Denkmal für die Märzgefallenen, Berlim, 1921. Fonte: www.wikipedia.de, acesso 10.2017

Figura 611: Mies van der Rohe: Denkmal für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, Berlim-Friedrichsfelde 1926, www.printerest.com, acesso 10.2017

Considerando, no entanto, que, na Alemanha, a situação continuava política e economicamente instável, as reclamações devem ser relativizadas. No *Generalstreik* (greve geral)

de 1919, participaram 12 milhões de pessoas, sendo a maior greve da história alemã. Arte e arquitetura tomavam outros rumos, assim como a sociedade tivera que mudar seu comportamento, conforme o novo ideário democrático pelo qual muitos tinham dado sua vida. Os monumentos de Gropius e Mies van der Rohe testemunham o quanto tudo mudou em poucos anos.



Figura 612: J. Lutzenberger, 1919: conjunto de pequenas moradias em Landsberg am Lech. Fonte: acervo família Lutzenberger.

Figura 613: J. Lutzenberger, 1919: conjunto de pequenas moradias em Allach, perto de Munique. Fonte: acervo família Lutzenberger

Em síntese, pode-se dizer que Josef Lutzenberger, além do modernismo, trabalhou em todos os estilos que conviviam na época. Aprendeu com professores que foram importantes representantes do conceito projetual do *Historismus*. Recebeu, em aula, lições sobre os novos modos de projetar, que estavam em desenvolvimento na época. Procurou trabalhar em escritórios que atuavam no ramo de obras públicas e que divulgaram, na imprensa, suas obras estilisticamente orientadas entre *Jugendstil* e *Heimatschutz-Architektur*. Projetou conforme as regras projetuais do estilo neoclássico prussiano em pedra, quando trabalhava na prefeitura de Rixdorf (hoje Berlim – Neukölln) e, mais tarde, no escritório de Reinhardt & Süssenguth em Charlottenburg (hoje um bairro de Berlim).

Para completar o leque de estilos em alta, no início do século XX, na Alemanha, teve convivência com o *Reformstil*, quando foi funcionário das prefeituras de Dresden e Wiesbaden. Supostamente, seu último projeto elaborado e construído em solo alemão foi uma vila operária em Landsberg am Lech, o qual estilisticamente radica-se entre *Reformstil* e *Heimatschutzstil*.

J. Lutzenberger foi o único dos arquitetos tratados nesta tese que, antes de sua emigração para o Brasil, trabalhou, na Alemanha, durante as épocas do Império Alemão e da *Weimarer Republik*.

Parte III

Obras de Ahrons, Wiederspahn, Menchen e Lutzenberger

Concluídas as partes do trabalho que investigaram contextos convividos e aprendidos, há, nesta seção, a análise crítica de projetos e obras exemplares, elaborados e/ou realizados pelos quatro profissionais. A apresentação é parcialmente comparativa, ora sendo os projetos referenciais de autoria de um dos quatro, ora de outros arquitetos contemporâneos locais, internacionais e alemães.

O objetivo das análises, com caráter de estudos de caso, é contextualizar as obras no momento histórico e histórico-artístico dos dois continentes, detectando rizomas culturais de expressão artística e seu processo de transposição, ilustrando a adaptação e a mutação de linguagens de arquitetura, no novo contexto, através da observação de formas.

As análises estão organizadas em grupos que unem entre três e seis edificações da mesma tipologia ou de uso similar, independente de seu ano de construção. A escolha dos projetos procura ser objetiva quanto às tipologias e escalas comparáveis, mas ganha aspecto subjetivo no momento da escolha, devido à atratividade que as obras possuem para a autora da presente tese. A qualidade arquitetônica das obras analisadas varia, havendo aquelas que podem ser classificadas como de qualidade elevada e outras, de qualidade arquitetônica média. Há casos nos quais não é difícil reconstruir a razão de sua mediocridade, recorrendo-se simplesmente à reflexão sobre impactos de redes pessoais e profissionais. Em outros, não há como identificar o motivo.

Salienta-se que, atualmente, a qualidade da produção arquitetônica abordada nestas análises, a grosso modo, não parece inédita nem extraordinária. Por primeiro, deve-se considerar que a avaliação de qualidade é submetida ao *Zeitgeist*, encontrando-se em estado de atualização e alteração contínua. Em segundo, a qualidade extraordinária de uma obra humana é determinada, principalmente, através de seu destaque no contexto da qualidade média da produção cultural de determinada época. Sem conhecimento da mediocridade, a avaliação da superioridade torna-se mais arbitrária, submetida ao critério emocional e superficial de gerações posteriores. O conhecimento da produção cultural de qualidade média possibilita, porém, reconstruir a avaliação da geração contemporânea de determinadas vertentes artísticas. Os agentes culturais sempre consideram válidas as medidas determinadas ou criadas pelos mestres de obras extraordinárias e procuram seguir o mesmo rumo, as imitando. Neste sentido, procura-se aqui focar não apenas as obras que já gozam de respeitável reputação e valorização, mas

também ampliar o conhecimento sobre a produção menos chamativa e, conseqüentemente, menos conhecida dos quatro profissionais. Segue-se, por conseguinte, o postulado de John Ruskin, que solicitou, no início do século XX, o reconhecimento da arquitetura vernacular e de conjuntos urbanos como integrantes importantes de qualquer identidade cultural. Deve-se imaginar que, por volta dos anos 1920, houve considerável uniformidade de conjuntos arquitetônicos em determinadas ruas do centro, dos bairros Navegantes e Moinhos de Vento de Porto Alegre, frutos da enorme produtividade no ramo da construção, dominado por imigrantes alemães. Hoje, esta uniformidade está consideravelmente perdida, tal qual ela substituiu a uniformidade anterior em estilo açoriano, praticamente em sua totalidade.

Novas exigências do empreendedorismo imobiliário, novos conceitos de planejamento urbano e outras vertentes estilísticas vêm transformando a uniformidade dos anos 1920 em uma dentadura cariada e incompleta. A intenção é resgatar, pelo menos parcialmente, o ambiente perdido e identificar os aspectos da arquitetura produzida pelos mestres de excelentes obras na Alemanha que se tornaram diretrizes de projeto para os agentes culturais, imigrantes, no início do século XX, em Porto Alegre e suas redondezas. Pretende-se contribuir para a pesquisa, ao evidenciar, através da produção arquitetônica, o *Zeitgeist* e sua concretização, no fértil ambiente cultural da capital rio-grandense, onde a presença de raízes culturais de numerosos contextos desencadeou processos de assimilação, resistência e hibridação cultural.

Respeitaram-se alguns critérios na seleção das obras examinadas como se explicita na seqüência. Todos os quatro profissionais construíram no mínimo um templo: Ahrons, um; Menchen, dois; Wiederspahn, doze; Lutzenberger, três. Estes são os primeiros projetos aqui discutidos, por refletirem o gosto de uma comunidade de pessoas e representarem uma identidade mais complexa e – desejavelmente – mais metafísica do que obras desenvolvidas para um cliente privado ou uma unidade econômica, por exemplo, um banco.

Seguem projetos selecionados em razão da atmosfera íntima ou aconchegante de seus interiores, criada através da materialidade e dos acabamentos, muito presente, na Alemanha, até algumas décadas atrás. Atualmente, no entanto, seus últimos exemplares originais estão desaparecendo, por sofrerem um processo de modernização, por vezes radical.

Outro tipo de projeto selecionado é aquele de caráter espetacular, metropolitano e suntuoso que marcou a época da transformação da cidade colonial de Porto Alegre em centro bancário e administrativo internacional.

Considerando que o poder aquisitivo para construções deste porte era aparentemente enorme, considera-se interessantes ‘dar uma olhada’ nos lugares da produção, como escritórios,

galpões industriais e lojas, além de instituições de ensino extremamente importantes para o desenvolvimento de qualquer país.

Chamam igualmente a atenção projetos para sedes esportivos e sociais de associações, principalmente de alemães.

Loteamentos e construções sanitárias, como diques, caixas d'água e pontes, não são analisados no presente estudo, conquanto haja vários exemplos interessantes, sobretudo de autoria do arquiteto Wiederspahn (entre outros, a ponte sobre o Rio Uruguai em Jaguarão, obra tombada internacionalmente).

Conforme o foco esteticista da época eclética (historicismo e *Jugendstil*), são analisados principalmente aspectos e elementos externos da arquitetura, como torres, telhados, janelas, decoração e obras plásticas na fachada. Procede-se a análise de aspectos construtivos somente em alguns casos especiais. Os motivos funcionais que se expressam na configuração espacial foram colocados em segundo plano. Quando se trata de obras pós-historicista, cujo cânone formal é mais reduzido, são discutidos, principalmente, inserção no lote, proporções e volume, fachadas e aberturas, técnica construtiva, critérios funcionais.

Aqueles que mais adotaram a linguagem pós-historicista, pelo que se identificou, foram Franz Filsinger¹²³, colaborador de Wiederspahn, e Willy Wiederspahn, que trabalhou com o pai, quando voltou dos estudos na Alemanha.

III.1. Igrejas

Entre as primeiras medidas tomadas pelo governo republicano foi a da separação entre estado e igreja, com a introdução, por exemplo, do casamento civil, decisão que enfrentou grande resistência nas regiões rurais.

No final do século XIX, a secularização não estava tão avançada no Brasil quanto na Europa. Devido à constelação histórica que vinculava o país a Portugal, a confissão católica foi contemplada, na constituição imperial de 1824, como a única permitida. A confissão luterana foi reconhecida oficialmente somente em 1889, com a proclamação da República. Devido a este reconhecimento, foi liberada a construção de templos protestantes com torres e sinos.¹²⁴ A maior parte das comunidades de confissão evangélica ou luterana, no Rio Grande do Sul, era constituída por pessoas de descendência alemã, principalmente pelos imigrantes Pomeranos (100% protestantes) e por relativamente poucos imigrantes do reinado de Württemberg, da Suíça e de

¹²³ Identificou-se sua contribuição porque costumava assinar as plantas por ele desenhadas, algo que os demais empregados de Wiederspahn não fizeram ou fizeram raramente.

¹²⁴ Diferente da Europa, onde em 1781, poucos anos depois da proibição da ordem jesuíta – 1773, a legislação permitiu às confissões não católicas a construção de templos, porém sem torre ou sinos e sem entrada direta do passeio público, como as sinagogas [JÄGER-KLEIN, 2010, p.411].

outros países protestantes do norte europeu. A liberação da construção de templos luteranos abriu, repentinamente, um novo campo de atuação com demanda considerável para aqueles arquitetos que tinham algum vínculo pessoal com estas comunidades alemãs. Este foi o caso de Theo Wiederspahn, que professava a confissão luterana, devido a seu segundo casamento, quando se converteu do catolicismo ao protestantismo. Contudo, com o crescimento acentuado da população urbana, causado pela continuada imigração de pessoas que não trabalhavam no setor rural e fortalecido pela migração do interior para os centros urbanos à procura de trabalho, cresceu também a demanda por novos templos católicos. Lutzenberger, possivelmente devido a suas relações pessoais, chegou a construir quatro igrejas católicas. Menchen projetou duas igrejas católicas.

Pelo que se conhece, Ahrons não projetou nem executou igrejas. Conforme o acervo do Projeto Monumenta, ele foi responsável apenas pela adaptação do projeto da igreja anglicana da paróquia da Santíssima Trindade, em Porto Alegre, originalmente elaborado por John Meen.

A composição volumétrica da arquitetura sacra do norte europeu, dos séculos XVIII e XIX, constitui, formalmente, três grupos principais. O primeiro, durante a época classicista, referenciava-se como fonte de inspiração ao templo grego; no segundo, o templo neutro, sem simbolismos representativos, procurou a aproximação ao salão de reuniões dos primeiros cristãos; o terceiro referenciava-se à configuração tradicional com nave longitudinal e torre, executada em material e formas construtivas modernas, e particularmente, na época historicista dos anos 1870, a exemplos com cúpula e fachada com torres [JÄGER-KLEIN, 2010, p.411]. Tanto o engenheiro Ahrons quanto os três outros arquitetos seguiram basicamente a segunda ou a terceira alternativa de composição volumétrica, eles, porém, ultrapassaram o cânone formal, mesclando a consagrada identidade do norte europeu com formas oriundas de condicionantes contextuais locais, empregados formalmente pela colonização portuguesa.



Figura 614: Primeiro templo católico de Porto Alegre. Fonte: www.ronaldofotografia.blogspot.com.br, acesso 04.2017

Figura 615: Centro educacional da igreja católica alemã rio-grandense em São Leopoldo. Fonte: COSTA 1922, p.216

A primeira sede da comunidade alemã católica, em Porto Alegre, ficava em um edifício de comércio e sede de uma loja de maçonica, que foi modificado pelo arquiteto Johann Grünwald,

recebendo uma fachada gótica (figura 161). Na época, a comunidade era atendida por padres jesuítas que dominavam o alemão e vinham de São Leopoldo, uma a duas vezes por ano [SANTOS: 2004, p.215]. Com a fundação de uma comunidade própria, contando uma centena de famílias, e com a construção da igreja e sua devida infraestrutura, surgiu um novo ponto de referência da sociedade alemã que, em consequência da I Guerra Mundial tinha sofrido a supressão da liberdade de viver sua identidade alemã. Este processo de impedimento culminou na retirada de seu reconhecimento como comunidade, efetuada pelo arcebispo, e na proibição de usar o idioma alemão [SANTOS, 2004, p.215]. Mais tarde, a comunidade conseguiu, em Roma, sua reconstituição oficial e, em 1922, lhe foi concedida autorização para a construção da nova Igreja São José, onde, até dezembro de 2006, havia, aos domingos, missas rezadas em alemão. Ela se tornou, a partir de então, um ícone da sociedade religiosa, alemã católica, de todo o estado.



Figura 616: Antiga Igreja da Matriz de Porto Alegre, www.staclickr.com, acesso 04.2015

Figura 617: Julius Raschendorff: Domo de Berlim (1894-1905) em obras. Fonte: www.berlinerdom.de, acesso 02.2019

Figura 618: Com. G.B. Giovenale, Roma. Projeto da Nova Catedral. Fonte: www.gaudiumpress.org, acesso 03.2019

Na mesma década da construção da nova igreja católica alemã – Igreja São José, na Rua São Rafael (hoje Rua Alberto Bins), foram construídos, na cidade, vários outros templos importantes. Aqui destacam-se dois: o Templo Positivista e a Catedral Metropolitana.

O Templo Positivista, localizado na Avenida João Pessoa, recebeu um projeto em estilo classicista¹²⁵. No Brasil, conquanto o catolicismo fosse a religião predominante da população branca, o positivismo foi amplamente disseminado durante o período imperial, tendo um forte núcleo, no Rio Grande do Sul, especialmente após a República.

Em 1915, foi lançado um concurso para a construção da nova Catedral Metropolitana, a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Madre de Deus (ver figura 617). Sua realização começou em 1920, no entanto foi concluída e consagrada somente nos anos 1980. Os projetos premiados no

¹²⁵ Não era um estilo típico de igrejas cristãs alemãs, pois evocava os ideais da antiguidade pagã e do iluminismo. Geralmente era associado a seu país de sua origem, a França, aos sofrimentos da época da grande revolução e ao potentado de Napoleão, arquiinimigo dos alemães.

concurso foram o de Jesús Maria Corona – primeiro colocado – e o Theo Wiederspahn e Johan Ole Baade¹²⁶ – segundo colocado –.



Figura 619: Wiederspahn/ Baade¹²⁷: Esboço para nova Catedral, 1915. Fonte: Delfos PUC-RS

Figura 620: J. Raschendorff: Domo de Berlim. Fonte: www.wikimedia.de, acesso 02.2019

Figura 621: Wiederspahn/ Baade: Projeto para nova Catedral, 1915. Fonte: Delfos PUC-RS

O Domo de Berlim sempre significou o cúmulo do desejo de representatividade guilherminista. Localizado em frente ao *Lustgarten* (jardim público) com o antigo castelo e ao *Altes Museum* de Schinkel, perturba pela proporção de sua composição na escala urbana local. Depois da I Guerra Mundial, houve várias iniciativas para sua demolição, mas não chegaram a ser efetivadas. Neste mesmo período, Wiederspahn e Baade elaboraram sua segunda proposta, muito semelhante ao Domo de Berlim. O templo luterano, construído, na Rua Senhor dos Passos, em estilo neogótico, com predomínio da verticalização inexistente na arquitetura luso-brasileira, era uma declaração de absoluta diferenciação entre o germânico ou o norte europeu e o contexto luso-brasileiro. A proposta para a nova Catedral, mesmo sendo quase uma réplica do Domo de Berlim, aproxima-se muito mais do cânone formal local, pois simultaneamente contempla o estilo internacional neorrenascentista, inspirado em São Pedro de Roma, maior igreja católica do mundo. A primeira variante, com volumetria cúbica e uma torre em forma de pirâmide com cantos arredondados, evidencia um caráter mais contemporâneo, porém lembra algumas sinagogas construídas na época e apresentadas em revistas¹²⁸. Talvez este tenha sido um dos motivos de não terem ganho o primeiro lugar no concurso.

¹²⁶ Segundo Weimer, o projeto de Corona recebeu críticas de todos os lados, especialmente da Escola de Engenharia. Os outros dois premiados, Wiederspahn e Baade, eram ambos protestantes, o que pode ter gerado resistências dentro da Igreja Católica. Em consequência, o Arcebispo solicitou ao arquiteto da Cúria Romana, Giovanni Battista Giovenale, que procedesse a uma revisão. Weimer explica que sua revisão foi sumária, usando largamente o projeto apresentado por Wiederspahn e entregando a maior parte do trabalho técnico para o tcheco Josef Hruby [WEIMER, 2009, p.135]

¹²⁷ Johann Ole Baade (1870 —1942) foi um arquiteto norueguês que fez seu curso de arquitetura na Universidade Técnica de Berlim, chegou em Porto Alegre a turismo e se estabeleceu em definitivo. Iniciou trabalhando no escritório de Hermann Glotz, de quem virou posteriormente sócio e depois sucedeu. Casou com Maria Brandt, filha do arquiteto Hermann Martin Brandt, com quem depois trabalhou. Tinha grande prestígio nas rodas sociais, provavelmente devido ao fato de ser cônsul honorário da Noruega.

¹²⁸ Como por exemplo, a de Osnabrück, obra do arquiteto Sigmund Münchhausen de 1906.

Ahrons: Catedral Anglicana da Santíssima Trindade em Porto Alegre (1900-1903)

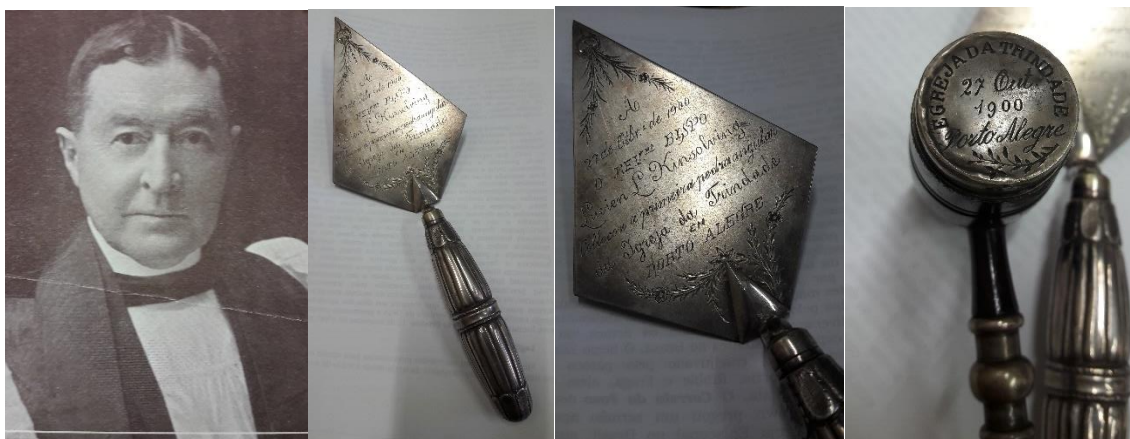


Figura 622: Reverent Lucien Kinsolving, S.T.D. Missionary Bishop of Southern Brasil. Fonte: acervo da Igreja Anglicana Porto Alegre. Foto da autora 01.2019

Figura 623: Pá com a qual foi lançada a obra da Igreja Anglicana e carimbo com gravura da data do lançamento da obra. Fonte: idem

Nas fontes encontradas, não há unanimidade sobre a autoria do projeto da igreja anglicana de Porto Alegre. Na ficha publicada pelo EPACH, consta que o engenheiro do projeto teria sido John Meen¹²⁹ e o construtor, Francisco Tomatis, o qual, junto com seu irmão, construiu, na época, inúmeros prédios históricos em Porto Alegre.

No *site* da prefeitura de Porto Alegre, baseado no acervo do Projeto Monumenta, a obra é atribuída a Rudolph Ahrons¹³⁰.

Surpreende a semelhança da abordagem estilística neogótica externa da Igreja Anglicana da Santíssima Trindade com aquela da antiga Capela Católica do Divino Espírito Santo (figura 625 e 617), construída no fim do século XIX, na Praça da Matriz, em substituição de uma casa simples que servia até então como Império do Divino Espírito Santo¹³¹.

O projeto original para a 'Egreja da Trindade', no entanto, era diferente: a planta da fachada (figura 627) mostra uma construção com torre, cujo desenho orienta-se em referências de igrejas góticas inglesas, provavelmente para evidenciar claramente a origem anglicana da comunidade. A da Paróquia da Ascensão – anglicana, no bairro Teresópolis de Porto Alegre, (figura 628) tem uma torre característica com planta baixa quadrada e um terraço em seu topo,

¹²⁹ Foi no ano 1890 que dois missionários americanos, Lucien Lee Kinsolving e James Watson Morris, organizaram a missão e Porto Alegre. No ano seguinte, chegaram os missionários William Cabell Brown, John Gaw Meen e a professora Mary Packard. Esses cinco missionários podem ser considerados como os verdadeiros fundadores da Igreja Episcopal Anglicana do Brasil (IEAB). Conforme o *site* oficial da Igreja Episcopal Anglicana do Brasil [www.diocesemeridional.org.br/dmbrasil.php, acesso 01.2019]

¹³⁰ O projeto arquitetônico desta que é a primeira Igreja Episcopal do Brasil (originalmente idealizada em estilo gótico, depois simplificado), é atribuído a Rudolf Ahrons. Sua origem remonta à chegada de dois missionários americanos, Lucien Lee Kinsolving e James Watson Morris, a Porto Alegre, no dia 21 de abril de 1890. Dois meses depois, eles celebraram cultos em uma casa alugada no então Caminho Novo (atual Voluntários da Pátria). O culto episcopal no Brasil teve início, portanto, neste local, que recebeu o nome da Capela da Trindade. Os missionários alugaram, em maio de 1891, um prédio na Rua Riachuelo, denominado Capela do Bom Pastor, posteriormente transferida para a Rua dos Andradas, número 50. Devido à proximidade de localização com a Capela da Trindade, as duas fundiram-se, em 1898, conservando o nome da segunda [SARAIVA, Acervo Monumenta, acesso 01.2019]

¹³¹ Foi demolida, em 1929, para dar espaço para a nova Catedral Metropolitana. Surpreende a escolha do estilo neogótico para este templo, pois não é típico da cultura lusa, à qual pertence o rito da Festa do Divino Espírito Santo.

circundado por uma balaustrada perfurada, trabalhada em traceria gótica. Um pináculo em cada canto substitui o maior coruchéu central. A torre da sede na Rua dos Andradas, prevista no projeto original, não foi executada pois, segundo relatório da paróquia, faltaram recursos. No mesmo relatório, consta que Ahrons teria feito a adaptação do projeto sem torre.



Figura 624: Antiga Capela do Divino Espírito Santo de Porto Alegre, à Praça da Matriz. Fonte: www.guascatur.com.br, acesso 01.2019

Figura 625: Catedral Anglicana da Santíssima Trindade, Rua dos Andradas. Fonte: www.wikipedia.org, acesso 01.2019

Figura 626: Sem autor: Fachada do projeto da Igreja da Trindade (ainda com torre típico inglês). Fonte: Arquivo Público, nº proc. 206/1900

Figura 627: Igreja da paróquia anglicana da Ascensão, no bairro Teresópolis de Porto Alegre, sem pináculos, mas com torre semelhante com a fachada desenhada na prancha do proc. nº 206/1900, guardada no Arquivo Público. Fonte: Foto da autora 01.2019

Em 5 de julho de 1900, logo depois da liberação da construção de templos não católicos no país, foi assinada a escritura de compra do terreno e cinco meses mais tarde, em 25 de outubro, às 14h, lançada a pedra fundamental¹³². A consagração do templo ocorreu em 10 de maio de 1903.

A igreja na Rua dos Andradas, diferente da capela na Praça Matriz, possui três naves. Pelo lado de fora, mostra-se como uma edificação maciça, com janelas ogivais e fiais, no entanto internamente tem um caráter mais leve. O telhado é construído com elegante vigamento treliçado de madeira aparente. As tesouras são constituídas com arcos ogivais como corda inferior e áreas esculpidas com flores e trifólias góticas, nos triângulos entre as barras de pressão e tensão.

Fotos (figuras 629) mostram que antigamente havia frisos em baixo-relevo pintados nas bordas do forro e nos pilares e arcos ogivais que separam as naves. As paredes do coro foram trabalhadas com desenhos em baixo-relevo semelhantes a mosaicos árabes, mas pintados de branco.

¹³² Com a presença de autoridades civis, religiosas e militares, incluindo o Intendente José Montauray, integrantes do Conselho Municipal e do corpo consular de Porto Alegre, membros da comunidade..

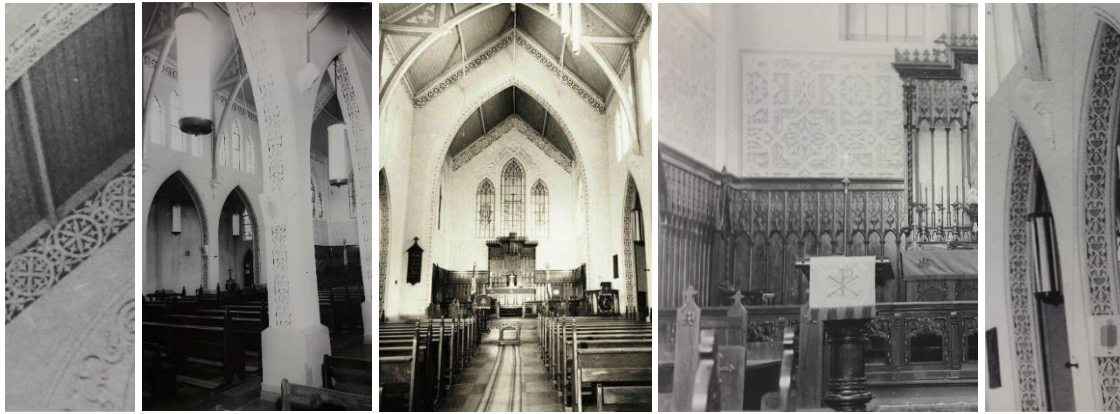


Figura 628: Interior da Igreja da Santíssima Trindade ainda com janelas atrás do altar e elementos decorativos pintados e em baixo-relevo sobre paredes e pilares. Fonte: acervo da Igreja Anglicana, fotografias da autora 01.2019

Os vitrais nas naves laterais ainda são originais, mas as três janelas centrais sobre o altar, foram fechadas o que descaracteriza bastante a impressão do espaço inteiro. O excelentíssimo Bispo Emérito da Diocese Anglicana do Recife, D. Clóvis Eryl Rodrigues, que disponibilizou para esta pesquisa todo o material fotográfico existente no acervo da Igreja Anglicana de Porto Alegre, diz que não se sabe quando nem por que foram fechadas estas janelas. O mobiliário original do coro foi acrescentado em 1920, fiel ao estilo gótico inglês, em madeira com detalhamento escultural filigranado.

Como era típico na época historicista, mesclam-se, na nave principal, dois aspectos: o foco na visualização do técnico-estrutural e o cuidado com a decoração em formas relativamente tradicionais, inspiradas em desenhos renascentistas e árabes (comparar figuras xxx-xxx). Ahrons, durante seu curso em Berlim, familiarizou-se profundamente com esta abordagem 'moderna'.

Lutzenberger: Igreja Católica São José em Porto Alegre (1920-1924)

A edificação da igreja católica São José assemelha-se mais ao estilo local comum. Sua linguagem arquitetônica está claramente radicada na alemã do Império Alemão, apresentando tanto elementos neorromânicos quanto características do *Jugendstil*. Há obras de arquitetos contemporâneos de Lutzenberger, especialmente na região do sul da Alemanha, como as dos arquitetos bávaros Hans Schurr ou Michael Kurz (figuras 567, 577 e 632), que apresentam paralelos com a Igreja São José, em suas soluções formais e funcionais; no emprego dos materiais construtivos, especialmente do concreto armado; na distribuição e nas formas dos elementos decorativos. No entanto, a configuração da fachada principal, voltada para a rua, foi desenvolvida estritamente a partir do esquema da inserção urbana tradicional brasileira, cuja característica principal é o alinhamento das edificações na margem do lote.

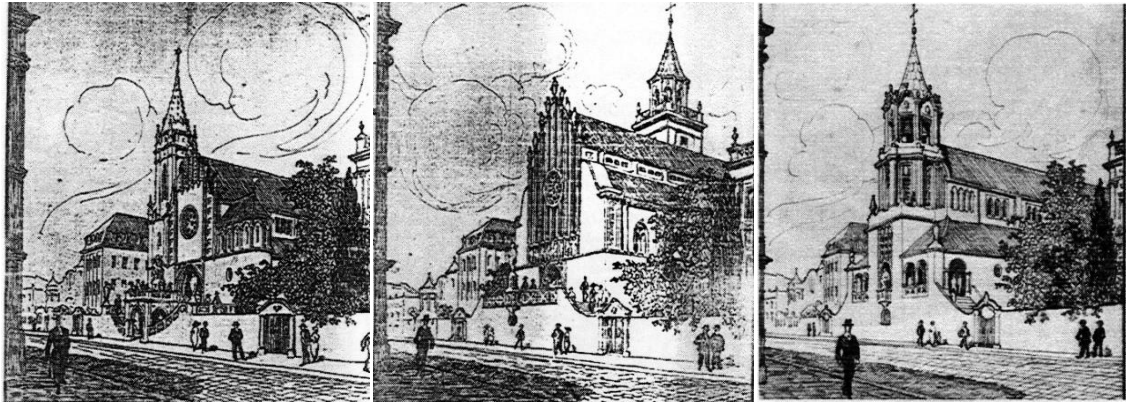


Figura 629: José Lutzenberger: três propostas para o projeto da Igreja São José, 1922. Fonte: SANTOS, 2004, p.214-18

Comparando os três estudos de fachada e volumetria para a igreja, percebe-se que o arquiteto, a cada estudo, aproximou-se mais de uma plasticidade escultural que Wölfflin classifica como característica conceitual, oposta à da composição de planos.

A primeira variante é a mais parecida com a igreja católica alemã anterior (figura 623). Há trabalho com o muro sobre o alinhamento em primeiro plano, atrás do qual se eleva, sobre um único portão, uma fachada plana e lisa em formato quadrado, com uma janela rosácea rendilhada central e coroamento rendilhado. Tal como na variante realizada, existe uma capela lateral com galeria anã de arcos romanos, que se estende paralelamente à rua, mas por um lado só, pois o lugar, no lado oposto, é tomado pela torre com traços góticos e planta quadrada.

Na segunda variante, a torre está também localizada no lado esquerdo (visto desde a rua) da igreja, cujas naves laterais são relativamente altas, mal deixando espaço para o clerestório. As janelas das naves laterais com arco ogivais são, no entanto, generosas, garantindo a boa iluminação da igreja. A entrada é elevada como na solução realizada, mas o acesso ocorre por uma plataforma descoberta. A fachada voltada para a rua é gótica, verticalizada através de uma série de pilastras que terminam em pequenas fiais¹³³, tendo, ao centro, um grande vitral em forma de uma janela gótica com arco ogival. A capela lateral sumiu, deixando o volume da igreja da segunda proposta bem menos fragmentado do que o da primeira. A identidade formal é muito mais clara e monolítica, apenas a torre permanece como elemento separado, justaposta à igreja.

A terceira proposta chega quase à forma final do projeto. A torre faz parte da fachada principal, o acesso é elevado e coberto por arcadas e a iluminação acontece principalmente pelo clerestório generosamente dimensionado. Para completar o projeto executado, faltam somente os anexos com galerias anãs laterais. A forma da torre teve alterada, da primeira proposta à

¹³³ Similar a prédios em estilo *art déco* que foram construídos, no centro da cidade, na mesma década, como o prédio da Providência do Sul, na Praça da Alfândega, em 1929, projeto de Egon Weindörfer, e o prédio Mentz, na Rua 13 de Maio (hoje Rua Otávio Rocha) esquina com a Praça XV, de Fernando Conona.

terceira, sua forma da base quadrada e maciça até a hexagonal, dissolvendo-se na parte superior em arcadas.

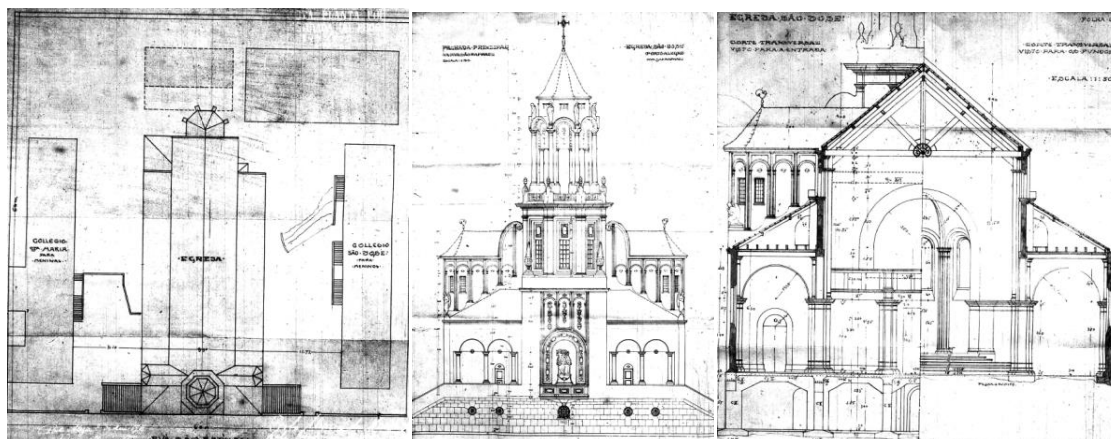


Figura 630: J. Lutzenberger: projeto da Igreja São José, 1923. Fonte: Arquivo Público POA. proc. nº 244/923

No projeto executado, o muro que delimita o terreno obedece ao alinhamento, sobre o qual se eleva a torre. Os três estudos sobre a posição da torre mostram o quanto a calibração da leitura da identidade formal depende dela. A escolha de colocá-la sobre o alinhamento talvez até tenha salvado a igreja da demolição, pois hoje nem apareceria mais entre os prédios da vizinhança, se tivesse sido construída nos fundos ou lateralmente à nave.¹³⁴

Não há entrada direta, como se fosse obediente à legislação em vigor para confissões não católicas. O visitante entra pelo portão de um dos dois pátios laterais, emoldurados pelas preexistências do local. Ali havia duas escolas: à direita, a *St. Josephs-Schule* para meninos e, à esquerda, a *Marienschule* para meninas, somente o prédio primeira ainda existe. A linguagem arquitetônica da casa dos fundos, que se estende entre o templo e a casa paroquial – antiga escola dos meninos –, apresenta paralelos com a da *‘Höhere Mädchenschule am Baumschulenweg’* de Reinhardt & Süssenguth em Berlim, em cujo projeto executivo Lutzenberger trabalhou como colaborador (figura 606). O desnível entre a nave da igreja e a rua é vencido através de escadas laterais que levam o visitante a um espaço que ocupa o lugar de um nártex, elevado sobre o passeio, igual a uma sacada. Este espaço é constituído pela base arqueada da torre, que conta com duas arcadas sobre colunas filigranadas em cada lado. A solução arquitetônica formal deste miniperistilo é bem mais leve e luminosa – talvez tenha sido pensado como uma assimilação ou concessão à arquitetura brasileira – diferenciando-se do resto do prédio como a parte que tem menos caráter nórdico. Outra peculiaridade da volumetria são os pequenos anexos de dois

¹³⁴ O órgão assume papel importante na salvaguarda deste patrimônio, por ser outro elemento de origem alemã que possibilitou a continuação da tradição do canto com acompanhamento instrumental, como parte importante da missa típica alemã. Até hoje, este instrumento é considerado um dos melhores da cidade e contribui, significativamente, para a fama deste templo como a igreja mais requerida (e mais cara) para casamentos. A verba que entra regularmente garantiu, desde sempre, a realização das manutenções necessárias na edificação.

andares, laterais à torre, com arcadas anãs que, em outras obras, normalmente abrigam capelas para São Miguel –por exemplo, na *Herz-Jesu-Kirche* em Augsburg (figura 632), que foi concluída quando Lutzenberger trabalhou na prefeitura desta cidade. No caso da Igreja São José, porém, elas não têm função sacra, mas abrigam escadas.



Figura 631: Michael Kurz: Herz-Jesu-Kirche Augsburg, 1907. Monumento nº D-7-61-000-108 da cidade de Augsburg. Fonte: www.frank-malerbetrieb.de, acesso 02.2018

Figura 632: José Lutzenberger: duas vistas da Igreja São José (1926). Fonte: acervo da autora

Figura 633: Georg Büttner: igreja em Zeuthen (perto de Berlin), 1914. Fonte: www.altekirchen.de, acesso 05.2018

Figura 634: Orth: Zionskirche Berlin, 1865. Fonte: www.zionskirche-berlin.de, acesso 05.2018

Lutzenberger evoca lembranças de vários estilos históricos, sem que a igreja possa ser classificada como uma obra eclética. Ele criou uma linguagem própria, uma *Reformarchitektur* abrazeirada. Cruzou a tradição local, na estrutura funcional e no modo da inserção no lote urbano, com o avanço técnico. No lado externo da edificação, usou elementos estruturais em concreto e a esculturalidade barroca com formas da solidez e da decoração do românico. No interior, mesclou elementos pré-românicos com românicos e do *Jugendstil*. A atmosfera da basílica é internamente caracterizada por arcos redondos que descansam sobre pilares e pelo ritmo vertical de pilastras que sobem até o forro de madeira facetado, em forma de abóbada de esquite. Uma faixa horizontal com três janelas retangulares justapostas, cuja aparência racional, quase industrial, que não lembra uma igreja românica, separa o forro da parede. Este efeito é claramente algo novo, que pertence ao vocabulário da *Reformarchitektur* ou até do moderno, empregado principalmente por Frank Lloyd Wright em suas *prairie houses*.

Não há como comprovar se Lutzenberger chegou a conhecer a *Zionskirche* em Berlim, obra puramente neorromânica de Orth, concluída em 1905, que logo tornou-se famosa como “domo do Norte”. Sua torre é muito semelhante à da Igreja São José, no que se refere ao zoneamento, aos arcos e à proporção em geral, conquanto o material seja diferente, pois ela foi construída em tijolo à vista e a da São José é rebocada e pintada. Outro templo que mostra paralelos formais com a Igreja São José é a pequena igreja em Zeuthen, perto da capital, nas redondezas de Potsdam (onde Lutzenberger desenhou a aquarela da Garnisionskirche, em 1910). Ela foi construída a partir de 1914, mas o arquiteto Georg Büttner publicou vários tratados sobre igrejas antigas em

pequenos municípios, intercalando edificações centenárias patrimoniais com obras próprias, possivelmente foi desta forma que Lutzenberger conheceu a igreja de Zeuthen.

A hipótese fica fortalecida ao se considerar que Lutzenberger projetou, na Igreja Santo Antônio, em Cachoeira do Sul, o forro em abóbada de berço de madeira facetada igual àquela de Zeuthen, acrescentando-se que a tonalidade das cores e o tipo de estilização dos ornamentos decorativos, na Igreja São José, são iguais àqueles da mesma igreja. Considerando que as fotografias publicadas eram em preto e branco e que, em cada época, prevalece um catálogo cromático específico, reflete-se o *Zeitgeist* na igualdade cromática das duas obras, contudo a execução do forro em abóbada de berço de madeira facetada era uma técnica rara e uma peculiaridade, até se tornar o marco mais característico da obra sacra de Büttner.

O conceito de trabalhar, na fachada principal, com uma figura que não é a única, porém claramente predominante, chama a atenção na Igreja São José. É um conceito de fachada raro, que aparece com maior frequência em igrejas da ordem jesuíta – como naquela do colégio humanista jesuíta *Kurfürst Maximilian Gymnasium* Burghausen (figura 502), onde Lutzenberger estudou no ensino médio. Outro exemplo que Lutzenberger certamente conheceu, pois morava quase na frente da igreja, é a fachada da Igreja St. Joseph, no bairro Maxvorstadt de Munique, projetada por Hans Schurr e construída por volta de 1900.

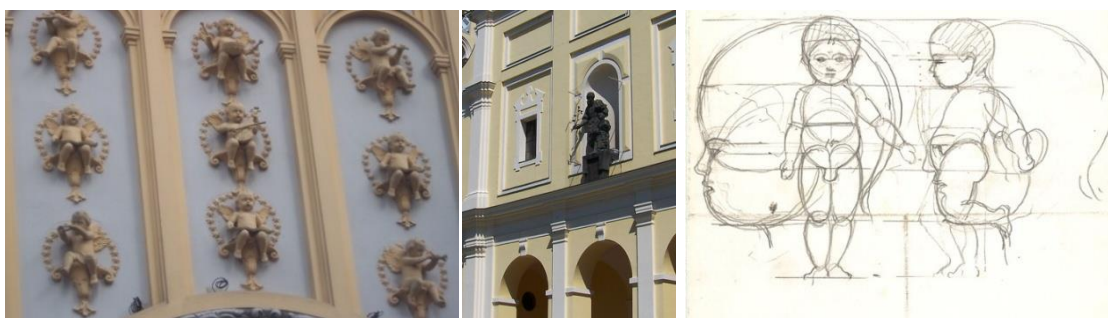


Figura 635: José Lutzenberger: Igreja São José Porto Alegre: detalhe dos anjinhos músicos

Figura 636: Hans Schurr: Igreja St. Joseph, Maxvorstadt Munique (1898 -1902) com escultura central do São José. Fonte: Google street-view, acesso 05.2011

Figura 637: A. Thiersch: estudos de proporções de crianças. Introdução do livro *Handbuch der Architektur*, Vol.IV: Fonte: TUM-Arch-Mus. Inv. nº 909911

O arranjo dos anjinhos músicos na fachada da Igreja São José é mais uma de suas peculiaridades. A organização vertical explora a mesma estética que caracteriza, por vezes, obras da *Reformarchitektur*, como as fachadas de *shoppings* projetadas por Alfred Messel (figuras 245), que citam o conceito gótico de forma simplificada, ou obras de Theodor Fischer, que costumava arranjar esculturas ou altos-relevos entre linhas verticais.



Figura 638: J. Lutzenberger: Igreja São José, Fonte: www.wikipedia.com. Acesso 04.2015

Figura 639: J. Lutzenberger: Dois vitrais na Igreja St. São Luiz Gonzaga, Novo Hamburgo. Fonte: MARGS

Figura 640: J. Lutzenberger: interior São José. Fonte: acervo da autora, foto de 2003

Figura 641: G. Büttner: prospecto do órgão, Zeuthen. Fonte: www.luthergemeinden.de, acesso 05.2017

Os tons predominantemente frios das pinturas murais, tanto das faixas decorativas, que se localizam em volta de aberturas, quanto dos quadros abaixo da faixa de luz, na nave principal, assim como dos vitrais, nas janelas das naves laterais, completam, enobrecendo, a basílica São José e outras igrejas projetadas por Lutzenberger em Cachoeira do Sul e Novo Hamburgo. O adorno pintado segue o cânone formal estilizado do *Jugendstil*, com o qual Lutzenberger conviveu em Praga, quando trabalhava com Polívka, e o do movimento da *Reformarchitektur*, que dominava a arquitetura oficial na Alemanha durante todo o período em que Lutzenberger lá trabalhou como arquiteto.

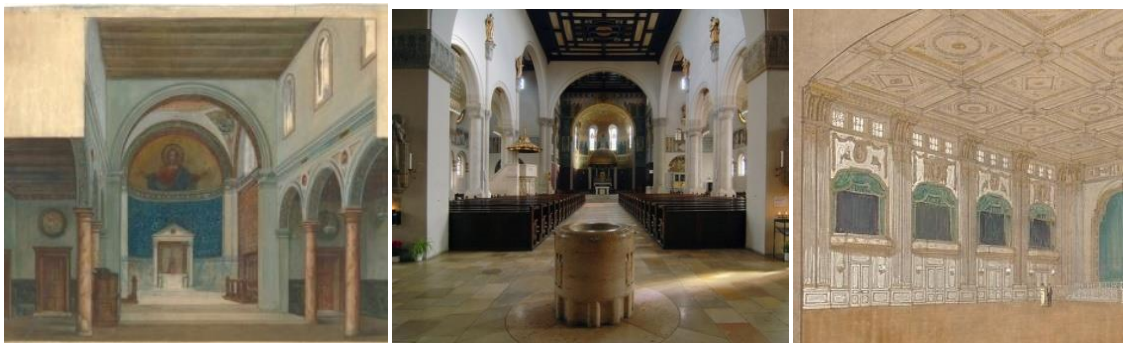


Figura 642: A. Thiersch: Igreja Apostólica, Zurique, 1886. Fonte: Arch-Mus. TUM, Inv.nº 909558

Figura 643: Michael Kurz: Herz-Jesu-Kirche Augsburg, 1907. Monumento nº D-7-61-000-108 da cidade de Augsburg. Fonte: www.wikipedia.com e www.frank-malerbetrieb.de, acesso 02.2018

Figura 1: M. Littmann: croqui da casa da cultura em Münster, salão de festas. 1920. Fonte: Arch-Mus. TUM. Inv.nº 1914986239

Ao observar as obras dos professores da Universidade de Munique com os quais Lutzenberger estudou (conforme seu diploma), nelas se percebem alguns paralelos formais e espaciais com a Igreja São José. Na *Erlöserkirche* em Eichstätt, perto de Munique, e na igreja apostólica de Zurique (figura 643), o Prof. August Thiersch explorou o românico clássico, italiano, pouco decorado. Ambas as igrejas foram construídas com arcadas descansando sobre colunas,

com um forro plano de madeira. Lutzenberger propôs uma basílica com a mesma simplicidade, mas a interpretou, internamente, de forma mais rústica: manteve o arco românico, mas usou uma estrutura com pilares e pilastras, como outro de seus professores, Heinrich Freiherr von Schmidt, na *Brigittakirche* em Viena; criou um forro plano de madeira que se diferencia daquele de August Thiersch por suas vigas em forma de grelha, na medida em que se apoiam nas pilastras com um chanfrado.¹³⁵ O Prof. Max Littmann projetou, em 1920, um salão de festas (figura xxx) que revela uma característica estrutural similar à da São José, onde o forro plano caixotado apoia-se diretamente sobre os capiteis de pilastras, atribuindo um aspecto mais classicista ao espaço neorromânico. Este efeito caracteriza igualmente obras do expressionismo tcheco.

Os professores Theodor Fischer e Heinrich Freiherr von Schmidt participaram, em 1899, do concurso para a *Garnisionskirche* de Ulm, vencido pelo primeiro, que, em sua proposta, inverteu a planta tradicional leste-oeste da igreja. Situava a entrada no coro e o altar embaixo das torres geminadas, mostrando uma liberdade não canônica que se encontra também no projeto de Lutzenberger, o qual, do mesmo modo, rompeu com a tradição da orientação leste-oeste em favor da inserção urbana do templo, orientado em sentido norte-sul, tendo sua torre sobre a entrada no norte. A volumetria da Igreja São José mostra paralelos com formas de telhados, torres e fachadas de outros projetos de Fischer e de representantes do *Wekbund*. Não se pode dizer que é exatamente luso-brasileiro, mas o conceito espacial da entrada com peristilo elevado em relação ao nível da rua é uma solução otimizada, visando superar o clima chuvoso e quente do local, ao mesmo tempo, ele reinterpreta a tipologia do sobrado, cujo acesso, muito comum na época historicista, ocorria por uma escada lateral. A elevação da entrada em relação ao nível da rua cria uma zona semiprivada, perfeita para encontros descontraídos antes e depois da missa, e serve como elemento de transição, como um paravento normalmente localizado dentro da nave. Este tipo de adaptação do projeto ao clima e à tradição local de explorar o lote urbano era específico da forma de trabalhar de Theodor Fischer. Ele sempre deu preferência à manutenção e ao fortalecimento da memória da sociedade local, vinculada à linguagem arquitetônica, em vez de citar elementos do catálogo de estilos históricos de modo generalizado, como era comum entre os arquitetos historicistas da época. Esta postura de Fischer fortalece, de certo modo, as técnicas que, posteriormente e em outro contexto, caracterizaram a arquitetura produzida pela corrente do regionalismo crítico, desde os anos 1970, no processo de adaptação da arquitetura modernista

¹³⁵ Este chanfrado, que lembra uma mão francesa na construção em madeira, aparece também nas vigas de concreto, visíveis nas fachadas laterais. Trata-se, no caso, de uma característica típica das primeiras construções em concreto armado. Segundo o Prof. Jäger-Klein, pretendia-se aumentar a estabilidade do ligamento do elemento horizontal com o vertical. A desnecessidade estrutural, porém, foi comprovada ao longo do tempo.

ao local. Não é possível discernir, com certeza, se Lutzenberger realizou o projeto influenciado por Thiersch, Schmidt ou Büttner (e outros), misturando suas propostas e reinterpretando formas e volumes locais, ou se ele simplesmente seguiu o método de Fischer e dos arquitetos do *Werkbund*, que inclui esta declinação do ‘moderno’ conforme a gramática local, criando espaços externos com caráter personalizado, os quais se relacionam naturalmente com o lugar e o contexto urbano.

Lutzenberger: Igreja Católica Santo Antônio em Cachoeira do Sul, 1936



Figura 644: J. Lutzenberger: Convento Santo Antônio, Cachoeira do Sul, 1936. Fonte: Fotos: Renato F. Thomsen

Figura 645: J. Lutzenberger: Fachada do Convento Santo Antônio. Fonte:COMPANH Cachoeira do Sul.

A ida dos redentoristas para Cachoeira do Sul foi um dos marcos da expansão da ordem no Rio Grande do Sul. Cachoeira do Sul, situada no centro do estado, apresentava uma posição privilegiada para o estabelecimento de um templo com casa de missionários, pois facilitaria a ação pastoral em várias dioceses circunvizinhas.

A Igreja Santo Antônio começou a ser construída em 1934, sendo erguida com a ajuda da comunidade no Bairro Fialho, atual Bairro Santo Antônio, num terreno doado pela proprietária Antoninha Fialho, com a condição de que a capela tivesse como padroeiro Santo Antônio. Os vitrais, desenhados por José Lutzenberger, foram doados por várias famílias de tradição católica

da cidade [...]. Em 1944, dez anos depois do começo das obras de construção da igreja, tiveram início os trabalhos de conclusão das torres, execução da Companhia Construtora e Organizadora Industrial S.A. [Ritzel, 2016, s.p.]

Não se tem conhecimento se a ideia de projetar uma igreja em estilo neobarocco veio de Lutzenberger ou dos redentoristas. Considerando que foi projetada e construída em plena época pós-historicista, pode ser classificada como uma das primeiras obras em estilo neocolonial surgidas em paralelo à 'brasileirização' linguística, implementada por Getúlio Vargas. Isto pode ter influenciado a decisão de Lutzenberger de apresentar uma proposta que, ao primeiro olhar, parece um tanto não alemã, pois tem duas torres, cantos e colunas destacados através da cor e pouca decoração plástica, como era comum no estilo colonial brasileiro.



Figura 646: Aleijadinho (também conhecido como Antônio Francisco Lisboa): Fachada da igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, MG. Fonte: www.minasfazciencia.com.br, acesso 11/2018

Figura 647: Aleijadinho, 1751: Nossa Senhora do Carmo de Ouro Preto. Fonte: www.pureviagem.com.br, acesso 11.2018

Figura 648: Porto Alegre Igreja N^a Sr^a do Rosário (foto Virgilio Calegari-acervo Suzana Morsch). Fonte: www.flickr.com, acesso 11/2018

Contudo, a primeira impressão relativiza-se quando se observam as igrejas do mestre Johann Michael Fischer (1692-1766) que estudou na Áustria, Morávia e Boêmia, antes de atuar na Baviera como um dos grandes arquitetos da *Gegenreformation* (contrarreforma), mesclando referências daquelas regiões com a arquitetura local e conceitos espaciais do barroco italiano, contribuindo significativamente para a criação do estilo típico do rocó no sul da Alemanha, aos pés dos Alpes centro-europeus. Sua obra destaca-se, exteriormente, pela simplicidade e movimentação dos volumes. Como a Igreja São José e a Santo Antônio de Lutzenberger, nas obras de Fischer a decoração figurativa é delimitada a apenas uma escultura na fachada principal. As fachadas, mesmo curvas em planta baixa, são sempre claramente organizadas e possuem poucos elementos decorativos, os quais, geralmente, redesenham a composição estrutural.

As fachadas das igrejas de Ottobeuren e Diessen apresentam a mesma divisão em três zonas horizontais como a de Santo Antônio de Cachoeira do Sul. Fischer as caracterizou através de pedestais que carregam pilastras como fez Lutzenberger. As aberturas ovais, no entanto, presentes no cânone formal barroco tanto de Fischer quanto do Aleijadinho, não estão presentes em Cachoeira do Sul. A organização interna da nave com capelas laterais é outro paralelo com igrejas jesuítas, mas também muito frequente, na Baviera, em templos de outras ordens religiosas.



Figura 649: Simpert Kramer (1675-1753) e Johann Michael Fischer (1692-1766): Igreja St.Alexander e St.Theodor do convento Ottobeuren, 1737–1766. Fonte: www.baroqueart.museumwnf.org, acesso 03.2019

Figura 650: Johann Michael Fischer: igreja do Marienmünster em Diessen perto de Landsberg am Lech, 1732–1739. Fonte: www.wikipedia.de, acesso 03.2019

Figura 651: J.M. Fischer: igreja do convento St. Michael em Berg am Laim, 1737–1752. Fonte: www.flickr.com, foto H. Theuerkauf, acesso 03.2019

Figura 652: Ottobeuren, planta baixa da igreja, predefinido por fundações existentes. Fonte: www.erzbistum-muenchen.de, acesso 03.2019

Figura 653: Torres da Hofkirche e do Georgentor em Dresden. Fonte: www.staedte-fotos.de, acesso 03.3019

Ao desenhar a forma dos lanternins das torres, Lutzenberger optou pela transparência filigranada que não é típica da Baviera, mas da Saxônia. Dresden era uma das cidades que mais se orgulhava da linda silhueta de suas numerosas torres, que, principalmente ao entardecer, contribuía para o espírito alegre e sulino, o qual de tal maneira caracterizava o centro barroco que

este mereceu a alcunha *Elbflorenz* (Florença de Elba). As torres de Cachoeira reproduzem, conquanto limitadamente, este ambiente com suas lanternas e seus elementos decorativos pontilhistas.

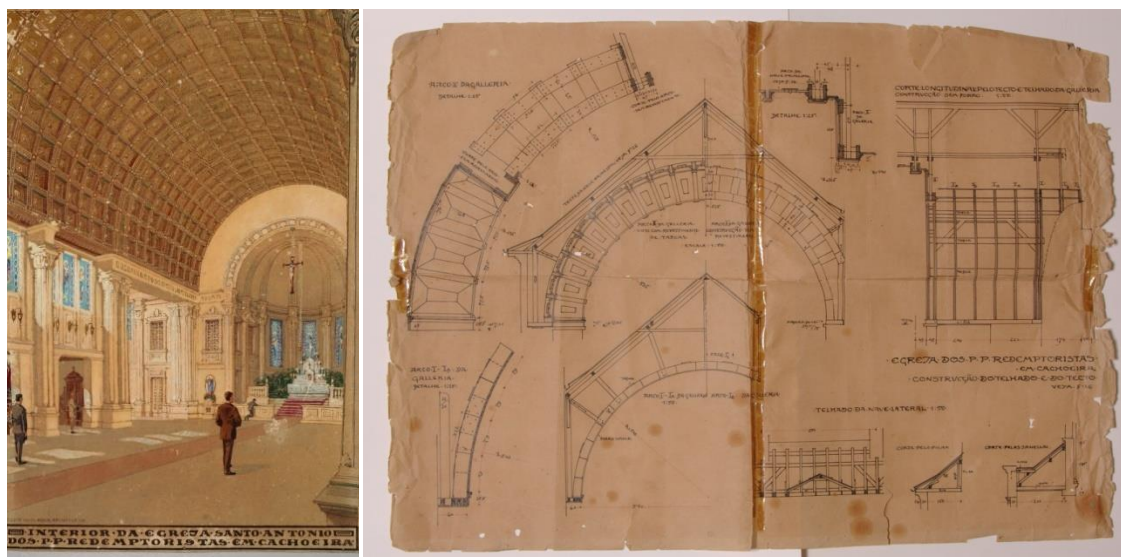


Figura 654: J. Lutzenberger: perspectiva interna e detalhes construtivos do forro de madeira em abobada de berço. Fonte: COMPAHC Cachoeira do Sul.

O interior da Igreja Santo Antônio não lembra em nada as decorações em estilo barroco tardio e rococó das obras de Fischer ou do Aleijadinho. O espaço tem traços classicistas ou neoclassicistas, familiares com a arquitetura do Império na Alemanha, os quais Lutzenberger estudou e aplicou em Berlim. O aspecto marcante do espaço interno é a abóbada de berço com forro caixotado em madeira que descansa sobre arquitravas carregadas por colunas. Os capiteis reinterpretem formas corínticas, as mesclando com guirlandas abstratas, típicas da época. A nave principal continua com abóbada de berço inteiro, apoiada sobre vigas horizontais. No cruzamento das naves, as vigas separam o espaço central dos espaços laterais. A iluminação vem da parte superior de capelas laterais, através de janelas generosas e altas, que ocupam completamente o espaço entre as colunas principais da igreja, gerando um aspecto parecido com o do interior do prédio da *Reichsbank* (Banco Imperial) na *Hausvogteiplatz*, em Berlim, ou com a *Glyptothek* de Leo von Klenze, em Munique.

No século XIX, a abóbada de berço caixotada era característica não somente de prédios profanos. Na arquitetura classicista, cuja simplicidade agradou principalmente aos reis da Prússia e seus vizinhos, este elemento espacial esteve muito presente. Durante o Império continuou sendo, no país inteiro, uma forma de cobrir grandes vãos, frequentemente projetados. A subdivisão da superfície em quadrados mais ou menos salientados atendeu o desejo de ordem geométrica, multiplicada por repetição. Reinhardt & Süssenguth criaram superfícies caixotadas em quase todos os seus prédios. Lutzenberger tendo, provavelmente, exercitado o desenho

construtivo naquele escritório berlinense, aproveitou esta prática em Cachoeira do Sul , onde a construção é secundária, de madeira e não tem papel estrutural.

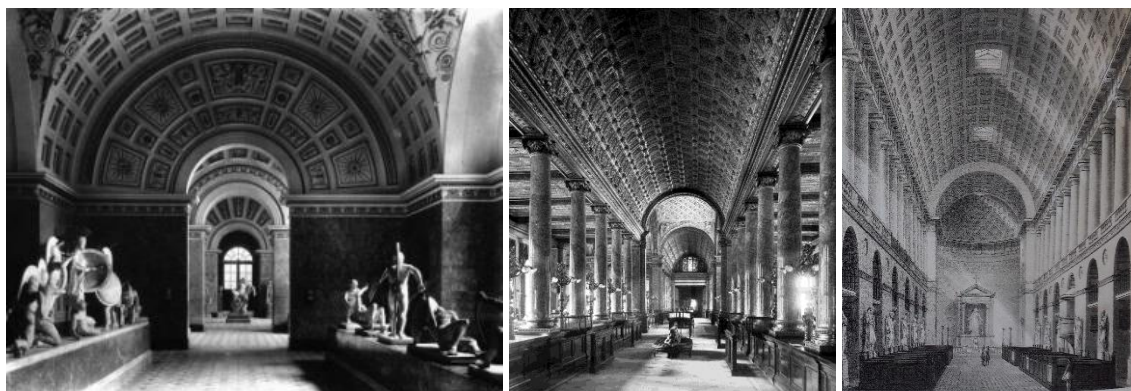


Figura 655: Leo v. Klenze: Glyptothek, Munique, interior. 1830. Fonte: www.caruso.arch.ethz.ch, acesso 07.2017

Figura 656: Jullius Emmerich (1834-1917): Aumento da Reichsbank (Banco Imperial) hall das caixas, Hausvogteiplatz, Berlin, 1892–94. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 05.2017

Figura 657: Christian Frederik Hansen: Liebfrauenfirche, Kopenhagen, 1829. Fonte: BERNHARD (biedermeier), 1983, p 196

A Igreja Santo Antônio foi incluída, em 1989, no rol dos bens inventariados do patrimônio histórico-cultural de Cachoeira do Sul.

Menchen: projeto para a Igreja de Carazinho, s.d.

O desenho do projeto para a igreja de Carazinho é mostrado na figura 431. A autora não conseguiu encontrar informações sobre este projeto, mas considera importante mencioná-la para que futuras pesquisas possam, talvez, revelar mais sobre ela.

Wiederspahn: igreja protestante no Leprosário de Itapuã (1942-48)

Wiederspahn foi autor do projeto de uma dúzia de igrejas protestantes no Rio Grande do Sul. Entre os templos projetados em Canela, Costa do Rio Pardo, Candelária, Novo Hamburgo, Não-Me-Toque, Beija-Flor, Estrela, Alto Feliz, Cachoeira do Sul, destaca-se a igreja do leprosário de Itapuã (hoje, Hospital Colônia Itapuã) devido a seu volume octogonal. Há uma muito semelhante em São Roque, no vale do Rio Caí, mas não foi possível identificar quando foi construída nem se é de autoria de Theo Wiederspahn. Em 1946, a Ordem Auxiliadora das Senhoras da Comunidade Evangélica (Oase), pertencente à comunidade da Igreja Senhor dos Passos, em Porto Alegre, sede principal do Sínodo Rio-grandense, decidiu presentear os pacientes de religião luterana, internados no leprosário de Itapuã, até então atendidos pela somente igreja católica (figura xxx, terceira imagem), com a construção de um templo luterano.



Figura 658: Parque nacional de Itapuã. Fonte: www.gauchazh.clicrbs.com.br, acesso 06.2016

Figura 659: Vista aerea do hospital colônia. Fonte: idem.

Figura 660: Entrada ao hospital colônia, Fonte: foto da autora, 2014

Figura 661: Impressões do Leprosário em 1942. Fonte: www.youtube.com, acesso 06.2016

O projeto foi concebido por Theodor Wiederspahn, entre 1942 e 1948, e executado pelos próprios hansenianos. O primeiro culto ali aconteceu em 19 de dezembro 1948.¹³⁶ Wiederspahn elaborou 26 pranchas de qualidade extraordinária,¹³⁷ tanto em relação à representação gráfica quanto em relação ao grau de apresentação da complexidade volumétrica da edificação e do detalhamento técnico do projeto. Esta legibilidade completamente fora do comum era necessária para garantir a qualidade e a conformidade da execução com o projeto arquitetônico, mesmo sem fiscalização e sem possibilidade do esclarecimento de dúvidas diretamente com os trabalhadores, no canteiro da obra, método normalmente adotado por Wiederspahn na realização de seus

¹³⁶ Hoje são tombadas em âmbito estadual (IPHAE)

¹³⁷ Os últimos cultos no templo Igreja de Cristo da Comunidade Evangélica de Porto Alegre foram celebrados, em 1984, pelo Pastor Douglas Wehmuth. A partir de 1984, com o término dos cultos na igreja, o prédio começou lentamente a apresentar sinais de degradação. A falta de uso e de manutenção levou a edificação a um precário estado de conservação. Vários elementos construtivos originais foram arruinados, entre eles: telhado, lanternim, sinos e assoalho da nave. As janelas e vitrais foram quebrados. Os anexos laterais descaracterizados. No ano de 2010, a antiga igreja evangélica foi tombada em âmbito estadual (IPHAE)

projetos. Elas tinham, portanto, que ser abundantemente explicativas, pois o perigo de infecção impossibilitava o acesso do arquiteto ao leprosário, sendo as plantas entregues no portal de entrada do hospital.



Figura 662: Escritório Th. Wiederspahn: igreja evangélica do hospital-colônia, Itapua, 1946, projeto executivo implantação e plantas baixas. Fonte: Delfos PUC-RS. Fotos da autora, 06.2017

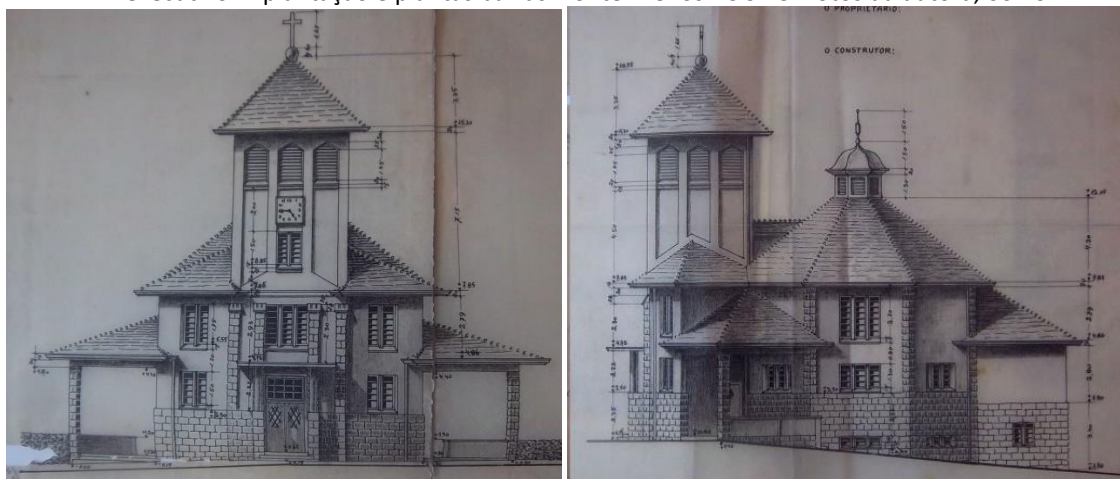


Figura 663: Escritório Th. Wiederspahn: igreja evangélica do hospital-colônia, Itapua, 1946, projeto executivo. Fonte: Delfos PUC-RS. Fotos da autora, 06.2017



Figura 664: Escritório Th. Wiederspahn: igreja evangélica do hospital-colônia, Itapua, 1946, projeto executivo. Fonte: Delfos PUC-RS. Fotos da autora, 06.2017

O prédio da igreja possui planta irregular, com um polígono octogonal central ocupado pela nave de onde se projetam os demais volumes. Na parte frontal, está o *hall* de acesso com torre sineira e dois alpendres laterais. Na parte posterior, ficam o espaço do altar e a sacristia com planta ortogonal. A edificação foi construída com paredes de alvenaria de pedra granítica e tijolos, vitrais nas janelas e bandeiras nas portas, cobertura em telha de barro do tipo francês e estrutura do telhado em madeira.

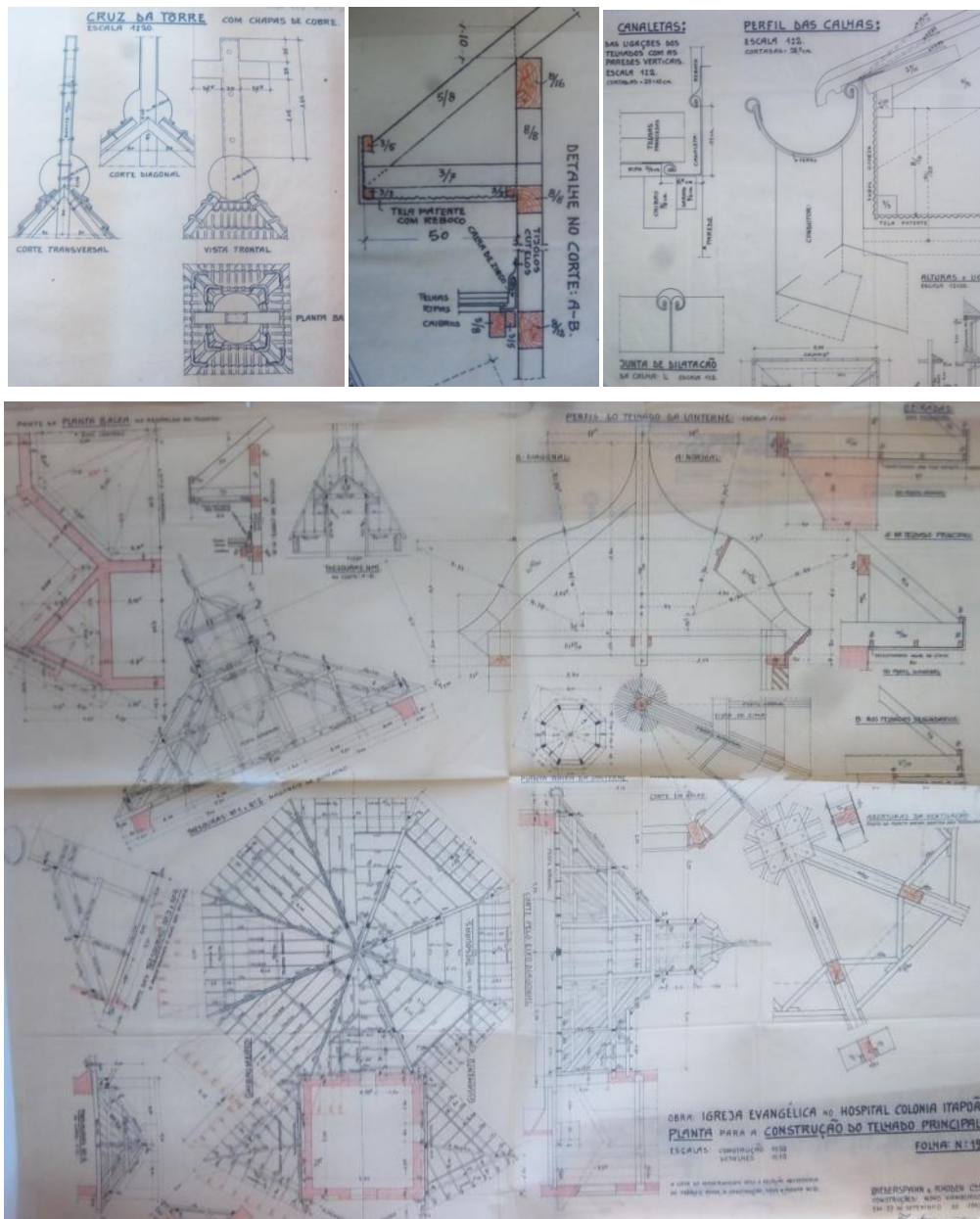


Figura 665: Th. Wiederspahn: igreja evangélica do hospital-colônia, Itapua, 1946, projeto executivo, detalhes. Fonte: Acevo PUC-RS, Delfos, Fotos da autora, 06.2017

O octógono simboliza, há séculos, a vida eterna. Até o século IV, a planta octogonal era reservada para capelas e igrejas tumulárias. Posteriormente, foi usada também para batistérios. Há, na história, uma série de referências importantes, como San Vitale, em Ravenna (século VI); Capela da Ressurreição, na *Grabeskirche*; Domo da Pedra, em Jerusalém (século VII); Domo de

Aachen (século VIII). No território alemão, as igrejas luteranas destacam-se frequentemente por sua volumetria octogonal com lanternim central. Três exemplares localizam-se no reinado protestante da Saxônia: em Seiffen, projetado em 1776 por Christian Gottheit Reuther, em Klingenthal e em Lichtenberg (Lausitz). No reinado católico da Baviera, a *Portiunculakirche* luterana de Miesbach diferencia-se das demais igrejas também pela planta octogonal. Há mais três referências com espaço octogonal interno que acolhe a comunidade em volta do altar: a igreja de Ottmarsheim (monastério de irmãs Beneditinas, construído no início do século XI), a igreja protestante de Uelversheim de 1722, a *Rochuskapelle* de Offheim, construída em 1904, no local de uma capela medieval erigida em homenagem ao São Rochus, protetor das vítimas da peste, todas situadas na região de Wiesbaden, cidade natal e de atuação profissional de Wiederspahn.

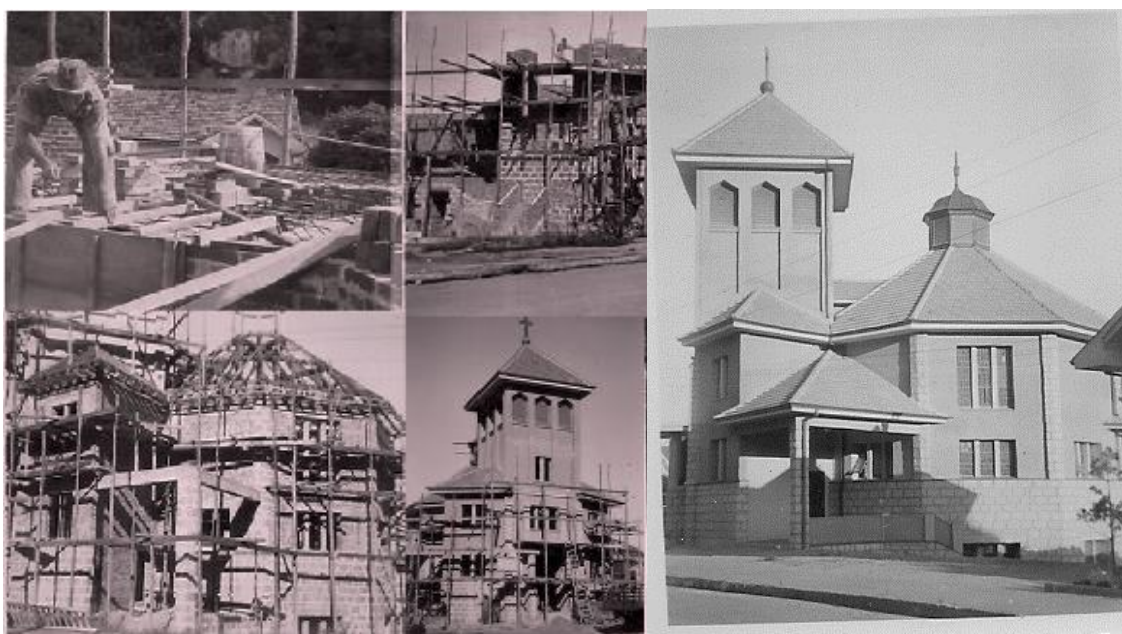


Figura 666: Fotos da Igreja de Cristo no hospital colônia, em construção e concluída. 1946-1948. Itapuã, RS. Fonte: Acervo pessoal de Pastor Carlos Dreher, Porto Alegre.

O pastor Emil Veesenmeyer de Wiesbaden tinha divulgado, em 1890, na revista luterana “Das evangelische Gemeindeblatt”, o conceito espacial centralizado como composição ideal para um culto luterano, o denominando *Wiesbadener Programm* (programa de Wiesbaden). Sua ideia espalhou-se pelo Império, através de um artigo na “Deutsche Bauzeitung” nº 43 de maio de 1891, – “*Dritte evangelische Kirche für Wiesbaden*” (terceira igreja evangélica para Wiesbaden) –, escrito pelo próprio editor da revista, Karl Emil Otto Fritsch, que elogiou a *Ringkirche*, obra do arquiteto Otzen de 1892-94 em estilo neorromânico.

A *Lutherkirche* em Wiesbaden, que segue a composição espacial do *Wiesbadener Programm*, foi construída em 1911 pelo arquiteto Prof. Pützer, que ganhou o concurso lançado em 1905. Ele é a referência mais recente que Wiederspahn pode ter conhecido. Se não o encontrou pessoalmente ou o conheceu através de publicações, muito provavelmente seu filho

Willy o fez, pois estudou, nos anos 1920, na *Baugewerbeschule* de Darmstadt, onde a obra do Prof. Pützer da universidade técnica era amplamente divulgada e elogiada, principalmente por suas soluções construtivas e conceituais revolucionárias. Pützer (1871-1922) não fazia parte da colônia de artistas da *Mathildenhöhe*, mas inspirava-se na vertente artística do *Jugendstil*, procurando superar o historicismo em busca de uma linguagem arquitetônica autônoma. Willy trabalhou com seu pai na época do projeto para Itapuã.

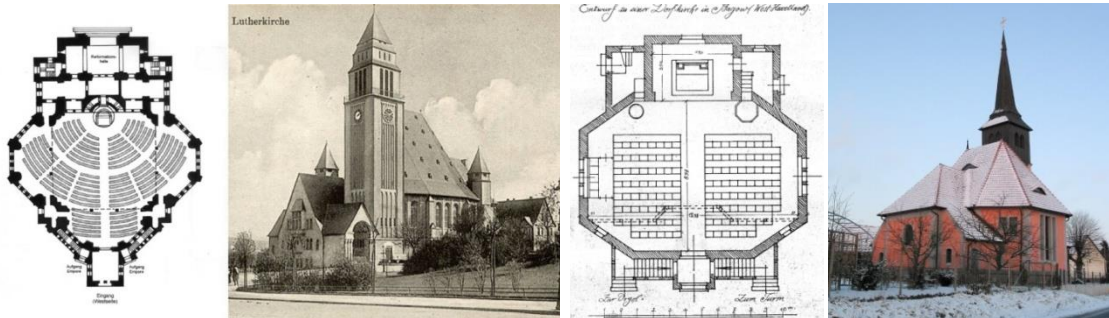


Figura 667: Arq. Pützer: Lutherkirche Wiesbaden, 1912. Em planta baixa e foto. Fonte: www.historisches-wiesbaden.de, acesso 04.2015

Figura 668: Georg Büttner: planta baixa da Lutherkirche Zeuthen, 1914. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 04.2015

Figura 669: G. Büttner: Lutherkirche Zeuthen vista externar. Fonte: www.luthergemeinden.ekev.de, acesso 05.2018

O arquiteto pode ter encontrado outras referências na revista “*Deutsche Bauzeitung*”, da qual Wiederspahn era assinante. No volume I de 1911, há uma publicação sobre a *Ringkirche* de Wiesbaden, no entanto o artigo principal mostra obras construídas por alemães em Jerusalém, como a *Dormitioasilika* (imagem principal do artigo) e a *Erlöserkirche* (Igreja do Salvador) de confissão luterana alemã, localizada no centro histórico da cidade. Sua inauguração pomposa pelo Imperador alemão Wilhelm II e sua esposa, Auguste Viktoria, aconteceu em 1898, dois anos depois da formatura de Wiederspahn.

A torre quadrada do templo luterano e a organização central da *Dormitioasilika* em conjunto permitem aproximações com a imagem da igreja em Itapuã. Entretanto, a igreja alemã mais parecida com a de Itapuã talvez seja a *Lutherkirche* de Zeuthen, construída pelo arquiteto Georg Büttner (figuras 670-671). Elas se assemelham em tamanho, volumetria e estilo decorativo, faltando só o lanternim que Wiederspahn projetou para Itapuã.

Tendo Büttner morrido antes da obra ser concluída, ela não chegou a ser divulgada por ele, mas seria muita coincidência se Willy e Theo a tivessem reinventado, desenvolvendo a volumetria somente com base nos eixos de alinhamento condicionados pela inserção no contexto preexistente do hospital colônia.

III.2. Interiores com revestimento de madeira

O território alemão originalmente era quase integralmente coberto por florestas, por conseguinte a madeira foi sempre um dos materiais de construção mais fáceis de obter, especialmente em regiões de pedra calcária, a qual não serve para tal fim, pois não aguenta as oscilações de temperatura do clima nórdico e se desmancha. A construção de casas em madeira vem sendo feita – e melhorada – desde a época neolítica. Os profissionais carpinteiros e marceneiros gozam, até hoje, de uma reputação de destaque entre os artesãos. As madeiras encontradas no Brasil, mais duras do que as europeias e com troncos de tamanho nunca visto, tornaram-se uma matéria-prima de extraordinária qualidade para quem sabia trabalhar com elas. Pode-se verificar isto nos desenhos de interiores revestidos de madeira, dos três arquitetos.

Ahrons e Menchen: escadarias

A criação de um *hall* com pé-direito duplo, mezanino e escadaria generosa para encenar o movimento vertical dentro de uma casa privada não pertence à tradição brasileira, pois a casa colonial era térrea. Existe a tipologia do sobrado urbano, mas ela nunca chegou a ser o padrão. A escadaria, quando aparece, não assume geralmente importância espacial de tamanha expressividade que determine a identidade da casa.



Figura 670: Otto Hermann Menchen: detalhe do corte no hall da Casa Ernesto Jung, 1917. Fonte: Arquivo Público de Porto Alegre, processo nº 187/917.

Figura 671: Hall de entrada numa Villa em Munique (1897). Fonte: www.akpool.de, acesso em setembro de 2012.

Figura 672: H. Muthesius: Haus Huffmann untere Halle. Fonte: www.hermann-muthesisus.de, acesso 02.2018

A escadaria projetada por Menchen, no entanto, tem claramente este papel. Em volta do vão central, marcado por quatro enormes pilares de madeira levemente decorados, que vencem dois andares, sobem os degraus largos, bem iluminados por uma janela comum no primeiro patamar e por uma grande roseta com desenho retangular, provavelmente trabalhada em vidro colorido, no segundo lance. A porta de entrada e as demais portas e móveis fixos, todos de

madeira, são subdivididos em quadrados e, como diferencial, também em círculos que retomam a forma da roseta. A atmosfera toda foi representativa, talvez um pouco pesada, mas, sobretudo, 'diferente' (figura 668). O impacto sonoro e o cheiro que diferencia qualquer construção em madeira; a penumbra que não é fria ou mofada, comum em casas com paredes grossas que não recebem luz ou ventilação; a tonalidade quente e viva da madeira; o emprego da madeira para uma construção de maior porte e representatividade, decorada e polida eram, em Porto Alegre, algo fora do comum, algo nobre.

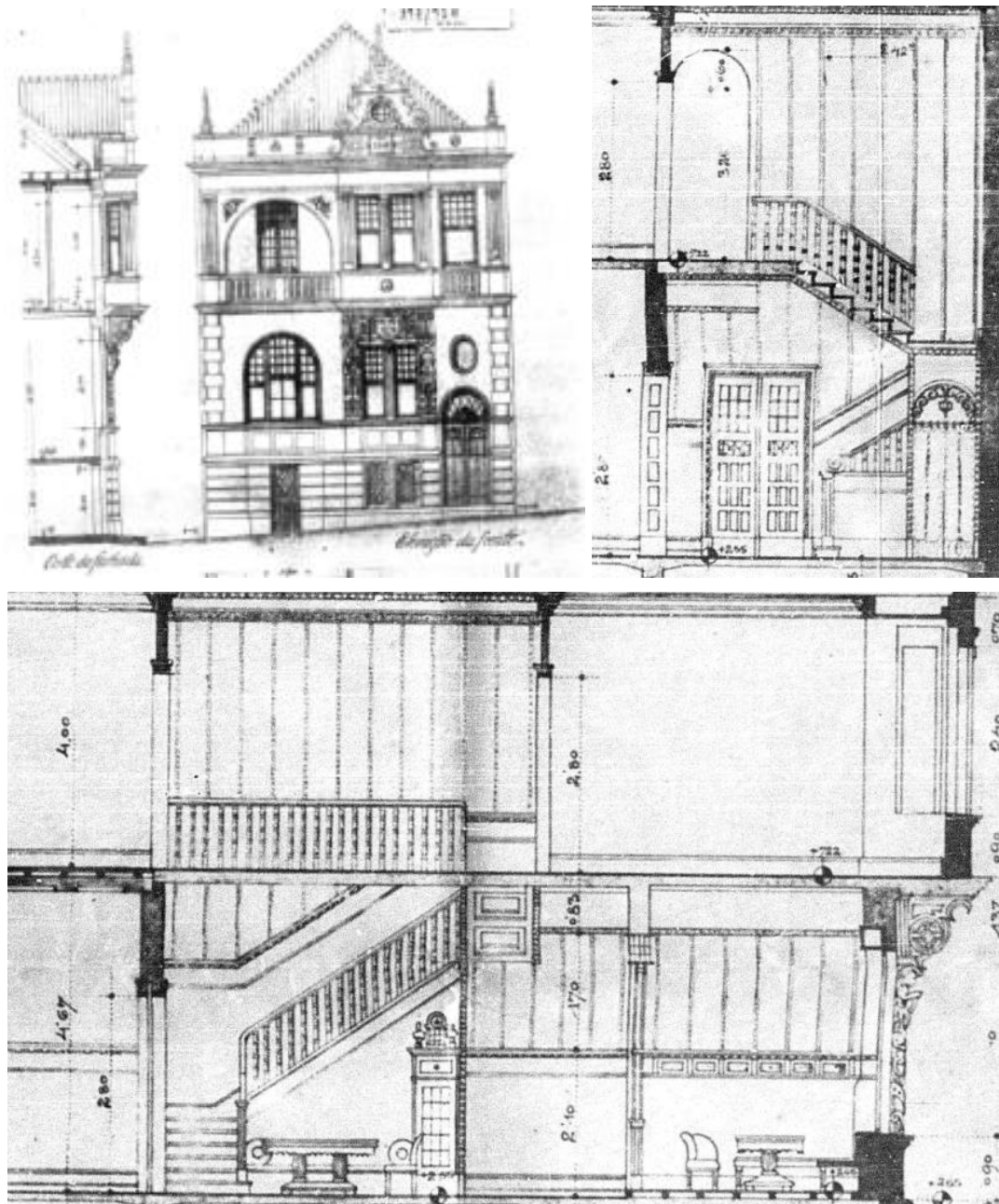


Figura 608: Escritório Ahrons: casa própria do engenheiro na Rua Duque de Caxias nº 325, 1916.
Fonte: arquivo Público proc.nº 397/916

Na casa de Ahrons, o hall de pé-direito duplo é menor dimensionado. Chegava-se neste espaço entrando na casa no nível da rua, subindo uma pequena escada reta, passando por uma

pequena antecâmara, abrindo uma cortina, provavelmente de veludo pesado, quando, virando à direita, há uma luz, que vem da claraboia, alta cerca de 9 metros. Pelo visto, Ahrons (ou talvez, Wiederspahn) procurou multiplicar a impressão de altura do espaço, ao empregar uma proporção extremamente estreita e alta nos painéis de madeira que revestem as paredes, provocando um efeito similar ao da entrada em uma igreja gótica (figura 675). Exemplos deste *design* listrado foram publicados, na época, por Muthesius, por Macintosh e por membros da *Wiener Werkstätte*, principalmente Josef Hoffmann. A porta e o marco da passagem para uma salinha de espera ou entrada, com vista para a rua, são os únicos elementos desenhados com formato aproximadamente quadrado. A fachada e os móveis representativos, desenhados nos cortes, são claramente neorrenascentistas.

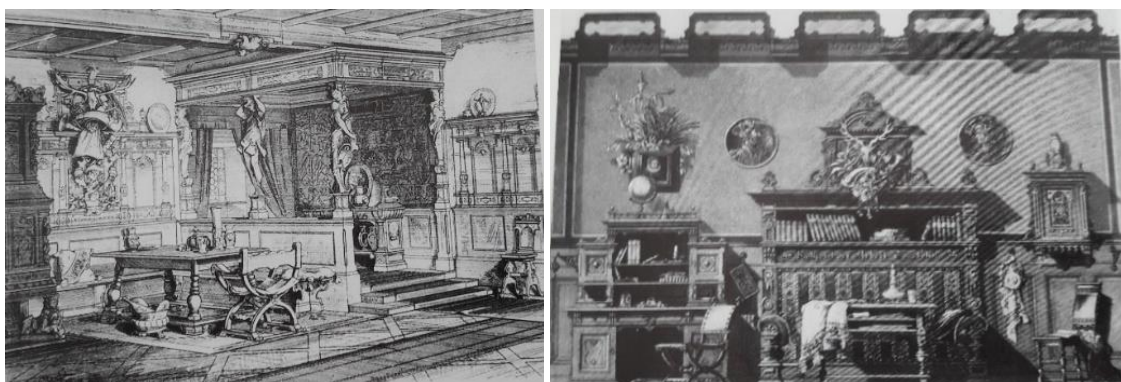


Figura 673: Ambientes privados em estilo neorrenascentistas. Fonte: HIRTH, 1879, p.41 e 184 apud Burscheidt 2004, p. 13

Figura 674: Escritório Ahrons: casa própria do engenheiro, na Rua Duque de Caxias 325, 1916. Fonte: Arquivo Público proc. nº 397/916

Com o desenho da casa e seus interiores, projetada em novembro 1916, mesmo ano em que morreu seu pai, Rodolfo parece ter erigido um marco contra a posição de Wilhelm Ahrons, que se manifestava com desgosto contra o estilo neorrenascentista:

No norte da Europa, onde a arquitetura gótica deu as flores mais lindas, constrói-se ao lado de suas melhores obras caixas brutas, dando-lhes carinhosamente o nome de palácio, colando uma frente de gesso ou estuquo em estilo renascentista na frente de sua fachada. Na Índia constrói-se despreocupadamente ao lado de honrosos templos budistas palacetes em qualquer estilo moderno. Com o mesmo não-gosto, age-se nos demais países do mundo. Desde o pólo até ao equador, nos desertos da África, nos Pampas da Argentina, nas florestas do Brasil, imita-se geralmente de forma bem nojenta o estilo renascentista, e mesmo os orçamentos enormes, que, geralmente, gastados com este tipo de prédio, não conseguem tapar a pobreza criativa que nosso tempo está sofrendo de forma tão preocupante.

[AHRONS, 1903, p.168]

Wiederspahn: *Turnerbund*, salão de festas, 1919



Figura 675: Th. Wiederspahn: *Turnerbund*, salão de festas, fachadas internas. Fonte: Delfos PUC-RS, fotos da autora 06.2017



Figura 676: Perspectiva Wiederspahn São do *Turnerbund* e Salão da Berliner Hütte, construída pela associação dos alpinistas alemães (DAV) no fim do século XIX em uma altura de 2040m no Zillertal, nos Alpes da Austria. Fontes: idem e www.chic-in-strick.de, acesso 01.2019



Figura 677: Hans Müller: Hauptschützengesellschaft in Nürnberg, 1912. Fonte: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, 1913, p.356

Figura 678: Prof. Paul Pfann: esboço do interior de uma casa na Kaulbachstrasse, Munique. Fonte: TUM Arch-mus. Inv. n.º.: 988863

Figura 679: Salão do Restaurante e Pousada Adler em Bad Waldsee, foto atual. Foto: www.Hotel-Gasthaus-Adler.de, acesso 01.2019

O projeto para o salão de festas do *Turnerbund*, na Av. São Rafael é um dos projetos mais tipicamente alemães de Wiederspahn. O revestimento das paredes com tábuas caixotadas de madeira vem da arquitetura medieval, seja nos coros de igrejas, recobrando os bancos fixos para o clero (*Chorgestühl*), seja no acabamento das paredes nos salões de cavaleiros em castelos e nas casas burguesas, seja nos quartos e nas câmaras rurais. Seu ritmo repetitivo de unidades iguais era o elemento ordenador e decorativo do espaço e, no inverno, servia como móvel fixo, protetor da radiação fria das grossas paredes. Na época historicista, sua utilização gozava de grande

prestígio, justamente por evocar sentimentos tradicionais e por ser um elemento que evidenciava a habilidade do marceneiro – de muito valor na apreciação de qualquer artefato.

A organização do espaço com sequências de nichos laterais que Wiederspahn propôs era bem comum em restaurantes, por aumentar a *Gemütlichkeit* (aconchego / em inglês: *the german gemütlichkeit*) e a privacidade dos hóspedes. Até hoje existem grandes mesas no espaço central de salões de associações e também em restaurantes.

Wiederspahn: móveis fixos e outros projetos de marcenaria

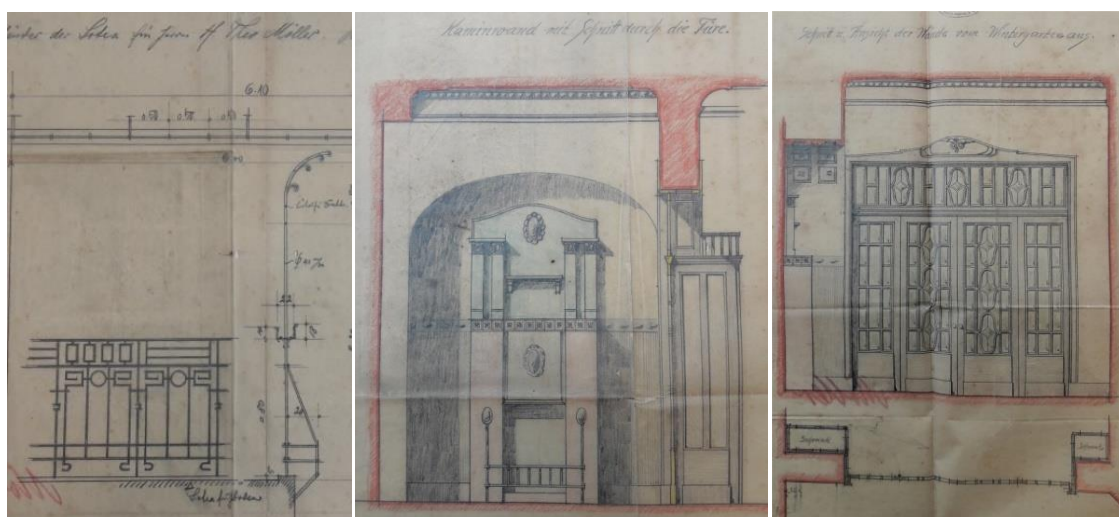


Figura 680: Th. Wiederspahn : estudos para guarda-corpo e projetos de marcenaria para a casa Möller. 1925. Fonte: Delfos, PUC-RS

O interior e os detalhes do projeto para a casa Möller têm ainda traços do *Jugendstil* geométrico, vienense que Ahrons costumava usar para grades de ferro fundido de seus grandes projetos comerciais. O projeto da lareira segue o mesmo estilo que se caracteriza por redução de detalhes, linhas claras com tendência de verticalização e volumes plásticos. Observam-se também paralelos com o *Reformstil* de Muthesius e Tessenow, por exemplo, na elaboração da porta de quatro folhas de vidro. O tratamento do forro com rodapé de estuço ornamentado, que define o canto arredondado do encontro entre forro e parede, era, na Alemanha, uma moda que estabeleceu-se desde o classicismo, sendo considerado elegante, pois a altura do quarto fica menos marcada, tendendo a desaparecer no infinito penumbrado. O nicho, que neste projeto não tem necessidade estrutural, é utilizado como elemento que destaca o objeto nele colocado – uma lareira- e hierarquiza a orientação do quarto. A postura de definir os espaços através de mobiliários fixos, que funcionam como separadores visuais, é passo seguinte no desenvolvimento arquitetônico, mostrado nas figuras 683 da moradia de Wiederspahn. Arquitetos de fama internacional cultivaram este estilo de definir o espaço interno através de móveis, entre outros, Charles Mackintosh e Adolf Loos. Ambientes internos, projetados por Frank Lloyd Wright, possivelmente foram, neste sentido, outra fonte de inspiração.

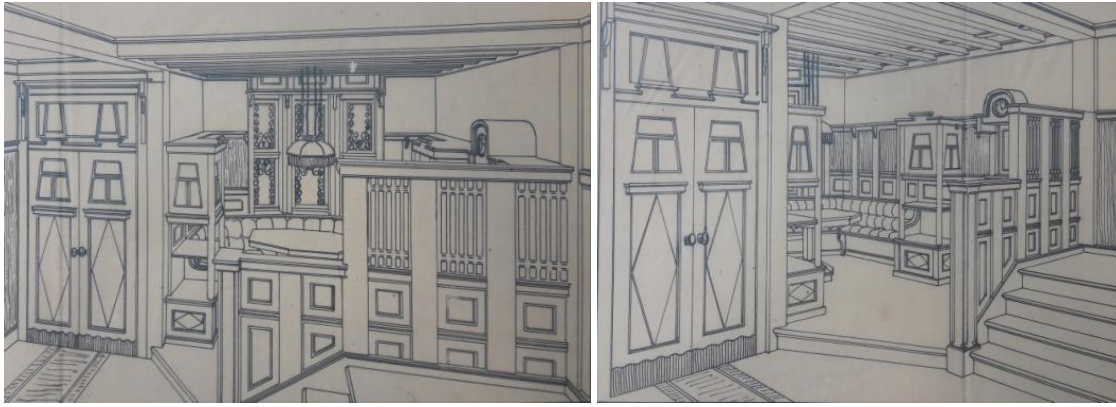


Figura 681: Th. Wiederspahn: estudo para própria casa, 1925. Fonte: Delfos, PUC-RS, foto da autora 06.2017



Figura 682: *Das Kunstgewerbe auf der grossen Berliner Kunstausstellung* (o artifício na grande exposição das artes de Berlim): 2 obras de interiores de Bruno Paul.1907. Fonte: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 1909, nº 5.

Figura 683: H. Muthesius: Casa Breul, Grunewald, salão de música. Fonte: acervo Th. Wiederspahn, Delfos, PUC-RS.

Há, na Alemanha, forte tradição de revestir paredes com tabuões e mobiliário, principalmente bancos e armários fixos de madeira. Além das vantagens climáticas, esta opção economiza a manutenção da pintura ou do papel de parede e deixa a acústica do ambiente mais equilibrada, um pouco amortecida. Formalmente, é um estado intermediário entre móveis soltos, tradicionais e paredes flexíveis, que a Bauhaus e o Styl exploraram, tentando chegar à planta baixa mais livre possível. A ideia de construir os móveis junto à edificação contempla a concepção da obra de arte total, típica da época.



Figura 684: Escritório Wiederspahn, autor não identificado: perspectiva da cozinha para a casa Paulo Livonius, 1925. Fonte: Delfos PUC-RS

Figura 685: Escritório Wiederspahn, autor não identificado: duas variantes de estudo para bancos fixos, na passagem para a sala de jantar, na casa Dillenburg, bairro Tristeza, 1930. Fonte: Delfos PUC-RS

A diferenciação dos espaços por seu destino utilitário torna-se evidente ao se comparar a cozinha para a casa Möller com seu salão. Na cozinha não há *Gemütlichkeit*. Ela irradia uma atmosfera de limpeza constante, fácil de realizar no espaço todo revestido de azulejos, similar a uma área hospitalar, conquanto tenha uma área no *bay-window* bem iluminada e elevada por um degrau, não revestido de azulejo, com mesa e banco fixo – conjunto provavelmente previsto para tomar o café da manhã.

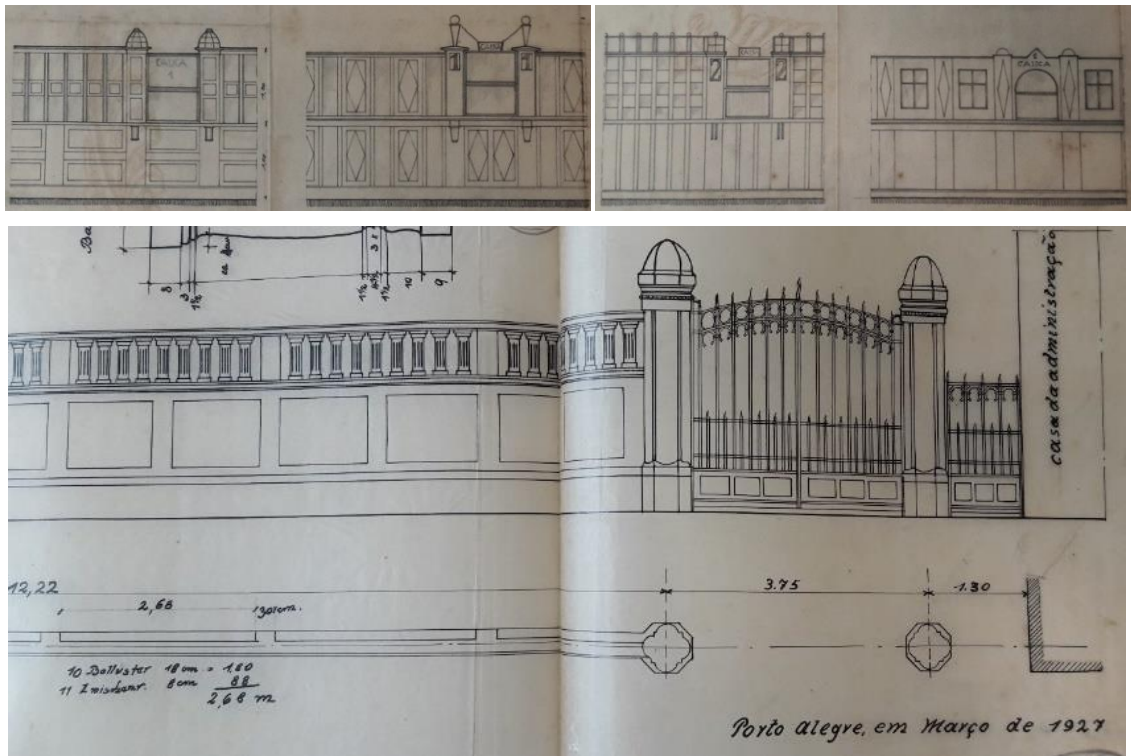


Figura 686: Escritório Wiederspahn, autor F. Filsinger: quatro estudos de guichê da caixa para a Cervejaria Continental, 1927. Fonte: Delfos, PUC-RS, foto da autora 06.2017

Figura 687: Escritório Wiederspahn, autor F. Filsinger: desenho do muro e portão de entrada para a cervejaria, 1927. Fonte: Delfos, PUC-RS, foto da autora 06.2017

Os estudos de Filsinger para os guichês da caixa da Cervejaria Continental chamam a atenção por seu estilo mais moderno do que aquele da fachada do mesmo prédio. A primeira variante retoma, nas pequenas cúpulas gradeadas que marcam o guichê, as formas que enfeitam a grade circundante do complexo da cervejaria, porém os retângulos deitados são um marco típico da vertente estilística da *Neue Sachlichkeit* (objetividade). A segunda variante tem traços da *Reformarchitektur*, com acréscimo de um elemento de cunho cubista sobre a janela do guichê. A terceira lembra, por sua racionalidade retangular, interiores influenciados pela arquitetura japonesa, das *Wiener Werkstätten*, de Otto Wagner ou Mackintosh. Pode-se até imaginar sua execução em metal e vidro. A última alternativa é aquela que mais segue os ideais da

projeto vencedor foi o do arquiteto francês Henry Paul Pierre Sajous, sediado no Rio de Janeiro, tendo sido executado pela construtora Dourado S.A.



Figura 691: J. Lutzenberger: Palácio do Comércio – Porto Alegre, detalhe da perspectiva do restaurante, novembro, 1938. Fonte: acervo instituição, foto da autora 10.2018

Figura 692: J. Lutzenberger: Palácio do Comércio – Porto Alegre, Salão Sobre. Perspectiva aquarelada, novembro, 1938. Fonte: idem

Figura 693: H. P.P. Sajous: Palácio do Comércio – Rio de Janeiro, salão de recepção, março, 1938. Fonte: Arquivo “Cit  de l’Architecture et du Patrimoine-Paris”, disponível em www.sajous-henri.com, acesso 03.2019

Há muitas semelhanças entre o Palácio do Comércio de Sajous e o de Lutzenberger, principalmente no lado externo (ver figura 805) e nas proporções. Nos acabamentos internos, cada um tem o próprio estilo: o *art déco* de Sajous é mais inspirado no imaginário asiático e o *art déco* de Lutzenberger tem traços do neoclassicismo alemão.

A perspectiva do *hall* (figura 697) mostra como foi considerado importante evidenciar a instalação de um ar-condicionado, pois, com suas linhas filigranas moldadas em bronze, o elemento parece ajudar a ordenar o espaço ortogonalmente. A volumetria cúbica e a ideia de demonstrar que existe ar-condicionado na casa lembram um pouco o projeto de interiores da *Robie House* de Frank Lloyd Wright (1908-1910) ou a arquitetura japonesa.



Figura 694: Johann Emil Schaudt (1871 – 1957): Kaufhaus des Westens (KaDeWe) Berlim para Adolf Jandorf & Co , hall de entrada, 1906-1907. Desenho de Max Creutz, 1908. Fonte: Berliner Architekturwelt, 10. Jahrgang, Nr. 3 (Juni 1907), S. 80

Além da semelhança com a abordagem de Wright no destaque dado à instalação técnica, Lutzenberger acertou o cerne do estilo neoclássico de Berlim, logo antes da I Guerra Mundial, como comprova o croqui do *hall* de entrada da famosa loja de departamentos KaDeWe, na Friedrichstrasse, a qual foi inspirada em referências estilísticas norte-americanas da época. O ambiente do *hall* da KaDeWe possui uma característica meio arcaica, sendo iluminado naturalmente por janelas altas e estreitas, marcado por linhas retas em ângulos retos, forte presença de revestimento em pedra, simetria e pé-direito generoso, que, no entanto, não pode ser chamado de monumental. O projeto de Lutzenberger apresenta todas estas características. No *hall* da entrada, Lutzenberger deixou os dutos do ar-condicionado à vista. Ele os tratou como elemento arquitetônico de destaque, com baixos-relevos trabalhados em bronze, representando os pilares da economia rio-grandense – milho, fumo, arroz, flores etc. –, como Lutzenberger anota no desenho do detalhamento da figura 697 (e que também aparecem, modelados em bronze, nas grades das portas de entrada (ver figura 812).

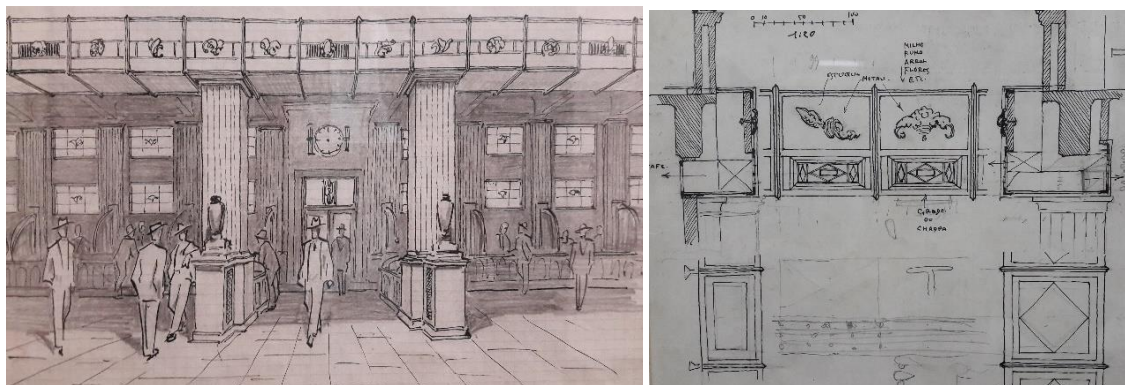


Figura 695: J. Lutzenberger: Palácio do Comércio, croqui com detalhe do sistema de ar-condicionado no hall de entrada. 1937. Fonte: acervo da instituição, foto da autora 10.2018

Para outros espaços, como o salão nobre, elaborou detalhes do forro que salientam os lustres de cristal, tirando a atenção dos dutos de ar, mas não os escondendo completamente (ver Figura 697). Os elementos com dupla função de ventilação e de iluminação aparecem como faixas que formam linhas integrantes do desenho clássico que retoma o estilo caixotado.

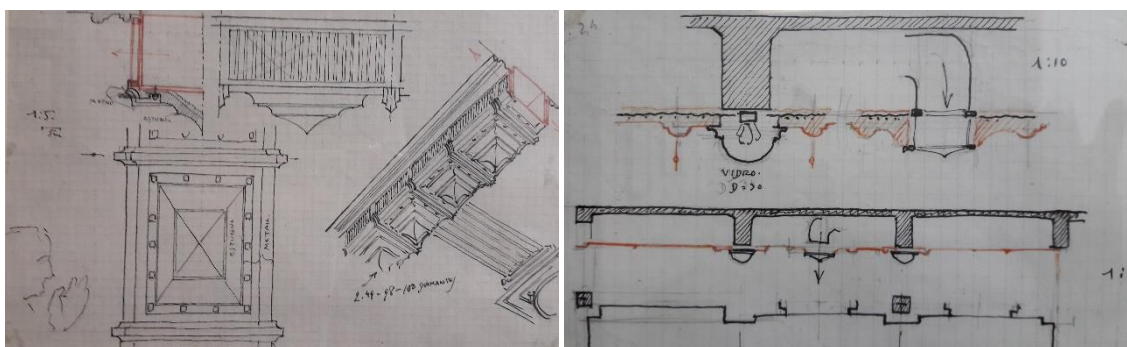


Figura 696: J. Lutzenberger: Palácio do Comércio, croqui com detalhe do sistema de ar-condicionado no salão nobre. 1938. Fonte: acervo da instituição, foto da autora 10.2018

Com o mesmo amor pelo detalhe, Lutzenberger criou todos os lustres, desenvolvendo conceitos formais diferentes para cada espaço, desde exemplares pequenos e relativamente simples para serem montados na parede, até representativos lustres de cristal para o salão nobre. Estes evidenciam o caráter elegante e luxuoso do *art déco*, mas nenhum tem um *design over the top*.

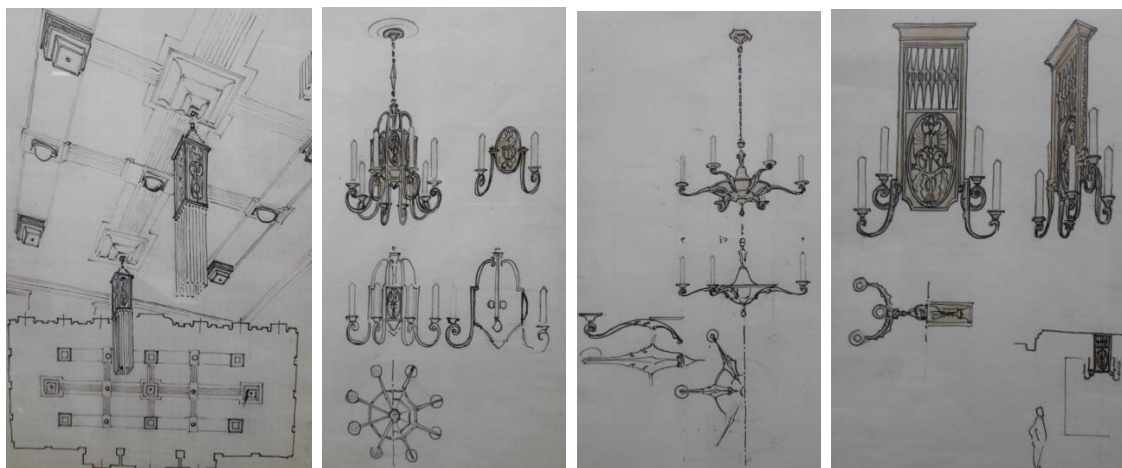


Figura 697: J. Lutzenberger: Palácio do Comercio, desenhos de lustres diversos. 1938. Fonte: acervo instituição, foto da autora 10.2018

Na grande variedade de esboços, encontram-se desenhos históricos, outros mais neoclassicistas, como Lutzenberger possivelmente teria projetado para Reinhardt & Süssenguth ou na prefeitura de Rixdorf. Há um exemplar com formas de laços dinâmicos do *Jugendstil* típico de Praga que desenhcou com Polívka. Alguns lembram os lanternins retangulares de latão que ‘pipocaram’ nas revistas arquitetônicas dos anos 1910. Destaca-se um exemplar aparentemente pensado em madeira, o qual combinaria com um ambiente *Biedermeier*, bastante fora do padrão estilístico dos demais desenhos. Há lanternas de cunho oriental e lustres típicos do *art déco*.

Os croquis aquarelados do café e do restaurante documentam o grande empenho do arquiteto na criação de uma obra de arte total. Pintando, ele testou e avaliou a influência da cor e da materialidade, assim como a solução formal do revestimento na parte inferior da parede e dos elementos em baixo-relevo, na parte superior. O modelo de lustre foi testado não apenas quanto à cor e ao material, mas também quanto a ser, sobre a atmosfera do ambiente, uma fonte de luz direta ou indireta, mais clara ou suave, com um volume ou vários.

O resultado do projeto final impressiona, até hoje, por sua grande integridade formal. Surpreendentemente, no entanto, ele ainda (em março 2019) não está sob proteção legal patrimonial. O motivo talvez seja o fato de o prédio não se destacar, entre as obras de sua época de construção, nem pela originalidade nem pela singularidade formal. Bem ao contrário, ele parece ser um exemplo padrão perfeito. É uma criação que segue, nos mínimos detalhes, o padrão nacional e internacional da arquitetura dos anos 1930 e 1940, predominante em países com

governos de tendência totalitária e nacionalista, o qual se encaixava no imaginário do plano Agache para Rio de Janeiro, elaborado por Alfred Agache, em 1920.



Figura 698: J. Lutzenberger: estudos para lustres do café e do restaurante do Palácio do Comércio.
Fonte: acervo da instituição, foto da autora, 10.2018.

III. 3. Comércio

Comparado com outros países europeus como Inglaterra ou França, o jovem Império Alemão possuía relativamente poucas colônias tendo entrado tarde na batalha por um “Platz an der Sonne” (um lugar no sol) como chamou Staatssekretär des Auswärtigen Amtes Bernhard v. Bülow em 1897 em um debate no parlamento a posse de colônias. Sendo desta forma a quantidade de matéria-prima extraída de colônias relativamente reduzida, o motivo principal para o governo – incentivado por Bismarck - foi construir vínculos mercantis com países da América do Sul, principalmente com o Brasil, o maior do subcontinente. Paulatinamente, os negócios entre a Alemanha e o Brasil alcançaram tal importância, que, na Alemanha, foi revogado o Decreto de Heydt (1859), o qual tinha proibido o apoio governamental brasileiro à atração de colonos alemães. De 1904 até 1906, a Alemanha foi o terceiro mais importante parceiro de negócios do Brasil (perdendo somente ainda para os Estados Unidos e a Inglaterra). Em 1910, houve a visita de uma missão militar alemã com o intuito de colaborar na reorganização e na modernização do exército brasileiro [KUPFER/ BOLLE, s.d., s.p.].

Em 1913, a exportação alemã para o Brasil chegou ao valor de 234 milhões de *Goldmark*, superior ao valor daquela dos Estados Unidos. A Inglaterra manteve o primeiro lugar apenas pelos maiores créditos dados ao Brasil. O sucesso das empresas de negócio da época foi comentado por Wilhelm Ahrons, em 1903. Ele explicou que, no fim do século XIX e início do século XX, a profissão do economista vivia, no Rio Grande do Sul, uma época dourada, sendo, em sua percepção, a

profissão mais respeitada e poderosa de todas, com um papel praticamente correspondente ao da aristocracia. Ressaltou que qualquer atuação estatal necessária para melhorar o fluxo econômico teria sido aprovada ou executada prontamente, seja na forma de leis para facilitar e fortalecer o negócio, seja através de obras, como um novo trecho de ferrovia, um ‘melhoramento de rio’ ou um novo porto. Esta importância toda, comentou ele, teria, no entanto, levado os negociantes a uma atitude *blasé* geralmente mais intensa do que o necessário ou justificável.¹³⁸

Uma pesquisa sobre os dados econômicos da época, mesmo superficial, leva à conclusão que, entre os donos das maiores empresas de negócios porto-alegrenses, uma considerável percentagem era de origem alemã (dependendo do ramo, do ano da publicação e da fonte, de 25% a 80%). Geralmente, estas pessoas haviam cursado, no mínimo, o ensino médio completo, muitas vezes algum curso superior ou até feito doutorado, muitas conheciam outros países e dominavam várias línguas, como Víctor Fischel, Waldemar Bromberg e Edmundo Dreher. Elas tinham considerável capital acumulado e queriam expandir seus empreendimentos, investindo no exterior. Eram pessoas de alto desempenho cultural, que não vieram somente para fazer dinheiro rápido e voltar para seu país, mas queriam construir um futuro estável e próspero para si e para as próximas gerações de suas famílias. Um dos motivos para a tão alta porcentagem de economistas alemães que emigraram ao Brasil tenha sido a saturação do mercado na Alemanha. Segundo Waltershausen, para as cabeças mais capazes do país, o serviço militar foi visto como única alternativa aceitável às profissões do ramo da produção e do desenvolvimento econômico [V. WALTERSHAUSEN, 1920, p. 376]. Consequentemente, aqueles que não escolheram a carreira militar procuravam seguir caminhos que os fizessem negociantes financeiramente bem-sucedidos. Surgiram grandes *Kaufhäuser* (galerias) nas cidades que não queriam perder a reputação de avançadas, estimulando, portanto, o consumo, conforme explica v. Waltershausen. Para quem veio da Alemanha para o Brasil sem possuir terra em grande escala ou que não teve titulação para o exercício profissional na medicina, na justiça ou na política, mas que tinha experiência ou formação em gerência de empresas, como cientista ou engenheiro, e capital para investir em empreendimentos lucrativos, o caminho do sucesso tornou-se claro: criar espaços de venda de produtos não oferecidos pelo mercado local e os consumidores apareceriam, pois, na sociedade latifundiária, não faltavam nem dinheiro nem demanda por produtos de luxo; criar trilhos de trem e os viajantes e comerciantes comprariam passagens; criar bancos e companhias de seguros e cada vez mais clientes iriam querer um cofre; criar prédios que outros alemães que atravessassem o Atlântico reconhecessem como ‘de casa’. Eles, naturalmente, teriam confiança nos produtos oferecido nestes prédios e se tornariam clientes. Para os consumidores que não

¹³⁸ Wilhelm Ahrons, 1903: *Zustände in Brasilien*, p.171.

conhecessem a Alemanha, os prédios, em estilo europeu, seriam mais atrativos, por se destacarem no contexto local, sendo a melhor propaganda para a empresa e um ótimo investimento de capital para um futuro seguro e próspero. Realizando este conceito, eles venderam seu serviço para todos e principalmente entre si. Trata-se de um fenômeno comum em qualquer situação de migração em massa.

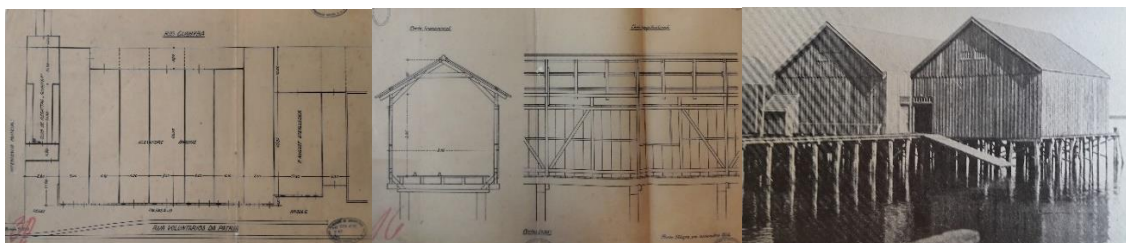


Figura 699: Escritório Th. Wiederspahn, 1922: Implantação dos trapiches de Alexandre Ahrons (irmão de Rudolph), August Steigleder, do Club de Regattas “Guahyba” e da intendência Municipal. Fonte: DELFOS PUC-RS, foto da autora 06.2017

Figura 700: Escritório Th. Wiederspahn, 1922: Trapiche da empresa Schwartz, Hombrich & Cia. Fonte: DELFOS PUC-RS, foto da autora 06.2017

Figura 701: Trapiches da empresa Schwartz, Hombrich & Cia. Fonte: COSTA, 1922, p.284



Figura 702: Escritório Th. Wiederspahn, autor não identificado: prédio para João Paz Moreira, Rua Voluntários da Pátria, 1923. Fonte: Delfos PUC-RS

Figura 703: Johann Baade: Sede da editora Sellbach, Rua Marechal Floriano, 1913. Fonte: acervo arq. Amarante, foto da autor 04.2019

Figura 704: H. O. Menchen: Ampliação para a Casa de Benjamin de Oliveira, Rua dos Andradas 511 (1914). Fonte: Arquivo Público, proc. nº 766/914.

Figura 705: Wiederspahn: Casa de moradia e do escritório Ahrons, Rua Sete de Setembro. 1927. Fonte: Delfos PUC-RS

Figura 609: H.O. Menchen: fachada do projeto de modernização da Casa de Nunes Dias, na Rua dos Andradas 246, 248, 250, 252. (1913). Fonte: Arquivo Público, proc. nº 701/913.

A nova face da cidade de Porto Alegre começou a nascer no antigo centro, onde o espaço público tinha sido formado, principalmente, por casas térreas e sobrados em estilo português. Os imigrantes negociantes acomodaram seus trapiches de madeira nas margens do rio Guaíba, a partir do mercado público em direção ao norte, e construíram casas de negócios de três a seis andares, no alinhamento dos trapiches, na Rua Voluntários da Pátria, na Rua dos Andradas e em suas ruas condutoras e, em direção ao sul, nas Ruas Sete de Setembro e Siqueira Campos sobre terrenos recém-consolidados com a construção do aterro do porto. Estes prédios comerciais

geralmente estavam organizados de modo a abrigarem lojas nos andares inferiores e nos superiores, moradias ou escritórios de aluguel. Os imigrantes construíram casas, adaptando-as aos lotes estreitos e profundos da cidade, como as conheciam na Europa, ou como vislumbravam que pudessem bem representar seus sonhos realizados. Neste intuito, houve, por vezes, um pouco de exagero na decoração das fachadas, mas os elementos decorativos em si, compostos por figuras humanas e de animais; cabeças com ou sem máscara; flores, folhas e ramos de plantas; guirlandas e coroas de folhas; flores e frutas; faixas onduladas e composições variadas de formas abstratas, geométricas ou orgânicas muito pouco diferem, ou até em nada, daquela decoração que estava em moda na Europa.

Wiederspahn / Ahrons: Palácio Chaves 1911

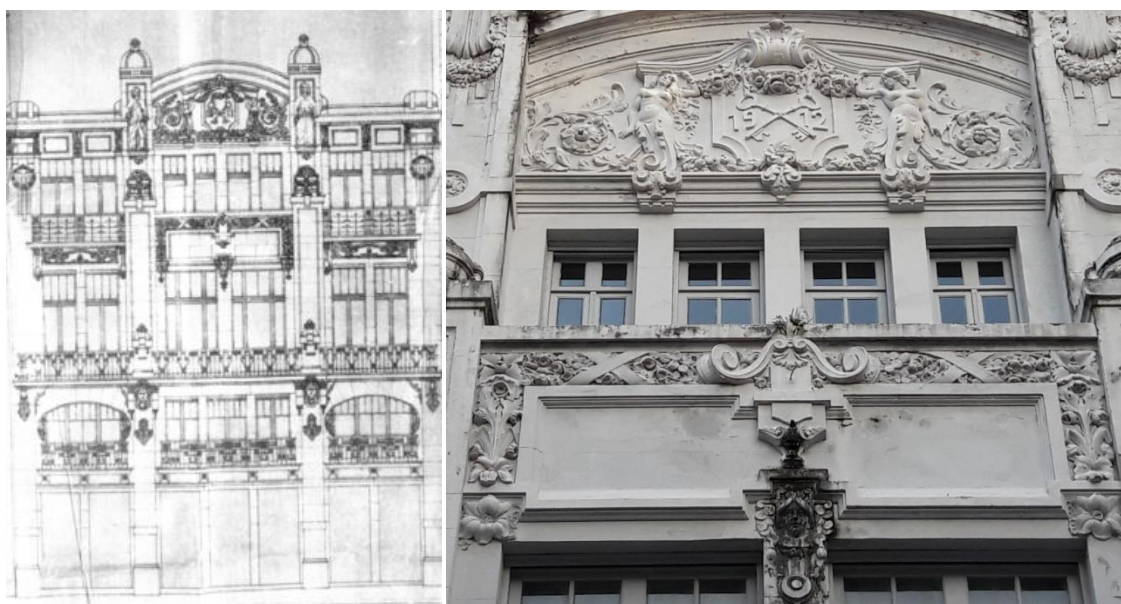


Figura 706: Wiederspahn/ Ahrons: Palácio Chaves 1911, Rua General Câmara. Fonte: Arquivo Público POA, proc. nº 720/911.

Figura 707: Idem, foto da autora, 03.2017

O Palácio Chaves que ainda existe , foi construído como anexo do Palácio Pedro Chaves Barcellos, localizado na esquina da Rua dos Andradas com a Rua General Camera, o qual deu lugar a um novo prédio em altura. Os dois prédios, originalmente, estavam internamente ligados, porém hoje funcionam separadamente. A fachada do Palácio Chaves é uma das melhores obras de Wiederspahn, pois, mesmo sendo o último prédio antigo que sobreviveu, neste trecho da Rua General Camera, e conquanto fosse o menor de todos, ele tem uma presença muito forte e funciona como ponto de referência identificadora da rua, constituída por edifícios cujos andares térreos, elegantemente envidraçados, têm a tendência de sumir da memória do passante, diferente da impressão por ele provocada. Os recuos na fachada do palácio criam uma profundidade interessante que convida a passar por baixo deles. A abordagem retilínea de seus traços aproxima-se de prédios industriais do século XIX, mas a decoração rica e elegante define

claramente que se trata de uma casa pertencente à época dos negócios dourados, firmados nesta região do centro da capital gaúcha.



Figura 708: Wiederspahn/ Ahrons: Palácio Chaves 1911, Rua da Ladeira, atual General Câmara.
Fonte: fotos da autora 03.2018

As formas variadas das aberturas têm proporções típicas do *Jugendstil* geométrico, que teve sua origem na escola de Otto Wagner. A fachada cujas paredes quase somem em favor das grandes aberturas é subdividida, em três zonas verticais e três horizontais, pelas partes portantes muito esbeltas. Seu destaque localiza-se no eixo central vertical, onde, no coroamento, encontra-se o brasão da família Chaves: duas chaves cruzadas.

Wiederspahn / Ahrons: Palácio Pedro Chaves Barcellos – 1909

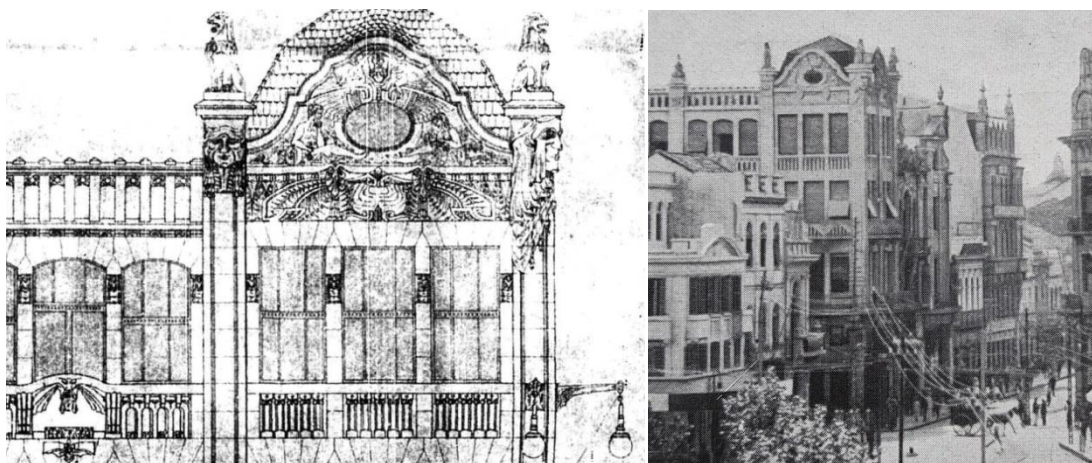


Figura 709: Escritório Ahrons, Palácio Pedro Chaves-Barcellos, Detalhe da fachada, 1909. Fonte: Arquivo Público proc.nº 301/909

Figura 710: Esquina Rua General Câmara/ Andradas com Palácio Chaves-Barcellos. Fonte: O Rio Grande do Sul, p.148

O palácio Pedro Chaves Barcellos ¹³⁹, projetado dois anos antes, testemunha tanto a grande capacidade do arquiteto de encaixar formalmente o prédio na linguagem específica das grandes galerias construídas na Alemanha, na virada do século, que simbolizaram o máximo da

¹³⁹ Dr. Pedro Chaves Barcellos, neto do Comendador Ramiro Chaves Barcellos e irmão de Antônio Chaves Barcellos, era professor de embriologia na Faculdade Católica de Medicina de Porto Alegre.

modernidade, quanto o enraizamento do criador em um país que se identificou com sua história medieval. Os detalhes têm a expressão artística gótica, com monstros fantásticos e místicos, salientes da fachada marcada por linhas verticalizantes. A reinterpretação destes elementos góticos aconteceu também nos Estados Unidos, naquela época, um *revival* nas fachadas de arranha-céus metropolitanos.

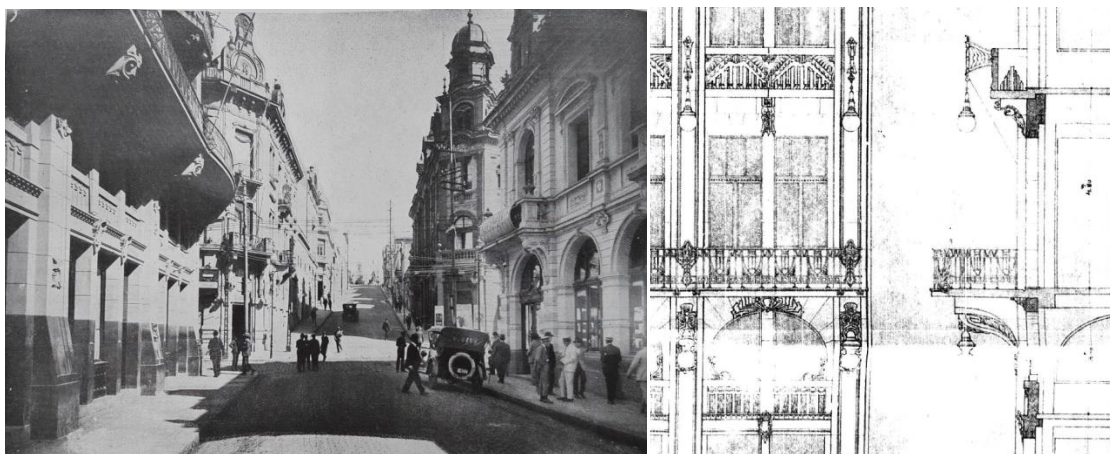


Figura 711: Rua General Câmara com Galeria Chaves na frente à esquerda, e confeitaria Schramm à direita. Fonte: O Rio Grande do Sul, 1924.p.146.

Figura 712: Escritório Ahrons, Palácio Pedro Chaves-Barcellos, Detalhes da fachada, 1909. Fonte: Arquivo Público proc.nº 301/909

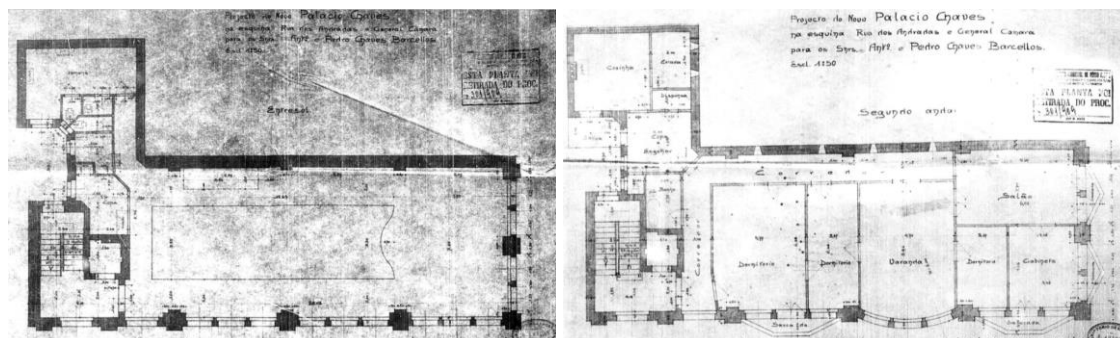


Figura 713: Escritório Ahrons, Palácio Pedro Chaves-Barcellos, planta mezanino térreo e 3º andar, 1909. Fonte: Arquivo Público proc.nº 301/909

Seguindo a ideia gótica, retomada pelo *Jugendstil*, foram eliminadas praticamente todas as paredes da fachada em favor de pilastras filigranadas, explorando ao máximo a iluminação natural do prédio estreito, localizado em uma esquina extremamente movimentada. A fachada inteira é subdividida em três zonas horizontais. O térreo e o primeiro andar formam uma unidade ritmada através de aberturas arqueadas envidraçadas. A segunda parte, totalmente verticalizada, é marcada por pilastras leves que sobressaem à platibanda, separada dos dois andares inferiores por um acento linear horizontal, na forma de uma sacada comprida, mas pouco saliente. Na terceira parte, na esquina, o prédio é marcado por uma cúpula movimentada com frontões decorados com bestiais, voltados para as duas ruas.

A edificação comprida e estreita ocupa o lote inteiro. O arquiteto optou por deixar o espaço interno sem pilares o que contribui à generosidade do espaço. O grande salão do térreo

com mezanino, construído em balanço, em volta de um espaço de pé-direito duplo, abrigou o famoso Cafeitaria Colombo, aproveitando o máximo da largura relativamente pequena do lote (figura 715). No terceiro andar, havia mais um espaço sem subdivisões e, nos dois últimos, foram construídos um apartamento generoso por andar com sala dando para a Rua dos Andradas, dormitórios e ‘varanda’ – uma sala fechada, mas muito bem ventilada através de porta-janelas orientadas para a Rua General Câmara.



Figura 714: Escritório Ahrons, Palácio Pedro Chaves-Barcellos, 1909. Fonte: Arquivo Público proc.nº 301/909

Figura 715: Th. Wiederspahn: Anteprojeto de um palácio para Sr. Paulo Chaves Barcellos, Fachada Praça Senador Florêncio, 1919. Fonte: Delfos PUC-RS

Aparentemente, o Palácio Chaves, construído por Ahrons em *Jugendstil*, trouxe o resultado esperado, motivando o Sr. Pedro Chaves Barcellos a solicitar a Wiederspahn outro projeto do mesmo porte, com linguagem arquitetônica mais moderna, para um terreno situado diretamente na Praça Senador Florêncio (o prédio original está situado uma quadra afastada da praça). O desenho de Wiederspahn segue, nesta proposta, a estética das grandes galerias de Messel em *Reformstil* (ver figuras 245-46), construídas na Alemanha logo depois da virada do século até o início da I Guerra Mundial. O projeto não foi realizado.

Escritório Ahrons, Theo Wiederspahn, 1910: prédio da Seguradora Previdência do Sul

Olhando os prédios comerciais idealizados pela dupla Ahrons/Wiederspahn, percebe-se que o estilo empregado mudou significativamente entre 1909 e 1912. Considerando também os bancos por eles projetados, neste período, a Faculdade de Medicina, a Cervejaria Bopp, o MARGS e o Memorial – que não são foco desta tese, por já terem sido abundantemente discutidos por outros pesquisadores –, nota-se que não há um desenvolvimento linear, fiel àquele ‘cronograma’ do desenvolvimento arquitetônico europeu que hoje se pode reconstruir. Há diferentes graus de racionalidade na expressão das fachadas, gerados através da intensidade de movimentos plásticos

e, em boa parte, através de elementos decorativos, que alcançaram o pico de movimentação e de exuberância de decoração, no prédio da Seguradora Previdência do Sul (figura 718)

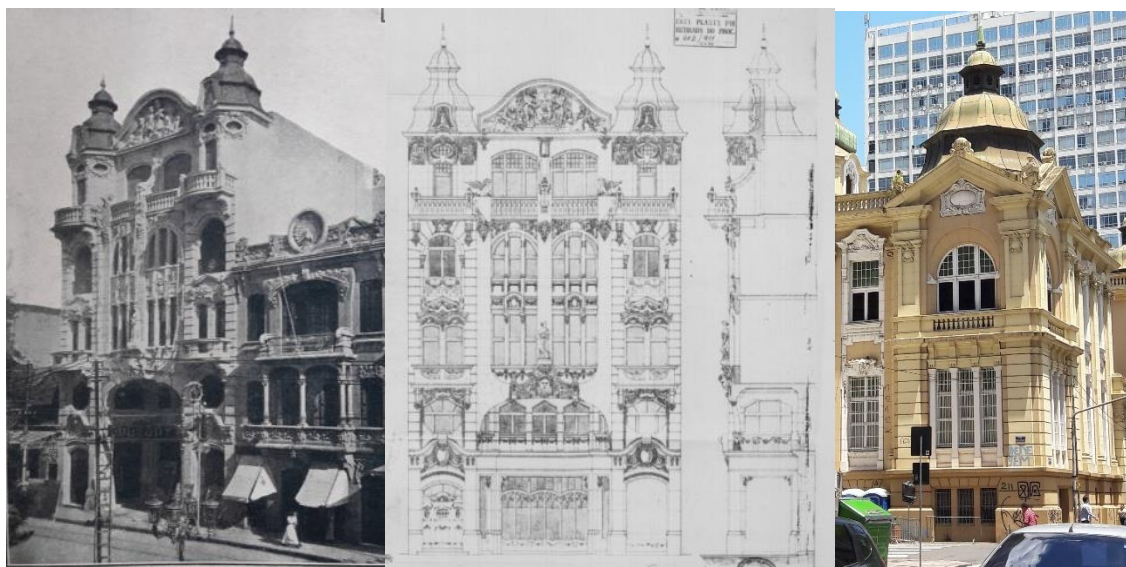


Figura 716: Escritório Ahrons, Theo Wiederspahn, 1910: prédio da Seguradora Previdência do Sul.
Fontes: Foto: COSTA, 1916, p. 125, planta da fachada: arq.público. proc.nº 403/911

Figura 717: Escritório Ahrons, Theo Wiederspahn, 1908-12: prédio dos Correios e Telégrafos. Fonte:
foto da autora 11/2018

Este prédio recolhe-se, literalmente, para um fundo atrás do rica decoração figurativa. Deve-se, no entanto, considerar que a descaracterização sofrida pela fachada do térreo, com a substituição das aberturas diferenciadas, que antigamente davam uma escala ao prédio no nível da rua, por panos de vidro sem modelação aparente, não contribui para melhor entendimento da estrutura formal do prédio. Olhando o desenho original do escritório de Ahrons, a leitura da estrutura da fachada é mais facilmente reconhecida.¹⁴⁰ Ela é tripartida tanto no sentido vertical quanto no horizontal. A parte vertical, central tem dois eixos de janelas e é levemente recuada em relação às faixas laterais mais estreitas que têm um eixo de janela só, mas possuem sacadas onduladas no terceiro e quinto andar e são coroadas por torrezinhas cujas cúpulas, cobertas de metal, têm a mesma forma daquelas do prédio dos Correios e Telégrafos. O estilo da decoração é híbrido, misturando quantidade, forma e tamanho das janelas e alguns elementos decorativos, como o coroamento dos postes em alvenaria das sacadas do quinto andar, a forma ondulada do peitoril em alvenaria nas sacadas do terceiro andar, típicos do *Jugendstil*, com elementos barrocos, como as vergas onduladas acima das porta e janelas, as guirlandas de frutas, os medalhões e as figuras decorativas. Mas apresenta também janelas com verga triangular, por vezes em quando aparecem em fachadas góticas.

¹⁴⁰ A execução do projeto foi, em boa parte, fiel ao desenho da fachada.



Figura 718: Detalhes em desenho e na forma executada. Fonte: Fotos da autora e detalhes da fachada da figura 719.

Há alterações nas personagens das esculturas que não foram executadas conforme projeto: as sereias sobre as janelas do terceiro andar, nas faixas laterais, desapareceram sendo substituídas por mais cupidos. A máscara grotesca central tornou-se Mercúrio. A figura da Justiça, que olhava discretamente para o lado, agora encara o passante abertamente. As grades das sacadas passaram de um desenho orgânico para um geométrico, os bichos (cães? dragões?) sobre as janelas do quarto andar (que seriam pouco perceptíveis nesta altura) mudaram de lugar e agora aparecem, de forma alterada, mostrando só a cabeça, acima do arco central da entrada que compõe uma zona protegida da chuva na frente da porta. Os apoios das sacadas superiores foram simplificados, sendo agora neorrenascentistas em vez de *Jugendstil*, as guirlandas realizadas são todas mais volumosas e pesadas. Aquelas sobre a entrada principal são seguradas por dois cupidos que não foram previstos na fachada original do projeto.

As alterações descritas descaracterizaram a homogeneidade da decoração prevista no projeto radicado no *Jugendstil*. A fachada parece uma paródia dela mesma. É um típico produto da época eclética, exemplificando muito bem a maior crítica recebida por este método projetual: parece que não sabe o que quer, nem quem é ou o que representa.



Figura 719: Detalhes da fachada da Previdência do Sul. Fonte: fotos da autora, 03.2017

Talvez ele tenha sido criado para diversão. Há, na fachada, vários elementos decorativos estranhos, por exemplo, o homem barbudo, de chapéu, sorrindo entre folhas de bananeira, segurando um pão na mão, como se fosse um ladrão; as figuras que, sob um rápido olhar, parecem ser capiteis iônicos, mas são meninos que carregam algo nos ombros que só podem ser rolos de filmes; os dois leões esmagados pela placa com a data, difíceis de interpretar a não ser como diversão, devido às grandes bocas ou lábios com narizes dos quais saem guirlandas de flores.



Figura 720: Escritório Ahrons: Theo Wiederspahn, 1910. Detalhes da fachada. Fonte: arq.público. proc.nº 403/911

As fabulosas alterações poderiam ser explicadas pelo fato de o prédio acomodar, nos dois primeiros pavimentos, o famoso Cine Theatro Guarany, primeiro empreendimento deste tipo construído em Porto Alegre, com 958 lugares distribuídos entre a plateia, os camarotes e as galerias.

No pavimento superior situava-se uma sala de espera, ou foyer, chamada pelo público de “Magnífico Salão Azul”, qualificado de “aristocrático” pelos jornais da época, assim como os conjuntos de galerias e camarotes contornando a plateia, e, no fundo da galeria a sala de projeção, posicionada aqui deslocada do eixo da sala, o que provavelmente acarretava distorções na projeção.

Como todas as salas da rua da Praia, era “lançador de filmes” de primeira linha, também recebendo em seu palco artistas eruditos, companhias de teatro clássico, revistas e operetas, cantores populares e líricos. Segundo grande palácio teatral e cinematográfico construído na, o Guarany tinha a vantagem de não estar localizado “la” na rua Voluntários da Pátria, como seu concorrente Coliseu, mas em frente à Praça da Alfândega, pólo de toda movimentação da cidade.

[O. AMARO OLIVEIRA da SILVA, 2001, p.99]

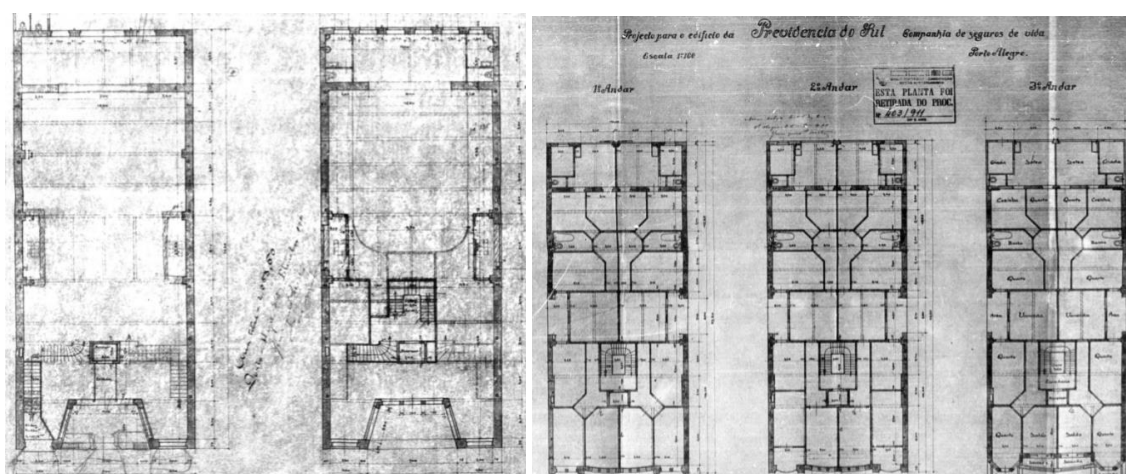


Figura 721: Escritório Ahrons, Theo Wiederspahn, 1910: prédio da Seguradora Previdência do Sul. Plantas baixas. Fonte: Arq.Público. proc. nº 403/911

Acima do cine-teatro foram projetados dois apartamentos por andar. O aspecto exclusivo, transportado pela fachada, não corresponde ao *layout* da planta baixa. O formato e o tamanho dos quartos não sobressaem ao comum, a composição do *layout* segue o padrão local e os quartos – quando não localizados na fachada principal – recebem pouca luz e pouca ventilação natural.

No que se refere à descaracterização estilística da fachada do prédio da Previdência do Sul, aconteceu algo parecido com o ocorrido na fachada projetada por Menchen para a casa do Major Nabuco Varejão, localizada também na Rua dos Andradas, duas quadras distante.

A decoração do prédio é, a princípio, rara e, onde aparece, clássica: frisos com linhas em meandros, grades metálicas relativamente simples. A figura da menina que pisa sobre a cabeça de um leão e carrega o tambor vem do repertório formal da arquitetura da antiguidade, mas tem um tamanho tão enorme que acaba explodindo o estilo clássico, tornando o conjunto todo algo diferente, mais perto do *Jugendstil*.

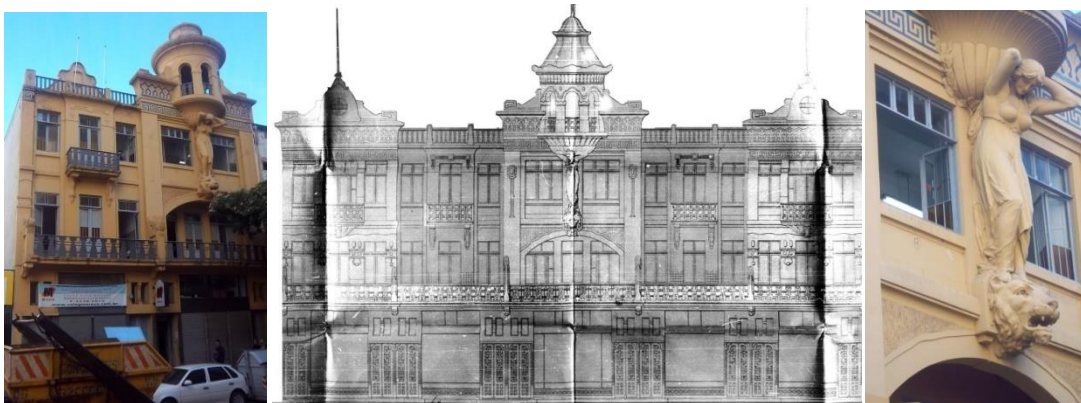


Figura 722: H.O. Menchen: cinco casas para o Sr. Major F. de Nabuco Varejão (1912). Fonte: Arquivo Público de Porto Alegre, processo nº 1480/912. Fotos da autora de 2013

A extrapolação da escala da decoração é uma característica importante de várias obras projetadas por Menchen. Possivelmente, ele se familiarizou com este método projetual de foco artístico-escultural vendo edificações do *Jugendstil*, nos centros desta vertente como Riga, Tilsit (onde vivia também sua irmã), Praga e outras cidades da Europa oriental, para onde foi em viagens de negócios. Infelizmente não foi possível verificar para qual empresa estava trabalhando nem quais cidades e países exatamente conheceu.

Menchen: Casa da Aliança para Sr. Jeanselme (1912)

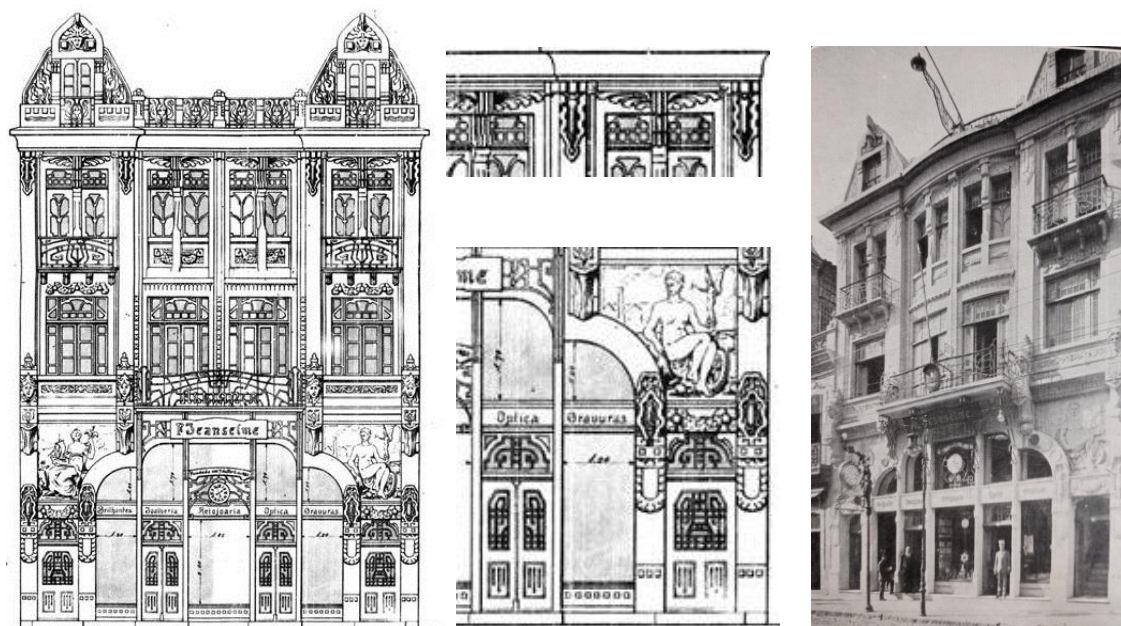


Figura 723: O. H. Menchen: Casa da Aliança para Jeanselme (1912). Fonte: Arquivo Público de Porto Alegre, processo nº 500/912.

Figura 724: Detalhes da fachada

Figura 725: Menchen: foto da casa Jeanselme. Fonte: COSTA, 1922, p.280

A organização da fachada da Casa da Aliança para o Sr. Jeanselme reflete claramente a subdivisão interna em três partes. O térreo e um mezanino abrigam a loja do dono da casa,

joalheiro. Nos dois andares superiores, há duas moradias, cada uma de dois andares – como se fossem duas casas geminadas, postas sobre um volume retangular.

A zona comercial do térreo e do mezanino forma uma unidade horizontal generosamente envidraçada, estruturada com arcada em pedra, com rica decoração ornamental, e tem dois acessos. As entradas às moradias são localizadas nas extremidades laterais, marcando minimamente sua existência, por destacar a presença da loja.

A parte da fachada das moradias é claramente subdividida em três zonas, das quais as duas laterais são mais estreitas e terminam no nível da platibanda em frontões. Este conceito foi empregado frequentemente na época, também por Ahrons, entre outros. O adorno que Menchen propôs na obra para o joalheiro destaca-se por sua riqueza e – novamente – por figuras extremamente grandes, trabalhadas em baixo-relevo.



Figura 726: Foto da loja Jeanselme. Fonte: COSTA, 1922, p. 281

Figura 727: Exposição da firma C. Deffner em Stuttgart 1881. Fonte: BURSCHEIDT, FAST, FELDMANN, RILLING, 2004, fig.36

O prédio foi construído sobre o alinhamento e as margens laterais do lote, conforme a tradição local. A distribuição das três zonas de moradia, social, íntima e de serviço segue o esquema tradicional luso-brasileiro, sendo iluminadas e ventiladas através de pátios. A fachada é simétrica e apresenta rica decoração, tanto figurativa (não simétrica) quanto ornamental. A aparência do prédio inteiro é leve, lembrando, pela forte presença de formas curvadas, obras do *Liberty* no norte da Itália e do *art nouveau* francês.

A primeira impressão é que a loja de Jeanselme segue internamente o padrão das grandes galerias da Europa, construídas no século XIX. No entanto, diferente delas, Jeanselme não oferece a possibilidade de *self-service* ou de passear sem compromisso, livremente pela loja, olhando e tocando os bens. A foto da firma Deffner de 1881 mostra um exemplo deste tipo de empreendimento comercial. Na Jeanselme, havia balcões onde os clientes eram atendidos.

Ahrons/ Wiederspahn: Banco da Província (1910)

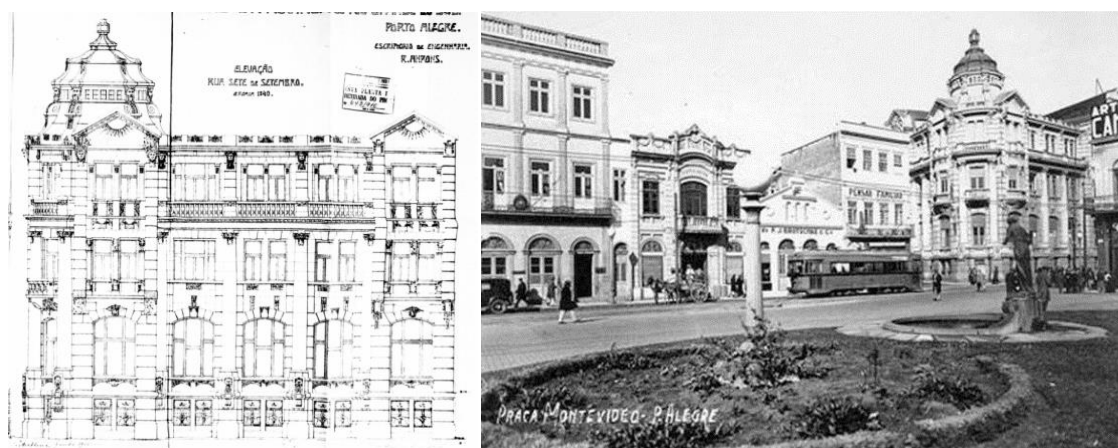


Figura 728: Escritório Ahrons, autor Wiederspahn 1910: Banco da Província, Rua Sete de Setembro, 1911. Fonte: Arquivo Público proc. Nº 643/910

Figura 729: Praça Montevidéu com banco. Fonte: www.becodorosário.com, acesso 05.2017

A edificação imponente, localizada à esquina Rua Uruguai (antigamente chamada de Rua do Comércio) com a Rua Sete de Setembro, marcou a entrada à área da cidade que se transformou, nos anos 1910, praticamente em um novo distrito bancário, entre as Praças XV e Alfândega.

Hoje, a obra de Ahrons/Wiederspahn deu lugar à nova sede do Banco Santander (figura 743), um edifício em altura que mantém a esquina arredondada como o prédio original, porém sem a cúpula que coroava a esquina. Sobre o costume de implementar cúpulas sobre prédios de esquina, Wilhelm Ahrons comentou, em 1903, que a cúpula seria uma interpretação artística e abstrata da figura humana, sentada na esquina. A cúpula corresponderia, no caso, a uma cabeça e os braços seriam os volumes nos dois lados da esquina [AHRONS, 1903, p 147].

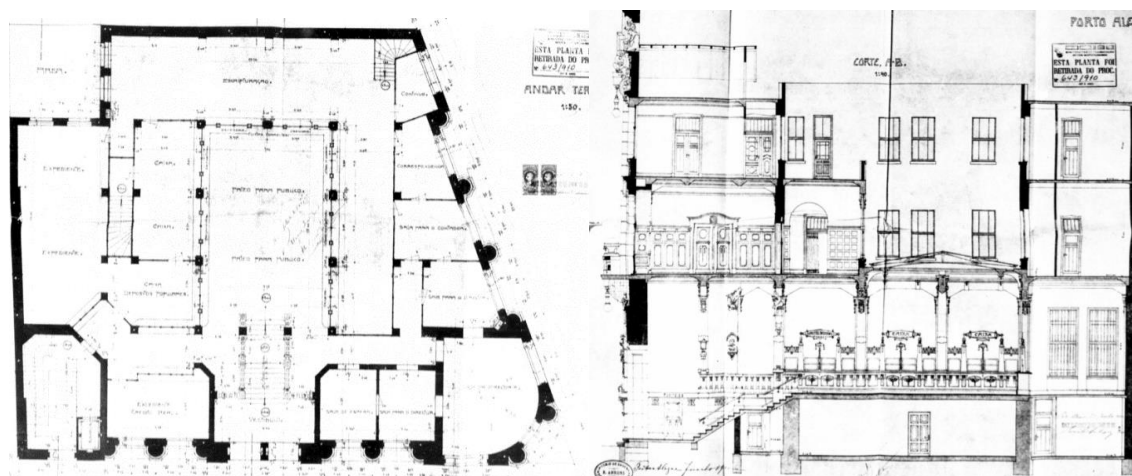


Figura 730: Escritório Ahrons, autor Wiederspahn, 1910: planta baixa do térreo e corte do *hall* de atendimento do Banco da Província. Fonte: Arquivo Público proc. Nº 643/910

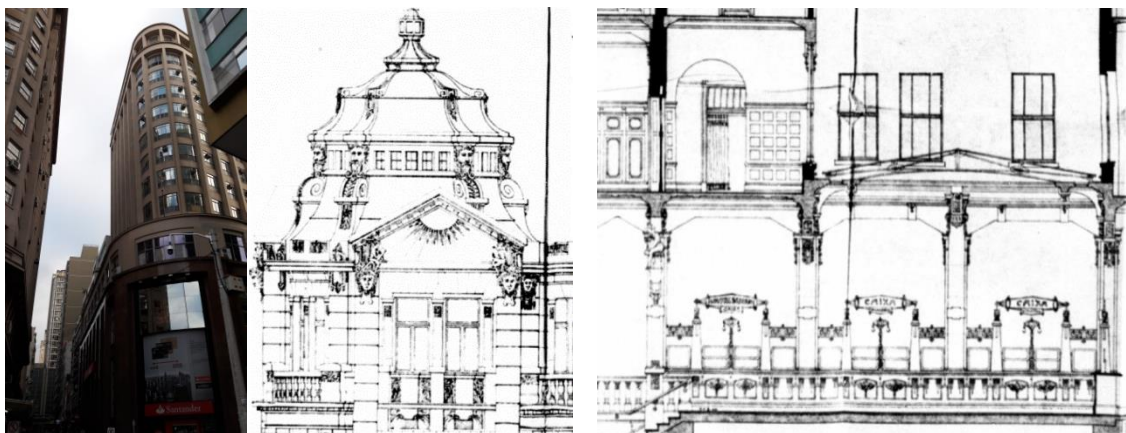


Figura 731: Banco Santander no mesmo local do Banco da Província. Foto da autora, 05.2018

Figura 732: Detalhes de plantas do Banco da Província. Fonte: Arquivo Público proc. Nº 643/910

O acesso principal estava na Rua Uruguai, levando o visitante ao *hall* de guichês. Diferente da impressão ampla e livre que caracterizou o térreo do Palácio Chaves, o *hall* dos guichês do Banco da Província dava a impressão de se entrar em uma floresta de pilares – com certeza o diferencial deste espaço. Ele estava organizado em planta livre, zoneado por móveis fixos em *Jugendstil*, iluminado naturalmente através de um forro de vidro com desenho radial geométrico, simples e relativamente incolor, ficando bem iluminado devido ao recuo generoso do volume acima do telhado envidraçado.



Figura 733: 2x Interior do Banco da Província, 1922 e 1924. Fontes: MONTE DOMEQ' & CIA, 1916, p.46 e COSTA, 1922, p. 199

Figura 734: Caixas no Banco Nacional em Londres. Fonte: Handbuch der Architektur, vol.IV, p.151

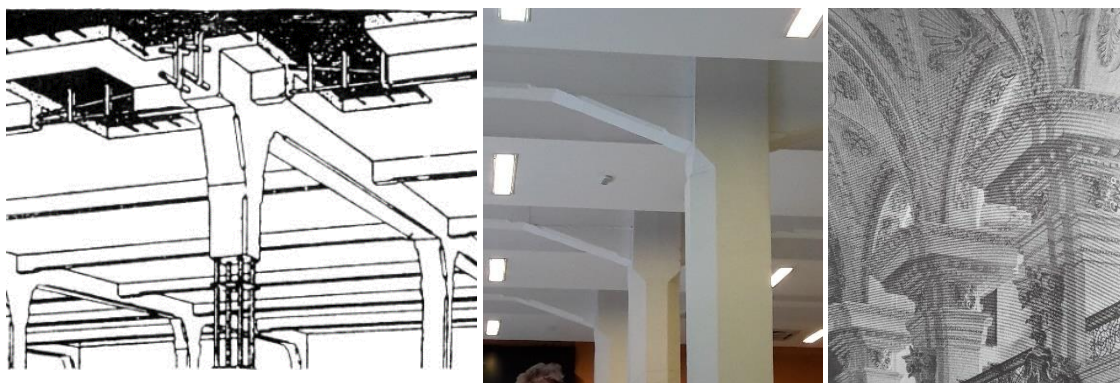


Figura 735: Hennebique, junta monolítica de concreto armado, patenteada em 1892. Fonte: Frampton,1979, p.34

Figura 736: Wiederspahn/Filsinger, 1927: edifício Bier & Ullmann, pilares no hall. Fonte: foto da autora

Figura 737: Abobadas e pilares decorado com gesso, Wessobrunner Schule sec.XVIII. Fonte: STIERLIN, 1964, p.79

As vigas do banco eram aparentes e descansavam sobre pilares quadrados com capiteis que se mesclavam com mãos francesas, conforme a patente de Hennebique (figura 736), acrescentando somente uma leve pincelada de decoração ornamental em gesso, parecido com o estilo dos grandes mestres artesãos da escola de Wessobrunn do século XVIII. A decoração em gesso é tão delicada que fortalece o impacto visual do forro de vidro central, o qual ilumina o ambiente limpo e amplo.

Anos depois, em 1927, Wiederspahn e Filsinger propuseram pilares e vigas sem decoração nenhuma, para o *hall* do edifício Bier & Ullmann. Eles se libertaram da linguagem historicista e de suas referências formais, como o banco de Londres, divulgado no “Handbuch der Architektur” da época do Império Alemão, cuja foto, muito provavelmente, serviu como inspiração para o projeto do interior do Banco da Província.

Ahrons: Casa de negócios para o Sr. Araújo (s.d.)



Figura 738: Escritório Ahrons, 1905: casa de negócios, para o Sr. A.M. Araújo, Rua Marechal Floriano, sem data. Fonte: Delfos PUC-RS e fotos da autora, 05.2018

O desenho da casa de negócios para o Sr. Araújo possui uma fachada que se destaca por sua acentuada plasticidade. Parecida com outras casas da mesma tipologia, ela conta com três zonas verticais e horizontais e quatro andares mais um sótão, acomodado sob o telhado inclinado com forma de mansarda. No centro da fachada, salienta-se um balcão sobre um elemento que avança em forma de meio cilindro com janelas que, em planta baixa, formam um *bay-window* triangular.

A fachada toda é modelada com reboco como se fosse construída de grandes pedras lisas. Possui detalhes decorativos apenas em determinados pontos formalmente enraizados no *Jugendstil* expressivo e poligonal, desenhado principalmente pelo jovem Behrens.

O motivo de friso ondulado com pontos aparece também em fachadas desenhadas por Menchen. Não há registro do nome do autor na prancha do projeto para Sr. Araújo, somente o carimbo do escritório de Ahrons. Datada de 1905, poderia ser de autoria de Menchen, já que, nesta época, ele trabalhou para Ahrons e projetou em *Jugendstil*.

Ahrons: *Brasilianische Bank für Deutschland* (1911)

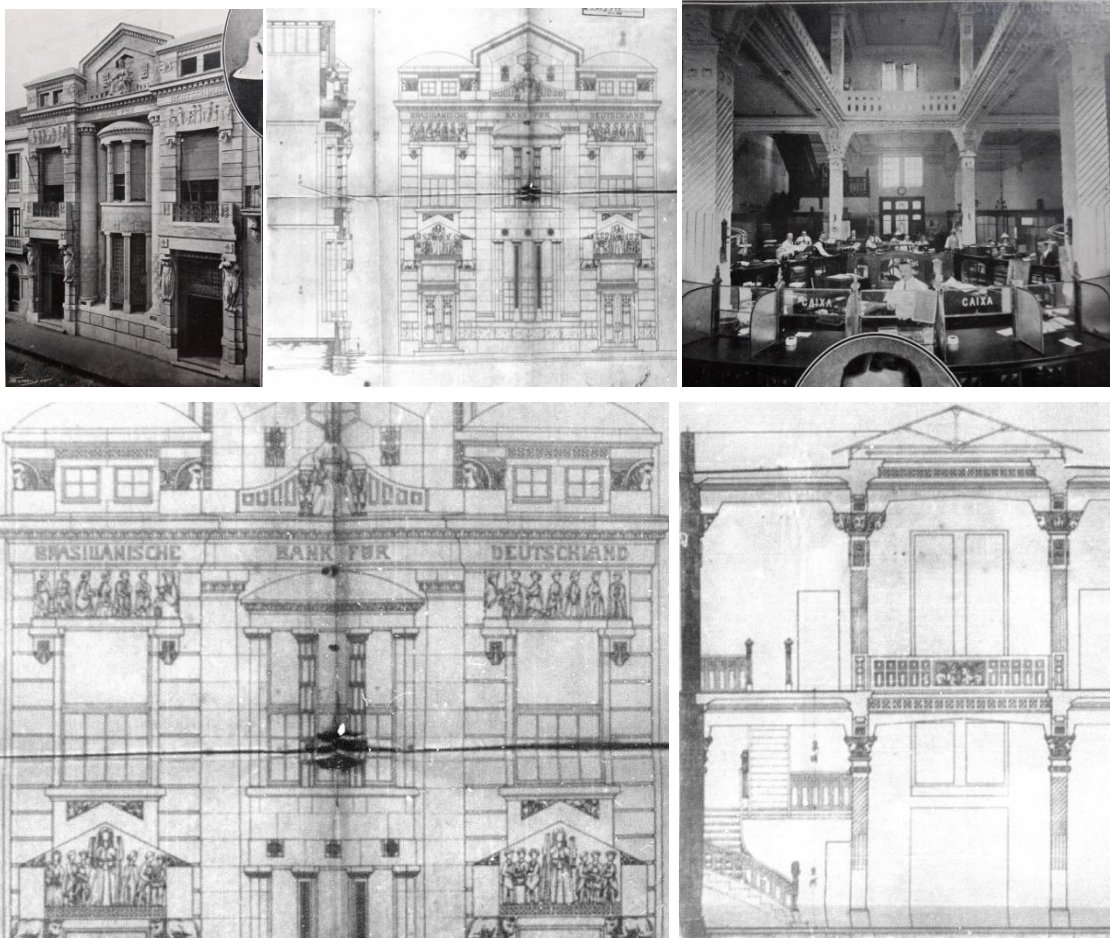


Figura 739: Ahrons: *Brasilianische Bank für Deutschland*, 1911. Fonte: Fotos: MONTE DOMECC' & CIA, 1916, p. 85-86

Figura 740: , Plantas: Arquivo Público proc. nº 721/911

Desde o início da República, cresceram a exportação de café e a quantidade de casas de comissão. O sistema bancário e de seguradoras tornou-se cada vez mais complexo, a presença de bancos com capital estrangeiro multiplicou-se (em São Paulo representaram 66,5% dos institutos financeiros). O *Brasilianische Bank für Brasilien* (Banco Brasileiro para a Alemanha) ocupou lugar de destaque no *ranking* dos bancos estrangeiros no país. [LAMBERT, s.d., s.p.]

Nas plantas do projeto do Banco Brasileiro para a Alemanha, constam somente nome e o carimbo de Ahrons. No entanto, visto que, em 1911, Wiederspahn trabalhava como gerente do departamento de arquitetura de Ahrons, ele, pelo menos, deve ter aprovado a proposta ou talvez a tenha feito o projeto sem assiná-lo. Salienta-se, porém, que as linhas de seu adorno não têm nada da elegância filigranada e lúdica de outros prédios que, nestes anos, foram comprovadamente projetados por Wiederspahn na empresa de Ahrons.

O Banco Brasileiro para a Alemanha pode ser considerado, no conjunto da obra de Ahrons, como uma das estilisticamente mais avançadas para sua época, pois a fachada deste pequeno prédio confere ao edifício uma monumentalidade egipsófila e abstrata que será reconhecida, três anos mais tarde, em obras construídas para a *Werkbundaustellung*, em Colônia – 1914, as quais estimularam fortemente o abandono do decorativismo superficial.

A fachada da edificação, a qual é vizinha do Palácio Chaves, na Rua da Ladeira, é outro exemplo para um zoneamento em três faixas verticais, coroadas por um arquitravo central e por telhados com cúpulas nas laterais. A subdivisão no sentido horizontal não é significativa, além da cornija que separa os dois andares úteis do sótão. Um diferencial da fachada é que há duas entradas localizadas nas faixas laterais, cada uma delas destacada por duas cariátides salientes, enquanto a zona central da fachada não possui acesso. Parecida com a da casa para o Sr. Araújo, tem um elemento meio-cilíndrico central, o qual, no entanto, talvez devido à ausência de um acesso na parte central que poderia proteger da chuva, é posicionado recuado, alinhado com o nível da fachada, lateralmente acompanhado por duas colunas de ordem monumental. Não avança, então, sobre a calçada, diferente da solução do mesmo elemento cilíndrico na fachada para Sr. Araújo.

A superfície da fachada talvez tenha sido de pedra esculpida, mas não foi possível verificar isto através do material encontrado. Parece mais provável, no entanto, que tenha sido executada em reboco, conforme o costume local que Wiederspahn adotou em outros prédios, cujas fotos mostram aparência similar, como o da Delegacia Fiscal. A decoração figurativa do Banco é mantida em estilo classicista, pouco movimentado em comparação com outros prédios de autoria de Wiederspahn. É pouco provável que os altos-relevos, nos tímpanos sobre as duas entradas, sejam cenas do dia do juízo, entretanto é difícil identificar seu tema pela imagem disponível em

microfilmagem ¹⁴¹. De qualquer forma, eles não foram totalmente executados. Em fotos, aparecem somente os frisos acima das aberturas no andar superior. O espaço interno, diferente do maior grau de abstração que a fachada mostra, é fortemente caracterizado por frisos típicos de templos greco-romanos, pilares quadrados com caneluras espirais e capiteis decorados com cabeças de leões, provavelmente executados em estuco, na cor branca ou em outro tom claro, bem mais parecido com os estucos da escola de Wessobrunn do que no caso do Banco da Província. O interior é mantido, portanto, bem mais conformista com o estilo local da época.

Wiederspahn: modificação da fachada para a firma Wallig & Cia. – 1919

A empresa Wallig foi fundada, em 1904, por Pedro Wallig. Inicialmente fabricava apenas camas de ferro, mas, com o passar do tempo, também se especializou em cofres e fogões. Em 1913, os filhos do fundador, Guilherme e João, reestruturaram a empresa e construíram os primeiros módulos da fábrica com *sheds* e um edifício de escritório e mostruário que fazia frente à Rua Voluntários da Pátria [MIRANDA, 2013, p.95-98].

Em 1920, Wiederspahn projetou quatro pavilhões industriais com desenho muito parecido com os galpões que, naquele ano, estava projetando para os irmãos Ahrons, na Rua Voluntários da Pátria (ver p.820).



Figura 741: Aspecto da fábrica Wallig em 1922, Fonte: BLANCATO, 1922, p.176 apud Miranda, 2013, p.98]

Figura 742: Escritório Wiederspahn, autor não identificado, 1920: Fachada para a ampliação da fábrica dos Senhores Wallig. 1920. Fonte: Arqu.Mun.POA, proc. nº 362/20 apud Miranda, 2013, p.99

Figura 743: Escritório Wiederspahn: perspectiva da implantação do complexo Wallig. Fonte: BLANCATO, 1922, p.174, apud Miranda, 2013, p.94

Figura 744: Antiga fábrica de fogões da Wallig, Rua Almirante Barroso e Rua Cândio Gomes, em vista aérea e da rua. Fonte: google Earth, *street view*, acesso 12/2018

¹⁴¹ A execução doprojeto foi, em boa parte, fiel ao desenho da fachada.

O estado de conservação atual da antiga Fábrica Wallig (projeto de Wiederspahn de 1921) é lamentável, porém representativo de muitas edificações do 4º Distrito de Porto Alegre, que entrou em decadência quando o distrito industrial foi transferido para outra zona da cidade, afastada do permanente risco de alagamento, devido ao nível inferior da terra em relação ao rio, o que dificultava produção regular.

No início do século, no entanto, os negócios da empresa floresciam naquela região, usufruindo do fácil acesso à infraestrutura ferroviário e fluvial para vender seus produtos no interior do estado.

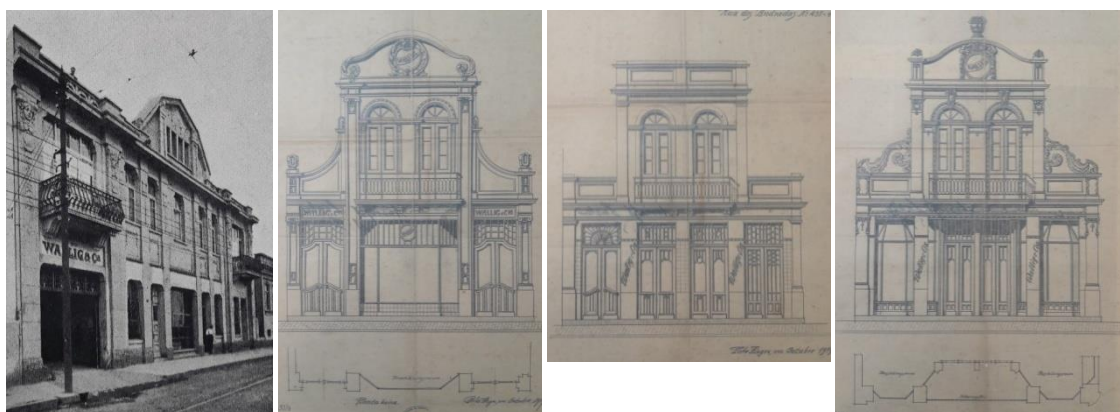


Figura 745: Sede da empresa Wallig & Cia na Rua Voluntários da Pátria. Fonte: Costa 1916, p.156

Figura 746: Três versões da modificação da fachada da casa da firma Wallig & Cia, Rua dos Andradas 435-437, 1919. Fonte: Delfos PUC-RS, fotos da autora 06.2017

Não se conseguiu verificar se as propostas de Wiederspahn para a empresa Wallig & Cia., na Rua dos Andradas (figura 745), foram alternativas não executadas para a sede na Rua Voluntários da Pátria ou se foram propostas específicas para a segunda sede.

O intuito da apresentação dos esboços é evidenciar um exemplo dos projetos de requalificação e modernização, que Wiederspahn elaborou em uma quantidade surpreendentemente grande. Geralmente, trata-se de modificação de fachadas, como aquela da firma Wallig, mas também há projetos que envolvem alterações estruturais e funcionais, como o do castelinho em São Leopoldo, no qual Wiederspahn unificou e adaptou três casas de estilos e tamanhos diferentes para o novo uso como instituição de ensino.

A figura 746 mostra a fachada do sobrado da casa Wallig em estado original. É um sobrado classicista, com proporções claras, organizada simetricamente em um retângulo deitado no térreo e um quadrado colocado em cima, tendo quatro portas retangulares no térreo e duas janelas arcadas no segundo andar, platibanda simples e uma sacada central filigranada. A platibanda do segundo andar tem um elemento vertical, central que sugere a leitura da casa como sendo composta por duas geminadas. Os eixos das duas janelas superiores são alinhados com os das duas portas centrais no térreo.

Há, porém, um desalinhamento na fachada que resulta da largura maior do andar superior em relação aos pilares que delimitam as duas portas térreas, criando certo desconforto visual. Wiederspahn tenta amenizá-lo, em suas duas propostas, procurando unificar visualmente as duas partes (no sentido de camuflar tanto a sobreposição quanto a justaposição de volumes que deveriam formar um só), propondo vitrines generosas no térreo.

Na primeira, o arquiteto elimina um pilar no térreo, liberando espaço para a vitrine chanfrada que, assim, pode tomar o lugar das duas portas centrais. Coloca um coroaamento ondulado com volutas com o nome da empresa e tira o elemento vertical saliente da platibanda do segundo andar. Fortalece a leitura verticalizada, através de duas pilastras que vencem dois andares, disfarçando elegantemente, junto à platibanda curvada que substitui a platibanda horizontal do térreo, o desalinhamento mencionado entre os andares. A aparência como um todo mantém a fachada plana e linhas claras, mesmo que tenham sido alteradas, mal acrescentando elementos decorativos.

A expressão da casa é mais jovem e talvez mais dinâmica. Com certeza, se encaixa bem no estilo da arquitetura alemã contemporânea da época, apresentando características da *Reformarchitektur*.

A segunda variante interfere também na estrutura da casa, na medida em que elimina o pilar central no térreo, mas deixa o desalinhamento entre térreo e segundo andar como está. O arquiteto só desvia a atenção através de duas vitrines chanfradas, colocadas nos dois lados da entrada centralizada, a qual está recuada. Com este recuo, cria-se uma zona coberta na frente das duas portas, um lugar onde se pode admirar as vitrines laterais que formam, na fachada, uma espécie de funil convidativo.

As falsas pedras finais de arco, colocadas como elementos decorativos nas janelas superiores, ajudam a leitura focada no centro da fachada, que, nesta variante, está enfeitada com novos capiteis, um vaso no ponto mais alto e volutas onduladas que foram acrescentadas à platibanda do térreo.

O adorno decorativo em geral é mais expressivo do que na primeira variante, mas, mesmo assim, a expressão da forma portuguesa original é menos alterada. As portas centrais e o espaço lateral de exposição nas vitrines tem uma característica claramente comercial. Não se tem conhecimento se ou qual projeto foi realizado. Hoje há um prédio em altura no local.

Filsinger/ Wiederspahn: *Geschäftshaus Bier & Ullmann* – tecelagem (1927)

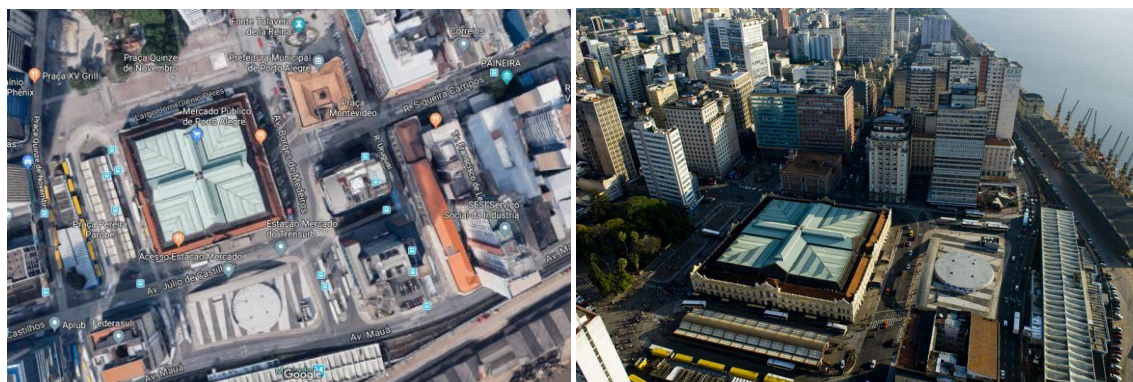


Figura 747: www.google.maps.com, acesso 11.2018

Figura 748: www.flickr.com, acesso 11.2018

O edifício, até hoje, destaca-se entre os prédios comerciais do centro por seu extenso comprimento que ocupa uma quadra inteira, enquanto a altura não ultrapassa seis andares. Foi construído em mais de uma etapa, como mostram fotos anteriores a 1943, quando foi projetada a torre da nova prefeitura (figura 753).



Figura 749: Bier&Ullmann, nos anos 1940. Fonte: www.skyscrapercity.com, acesso 11.2018

Figura 750: Paço Municipal com edifício Bier & Ullmann parcialmente executado. Fonte: idem

O primeiro projeto da nova prefeitura, elaborado por Gelbert, em 1943, tinha traços familiares com o prédio Bier & Ullmann no que se refere à verticalização da fachada, ao destaque de seu acabamento superior com cornijas marcantes e aberturas generosas no térreo (figura 751). Gelbert, no entanto, realizou outra proposta: um prédio em altura, alinhando a nova prefeitura com o gabarito da recém-criada Avenida Borges de Medeiros. Enquanto a primeira proposta tinha respeitado o gabarito da região, na segunda, a altura da torre marca claramente o início desta importante avenida, reforçando a impressão de horizontalidade dos prédios do Mercado Público, do Mercado Livre (um 'atacadão' que não existe mais) e do antigo Paço Municipal. O prédio de Bier & Ullmann acabou separado do conjunto dos demais prédios baixos da vizinhança, um pouco escondido atrás da prefeitura.



Figura 751: Christiano de la Paix Gelbert, 1943: perspectiva de uma variante de projeto para a prefeitura nova com o prédio Ullmann nos fundos. Fonte: Festugato, 2012, p.17

Figura 752: Filsinger/ Wiederspahn: *Geschäftshaus Bier & Ullmann*, 1927. Foto da autora 2017



Figura 753: Mercado Livre, nova prefeitura e Bier&Ullmann. Fonte: Fotografia de Jose-Abraham, disponível em www.skyscrapercity.com, acesso 11.2018



Figura 754: Vista da loja no térreo do prédio Bier & Ullmann, em direção ao Mercado Público e ao Paço Municipal. Fonte: Foto da autora 11/2018



Figura 755: Filsinger/Wiederspahn, 1927: I. proposta de projeto para o prédio Bier & Ullmann.
Fonte: DELFOS, PUCRS

Wiederspahn e Filsinger¹⁴² elaboraram várias propostas de diferentes tamanhos para o prédio Bier & Ullmann, cujos esboços encontram-se no acervo Wiederspahn na PUC-RS.

A primeira proposta de projeto surgiu, ao que parece, da ideia de criar um prédio correspondente ao Mercado Público, já que o terreno estava localizado na vizinhança próxima, separado do mercado apenas por um prédio de dois andares, onde posteriormente ia ser construída a nova prefeitura. A fachada proposta por Filsinger tem como a do mercado dois pavimentos e aproximadamente a mesma quantidade de eixos verticais marcados por pilastras (mercado: 25, Ullmann: 26).

Os avant-corps laterais e o pórtico central destacam-se por platibandas e telhados mais altos, não possuem, no entanto, coroamentos arceados ou em forma de tímpano triangular como o mercado. Foram acrescentados à composição mais dois avant-corps menores, intermediários que inserem o terço como ritmo de subdivisão na fachada, naquela do mercado, porém, é marcada apenas a metade do comprimento.

A variante pode ser considerada como a que mais procura se subordinar à linguagem arquitetônica da preexistência do local.

A segunda proposta de projeto nega-se, porém, à aproximação total à arquitetura local. Tem traços de *Reformstil*. A verticalização da fachada é similar àquela da Kaufhaus Wronker em Frankfurt am Main, cidade onde morava Franz Filsinger antes da emigração (figura 757).

¹⁴² Segundo o “Stadtarchiv Frankfurt”, Franz Filsinger viveu dos dez aos quinze anos de idade, entre 1908 e 1913, na cidade de Tabora, na África Oriental, hoje Tanzânia. Há registro, no Stadtarchiv Offenbach, de ter ele voltado para a Alemanha no dia 25 de outubro de 1913, vivendo lá até 03 de abril de 1917 em Offenbach. Nos cinco anos subsequentes, ele se mudou várias vezes. Morou em Darmstadt, onde declarou como profissão ser estudante da *Baugewerkschule*; em Frankfurt; em Nürnberg, onde declarou ser *Techniker* (técnico) de profissão; em Bieberich, onde se casou com Hertha Hedwig Martha Grajek, nascida em 16 de abril de 1898 em Berlim [Stadtarchiv Bieberich] e, finalmente, voltou para Frankfurt, de onde, com a esposa e o filho nenê, Eberhard Arthur Joachim, nascido em 10 de março de 1923 [Stadtarchiv Frankfurt], emigrou para o Brasil no dia 02 de novembro de 1928 [idem]. Já estabelecido em Porto Alegre, o casal ganhou uma filha em 19 de agosto de 1928, chamada Edelgart Ursula Frigga. Entre 1925 e 1929, trabalhou no escritório de Wiederspahn, no qual alcançou, segundo Siegfried Costa, a posição de gerenciamento informal do setor de projetos da firma [WEIMER 2004, p.126].



Figura 756: Emil Schaudt (1871-1957): Kaufhaus des Westens em Berlim, 1907. Fonte: www.wikipedia.org, acesso 11.2018

Figura 757: Otto Engler (1861-1940): Kaufhaus Wronker (fundado em 1891) em Frankfurt am Main, cidade onde morava Franz Filsinger antes da emigração. Reconstruído em Reformstil, após um incêndio 1908-09. Fonte: www.spiegel.de, acesso 11.2018

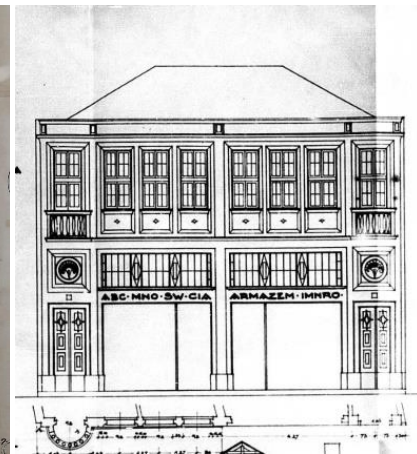
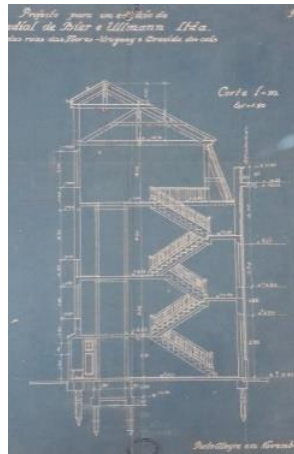


Figura 758: Filsinger/Wiederspahn, 1927: II. Proposta para o prédio Bier & Ullmann, corte transversal. Fonte: DELFOS, PUCRS

Figura 759: Corte detalhado de outra proposta

Figura 760: Fachada desta proposta

Figura 761: J. Lutzenberger, 1931: dois armazéns e três moradias na Rua Voluntários da Pátria para o Sr. Ernesto Hoyer. Fonte: Arquivo Público, proc. nº17/615-31

Figura 762: Filsinger/Wiederspahn, 1927: III. Proposta para o prédio Bier & Ullmann, Fachada. Fonte: DELFOS, PUCRS

Os *avant-corps* laterais sumiram, atribuindo, desta forma, destaque ao pórtico central e aos dois *avant-corps* estreitos intermediários da primeira proposta. O pórtico central recebeu um coroamento arredondado parecido com o dos *avant-corps* do mercado. Os *avant-corps* intermediários acabam em telhados em forma de pequenas cúpulas, parecidas com aquelas do

famoso *Kaufhaus des Westens* em Berlim, obra de Emil Schaudt, inaugurada em 1907 (figura 756). O projeto apresenta um terceiro andar mais um sótão habitável. Para poder aproveitar do sótão como espaço útil, o telhado tem forma de mansarda, tornando-se um elemento volumétrico importante, visível ao longo de seu comprimento inteiro. Filsinger não adotou a cultura local da platibanda, mas previu pequenos terraços no andar do sótão em cuja borda, curiosamente – considerando a localização do prédio no centro da cidade –, desenhou floreiras, elemento típico da arquitetura alemã em zonas rurais. Os telhados pontudos dos *avant-corps* (da primeira proposta) foram eliminados, o que fortalece ainda mais a impressão de que o prédio forma uma grande e única unidade.

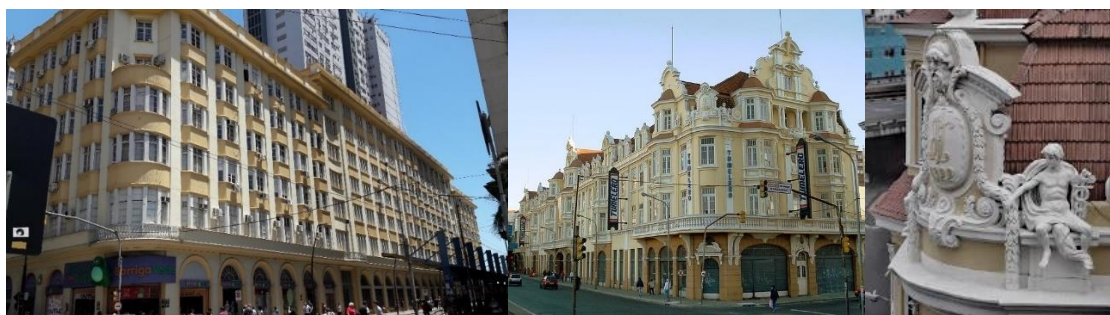


Figura 763: Filsinger/Wiederspahn, 1927: Edifício Bier & Ullmann. Foto da autora, 11/2018

Figura 764: Th. Wiederspahn 1922-1927: Edifício Ely, Rua da Conceição nº 283. Fonte: www.wikipedia.org, acesso 11/2018

Figura 765: Th. Wiederspahn 1922-1927: Edifício Ely, detalhe decorativo. Fonte: www.revista.zapimoveis.com.br, acesso 01.2019

A proposta que chegou a ser executada, em no mínimo duas etapas, possui seis andares. A fachada é composta por faixas de janelas que se salientam em forma de meio hexágono, verticais, separadas por pilastras e faixas horizontais formadas pelos peitoris que, parecendo fios de um tecido, avançam e recuam ritmicamente na fachada. Não se sabe se o projetista pensou, de fato, em um tecido, quando desenvolveram o desenho, mas visto que outros prédios da autoria de Wiederspahn retomam a função da edificação como elemento decorativo na fachada, por exemplo a Cervejaria Bopp e a Previdência do Sul, isto não parece impossível. No entanto, talvez tenha simplesmente seguido uma abordagem atual, lançada principalmente por Hans Poelzig, o qual, na época, procurou destacar o ritmo da estrutura vertical em seus prédios, praticamente desistindo de qualquer zoneamento horizontal, como mostra a figura 766. O motivo para a configuração da fachada de Bier & Ullmann pode ser também luminotécnico: o espaço interno é muito luminoso, porém pouca superfície é diretamente exposta ao sol do norte, evitando o superaquecimento dos escritórios. (figuras 767) A vista para fora é generosa, de boa parte do prédio enxerga-se o Rio Guaíba e o porto, local de onde saíam os navios, levando os tecidos, produzidos e exportados por Bier & Ullmann.

Salienta-se que Wiederspahn e Filsinger estavam concluindo, no mesmo ano de 1927, o prédio Ely que abriga hoje uma loja Tumelero. A fachada tem os mesmos corpos salientes de vários andares com planta semi-hexagonal (criando *bay-windows*), havendo entre eles também faixas de fachada plana. A aparência da edificação é dominada pela decoração plástica, composta por figuras humanas, máscaras grotescas, guirlandas de frutas e flores, cornijas e volutas, meias-colunas e mansardas com arquitravos. O motivo das janelas chanfradas, neste caso, não é o cerne do conceito formal, como no prédio Bier & Ullmann, o que hoje atribui ao prédio Ely a impressão de ser muito mais antigo do que o prédio Ullmann e de ter uma função mais representativa do que na realidade tem, sendo simplesmente uma casa comercial. A localização frente à estação férrea deve ter influenciado significativamente as decisões formais do arquiteto que caprichou nos desenhos do projeto com a representação fiel da vida movimentada na rua local, como mostra figura 817.

Com o prédio Ely, Wiederspahn criou um marco na entrada da cidade, radiando prosperidade e identidade própria de uma sociedade diversificada com imigrantes bem-sucedidos. O prédio Bier & Ullmann, no entanto, foi aparentemente projetado com a intenção de criar um prédio funcional, configurando um fundo formalmente mais silencioso para os emblemáticos edifícios vizinhos: o do paço municipal e o do mercado público.

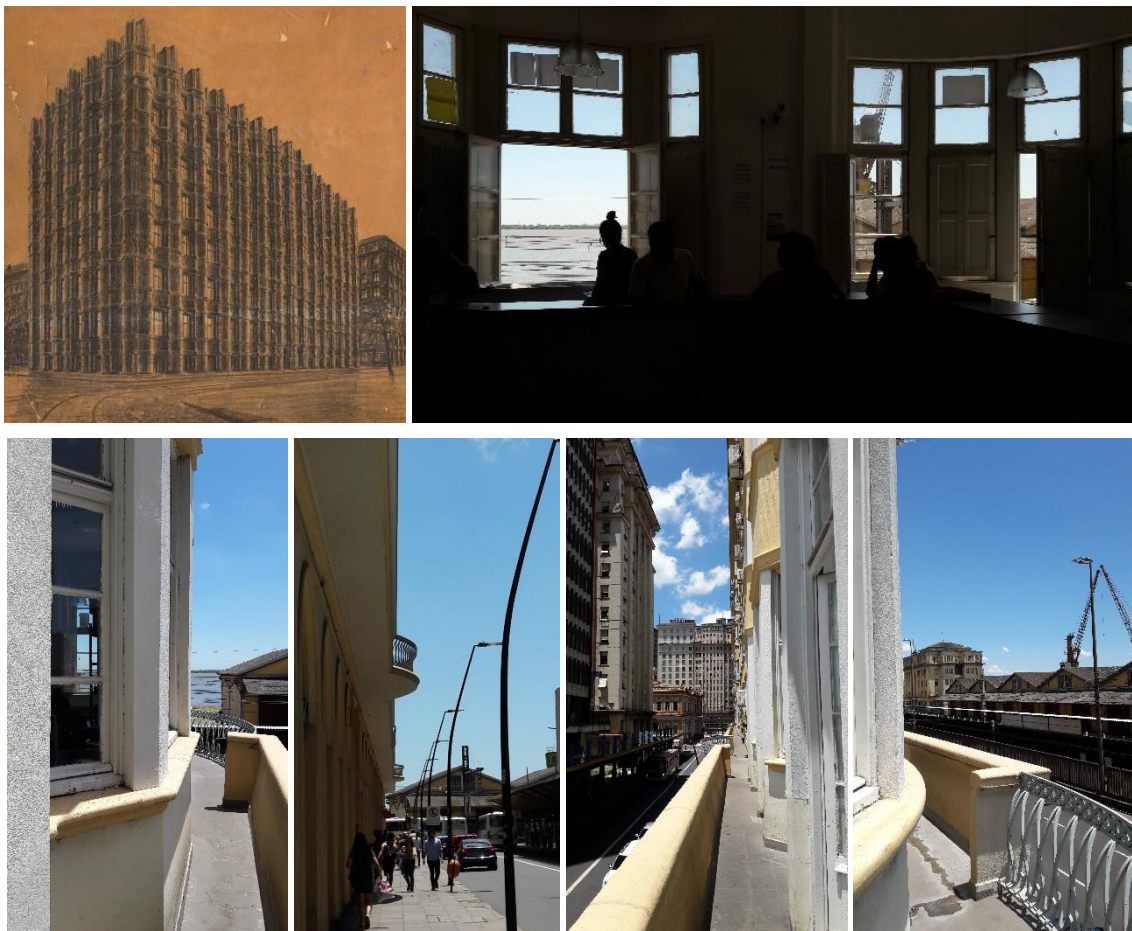


Figura 766: Hans Poelzig (1869-1936): Prédio bancário em Dresden 1918-1921. Fonte: www.thecharnelhouse.org, acesso 11/2018

Figura 767: Prédio Bier & Ullmann, Fonte: Fotos da autora 11/2018

O tratamento diferenciado da esquina com linhas redondas, côncavas e convexas apareceu, posteriormente, em outros prédios do centro: um, pouco conhecido, está situado na rua paralela àquela do edifício Bier & Ullmann, o outro é o Edifício Mesbla de Arnaldo Gladosch (1944).

Na Rua Siqueira Campos, há mais dois prédios, na vizinhança direta do Bier & Ullmann, que têm fachadas com elementos côncavos e outros com esquinas redondas, levemente recuadas entre pilares, retomando o gesto espacial de Wiederspahn e Filsinger.



Figura 768: Auguste Perret, 25 Rue Franklin, Paris, 1903. Fonte: FRAMPTON, 1979, p.141

Figura 769: Arnaldo Gladosch: Edifício Mesbla, 1944. Fonte: www.poa.ifrs.edu.br, acesso 11.2018

Figura 770: Casa vizinha de Bier&Ullmann. Fonte: foto da autora 11/2018

Figura 771: Casa na Rua Siquera Campos, perto de Bier & Ullmann. Fonte: foto da autora, 11/2018

O prédio do Bier & Ullmann é integrante da lista de patrimônio tombado e inventariado em Porto Alegre, classificado como estruturado, descrito da seguinte forma: *Rua Uruguai 3, 19, 25, 35, 39, 45, 83, 91, 119. CENTRO HISTÓRICO. ESTRUTURAÇÃO. Esquina Avenida Mauá, Rua Siqueira Campos.*

Wiederspahn/ Filsinger: casa de moradia e negócios para Jorge Moreira Paz (1927-30)

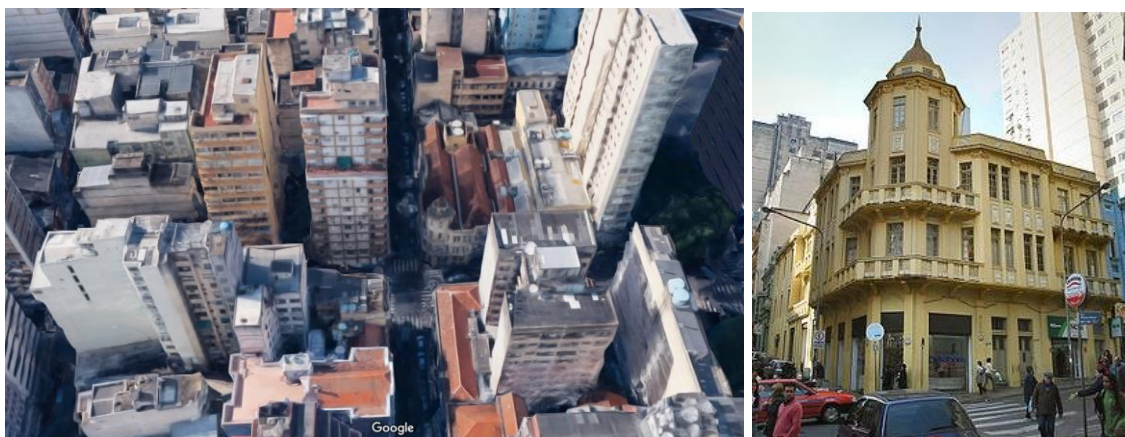


Figura 772: Fotos: google earth, 2019 e 2017

O prédio João Paz Moreira localiza-se na rua Dr. Flores, nos 370, 374, 376 e 378. Mandado construir por João Paz Moreira, com projeto aprovado em 1926 do arquiteto Theo Wiedersphan e a execução do engenheiro Heinrich Josef Wierdesphan Jr (irmão de Theo), foi construído em duas etapas: a primeira finalizada em 1928 e a segunda em 1930, para ser a residência de sua família. O imóvel, situado na esquina das Ruas Doutor Flores e General Vitorino, apresenta-se com uma situação de estruturação daquela parcela da área central, com sua massa volumétrica que se espalha horizontalmente e se ergue imponente, verticalmente, em seu torreão. A fachada, com estilo eclético vigente nos anos vinte, apresenta um prenúncio do modernismo, dado pela racionalização e modulação dos elementos que a compõe.

[Lista dos Bens Tombados pelo Município de POA]

O prédio para João Moreira Paz é outro exemplo de edifício comercial comprido, localizado em uma esquina. Diferente dos dois prédios já apresentados, ele foi construído sobre um terreno inclinado. O desnível é vencido através de um pé-direito variável no térreo, que tem sua maior altura na esquina. Isto resulta em pilares com proporções mais esbeltas na esquina e vitrines muito generosas, o que contribui significativamente para a elegância do prédio. As duas fachadas são modeladas com *avant-corps* da largura de dois eixos de janelas. Elas se salientam da fachada, tal como nos prédios Ely e Bier & Ullmann, em forma de meio-hexágonos que têm janelas nos lados chanfrados. O elemento que mais chama a atenção do passante é, no entanto, uma torrezinha octagonal, com pequeno lanternim entelhado de metal, circundada por balcões em dois níveis, a qual que enfatiza a esquina.



Figura 773: Escritório Wiederspahn, autor F. Filsinger: 2 esboços para a casa de moradia e negócios de Sr. Moreira Paz, 1927. Fonte: Delfos PUC-RS, fotos da autora 06.201

Existem duas variantes esboçadas e assinadas por Filsinger, a primeira é colorida. Elas documentam que o lance estilístico passou, pelo menos, por transformações radicais. Não se encontraram documentos que evidenciem quem tomou as decisões definitivas quanto à expressão formal da arquitetura.

O conceito da proposta colorida enfatiza a horizontalidade dos andares separados por frisos finos, no estilo das janelas em fita, típicas dos anos 1920, na Alemanha, as quais, de certo

modo, anteciparam a janela em fita corbusiana. A camada do térreo praticamente desaparece no morro, deixando o declive bem mais evidente do que na versão realizada. Utiliza, no térreo, uma zona de revestimento com pedra (ou pedras falsas de reboco) e prevê uma torre mais pesada, octogonal, que descansa direto no chão – diferente da versão final, na qual ela começa no segundo pavimento e tem um lanternim circundado por um balcão com balaustrada, que lembra, levemente, uma torre de defesa de um castelo medieval. Não há platibanda, mas uma mansarda comprida, horizontal, decorada com medalhas de estuco desenhada por Filsinger (figura 778).

A construção do tipo de mansarda torna-se possível somente quando a solução construtiva do telhado é um *Pfettendach* (telhado de terças), no qual os barrotes descansam sobre vigas paralelas à inclinação do telhado, criando um beiral por vezes respeitável (técnica da cultura alemã). O telhado executado por Wiederspahn foi, no entanto, um *Sparrendach* (telhado de caibros) que cria tesouras triangulares e pode ser construído sem beiral, permitindo o emprego de uma platibanda. Esta construção possibilita mansardas com a largura apenas do vão entre os barrotes.

A outra proposta elaborada por Filsinger aproxima-se daquela que foi realizada. O zoneamento horizontal deu lugar ao vertical. Assim como na proposta colorida, o octógono da torre começa ainda na calçada, deixando a aparência do prédio menos elegante do que na proposta final. A pureza das formas, apenas texturadas com pilastras verticais, e a ausência de platibanda e de qualquer decoração figurativa ou ornamental lembram o projeto do Moinho Riograndense, também elaborado por Wiederspahn, nos anos 1910, tendo sido um dos maiores empreendimentos de seu ramo.



Figura 774: idem: fachadas do projeto realizado para o Sr. Moreira Paz. 1928/30.

Figura 775: Idem: projeto executivo do telhado com forma definitiva da torrezinha na esquina em vista Fonte: Delfos PUC-RS

No desenho da versão final, a dupla voltou a uma expressão mais típica do próprio estilo de Wiederspahn, parecido com o *Reformstil* alemão. Na maioria de seus projetos são desenvolvidas propostas que enfatizam a verticalização, têm alguns detalhes ornamentais ou figurativos e organizam as grandes fachadas em subunidades com hierarquias claras. É possível

dizer que foi *mainstream*, deve-se, porém, considerar ter sido Wiederspahn um dos principais promotores deste estilo.

Provavelmente, o próprio Jorge Moreira Paz tenha optado por esta variante que, para ele deve ter se mostrado mais agradável ou representativa do que as propostas de Filsinger, as quais que poderiam ser classificadas como perto da “modernidade pragmática, que, não se constitui em manifestações radicais ou efusivas, mas demonstrações de renovação arquitetônica, qualquer que seja ela”, como diz Segawa. [SEGAWA, 1999, p. 55].

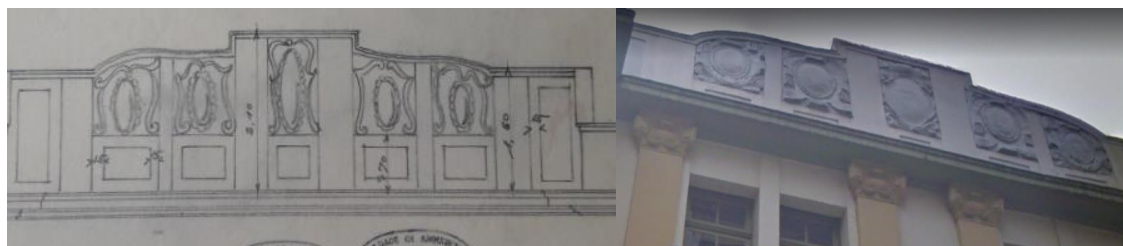


Figura 776: Escritório Wiederspahn, autor F. Filsinger: detalhes da platibanda. Fonte: Delfos PUC
Figura 777: Fotografia do coroamento da platibanda. Fonte: www.google.maps, acesso 01.2019

A decoração da fachada do prédio Moreira Paz é, portanto, bem mais simples que o do prédio Ely, mas não tão simples quanto o da casa Bier & Ullmann. A maioria dos detalhes relativamente complexos e orientados em formas clássicas, desenhados por Filsinger em escala 1:2, não saíram do papel. Apenas os mais simples, desenvolvidos pelo coroamento do *avant-corps*, na Rua General Vitorino, cuja discrição combina com a aparência elegante do resto da fachada foram executados praticamente conforme o projeto. Em 1979, o imóvel foi relacionado pela Lei Complementar 43/79 como edificação de interesse sociocultural para preservação.



Figura 778: Idem, detalhes da fachada, desenhados em escala 1:2. Não foram executados desta forma. Fonte: Delfos PUC-RS

José Lutzenberger: Edifício para o Sr. Dr. Oscar Bastian Pinto, 1928

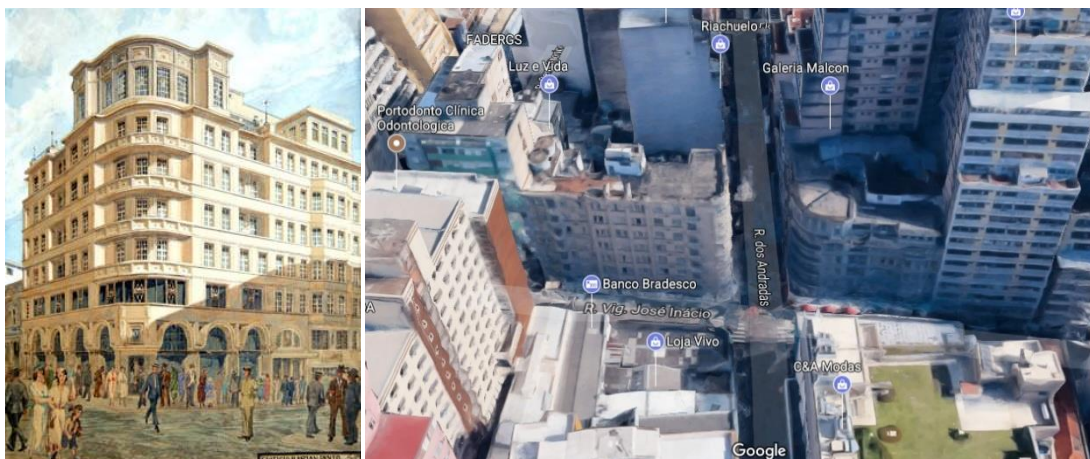


Figura 779: José Lutzenberger: perspectiva do prédio, aquarela sem data. Fonte: www.urbsnova.wordpress.com, acesso 09.2017

Figura 780: Localização do prédio em Porto Alegre. Fonte: Google earth, acesso 09.2017

Dr. Oscar Bastian Pinto contratou Lutzenberger no mínimo duas vezes. Uma para o empreendimento de uma casa de aluguel, hoje denominada Casa Flores, no bairro Floresta, e outra, em 1928, para o edifício comercial com moradias, localizado na esquina da rua dos Andradas com a Rua Vigário José Inácio. Ambos existem hoje ainda.



Figura 781: Vitrais no Prédio Bastian Pinto. Fonte: www.urbsnova.wordpress.com, acesso 01.2019

O proprietário, Oscar Bastian Pinto (nascido em 1881), aluno de Ahrons na Escola de Engenharia, foi cunhado de Antônio e de Pedro Chaves Barcellos (ambos eram importantes clientes de Ahrons/Wiederspahn, ver figuras 709 – 717 e vários palacetes) e sempre esteve muito vinculado a esta família que, assim como ele, vivia conforme as ideias da vertente positivista. O espírito dos vitrais, principalmente daquele sobre a entrada do prédio Bastian, que mostra um gaúcho herói galopando, fala do quanto Bastian identificou-se com o local-patriotismo rio-grandense nas primeiras décadas do século XX.

Em 1925 foi membro da comissão auxiliadora da construção do Orfanotrófio Santo Antonio do Pão dos Pobres, um projeto de Lutzenberger. Nos anos 1926 -1929 atuava na diretoria

da Companhia Sul Brasil de Seguros, na Companhia União de Seguros, como diretor do Banco Porto Alegre e como presidente da Associação de Proprietários de imóveis. Fundou em 1931 a Sociedade Porto-Alegrese de Auxílio aos Necessitados, SPAAN. Teve uma certa atuação social, portanto, a construção dos prédios para alugar a trabalhadores parece ter relação com essa preocupação. Alguns anos depois participou na criação de uma entidade que financiava a casa própria sem juros. Foi uma figura de atuação nas letras gaúchas também.

[Fonte: www.urbsnova.wordpress.com/vilaflores/, acesso 01.2019]

A fachada do prédio Bastian sofreu alterações no térreo que descaracterizaram sua aparência original, mas, do segundo pavimento para cima, o prédio apresenta a estrutura da fachada original. As alterações realizadas, como a aplicação de tinta escura e o fechamento das janelas generosas, no segundo pavimento, atribuem ao prédio um caráter mais fechado, menos convidativo e, portanto, menos funcional para um conjunto destinado a negócios, restaurante e moradia, que foram os usos previstos e documentados em uma aquarela desenhada pelo arquiteto.

O programa funcional do prédio para o Dr. Oscar Bastian Pinto era semelhante à proposta do prédio para Frederico Mentz: lojas no térreo, escritórios no segundo pavimento, moradias nos pavimentos superiores, mas ele também abriga um restaurante de grande porte, cuja cozinha e a correspondente infraestrutura encontram-se no subsolo. A área mais nobre do restaurante é o último andar com salão de festa e mais dois salões que abrem para terraços espaçosos. Um elevador para comidas que sobe desde o subsolo garante o funcionamento do abastecimento culinário.

Analisando as plantas disponibilizadas pelo Arquivo Público de Porto Alegre, nota-se que há duas versões para o prédio. Na versão não realizada, consta a assinatura da construtora Kemnitz & Cia., importante empresa sediada no Rio de Janeiro¹⁴³, tendo a data de novembro 1928. Aparentemente, Bastian não ficou satisfeito com a solução e contratou Lutzenberger que elaborou a segunda versão. São múltiplas as alterações por ele propostas em relação ao primeiro projeto, tanto no que se refere à funcionalidade do prédio quanto à estrutura formal.

Primeiro, ele separou os elevadores da escada (que a Kemnitz & Cia. tinha proposto em um bloco só) e substituiu a escada vinculada, em forma de 'L', por uma reta de dois lances. Diminuiu o espaço generoso de chegada na frente da escada e dos elevadores e o transformou em um corredor em forma de 'S'. A iluminação natural da escada e do corredor ficou

¹⁴³ No dia 21 de março 1927, a Kemnitz & Cia. Assinou, em Porto Alegre, o contrato para a construção da Ponte de Jaguarão. No fim do ano de 1928, entregou a obra do Gasômetro de Porto Alegre. Talvez o Sr. Bastian tenha aproveitado a presença, na cidade, de um representante da construtora e a contratou (observação da autora).

comprometida com esta alteração a favor do maior aproveitamento da área por superfícies privadas. A segunda alteração fundamental foi a introdução, na organização da estrutura do prédio, de um segundo eixo como base dos ângulos retos. A Kemnitz & Cia. tinha proposto uma organização que, em sua íntegra, era baseado no ângulo reto, desde a parede da divisa mais extensa do prédio. Esta solução fez com que todas as salas que formam a fachada da Rua Vigário José Inácio não sejam retangulares, tendo um lado em recorte oblíquo e possuindo tamanhos diferentes, crescentes ao longo do prédio na Rua Vigário José Inácio. Na medida em que Lutzenberger organizou os dois eixos a partir dos quais se desenvolvem os ângulos retos do prédio orthogonal às duas fachadas, criou uma quantidade maior de quartos retangulares. O arremate dos dois ângulos acontece em um dos pátios de luz que possui forma não retangular e, de modo mal perceptível, no interior de dois apartamentos, em áreas destinadas a uso secundário como banheiro, despensa e serviços (orientados para o pátio).

Outra alteração importante feita por Lutzenberger aconteceu no sistema de circulação, sobretudo nos andares das moradias. A Kemnitz & Cia. tinha proposto corredores retos em forma de 'H' e, para dois dos três apartamentos por andar, uma espécie de sacada linear voltada para um dos pátios internos, Lutzenberger eliminou boa parte da área de circulação, criando dois corredores públicos bem mais curtos, lineares. Com o espaço 'poupado', ele concebeu um *hall* de entrada em cada apartamento, mantendo os corredores internos mais curtos.

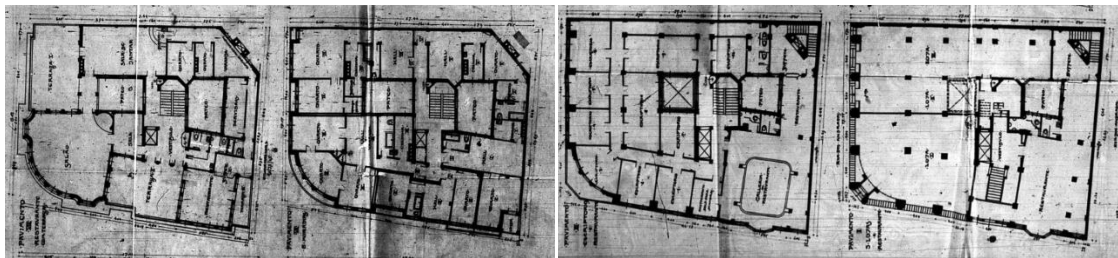


Figura 782: Josef Lutzenberger: plantas baixas do prédio para o Sr. Bastian Pinto, 1928. Fonte: Arquivo público Porto Alegre.

Quanto às alterações funcionais do prédio, Lutzenberger acrescentou o restaurante ao programa de Kemnitz & Cia. e aumentou a quantidade de moradias em substituição ao hotel ocupava um andar. A Kemnitz & Cia. havia proposto três apartamentos por andar, cada um tendo entre cinco e sete aposentos. Bastian optou por oferecer apartamentos menores, parecidos com os que hoje se denominam *studio*, atendendo a demanda do mercado imobiliário, na área central da cidade, nos anos 1920-1930. Lutzenberger elaborou, dependendo do andar, de quatro ou cinco unidades cada uma tendo entre dois e quatro aposentos. Há três *layouts* diferentes, um por andar, comprovando a habilidade de projetar do arquiteto. Baseado no mesmo sistema estrutural, ele idealizou diversas configurações para a sequência quarto, *hall* e corredor, sensivelmente adaptadas às condições de luminosidade, de exigência de privacidade ou de generosidade

espacial. Lutzenberger reduziu a quantidade de escritórios de 20 para 10. Não se sabe se a Kemnitz & Cia. tinha previsto a possibilidade de reunir várias unidades, formando escritórios maiores. Pela ampliação das salas, Lutzenberger concedeu a todas as unidades no mínimo duas janelas em vez de uma. Na medida em que o desenvolvimento comercial e industrial da capital atingia um patamar elevado e sua infraestrutura consolidava-se, possibilitando um estilo de vida moderno, individualista e de mobilidade elevada, ela passou a atrair cada vez mais pessoas sozinhas à procura de um endereço fixo, privado, adequado a curtas visitas na cidade. Elas passavam os dias trabalhando e aproveitando espaços públicos, como cafés, restaurantes, clubes, cinemas, parques e outros estabelecimentos que ‘pipocaram’ no centro da cidade, atribuindo a Porto Alegre um caráter metropolitano. Bastian deve ter planejado atender, com seus empreendimentos, este tipo de cliente. Além da provável referência formal da obra de Mendelsohn, que se reflete na esquina redonda e na ênfase da horizontalidade da fachada, Lutzenberger trabalhou, neste projeto, em concordância com o cânone formal e funcional da *Reformarchitektur*.¹⁴⁴ Ele inseriu, conforme o procedimento ‘comum’ em projetos de apartamentos urbanos para a classe média alta, na Alemanha da época, sacadas para o convívio com o espaço externo, recuos e avanços que dão ao prédio uma aparência de plasticidade pictórica, cujas áreas sombrias trazem conforto ambiental ao usuário. A decoração da fachada do prédio Bastian apresenta certa proximidade com do estilo *art déco*, característica da obra de Lutzenberger em geral.



Figura 783: Fachadas com sacadas em Rixdorf, onde Lutzenberger trabalhou na prefeitura. Fonte: www.oldthing.de, acesso 06.2015

Figura 784: O. Polivka: Českábanka na Václavské nám. Fonte: www.stavebnictvi3000.cz, acesso em 05.2015.

Figura 785: Casa de negócios em estilo art déco na Tcheca, onde Lutzenberger trabalhou recém-formado. Fonte: www.stadt-und-land.photos.com, acesso 05.2015

Figura 786: Kemnitz & Cia, Rio de Janeiro: fachadas do prédio para Sr. Bastian Pinto, 11.1928. Fonte: Arquivo público POA, proc. nº 10830/928.

¹⁴⁴ O escritório de Reinhardt & Süssenguth em Berlim, assim como dos arquitetos diretores das prefeituras de Rixdorf e Dresden, onde Lutzenberger trabalhou antes da emigração, favoreceram a postura claramente pós-historicista desta vertente estilística.

A genérica proposta de Kemnitz & Cia, pensada considerando uma fabricação econômica, gerou uma fachada mais impessoal, com janelas retangulares de tamanho generoso, arqueadas no último andar, o qual é coroado por uma cornija esculpida em zigue-zague, elemento decorativo do expressionismo, em alta, na época. Há uma zona bem mais fechada nos dois primeiros andares, criando, junto ao pesado portão principal, uma aparência muito fechada para um prédio comercial do século XX.

A obra de Lutzenberger destaca-se, até hoje, pela plasticidade acentuada, mas bem equilibrada, pela abordagem sólida e dinâmica formal e pela execução com caráter pessoal, derivado do aspecto artesanal de detalhes como vitrais, guarda-corpos, janelas de madeira e outros elementos, cuja decoratividade faz naturalmente parte do conjunto. Não há, neste prédio, nenhum elemento com tendência a parecer colado a ele, tudo nasce de uma só ideia.

O prédio ainda não foi colocado sob proteção da lei patrimonial.

Wiederspahn/Filsinger: edifício de negócios e moradia para Frederico Mentz, 1931



Figura 787: Frederico Mentz, Fonte: COSTA, 1922, p.258

Figura 788: Empresa Frederico Mentz, no bairro Navegantes. Fonte: MIRANDA, 20xx, p.259

Frederico Mentz (1867 —1931), empresário, banqueiro e comerciante teuto-brasileiro, iniciou sua carreira com seu pai, como simples colono na lavoura. Depois foi trabalhar como balconista na Claudino de Melo Maia & Cia., onde logo se destacou e passou a gerente e, alguns anos depois, a sócio da empresa. Em 1893, casou-se com Catarina Trein. Organizou com Christian Jacob Trein uma firma para refinamento de banha. Junto com seu genro e diversos outros investidores, entre eles A. J. Renner, fundou uma pequena tecelagem denominada Frederico Engel & Cia. Renner, dando origem a J. Renner & Cia.

Liderou, no início de 1924, ano do centenário da colonização alemã no Rio Grande do Sul, uma campanha, junto às lideranças políticas do Rio Grande do Sul, para que Alberto Bins fosse incluído na nominata para a câmara dos deputados. Quando faleceu, aos 64 anos, era dono da Fábrica de Banha Phenix; de duas fábricas de tecido e uma de móveis; de estabelecimentos de comércio de sal e de couro, com lojas em Porto Alegre, São Sebastião do Caí, Caxias do Sul, Pelotas e Novo Hamburgo; dos bancos Frederico Mentz e Sulbanco; da Cia. Aliança Riograndense de Seguros Gerais; de uma companhia de navegação fluvial.



Figura 789: Praça Parobé, 1925. e Avenida Júlio de Castilhos, 1930. Fonte: <http://antigaportoalegre.no.comunidades.net/fotos-1921-1940>, acesso 12/2018



Figura 790: Localização do terreno de Mentz em Porto Alegre. Hoje há outro prédio no local. Fonte: Google earth

No início de 1931, Frederico Mentz, importante empreiteiro na praça de Porto Alegre, lançou um concurso para um edifício de negócios e moradia que queria construir em um terreno localizado na esquina da avenida do Porto¹⁴⁵ com a Rua Manuel Moreira (hoje, Marechal Floriano), às vistas do mercado público, diagonalmente oposto à antiga Praça Parobé. Encontrou-se um projeto elaborado para este concurso por Monteiro Neto para a Empresa Barcellos & Cia. (figura 793), suspeita-se da existência de outros mais. Supõe-se que a morte de Frederico Mentz, em 13 de agosto de 1931, tenha sido a razão da não execução de nenhum dos projetos do concurso.

Wiederspahn e Filsinger, autor da perspectiva, propuseram um prédio que ocupa o terreno inteiro com fachadas sobre as margens do lote e dois pátios de luz, similar ao prédio Bastian de Lutzenberger. No entanto, Lutzenberger procurou espaços personalizados em cada unidade e eles focam o desenho genérico. É interessante observar que Wiederspahn adotou a abordagem conceitual mais racionalista, sobretudo em projetos que elaborou junto com Filsinger.

¹⁴⁵ Atualmente denominada Avenida Mauá.



Figura 791: Wiederspahn/ Filsinger: Perspectiva do projeto para o concurso do prédio com moradias para o Sr. Frederico Mentz, na esquina da Av. Júlio de Castilhos com a Rua Marechal Floriano – 1931. Fonte: Delfos, PUC-RS, acervo Theo Wiederspahn.

Figura 792: Fernando Corona: prédio Guaspari, Porto Alegre, 1936. Fonte: www.caus.gov.br, acesso 09.2017

Figura 793: Empresa Barcellos & Cia., autor Monteiro Neto: perspectiva do projeto para o concurso do prédio com moradias para o Sr. Frederico Mentz, Av. Júlio de Castilhos esquina com a Rua Marechal Floriano – 1931. Fonte: ZLUHAN, 2013, p.29

Figura 794: Edifício Mentz, realizado na esquina Rua Otávio Rocha com a Rua Marechal Floriano.

O projeto apresentado pela dupla Wiederspahn/ Filsinger teria sido, segundo Weimer [WEIMER, 1989, p. N34], o primeiro "ensaio de uma nova arquitetura", ainda baseada na tradição clássica, mas que buscava a simplificação formal, com a rejeição aos ornamentos e a padronização dos elementos utilizados [ROSENTHAL, 1993, p. 38].

O Edifício Guaspari, projetado, em 1936, por Fernando Corona, na Avenida Borges de Medeiros, tem uma fachada com uma abordagem moderna muito parecida com a do projeto da dupla de arquitetos, elaborado cinco anos antes. Aparência apurada, caracterizada por faixas horizontais que abrigam as janelas; ausência de ornatos; esquinas arredondadas; telhado plano com terraço; zoneamento claro, conforme os usos diferenciados dos andares, é provavelmente uma citação da arquitetura de Erich Mendelsohn, importante representante da arquitetura expressionista alemã. Tanto a vertente estilística como a ordenação e a verticalização do volume foram desenvolvidas conforme o imaginário vislumbrado no Plano de Melhoramentos para Porto

Alegre de 1914¹⁴⁶, cuja preocupação com a morfologia urbana, sobretudo nas novas avenidas, era evidente, pois seu artigo 6 previa um prêmio anual de dez mil contos para a melhor fachada. No ano 1931, quando foi lançado o concurso por Mentz, o plano não tinha sido realizado em sua íntegra, o que nunca chegou a acontecer. No entanto, a construção das grandes avenidas – do Porto (Mauá), Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros, com larguras de 20m até 30m – tinha começado. O intendente Otávio Rocha, em 1925, disse, em seu primeiro Relatório Municipal, que era preciso modificar o código de construções para evitar as “edificações em desacordo com o progredir da cidade”. O intendente queria evitar a construção de “monstruosidades arquitetônicas” – título provavelmente atribuído às construções em estilo eclético.



Figura 795: Chicago centro, anos 1930. Fonte: www.printerest.com, acesso 09.2017



Figura 796: Clube dos Trabalhadores Moscou, 1928-30. Fonte: www.bloguepedroamota.blogspot.com.br, acesso em 09.2017

Com a posse de Otávio Rocha, sucessor de Montaury, no cargo de prefeito de Porto Alegre, o imaginário desejado para a cidade mudou: não mais se orientava na morfologia e na estrutura tradicionais europeias, mas na verticalização delirante das metrópoles norte-americanas e em conceitos formais e espaciais propostos pelo racionalismo e pelo modernismo.

A região localizada entre o aterro da nova Avenida do Porto (hoje, Mauá) e a Rua São Rafael (hoje, Alberto Bins) estava destinada a se transformar no ‘ponto chique’ da cidade, conectada diretamente à Cidade Baixa e ao Bom Fim, através de um túnel na Rua da Conceição, com negócios intensos e também com empreendimentos culturais como o novo teatro previsto para ser construído na Rua Marechal Floriano, uma quadra distante do terreno de Mentz. O prédio localizado em frente ao terreno de Mentz, no lado oposto da Rua Manoel Moreira – o Palácio do Comércio, sede da Associação Comercial de Porto Alegre – projeto de Lutzenberger da segunda metade dos anos 1930, inaugurado em 1940, é um testemunho desta parte do plano de Maciel que não se realizou. O centro de gravidade comercial deslocou-se em direção ao oeste em vez de

¹⁴⁶ As observações referentes a este plano estão embasadas no “Relatório de Projecto de Melhoramentos e orçamentos, apresentado ao intendente municipal Dr. José Montaury pelo engenheiro João Moreira Maciel, da Comissão de Melhoramentos e Embellezamento da Capital”.

ir na direção nordeste, como Maciel previra. Na Avenida Julio de Castilhos, instalou-se predominantemente o comércio atacadista [ABREU FILHO, 2006, p.54].



Figura 797: Wiederspahn/Filsinger: Projeto para o edifício de negócio com moradia para o Sr. Frederico Mentz e sua companhia. Não foi executado. Fonte: Delfos PUC-RS

A metrópole moderna tinha que atender o fluxo de trânsito cada vez mais intenso. Em contrapartida à verticalização acelerada da massa edificada, estabeleceu-se, paulatinamente, nas fachadas, a linearidade horizontal empilhada, como interpretação formal aplicada da rapidez e do movimento. Na Alemanha da época, havia numerosos exemplos deste tipo de prédio, como as obras de Erich Mendelsohn para a reformulação do *Mossehaus* de 1922 e as lojas de departamento *Kaufhaus Schocken* de Stuttgart (1926-28) e Chemnitz (1928-29). Outros arquitetos, hoje menos conhecidos, também demonstraram tal desempenho programático, por exemplo, os irmãos Luckhardt und Alfons Anker, que realizaram, em 1928, o edifício de negócios Telschow na Potsdamer Platz; Albert Biebendt, na central administrativa da fábrica de cigarros Loeser & Wolff, em 1929; Emil Fahrenkamp, autor do *Shellhaus* de 1932.



Figura 798: Capa Deutsche Bauzeitung, 1930, com imagem da Verwaltungszentrale der Zigarrenfabrik Loeser & Wolff. Fonte: www.stadtentwicklung.berlin.de, acesso 09.2017

Figura 799: Erich Mendelsohn, 1931: Zeitungshaus Mosse, Berlin. Fonte: Bundesarchiv Bild nº 102-00182, disponível em www.wikipedia.de, acesso 09.2017.

Figura 800: Albert Biebendt, 1928-29: Verwaltungszentrale der Zigarrenfabrik Loeser & Wolff. Foto e plantas baixas. Fonte: www.stadtentwicklung.berlin.de, acesso 09.2017

As publicações acima mostram que expuseram a nova abordagem estilística dos anos imediatamente anteriores ao lançamento do projeto de Wiederspahn e Filsinger. Em hipótese, a dupla pode ter conhecido este tipo de casa comercial através de publicações. Geralmente, além da procura de soluções formais mais aerodinâmicas, a modernidade manifestou-se também na materialidade dos detalhes: vidro e perfis metálicos cromados nas fachadas e nos interiores das

lojas do térreo, substituindo a decoração em madeira, pedra e tapetes. Vitrines cada vez mais acentuadas nas fachadas, avançando em prismas poligonais para além do alinhamento, parecidas com as do prédio para Bier & Ullmann, chamam a atenção com seu movimento ondulado e fragmentado, criando maior transparência da fachada e mais atratividade para os produtos oferecidos. Wiederspahn explora esta tática, que adotou no andar térreo do prédio para Mentz e, posteriormente, em 1946, em uma obra de ampliação e modernização da casa de negócios da firma Hezsel & Cia., em Lajeado, no interior do estado (figura 801).

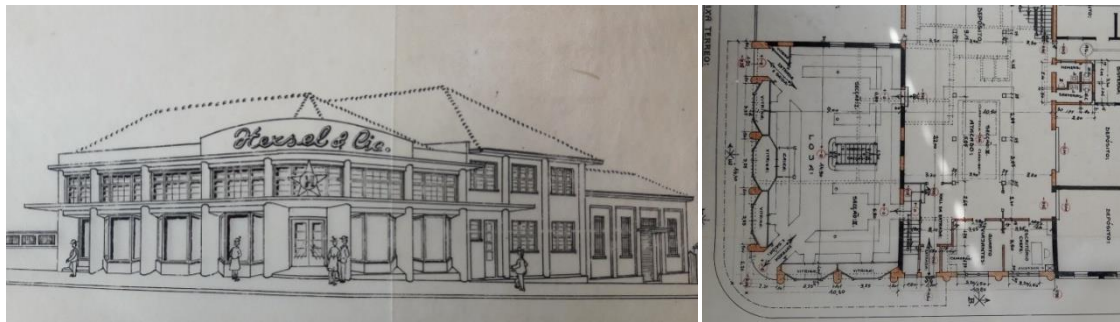


Figura 801: Wiederspahn: Reforma e ampliação da casa de negócios firma Hexsel & Cia, Lajeado, jan.1946. Fonte: Delfos, acervo do Theo Wiederspahn.

Na organização da planta baixa de moradias, ocorreram profundas alterações durante os anos 1920. Na Alemanha, surgiu uma nova configuração de circulação vertical e horizontal em conjuntos habitacionais: as assim chamadas *Siedlungen* – conjuntos habitacionais compostos por blocos lineares, equipados com um *Laubengang*. O *Laubengang* é um corredor aberto ou acomodado em arcadas, ao longo do qual se localiza uma série de apartamentos, com suas entradas e seus espaços não íntimos orientados para ele. O corredor assume, portanto, o caráter de rua semipública em nível elevado do solo, substituindo a escadaria fechada que levava diretamente às unidades de habitação – geralmente entre duas e seis por andar. Na implantação urbana e no desenvolvimento do acesso às moradias e demais tipos de empreendimentos, aparece, em alguns casos alemães, divulgados nos anos 1920 e 1930, uma configuração transitória entre tradição e modernidade. Trata-se de uma espécie híbrida: a forma geral dos prédios segue ainda a configuração típica do século XIX, com um bloco fechado com fachada contínua, elevada nas margens do quarteirão, porém seu sistema ‘viário interno’ já segue a nova ideia do *Laubengang*. Na verdade, sempre existiram prédios organizados desta forma. Um exemplo famoso é a casa onde Mozart cresceu, em Salzburgo, sendo igualmente uma tipologia comum na região do Palatinado, onde Menchen nasceu (figura 428). Nestes casos, o espaço de circulação tinha caráter comunitário, já que o corredor levava diretamente à maioria dos cômodos dos apartamentos que se espalhavam ao longo dele. A novidade nas *Siedlungen* dos anos 1920 era os apartamentos formarem unidades completas, inclusive banheiros e cozinha, e cada um possuir um acesso a partir do corredor, independente dos demais.

O prédio idealizado para Frederico Mentz diferencia-se deste sistema de circulação. Há uma escadaria central, conectada com os *Laubengänge* através de pontes, existindo, além de unidades com fachada para rua, unidades de moradia sem fachada externa. Considerando que a ventilação e a iluminação artificiais não eram usuais, tais unidades foram projetadas para serem iluminadas e ventiladas apenas através dos pátios cobertos de vidro, oferecendo condições climáticas complicadas. Isto pode ter levado o Sr. Mentz à decisão de não executar o prédio que se localizaria, conforme o plano de Maciel, no ‘ponto chique da cidade’. A única explicação para tal carência de higiene sanitária é terem sido projetadas para quem pretendia possuir um lugar privado, em endereço no centro comercial da capital, para uso em vindas esporádicas do interior a trabalho.

Lutzenberger: Palácio do Comércio (exterior) – Largo Visconde de Cairu, 17



Figura 802: Porto Alegre Estação Ildefonso Pinto, na frente do edifício horizontal do Mercado Livre (hoje não existem mais), nos fundos, o Palácio do Comércio. Fonte: www.prati.com.br, acesso 11.2018



Figura 803: Carlos Porto, 1933-1935: Palácio dos Esportes na Praça Castro Alves, em Salvador: www.g1globo.com, acesso 04. 2019

Figura 804: Fernando Corona, 1938: sede da Associação Comercial de Pelotas. Fonte: GONÇALVES, 2016, *Arquiteturarevista*, Vol.11, nº2, p.65.

Figura 805: Henri Sajous, 1940: Palácio do Comércio RJ maquete. Fonte: www.sajous-henri.com, acesso 03.2019

Figura 806: Empresa Kemnitz & Cia: edifício “A Tarde”, na mesma praça, 1928-30. Fonte: BIERRENBACH, 2011, s.p.

Como evidenciam as figuras 797-800, o projeto do Palácio do Comércio de Porto Alegre encaixa-se perfeitamente na produção contemporânea de prédios com caráter representativo e com a mesma função ou uma parecida. Os arquitetos Porto, Corona e Sajous enfrentaram o desafio de desenhar a fachada com a ausência quase total de elementos plásticos, porém Lutzenberger não desistiu de elementos decorativos para subdividir levemente a forma clássica do cubo puro e simples. Criou quatro zonas horizontais e três verticais, com a zona vertical central menos larga do que nos edifícios projetados pelos colegas, não sendo resultante de uma configuração composta de diferentes volumes salientes e recuados, como propõem Porto e Sajous.

Lutzenberger manteve seu estilo próprio neoclássico, enraizado no estilo guilherminista, e começou a introduzir elementos do *art déco*, estilo predominante na Porto Alegre da época. Ele chegou a um *design* não tão moderno quanto o de Corona ou Sajous, mas muito mais avançado do que se vê no edifício A Tarde, localizado em frente ao Palácio do Esporte de Porto, em Salvador, construído, uma década antes, pela empresa internacional Kemnitz & Cia. O edifício A Tarde possui, no entanto, um zoneamento da fachada semelhante ao do projeto final de Lutzenberger no que se refere à altura da última zona horizontal e sua posição levemente recuada; à largura mais esbelta da zona vertical central; aos locais das faixas decorativas em baixo-relevo, empregadas com o destaque das molduras das janelas; ao uso da pedra natural como revestimento no térreo. Parecida com o Palácio do Esporte de Porto é a introdução da marquise horizontal sobre o térreo, com pé-direito elevado, que interfere tanto na percepção quanto na utilização do espaço urbano do entorno imediato do prédio, oferecendo uma zona de conforto, protegida de intempéries. Os desenhos de projetos preliminares do Palácio, expostos nos corredores da Associação do Comércio em Porto Alegre, mostram que Lutzenberger estava testando diferentes volumetrias e abordagens dinâmicas de fachada. Na fase inicial, foi projetado com um térreo avarandado, iluminado à noite, sobre o qual ‘flutuam’ as fachadas de três pavimentos, revestidas de pedra com acabamento liso, horizontalizadas através de janelas em fita e de cornijas arredondadas nas esquinas e com um volume cúbico encaixado, plano com a fachada, mas sobressaindo no último andar. O edifício evidencia caráter fortemente organizado, relativamente leve e comunicativo, representando certo dinamismo e uma postura limpa que talvez hoje fosse chamada de *clean*. Na comparação desta proposta com outras obras de Lutzenberger, surge a impressão de que o arquiteto tentou produzir algo que não era próprio dele e que a Associação, querendo um prédio neste estilo, deveria ter contratado, talvez, outro profissional, pois esta não era a especialidade de Lutzenberger. Neste estilo, ele não poderia criar aquilo que destacava suas obras como algo especial. A configuração espacial do prédio não teria

permitido a contribuição do seu dom artístico no detalhe, por exigir ausência total de *eye-catchers*. A Associação e/ ou o arquiteto devem ter percebido este dilema e, nas propostas seguintes, percebe-se o retorno ao estilo próprio de Lutzenberger, mais pesado, retangular e, esporadicamente, decorado com detalhes preciosos, personalizados e capazes de transmitir conhecimento sobre a Associação Comercial e estimular o olhar cuidadoso sobre o prédio, sem serem formalmente predominantes.

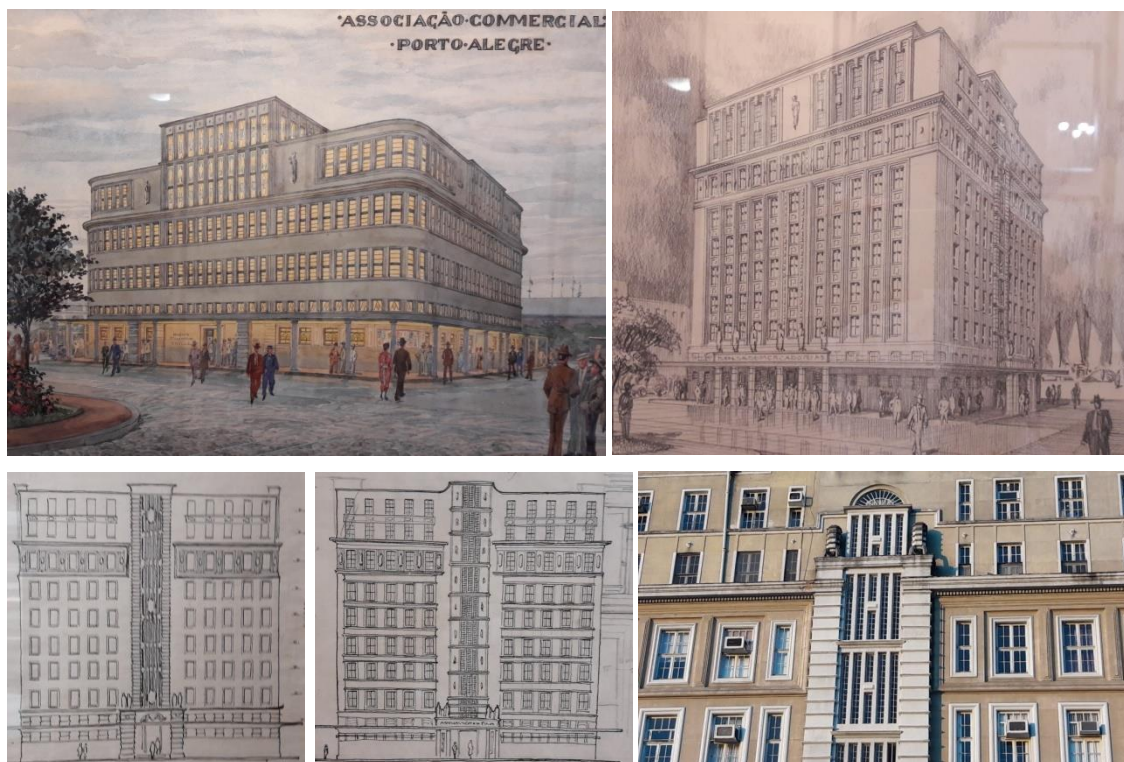


Figura 807: Fase preliminar do projeto. Fonte: acervo da instituição, foto da autora 06.2018

Figura 808: Fase final do projeto. Fonte: idem

Figura 809: Dois estudos da fachada principal. Fonte: idem

Figura 810: Detalhe da fachada lateral. Fonte: foto da autora, 06.2018

Os estudos de fachada principal (figuras 803), expostos nos corredores da associação, provavelmente são apenas algumas das inúmeras variantes produzidas no decorrer do projeto. O tema principal de estudo é a formulação do centro vertical da fachada principal, possivelmente considerando as propostas dos colegas Corona, Sajous e Porta, que trabalhavam com elementos mais fortes, formando volumes distintos. No primeiro momento, Lutzenberger deixa o *avant-corps* sobressair no último andar, método típico do *art déco* e praticado no palácio de Esporte de Salvador. Talvez, quisesse ainda manter esta ideia que constava do projeto preliminar. Ele testou também como ficaria, se o topo do *avant-corps* fosse ligado ao canto final do prédio, através de um acabamento curvado. Finalmente, o conclui na última zona horizontal do prédio, valorizando, em sua íntegra, o generoso volume puramente cúbico do prédio. A grande variedade estudos para as portas de grelha metálica do térreo documenta a habilidade do arquiteto de aplicar ao detalhe arquitetônico o desenho gráfico que vinha aperfeiçoando, desde a juventude, em ilustrações de

livros, bordas de cartas e desenhos de observação a mão livre. Nos desenhos propostos, encontram-se alguns traços neoclassicistas e outros em *Reformstil*, *art déco* e *Werkbund-design*. No entanto, não há modo de categorizá-los como puramente ou plenamente pertencentes a estes estilos. Em todos há uma nuance pessoal de simplicidade ao estilo Lutzenberger, talvez resultante de sua última fase criativa, na Alemanha, no final dos anos 1910, quando projetou em *Heimatschutzstil*, que focava o aspecto artesanal, tradicional, sem intuito de imitação de qualquer nobre ou burguês elegante. Parece que séculos de desenvolvimento estilístico separam o imaginário do mundo induzido pelo aspecto da porta do elevador de 1907, na KaDeWe, trabalhada em bronze, coberta de detalhes em estilo neomedieval-renascentista, daquele que Lutzenberger pretendeu representar, em 1938, na Porto Alegre governada por Getúlio Vargas. O *hall* que se acessa pela porta em estilo guilherminista é quase idêntico, mas o acabamento figurativo do detalhe não serve mais como referência formal.

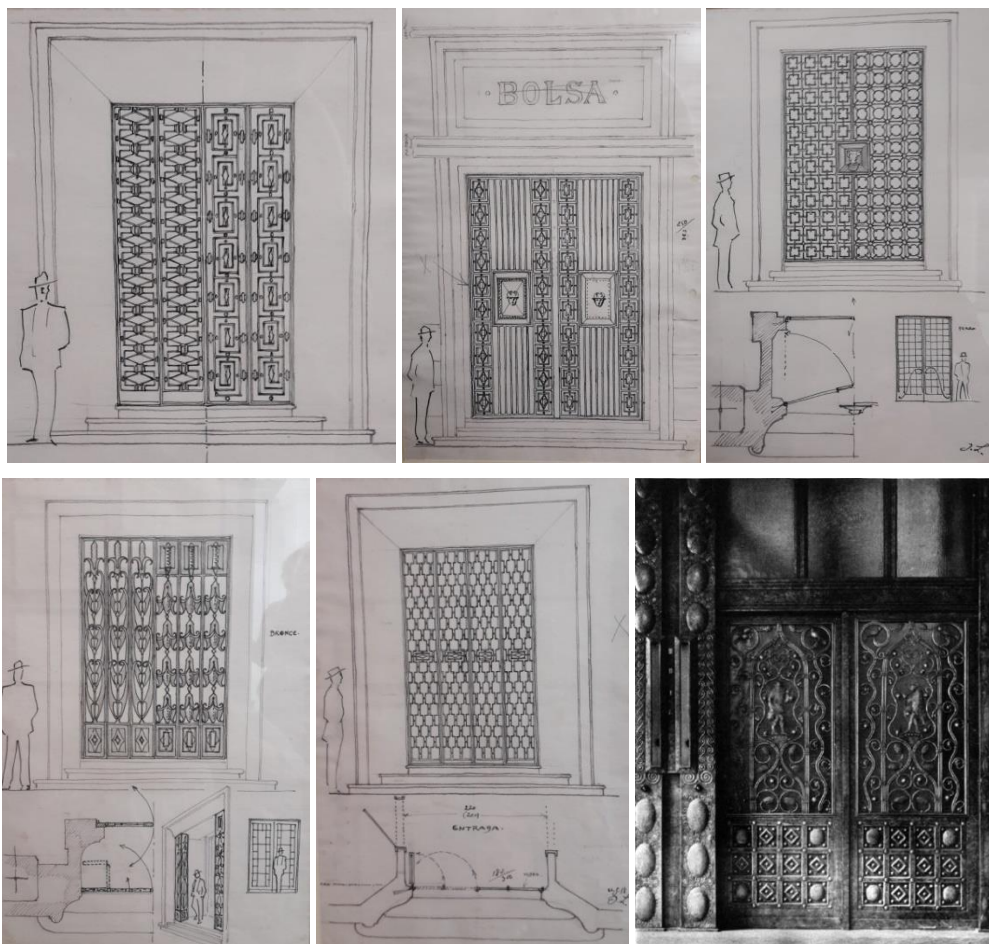


Figura 811: J. Lutzenberger: estudos para portas com grades metálicas, no prédio do Palácio do Comércio. Fonte: acervo da instituição, foto da autora, 06.2018

Figura 812: Porta do elevador no KaDeWe. Fonte: CREUTZ 1907, p. 100

Lutzenberger continuou aplicando os mesmos critérios na formação e na organização espacial de um prédio que tinha aprendido quer na faculdade, quer trabalhando como recém-formado na Alemanha. Ele trouxe, para o Brasil, esta técnica como bagagem cultural,

aparentemente sem considerar necessário ou desejável alterá-la, seja pela ausência de exemplos de arquitetura que o teriam convencido a mudar de ideia, seja porque avaliou alternativas, mas as descartou (acredita-se ser este o caso do projeto do Palácio do Comércio) por não estar convicto que eram de qualidade superior. Surge, então a questão se esta resistência ao desenvolvimento arquitetônico em vigor no Brasil, lançado pelo núcleo de arquitetos em volta de Oscar Niemeyer e Lúcio Costa que, inspirados nas ideias de Le Corbusier, já estavam executando o Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, desde 1936, não teria causado impacto no fazer de um arquiteto tão dedicado, com um horizonte intelectual muito amplo, de elevada sensibilidade na percepção de seu entorno, como comprovam seus desenhos a mão livre.

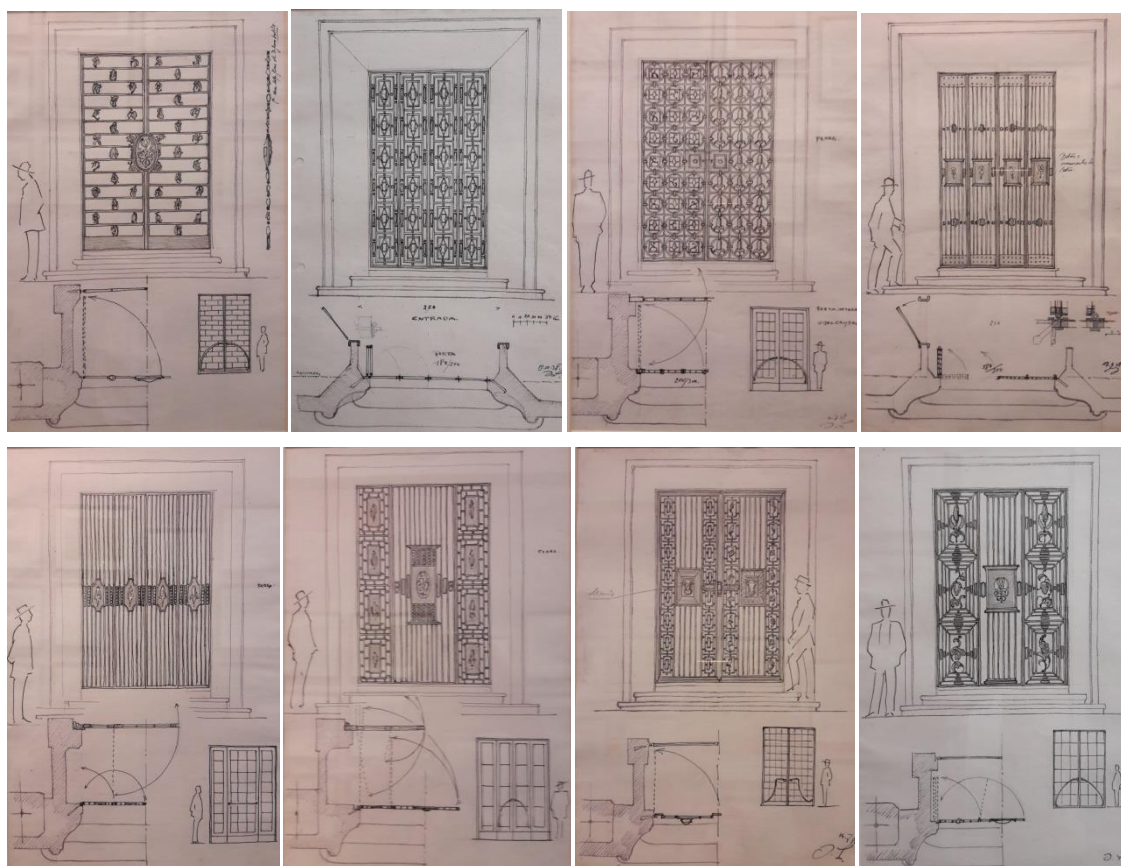


Figura 813: J. Lutzenberger: estudos para portas com grades metálicas no prédio do Palácio do Comércio. Fonte: acervo da instituição, foto da autora, 06.2018

Tende-se a imaginar que por convicção, talvez evocada por motivos românticos, Lutzenberger não quis embarcar no trem de um futuro espacial e estilisticamente desconhecido, preferindo conservar seus valores. A troca de continente teve como efeito tornar sua obra sólida hipoteticamente passível de agressão e atribuir-lhe o carimbo de estrangeirismo. Ele deve ter se dedicado, com o maior esforço, ao ato de manter vivo seu lado artístico, defendendo o que era seu. Provavelmente, Lutzenberger não sentia necessidade de enfrentar outra luta para elaborar um estilo internacional, o que teria significado submeter sua obra a profundas alterações, para que, ao final, talvez ficasse igual àquela dos colegas brasileiros, eliminando sua marca pessoal. Há

possibilidade de terem sido motivos econômicos que forçaram o imigrante a continuar oferecendo sempre o mesmo produto.

III. 4. Indústria

Conforme Pesavento, a Primeira República no Brasil caracterizou-se pela afirmação de uma burguesia industrial que representava o progresso e seu desenvolvimento estaria ligado, necessariamente, à aplicação da ciência e da tecnologia [PESAVENTO, 1987, apud Miranda, 2013, p.117 -119]. Em 1808, com a abertura dos portos por Dom João e a revogação da lei de 1785, que tinha proibido a produção manufatureira e reprimido a liberdade econômica no Brasil, acabou, na prática, o sistema colonial no país, indicando o caminho rumo à independência de Portugal. Porto Alegre iniciou sua industrialização no final do século XIX.



Figura 814: Antiga estação ferroviária na Rua da Conceição, ao fundo o Edifício Ely. Fonte: <http://antigaportoalegre.no.comunidades.net/fotos-1941-1960>, acesso 12/2018

Figura 815: Antiga estação ferroviária de Porto Alegre, década de 1950. Atualmente, ali estão as elevadas da Conceição e, ao fundo, à direita a estação rodoviária. Fonte: idem



Figura 816: Th. Wiederspahn, 1922: Edifício Ely, Rua da Conceição nº 283. Fonte: Delfos PUC-RS

A zona industrial da cidade estendia-se ao longo da orla do Guaíba na direção norte da cidade, paralela aos trilhos do trem, principalmente na Rua Voluntários da Pátria. Esta rua, que começa no centro, na altura do Mercado Público, dava acesso aos trapiches das mais poderosas empresas do estado até chegar à estação ferroviária¹⁴⁷. A partir deste ponto, tornava-se o eixo principal dos estabelecimentos fabris da cidade.

¹⁴⁷ A primeira ferrovia brasileira foi inaugurada em 30 de abril de 1854 pelo gaúcho Irineu Evangelista de Souza, o Barão de Mauá. A partir desta data, por aproximadamente 80 anos, os trens tiveram a supremacia dos

Com o prédio Ely (figuras 816, 764 e 765), Wiederspahn definiu a forma do espaço aberto na frente da estação ferroviária, dando ao prédio o caráter de marco na paisagem urbana, o qual estabeleceu a divisa entre o centro comercial, com negócios e locais de produção mais calmos e menos poluentes, e a zona industrial da cidade. A perspectiva do prédio, desenhada por Wiederspahn, mostra a vida em uma rua de uma cidade que pretende alcançar características modernas, metropolitanas: automóveis; bonde; pessoas muito bem vestidas passeando e olhando as vitrines; alguém indo para a estação ferroviária, carregando sua mala cheia de adesivos (lembrancinhas), documentos de um amplo raio de atuação e conhecimento do mundo. Há também pessoas trabalhando, mas são pouquíssimas. Paradoxalmente, no meio deste mundo moderno, está uma carroça puxada por três mulas, pertencente, provavelmente, a viajantes que frequentam o interior do estado, e um menino em pé, equilibrando-se em uma carroça de duas rodas, que ele conduz rumo ao centro.

A defasagem entre diferentes graus de tecnologia e modernização, que caracterizava o país e que Lutzenberger retratou em desenhos artísticos e caricaturas famosos, também não foge da representação na obra de Wiederspahn – encontrando-se nas próprias plantas arquitetônicas.

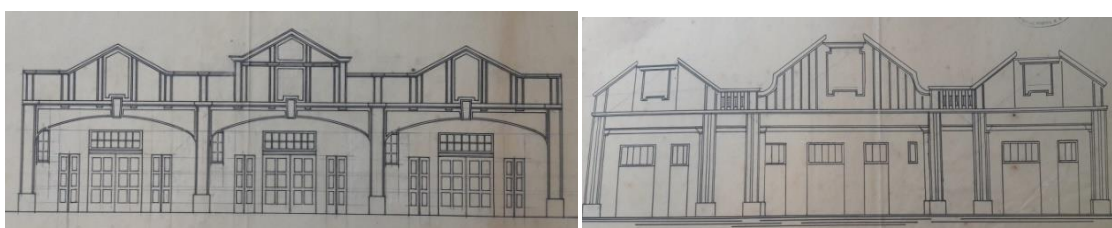


Figura 817: Escritório Wiederspahn, autor não identificado: três armazéns para o Sr. Hugo Gerdau, 1916. Fonte: Delfos PUC-RS

Figura 818: Escritório Wiederspahn, autor não identificado: três armazéns, sem data sem dono, no entanto parece tratar-se dos armazéns da empresa H. Jäger. Fonte: Delfos PUC-RS

Os locais da produção, quando em forma de galpões, eram construções básicas de um andar, telhado de duas águas e frontão para a rua. O frontão servia como marco identificador da empresa, em meio a outros, relativamente iguais em termos de volumetria. As condições climáticas dentro dos galpões não deveriam ser das melhores, considerando que os telhados eram construções leves em madeira, cobertos com metal ou telhas francesas, sem proteção térmica. O pé direito relativamente alto talvez tornasse o ambiente suportável para quem estava acostumado. No caso dos prédio de produção com vários andares – tipologia mais rara – as construções eram mais robustas, executadas geralmente em concreto armado. Suas fachadas laterais também mostram mais cuidado no desempenho arquitetônico.

transportes terrestres no Brasil. No Rio Grande do Sul, a primeira ferrovia foi inaugurada em 14 de abril de 1874, ligando Porto Alegre a Novo Hamburgo. [http://ronaldofotografia.blogspot.com/2014/05/antigos-cartoes-postais-de-porto-alegre_24.html, acesso 01.2019]

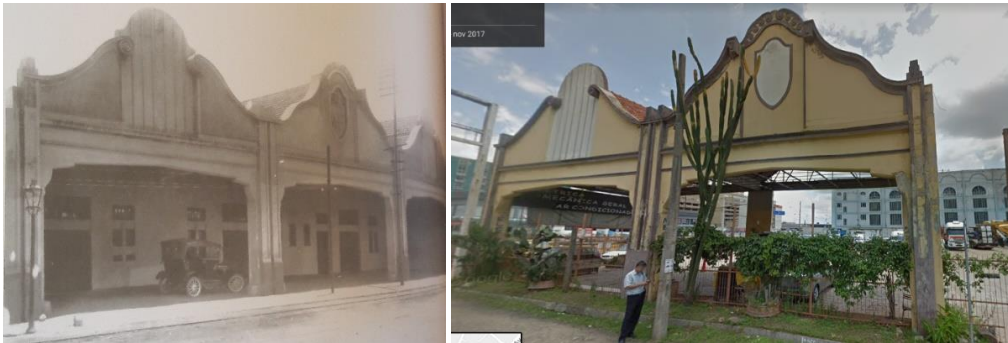
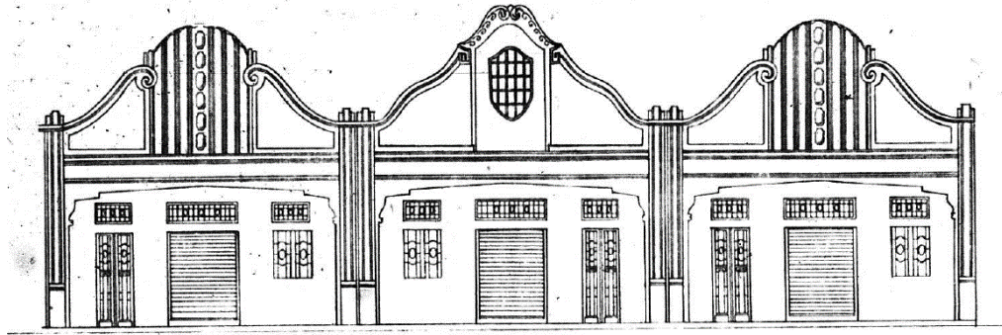


Figura 819: Escritório Ahrons, autor não identificado: três galpões para Sr. R. Ahrons Irmãos, 1920.

Fonte: arquivo Público proc. nº 325/920.

Figura 820: Fotografia de Theo Wiederspahn dos galpões. Fonte: WEIMER 2009, p.82

Figura 821: Restos dos mesmos galpões. Fonte: google street view, acesso 02/2018

O projeto de Ahrons intitulado “três galpões para a empresa Ahrons Irmãos” foi desenhado quatro anos depois do fechamento do escritório da construtora, entretanto assinado pelo próprio R. Ahrons. Weimer os apresenta, em fotografia de Theo Wiederspahn, como “Armazens de Schwarz, Homrich & Cia., Rua Voluntários da Pátria” de sua autoria [Fonte: WEIMER, 2009, p.82]. Deve se tratar, portanto, ou de um projeto que Wiederspahn elaborou como autônomo, mas não quis ou não pôde assinar por algum motivo, ou de um projeto de Ahrons que, embora tivesse fechado seu negócio fez questão de desenhá-lo, deixando a parte da execução nas mãos de Wiederspahn, talvez porque, naquele ano, este estivesse construindo muitos outros projetos na mesma rua – (conforme WEIMER, 2009, p.170-171: Jacob Kroeff filho; Wallig & Cia.; H.Ritter & Cia. (residência); Chaves Irmãos (armazéns); Rudolf Ahrons (armazém); Irmãos Ahrons; Hugo Gerdau (fábrica); Chapéus Kessler; Vasconcelos & Cia.; F.G. Bier; Frederico Schmidt; Dionício C. Silveira (depósito); projeto de macaco hidráulico, H. Theo Möller (ampliação); Hotel Fredrico Schmidt) –.

É interessante observar o quanto o estilo arquitetônico é diferente das obras executadas por Ahrons na época, quando o escritório ainda funcionava com Wiederspahn como chefe do departamento da arquitetura. A forma elaborada dos arcos em volta dos portões de entrada lembra os pilares com mão francesa decorada vistos dentro dos bancos e no prédio dos Correios e Telégrafos. Havia também projetos onde pilastras ultrapassavam a platibanda e as janelas ou as

portas com elementos facetados ou retangulares, rotados a 45°, pois todos estes elementos pertencem ao cânone formal do *Jugendstil* e do *Reformstil* alemão.

Na fachada dos três galpões há ainda outro pormenor: o *art déco*, que começou a se disseminar endemicamente na cidade somente nos anos 1930, já se anuncia nos frontões laterais. O frontão do meio, no entanto, faz uma referência que poderia ser chamada de neocolonial, lembrando as igrejas barrocas mineiras, com janela em forma de um brasão e seu espigão ondulado, abarrocado.

Resumindo, estes três galpões constituem um exemplo típico da arquitetura teuto-brasileira local, que mescla elementos formais tradicionais de ambas as culturas de tal forma que cria nova expressão, claramente identificável como típica rio-grandense ou, mais especificamente, de Porto Alegre.

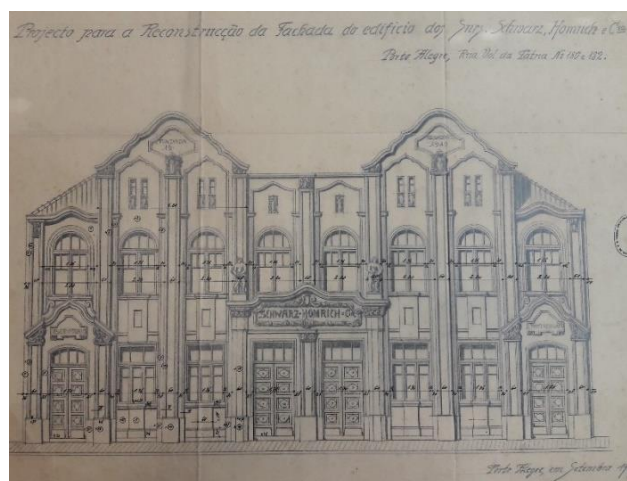


Figura 822: Th. Wiederspahn: Schwarz Homrich & Cia., reconstrução da fachada do edifício, Voluntários da Pátria n° 180-182, 1919. Fonte: Delfos PUC-RS, foto da autora 05.2017

Figura 823: Th, Wiederspahn: quatro armazéns dos Srs. H. Ritter Filhos – Voluntários da Pátria n° 599, 1919. Fonte: Delfos PUC-RS, foto da autora 06.2017

A novidade da proposta dos armazéns é bem percebida na comparação com a fachada de Wiederspahn para a empresa dos irmãos Ritter¹⁴⁸ de 1919, que ainda nada tem desta mescla local

¹⁴⁸ Em 1914, instalava-se, no bairro Navegantes, a A. J. Renner & Cia., que teve origem em São Sebastião do Caí e transferiu-se, progressivamente, para o Navegantes até 1916. Conforme um artigo da revista "Orientação

e colonial. Ela é racionalmente organizada em faixas verticais de duas larguras diferentes que abrigam, respectivamente, duas e três janelas justapostas e retângulos facetados com um desenho simples, diferente em cada andar. A fachada é simétrica, espelhada no meio, tendo quatro telhados com quatro águas justapostas. Embaixo deles, há oito faixas verticais com duas janelas, intercaladas com seis faixas de três janelas, das quais duas são marcadas como entradas com frontões. No centro da fachada, repete-se a faixa de duas janelas, assim evidenciando que a configuração toda é espelhada. A platibanda não tem mais o caráter de uma mureta acima da fachada. Parece que continua o 'pano' do desenho da fachada, somente segurado por uma cornija fina, horizontal, terminando como se alguém tivesse cortado o tecido irregularmente em ziguezague. Tirando a cornija, falta pouco para ser como uma fachada expressionista de Poelzig.

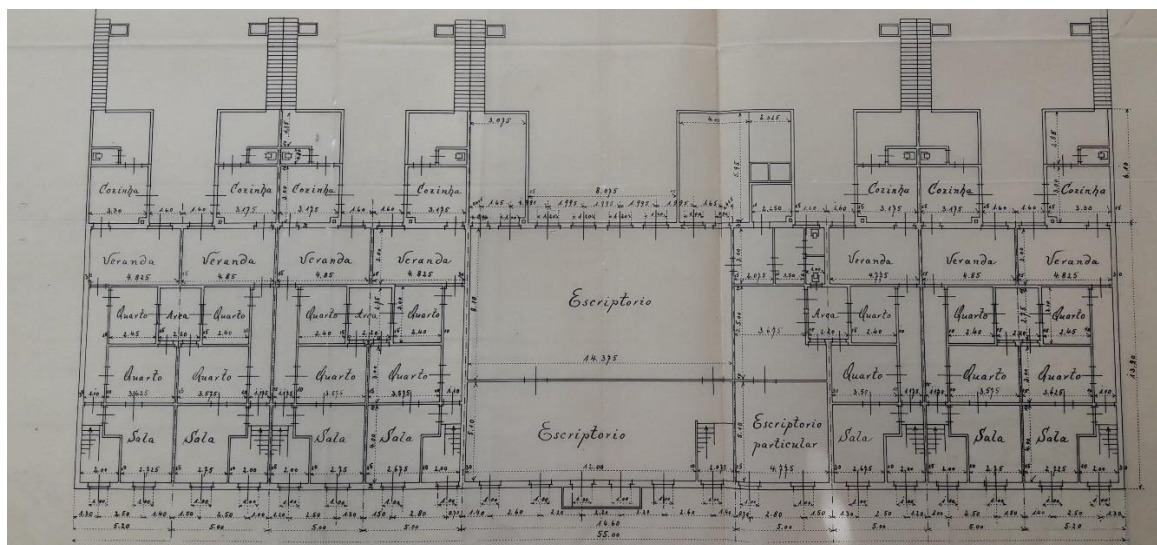


Figura 824: Th. Wiederspahn: depósitos novos, escritórios e moradias da firma Theo Wiederspahn & Cia., na Rua Comendador Coruja, 1920. Fonte: Delfos-PUC, foto da autora 06.2017

A fachada que o arquiteto projetou, um ano depois, para a própria empresa é praticamente igual àquela proposta para os irmãos Ritter. No entanto, em função das diferenças na organização interna, provenientes de outros usos, a fachada tornou-se mais movimentada, nela a posição das janelas acontece de maneira xadrez, tendo, quando localizadas nos patamares

Econômica e Financeira” de 1943, esta tecelagem, que contava com alguns pavilhões, propiciou novo impulso ao bairro [Orientação Econômica e Financeira. Ano I. Porto Alegre, abril de 1943, p.18, apud MIRANDA, 2013, p. 157].

das escadarias, outra altura de peitoril do que quando estão ao nível dos apartamentos. Ao primeiro olhar, a fachada parece ser simétrica, mas, contando-se os eixos e observando-se a posição das janelas, percebe-se que não é. As aberturas começam dançar a sobre a superfície, conquanto Wiederspahn não retome a ideia da movimentação zigue-zague da fachada Ritter. Não se conseguiu verificar se o grande prédio, estilisticamente familiar, localizado na Rua Comendador Coruja esquina com a Cristóvão Colombo é uma versão revisada do projeto de 1920 aqui mostrado ou não.



Figura 825: Armazéns de Alberto Bins ¹⁴⁹. Fonte: 4º. Distrito: um lugar de urbanidade em Porto Alegre. ppt.de Prof.Neila Mattos, p.13

Figura 826: Armazéns projetados por Wiederspahn com o armazém Jäger no meio. Fonte: jornal do comércio 14/06/2013.

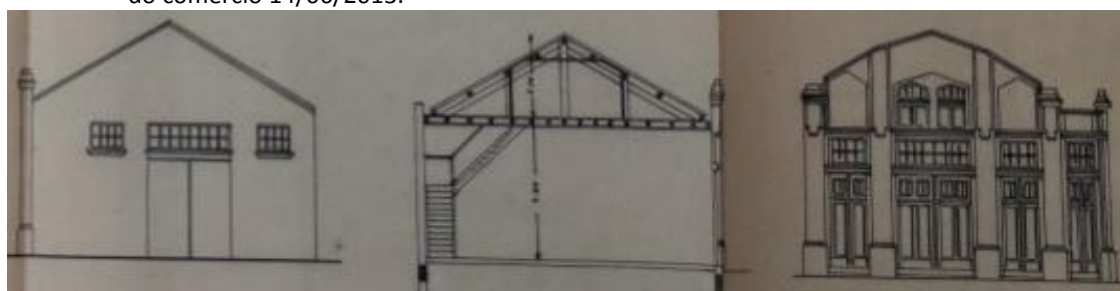


Figura 827: Escritório Th. Wiederspahn, autor não identificado: armazém para o Sr. Ely, 1924

Retomando os armazéns – conforme Weimer, esta tipologia ocupava, até o final da década de 1920, longos trechos da Rua Voluntários da Pátria, desde a Rua Garibaldi até a Rua São Pedro. Ele diz que este foi o primeiro experimento de industrialização da construção denominada utilitária, a qual ainda não era considerada arquitetura. Wiederspahn teria desenvolvido um

¹⁴⁹ O fundador de nossa primeira metalúrgica foi o alemão Emmerich Berta que em 1871 inicia, em pequena escala, a produção de cofres que era sua especialidade. A pequena empresa ficava situada no então Caminho Novo, atual Voluntários da Pátria e não passava de um pequeno pavilhão com poucos operários. Em 1891, depois de retornar da Europa e de ter trabalhado como comerciante de ferros, o Sr. Alberto Bins assume como sócio comandatário (sócio majoritário) a pequena indústria de Emmerich Berta e passa a conduzir a mesma até 1904 quando o Sr. Berta retirou-se da sociedade, ficando Alberto Bins como único proprietário. Nesta época a empresa passou a denominar-se “Fábrica Berta” em homenagem ao fundador e primeiro fabricante de cofres no Brasil. O Sr, Emmerich Berta faleceu em 1912.

A grande capacidade de Alberto Bins como empresário deu grande impulso a empresa tanto que ampliou-a com a construção de cinco pavilhões e importação de máquinas modernas da Europa constituindo-se no maior complexo metalúrgico do estado naquela época.

Alberto Bins, além de empresário de grande sucesso foi também prefeito de Porto Alegre, Deputado Estadual em várias legislaturas, presidente da Associação Comercial de Porto Alegre e um dos fundadores da VARIG em 1927 e também da União de Ferros.

[http://ronaldofotografia.blogspot.com/2014/05/antigos-cartoes-postais-de-porto-alegre_24.html, acesso 01.2019].

protótipo que multiplicou, somente personalizando a fachada principal. Os vagões do trem entravam por baixo do escritório, acomodado no segundo piso. Na parte dos fundos, onde acontecia a produção, havia um pé-direito duplo [WEIMER 2009, p.82]. O projeto de 1924 do armazém para o Sr. Ely, propunha uma fachada equilibrada, típica da época. Inúmeras vezes, Wiederspahn havia elaborado fachadas similares, em anos anteriores recentes. As duas propostas para a fábrica de banha de 1925 não apresentam mais nada desta previsibilidade formal. Em somente um ano, um 'terremoto estilístico' tornou as formas aprovadas obsoletas, desequilibrando o estilo da produção do arquiteto em favor de uma inclinação para formas do expressionismo. A influência de novos empregados pode ter causado este impacto ou uma viagem de Wiederspahn à Alemanha provocou esta mudança.



Figura 828: Escritório Th. Wiederspahn, autor não identificado: Duas versões para uma fábrica de banha, 1925

A organização das aberturas em um ritmo muito mais rigoroso na segunda proposta providencia clareza à leitura da fábrica, que reflete a tecnologização e a aceleração da produção, deixando de representar qualquer individualidade. A primeira proposta tem ainda caráter individual, que poderia servir perfeitamente para o prédio de uma instituição cultural. Não expressa identidade claramente industrial, ao contrário da segunda proposta, que se apresenta bem mais racional e menos individualista. Além desta falha de comunicação de uso, foi provocada, na primeira proposta, uma situação infeliz, com cinco colunas, em função de o prédio não poder ter um acesso central, que seria o lugar tradicional de um pórtico, oriundo da arquitetura clássica. O lugar do acesso encontra-se obstruído pela terceira coluna, localizada no meio da fachada. Não se tem conhecimento se uma das propostas de projeto foi efetivamente executada, nem sobre quem teria sido o dono da obra. Segundo Tubino, existiam, em 1922, em Porto Alegre, várias firmas teuto-brasileiras dedicadas ao comércio de banha e carne: Brecht, Dreher, Fett, Graf, Dillenburg, Mentz, Renner, Oderich [TUBINO, 2008, p.192].

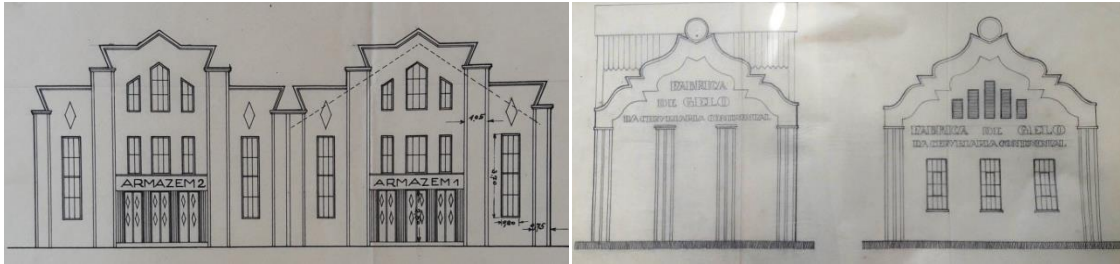


Figura 829: Escritório Th. Wiederspahn, autor F. Filsinger: duas versões para a fábrica de gelo Abraham em Santa Cruz, 1927. Fonte: Delfos PUC-RS

As duas propostas para a Fábrica de Gelo Abraham, elaboradas por Filsinger, são muito diferentes uma da outra. Não correspondem exatamente à imagem de fábricas, poderiam perfeitamente ser prédios de uso cultural, como cinemas ou teatros.



Figura 830: Escritório Ahrons, desenho atribuído à Wiederspahn: Cervejaria Bopp, conjunto das edificações construídas em três etapas – 1909, 1910 e 1914 – da esquerda para direita. A última parte foi executada com três eixos de janela a mais do que no estudo. Fonte: www.cervejariabopp.blogspot.com, acesso 04.2019

O mesmo aplica-se à Cervejaria Bopp, que, após sua reabilitação, funciona muito bem como centro gastronômico, cultural e comercial, devido a seu rico, divertido e, principalmente, muito chamativo adorno figurativo. Pesavento explica esta atitude de interpretar prédios industriais com um desenho inesperado como uma reação da sociedade ao desenvolvimento industrial:

Numa sociedade convulsionada pela modernidade, onde velhos valores eram solapados e novos surgiam, onde a cada dia se revelavam atores sociais inusitados para os quadros do *ancien regime*, uma combinação de talento artístico, ironia e irreverência fez explodir um novo olhar sobre o mundo

[PESAVENTO, 1994, p.12, apud THIESEN; VALLADÃO, 2006, p. 167]

Considerando Cervejaria Bopp e a plasticidade de suas figuras com temáticas diversificadas e, em boa parte, inéditas como adorno plástico de edificações, alegres, por vezes irônicas ou até absurdas, pode-se pensar que Pesavento identificou a reação correta, que poderia ter resultado de um outro olhar sobre o mundo. Contudo, a consideração de John Ruskin em “The Seven Lamps of Architecture” (as sete lâmpadas da arquitetura, 1849) evidencia-se mais plausível como motivo para qualquer decoração:

A pergunta certa a fazer, com respeito ao ornamento, é simplesmente a seguinte:
foi feito com prazer?

[RUSHKIN, 1849, apud FRAMPTON, 1979, p. 54]

O elefante, animal de estimação da empresa, levantando a tromba; garçons ou cervejeiros vestidos com avental e usando chapéu redondo, espantados, verificando a evasão total de canecas; colunas formadas por garrafas de cerveja empilhadas; guirlandas de lúpulo; Mercúrio, acompanhado por um galo, lembrando que, no dia seguinte, terá de acordar e trabalhar; um bode, como animal companheiro, simbolizava, já nas culturas da antiguidade do oriente médio, libido, fertilidade e virilidade – todos estes elementos testemunham o prazer criativo do arquiteto e do artista plástica.



Figura 831: Escritório Ahrons, autor Wiederspahn: Cervejaria Bopp, prédio principal. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 04.2019

Figura 832: Detalhes decorativos nas fachadas e adorno plástico sobre a platibanda. Fontes: Delfos-PUC, fotos da autora 01.2019, www.receitadeviagem.com.br e www.wikimedia.org, acesso 04.2019

Da mesma forma alegrem, quem observa as fachadas, corujas (ironicamente o símbolo da sabedoria), há um gato lambendo a cerveja que pinga da caneca virada do jovem ébrio – em

alemão, 'ter um *Kater*' (gato) significa sofrer de ressaca. Espalhados sobre todas as fachadas do prédio, aparecem pessoas fazendo tim-tim com a caneca levantada, como o rei Gambrinus, lendário criador da cerveja, tradicionalmente representado com toda a pompa.

Os desenhos mostram o quanto Wiederspahn divertiu-se. O artista plástico da oficina de João Vicente Friedrichs – Alfred Adloff – foi, conforme Doberstein, o escultor principal da edificação, tendo introduzido poucas alterações.



Figura 833: Escritório Ahrons, esboço e desenho passado a limpo de Wiederspahn: estátua do Gambrinus na cervejaria Bopp, 1914. Fonte: acervo Wiederspahn, DELFOS-PUC, foto da autora.

Figura 834: João Vicente Friedrichs: estátua de Gambrinus executada na cervejaria Bopp. Fonte: www.telecerveja.blogspot.com.br, acesso 12.2016

Figura 835: Paul Marbeau, 1894: Gambrinius em Paris. Fonte: paris-bise-art.blogspot.com, acesso 04.2019

Figura 836: Burkhard Waldis, Nikolaus Stör, Peter Flötner, 1543: Gampar (Gambrivius), retratado como rei de Flandes e Brabante. Fonte: www.wikimedia.org, acesso 04.2019

Em 1913, Bopp, Wiederspahn e Friedrichs ainda não contemplavam o que Sullivan, grande arquiteto norte-americano de prédios em altura, tinha formulado, em 1892, como desafio da arquitetura contemporânea:

Seria ótimo para nosso bem estético se pudéssemos evitar completamente o uso do ornamento por alguns anos, de modo que nosso pensamento pudesse se concentrar intensamente na produção de edifícios bem formados e agradáveis em sua nudez. Nós nos absteríamos por força, assim, de muitas coisas indesejáveis e aprenderíamos, em contraste, como é eficiente pensar de maneira natural, bem-disposta e saudável...

Aprenderíamos, porém, que o ornamento é mentalmente um luxo, não uma necessidade, pois discerniríamos tanto as limitações quanto o grande valor de massas não-adornadas.

[SULLIVAN, *O ornamento na arquitetura*, 1892, apud FRAMPTON, 1979, p.65]

Provavelmente, não consideravam este desafio importante para prédios com menos altura e, conseqüentemente, menos repetições de elementos formais e estruturais, empilhados na fachada. Ou, simplesmente optaram por decoração plástica como propaganda edificada da empresa, definindo, através do imaginário figurativo, o uso original da edificação para sempre. Sullivan encaminhou a arquitetura moderna da época em direção à ideia da polivalência e da

flexibilidade funcional de uma edificação, deixando o individualismo e a personalização em segundo plano.

Outro possível motivo para a exploração da representatividade formal, através de uma decoração tão impactante como a da Cervejaria Bopp, pode ter sido o fato de a arquitetura dos edifícios industriais, como salienta Pesavento, ter incorporado uma carga simbólica que não deve ser esquecida: “Naturalmente, a fábrica, segundo a ótica burguesa, era visualizada como sinônimo de progresso, de riqueza, de civilização” [PESAVENTO, 1994, p. 38 apud Anais do Museu Paulista. v. 14. n.1. Jan.- June 2006, p.169]. Esta civilização, no caso, correspondia a um imaginário de urbanidade criado por composições espaciais, cuidadosamente projetadas conforme um plano diretor, que na época ainda não existia, mas que já teria sido assunto de discussões, as quais resultaram, em 1914, no plano de melhoramentos para a cidade. O principal critério de projeto e planejamento urbano da época era a arte da composição pitoresca (conforme as ideias formuladas por Camillo Sitte), junto aos devidos adornos que traduzem a função dos respectivos volumes.

Conforme comenta Lemos, a moda brasileira, nas proximidades da guerra de 1914, favorecia uma opulência decorativa, que teria sido uma manifestação delirante da repetição do movimento romântico da segunda metade do século XIX, oferecendo, novamente, a proposta de simbolizar engajamento à modernidade com o apoio da riqueza. O elogio à prosperidade dos Irmãos Bopp e seu compromisso com a cidade, publicado no *Correio do Povo*, concorda exatamente com a interpretação de Lemos, por ver, na Cervejaria Bopp, a expressão do progresso e da nova visão de conforto e não o resultado de um imaginário urbano, inspirado nas ideias germânicas de Sitte.

O sucesso e o progresso da empresa ficavam mais evidentes, por ela ter sido fundada, em 1909, pelos três irmãos funileiros – Arthur, Alberto e Carlos – somente um ano antes da contratação de Ahrons para elaborar o projeto de uma fábrica de grande porte e por ter, nos cinco anos seguintes, requerido duas ampliações.

“*Skizze 2*” mostra uma das propostas que Wiederspahn elaborou, mas que se tornou obsoleta antes de ser construída, por ser pequena demais: tem volumetria menor, um elemento de ligação entre os prédios com apenas um andar e não possui a torre.

Carlos Bopp Filho viajou, em 1910 e provavelmente outras tantas vezes, para a Alemanha com o intuito de buscar mais conhecimento técnico, específico e atualizado sobre maquinários de processamento da cerveja. Lá, ele também consultou empresas sobre o projeto estrutural industrial que pretendia realizar, sendo possível, por conseguinte, que as alterações ocorridas entre “*Skizze 2*” e o projeto executivo representem um exemplo daquilo a que Pesavento refere-

se, quando expõe que a introdução de tecnologia e a aquisição crescente de máquinas teriam envolvido mudanças espaciais, reordenando o espaço fabril do ponto de vista da funcionalidade do trabalho manufatureiro [PESAVENTO, 1994, p.38, apud THIESSEN; VALLADÃO, 2006, p. 167].



Figura 837: Escritório Ahrons, autor Wiederspahn: esboço 2 (*Skizze 2*) de uma variante preliminar menor e menos decorada, com a passagem sobrescrita "Hopfen und Malz, Gott erhalt's" (Lúpulo e malte, Deus preserva-os) Fonte: Delfos-PUC, foto da autora 06.2017

Figura 838: O mesmo trecho do prédio, executado de forma maior, com ponte de dois andares e torre. Fonte: Foto da autora, 01.2019

Figura 839: Escritório Ahrons, autor Th. Wiederspahn: Cervejaria Bopp, torre da fachada principal, 1913. Fonte: Delfos PUC-RS, foto da autora 06.2017

Conforme o *site* da família Bopp, criado em decorrência das festividades dos 100 anos da Cervejaria Bopp Irmãos, o jornal *Correio do Povo*, no dia 6 de maio de 1910, notificava:

"...**Cervejaria Bopp** - Com o dr. Rudolph Ahrons, os industrialistas desta praça sr. Bopp & Irmãos contrataram a construção de um magestoso edificio para o funcionamento da cervejaria daquelle nome. A rua Christovam Colombo (Floresta) ficará assim dotada de mais um predio digno di adiantamento desta capital. Como já tivemos occasião de noticiar, a Cervejaria Bopp vae desenvolver, em grande escala, a sua produção, de forma a poder attender à exportação para outros mercados nacionaes. Já está em viagem para a Allemanha, aonde chegará dentro de breves dias, o capitão Carlos Bopp Filho, que ali adquirirá machinismos modernos e outros pertences, de fôrma a dotar o estabelecimento de todos os requisitos necessarios. Os trabalhos da construçã do novo edificio da fabrica dos srs. Bopp & Irmãos já foram encetados, sob inspeção immediata do dr. Rudolph Ahrons..."

Considerando esta notícia do *Correio do Povo*, Carlos Bopp Filho pode ter trazido, nesta ocasião, as plantas ou então as trouxe três anos depois, já que são datadas de 1913. Elas tratavam de um projeto para uma fábrica sediada em Wiesbaden. Há também a possibilidade de o próprio Wiederspahn ter viajado para fazer consultas a este respeito.



Figura 840: Planta de origem alemã: *Bopp Irmãos Porto Alegre. Corektur-Blatt zu Bauzeichnung N°1.* (planta corrigida do desenho construtivo nº1), assinada em Feuerbach, 22.VII.13. Fonte: Delfos-PUC, foto da autora 06.2017



Figura 841: Planta de origem alemã: *Wellblech-Verlegungsplan für Maschinenfabrik Wiesbaden* (paginação da chapa metálica ondulada para a fábrica de máquinas em Wiesbaden) com cálculos das áreas de determinadas partes do prédio, assinada em Mülheim, 13.11.13. Fonte: Delfos-PUC, foto da autora 06.2017

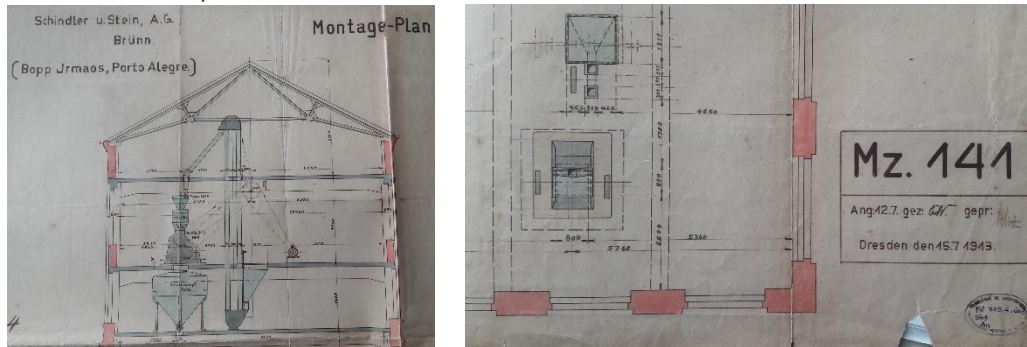


Figura 842: Planta de origem alemã, elaborada pela empresa Schindler & Stein, A.G., firmada em Brunn (hoje Brno na Czechia): Montagem da central de moagem de cereais, assinada em Dresden, 15.7.1913. Fonte: Delfos-PUC, foto da autora 06.2017

Em consequência da importação e da instalação de máquinas de refrigeração da firma Linde, não aconteceu a transferência cultural da Alemanha para o Brasil do assim chamado Biergarten, parte indispensável para uma boa cervejaria da época (válido até hoje).

Antes da refrigeração artificial da cerveja, buscava-se gelo nas redondezas das cidades (em Munique, por exemplo, no parque de Nymphenburg ou nos glaciais dos Alpes). Ele era conduzido, embalado em ramos de coníferas, até as cheias cavernas de estoque de barris das cervejarias. Para diminuir o impacto térmico dos raios solares, foram plantadas árvores de sombra em cima dos depósitos subterrâneos. Uma camada de brita jogada nos pés das árvores e móveis deslocáveis de aço e madeira completam o projeto paisagístico do Biergarten, lugar de encontro descontraído e altamente comunicativo para um amplo público. Nele, tradicionalmente se toma a cerveja da própria cervejaria local, sendo possível consumir o lanche trazido de casa ou encomendar uma refeição no restaurante do lugar. Sem árvores para refrescar, lamentavelmente, nunca nascerá um verdadeiro Biergarten.

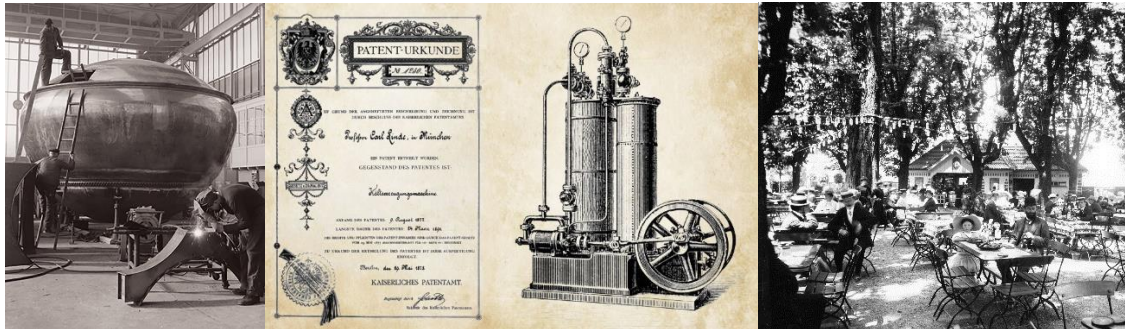


Figura 843: Caldeirão de cozimento da firma A. Ziemann, de Stuttgart¹⁵⁰ que aparece no corte anteriormente mostrado. Fonte:www.ziemann-holvrieka.com, acesso 04.2019

Figura 844: Certificado imperial de patente para o Prof. Carl Linde¹⁵¹ de 1878: (Kältegewinnungsmaschine) máquina geradora de frio, e Kältemaschine da Linde AG por volta de 1900. Fonte: www.wipo.int, acesso 04.2019

Figura 845: Biergarten Bauschänzli, 1908. Fonte: www.wikipedia.org, acesso 04.2019

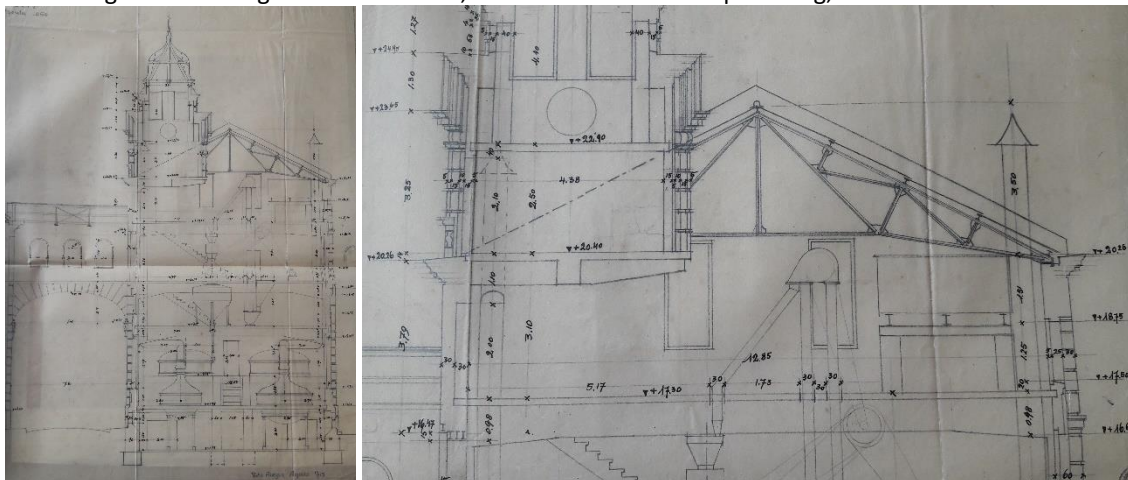


Figura 846: Escritório Ahrons, autor não identificado: corte do prédio com a central de moagem de cereais, com tamanho adaptado ao maquinário importado, mas ainda com ponte de um pavimento apenas. Fonte: Delfos-PUC, foto da autora 06.2017

O prédio da antiga Cervejaria Bopp abriga, hoje, o centro comercial e cultural “Shopping Total”. Em 1999, os prédios de fermentação, as caldeiras, os escritórios e a chaminé foram tombados pelo município, estando inscritos no Livro do Tombo sob o nº 58.

III. 5. Ensino

Os três arquitetos tratados na presente tese contribuíram com projetos para instituições de ensino, tendo sido contratados principalmente pela igreja, que continua até hoje como a maior incentivadora do ensino no país, no ramo da educação privada.

¹⁵⁰ Em maio de 1913, foi iniciado o projeto industrial de um novo prédio para caldeirões de cozimento na firma A. Ziemann, de Stuttgart, Alemanha, com projeto arquitetônico realizado pela firma Bihl & Woltz, da mesma cidade. [WEIMER, 2009, p.67]

¹⁵¹ Uma nova fábrica de gelo foi desenvolvida pela firma Linde Maschinenfabrik A.G., de Wiesbaden. [WEIMER, 2009, p.67]



Figura 847: Albert Anker 1831-1910: Schulexamen. Fonte: BERNHARD, 1983, p.226

Figura 848: Faculdade Nacional de Medicina, Rio de Janeiro, foto de 1918. Fonte: www.saudadesdoriodoluzd.blogspot.com, acesso 04.201904.2019

Figura 849: Escritório Ahrons, autor Wiederspahn e Gundlach, entre outros: Faculdade de Medicina, Porto Alegre, 1913. Fonte: www.produto.mercadolivre.com.br, acesso 04.2019

Antes da chegada da corte, em 1808, a educação, no Brasil colonial, restringia-se ao ensino fundamental não obrigatório. A coroa portuguesa – diferente da espanhola - não liberou a criação de universidades na colônia americana, não abrindo mão da centralização do ensino superior em Portugal, na Universidade de Coimbra, que era receptiva a estudantes brasileiros. Igualmente, não investia na construção de um sistema eficaz de ensino fundamental popular, para evitar, na opinião de Brandenburger, conflitos oriundos da independência intelectual da população. Na época colonial, o sistema educacional foi, portanto, deixado à iniciativa privada e ao clero. No início do século XIX, o Rio Grande do Sul contava, em Porto Alegre, com as faculdades de latim, aritmética, retórica e filosofia, no entanto possuía para seus 50.000 habitantes apenas oito escolas primárias públicas. Havia algumas escolas de boa qualidade, mantidas pelo clero. As famílias que tinham dinheiro contratavam professores que vinham em casa para ensinar os filhos [BRANDENBURGER, 1922, p.135]

A primeira intenção oficial de fazer uma escola de engenharia no texto da *Carta Régia* de 15 de janeiro de 1699, do Rei de Portugal, na qual manifestava o seu desejo de criar, no Brasil-Colônia, um Curso de Formação de soldados técnicos na arte de construção de fortificações, no intuito de promover a defesa da Colônia do ataque de outras nações. Como material didático de suporte às aulas foi utilizado o livro “Método Lusitânico de Desenhar as Fortificações das Praças Regulares e Irregulares”, de autoria de Tenente-General Luís Serrão Pimentel, editado em 1680. Isto provou que não foi apenas o exército brasileiro que foi criado por militares alemães, mas o ensino da arquitetura também!

[WEIMER,2017, p.12]

Dom João VI, pela “Carta Régia” de 08 de novembro 1808, fundou, no Rio de Janeiro, a primeira Faculdade de Medicina, seguida pela Faculdade de Técnicas Agrárias, por um laboratório para estudos e análises químicos e pela Academia Militar Real, que incluía engenharia civil e de minas [LISBOA, s.d., s.p]. Conforme Brandenbuger, o analfabetismo e outras graves lacunas de educação [LISBOA, s.d., s.p] não foram suficientemente combatidos através deste estatuto. W.

Ahrons comenta que estas circunstâncias teriam levado o país a um patamar de ensino tão baixo que aqueles que se consideravam estudiosos e assim se denominavam não teriam sequer condições de perceber o quanto, na verdade, eram carentes de conhecimento sólido e erudito [AHRONS, 1903, p.176].

Os imigrantes alemães, no Rio Grande do Sul, enfrentaram a situação precária de ensino por meio da construção de redes educacionais próprias, independentes do ensino público, que ensinavam em idioma alemão. Criaram, pois, uma tradição escolar que, em pouco tempo, transformou as regiões da imigração alemã em centros com alto índice de alfabetização e forte presença de obras literárias e jornais [DREHER, s.d., s.p]. O idioma alemão estabeleceu-se como a língua culta da erudição e da administração, até que os acontecimentos políticos na Alemanha dos anos 1930 e a entrada do Brasil na II Guerra Mundial colocaram um fim neste ciclo da história germânica no Brasil. O português passou a ser símbolo da cidade, das camadas mais altas da população, do saber, da escola e da geração mais jovem [LISBOA, s.d., s.p].



Figura 850: Décio Villares¹⁵²: Monumento a Júlio de Castilhos na Praça da Matriz com o Teatro, o Tribunal, o Palácio do Estado e a antiga Catedral, foto dos anos 1920. Fonte: www.ronaldofotografia.blogspot.com, acesso 04.2019

Figura 851: Instituições de destaque na Rua João Pessoa: Colégio Júlio de Castilhos de Manoel Itaquí, concluído em 1911, e Faculdade de Direito do escritório Ahrons, concluída em 1909. Fonte: SPH da UFRGS, disponível em www.ufrgs.br, acesso 04.2019

Figura 852: Dois detalhes da fotografia.

Entre as primeiras medidas tomadas pelo governo republicano constava a introdução do dever de frequentar a escola primária. Em 1900, foi fundado por João José Pereira Parobé o Ginásio do Rio Grande do Sul, que, em 1908, foi renomeado para homenagear o político gaúcho Júlio de Castilhos, falecido cinco anos antes. A grande importância deste político para a capital foi também reconhecida através da construção do monumento em sua memória, localizado na Praça da Matriz de Porto Alegre (hoje, Praça Mal. Deodoro), hoje tombado em âmbito nacional. A expressividade dramática, similar à da obra de Rodin, que caracteriza as plásticas de bronze do

¹⁵² Quando morreu Júlio de Castilhos, em 1903, presidente do Estado entre 1891-95, Borges de Medeiros, seu sucessor, coletou recursos entre o comércio para erigir um monumento cívico em sua homenagem, com projeto do pintor e escultor positivista Décio Villares (1851-1931). Formado na tradição instituída pela Academia Imperial de Belas Artes, ele atuou como professor na Académie des Beaux-Arts de Paris. Em 1881, retornou ao Brasil. Suas obras desse período retratam estadistas e figuras públicas republicanas, como Benjamin Constant, Deodoro da Fonseca, Floriano Peixoto [www.urbsnova.blogspot.com.br, acesso 04.2019].

artista Décio Villares, contrastam com os prédios de traços clássicos que as circundam, como ocorre, de modo semelhante, entre o Ginásio de Itaquí e seu prédio vizinho da Engenharia Civil, edificação mais antiga do *campus* central da Universidade Federal do RGS, onde Itaquí se formara, tendo sido estudante de Rudolph Ahrons.

O intuito desse contraste formal foi, possivelmente, evidenciar a importância do ensino. Itaquí fez uma obra com aparência palaciana e de magnitude grave para um prédio escolar, típica de uma vertente do *Jugendstil* – pesada, esculpida em pedra – muito utilizada no Império Alemão da época. O *Jugendstil*, no caso do Ginásio, mistura-se com elementos decorativos mais filigranos, como máscaras, e com a forma dos telhados das torres em pirâmides quadradas e encoroadas com grades de ferro fundido, inspiradas nos castelos renascentistas franceses. O repertório formal de Itaquí segue, grosso modo, aquele dos arquitetos berlinenses, cujas obras Ahrons estudou e depois ensinou, junto com outros arquitetos de sua geração, na Faculdade de Engenharia de Porto Alegre, acrescentando, porém, uma pequena quantia de francofilia e empatia mística, conforme o gosto dos positivistas locais. Ao lado do colégio com sua decoração tão imponente, em relação a seu volume relativamente pequeno, talvez até superdimensionada, o prédio vizinho, construído pelo escritório de Ahrons, dois anos antes, em 1909, em estilo neorrenascentista como fiel cópia do *Kaiserpalast* em Estrasburgo de Hermann Eggert, parece, hoje, mais neutro, leve e, de certa maneira, transparente, mas, na época, não deve ter atendido tão satisfatoriamente as exigências estilísticas do governo positivista francófilo como o prédio de Itaquí. O prédio de ensino seguinte, na Avenida João Pessoa, foi a Faculdade de Medicina, construída igualmente por Ahrons, apenas dois anos depois (figura 851) do Ginásio, em 1913. O desenho é uma mistura de múltiplas referências, das quais uma pode ter sido o *Völkerkundemuseum* de Berlim de Ende & Böckmann (figura 239), mas provavelmente também a primeira Faculdade de Medicina do país, no Rio de Janeiro.

Pouco distante da Faculdade de Medicina, no lado oposto do Parque da Redenção (hoje, Parque Farroupilha), na época ainda campo da várzea, não urbanizado, localizava-se a Escola Militar que, três anos depois da conclusão do Ginásio, recebeu o segundo andar, um pórtico e um tambor com decoração escultural imponente. Isto foi feito, provavelmente, não apenas devido ao elevado número de alunos matriculados, mas também para aproximar sua representatividade estrutural e estética à das demais instituições sediadas em sua redondeza.

Menchen: Aumento do segundo andar do Colégio Militar

Após a vitória na Guerra do Paraguai (1864-1870), que custou ao Brasil cerca de 100.000 mortos, o exército foi modernizado técnica e socialmente. O acesso da classe média à posição de oficial do exército, até então reservada para a classe alta, e a liberação de escravos que tinham se

submetido ao serviço militar, estimularam tendências abolicionistas no corpo oficial e provocaram animosidades oposicionistas na aristocracia rural. Os oficiais do exército formados na academia militar da capita gaúchal, ali eram confrontados com métodos de administração europeus e norte-americanos e com as ideias do positivismo.

G. Ahrons queixa-se da situação comum de os patrões latifundiários que, não tendo adquirido educação intelectual alguma, elogiavam a sabedoria dos filhos 'doutores', os quais não saberiam mais do que se promover usando fraseologias. Ahrons lamenta que, em consequência deste mal-estar do sistema educacional, os pais estancieiros mais conservadores tivessem presenteado este lindo país com filhos revolucionários, os quais não acreditavam mais em deus, mas, como bons positivistas, apenas em si mesmos [AHRONS, 1903, 181]. Em seu entendimento, a única educação de qualidade no país era aquela oferecida nos colégios militares, que, no entanto, neste país vaidoso, não recebiam a mínima atenção dos poderosos. Ahrons resume que a educação era vista mais como uma moda ou um artigo de luxo do que como fruto do desejo de levar avante a humanidade [AHRONS, 1903, p.177]. Obviamente, mandou seu próprio filho, Rudolph, – que depois se intitularia Doutor Rudolfo, mesmo sem ter feito um doutorado – estudar na Escola Militar de Porto Alegre.



Figura 853: Antiga volumetria do Colégio Militar. Fonte: acervo da instituição, foto da autora, 2016

Figura 854: H.O. Menchen: perspectiva do Colégio Militar. Fonte: acervo da instituição, Foto da autora, 2016

No memorial do Colégio Militar de Porto Alegre, está exposta a perspectiva da ampliação da escola desenhada e assinada por Menchen, em 1914 (figura 856). Não se localizaram plantas arquitetônicas de projeto que comprovassem sua autoria na íntegra, mas também não se encontrou documentação comprovando o contrário. Igualmente, não se conseguiu verificar se a obra foi executada pela empresa de Ahrons, mas provavelmente o foi, já que os Ahrons tinham um vínculo tradicional com esta instituição. Menchen, que tinha trabalhado como arquiteto sênior para Ahrons, atuava, em 1914, como autônomo, porém foi para a Alemanha a fim de servir no exército. Nestas circunstâncias, há possibilidade de Ahrons ter assumido a obra.

A ampliação do colégio alterou profundamente a aparência da edificação. O prédio, que tinha sido térreo, acentuado somente nas quatro esquinas e na região da entrada principal com um segundo andar, mantido em estilo classicista colonial, tornou-se um prédio de dois andares,

coroado por uma cúpula decorada com estátuas de tamanho monumental, cuja magnificência domina, ainda hoje, o eixo central do Parque da Redenção (atual Parque Farroupilha). O pórtico com três arcadas na entrada principal, já existente, também recebeu um segundo andar, cujo teto funciona como terraço de frente para o salão nobre, acomodado na cúpula e reservado para ocasiões exclusivas como recepções e atos de condecoração de militares.



Figura 855: H. Menchen: Colégio Militar requalificado. Fonte: MONTE DOMECCO' & CIA, 1916, p.104
 Figura 856: F. Klingholz: Pavilhão de exposição, sem data. Fonte: Arch-Mus. TUB. Nº Inv. 19560
 Figura 857: Henry van de Velde: desenho da expo Paris 1900. Fonte: Klaus-Jurgen: Art Nouveau, ed. Taschen, disponível em www.vogue.it, acesso 11.2016

A forma da cúpula pertence ao cânone formal do *art nouveau*, que tinha sido o *dernier crie* na “Expo” de 1900, em Paris, e permaneceu, durante no mínimo uma década, em alta moda para prédios culturais, administrativos e infraestruturais como estações de trem. Ela é hemisférica, cortada nos quatro lados verticalmente, resultando em superfícies arqueadas com pé-direito elevado. Este tipo de cúpula possuía normalmente um lanternim. Na Escola Militar, as janelas generosas, localizadas nas paredes arqueadas, dão para a rua e para o amplo pátio central, iluminando o salão e destacando a enorme mesa de reuniões redonda em seu centro.

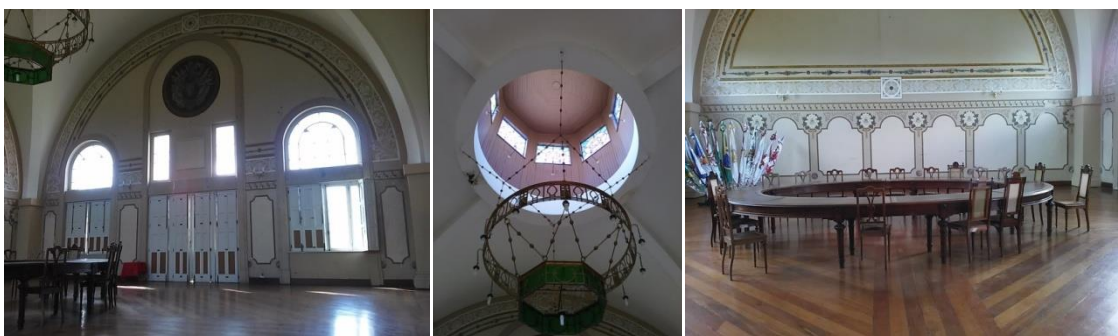


Figura 858: Vistas internas do salão nobre no Colégio Militar POA. Fonte: fotos da autora, 2017

A pintura mural do salão é mantida em estilo classicista, racional e delicado. O piso trabalhado em duas madeiras de tons diferentes, criando um desenho em listras (similar ao piso na Biblioteca Pública de 1912), é típico da época positivista na cidade. O lustre de latão, pendurado no lanternim, no entanto, é um belo exemplar da vertente artística decorativa alemã, que se orientava em referências medievais românicas, adaptando o cânone formal às exigências

modernas, no caso do lustre, ao uso da luz elétrica. Nos interiores projetados por Lutzenberger, há uma série de peças semelhantes.



Figura 859: Vistas externas do Colégio Militar: avant-corps de esquina, que já possuía dois andares antes da reforma, parte da fachada principal alterada com um pavimento acrescentado, pórtico central com segundo pavimento e terraço. Fonte: fotos da autora, 2017

Nas fachadas, observa-se facilmente quais partes foram acrescentadas. O térreo foi mantido igual, apenas foram prolongadas as pilastras existentes até se tornarem de ordem colossal, sobressaindo a platibanda, onde terminam em um elemento decorativo em estilo *art nouveau* geométrico, parecido com elementos plásticos decorativos do Ginásio de Itaquí, que usou este elemento típico da arquitetura japonesa também em outros prédios. As novas pilastras, menores e menos salientes, que acompanham as laterais das janelas do andar superior do Colégio Militar, seguram um friso inferior à platibanda. Este friso é decorado com a mesma onda e pontos alinhados que Menchen projetou para a casa de Lilly Menchen. Conquanto apareça, do mesmo modo, na casa de Ahrons, na Rua Marechal Floriano (figura 739), pode ser um indício de que aquela casa também é de Menchen, quando trabalhou no escritório de Ahrons.



Figura 860: Decoração figurativa e ornamental do Colégio Militar. Fonte: fotos da autora, 2017

As figuras decorativas foram elaboradas por Alfred Adloff. Seu superdimensionamento é algo que se repete na obra de Menchen: o Atlas, no prédio da Alfândega, executado por Adloff e as figuras, na Casa Noronha e nas cinco casas para o Sr. Major F. de Nabuco Varejão, (na Rua dos Andradas) são exemplos disto.

Lutzenberger: Colégios Nossa Senhora das Dores & Pão dos Pobres, Escola São José



Figura 861: Nesta fotografia aparece a ponte dos Açorianos (ou de Pedra) construída em 1848 para permitir a passagem por sobre o Riacho. Nesta fotografia ainda aparece o antigo solar da Baronesa do Gravataí (sobradão branco) onde no mesmo terreno, 60 anos mais tarde, seria construído o Pão dos Pobres. Fonte: www.ronaldofotografia.blogspot.com, acesso 04.2019

Figura 862: J. Lutzenberger: Colégio Pao dos Póbres. Fonte: www.antigaportoalegre.net, acesso 12.2018

Figura 863: Fotografia aérea do colégio e das oficinas da *Gewerbeschule*: Observa-se o Arroio Dilúvio passando atrás do prédio do Pão dos Pobres. Fonte: www.pwweb2.procempa.com.br, acesso 12.2018

Quando Lutzenberger projetou e construiu, entre 1925 e 1930, o novo colégio para a “Fundação Pão dos Pobres de Santo Antônio”, entidade fundada, em 1895, com o objetivo de amparar as viúvas e os filhos das vítimas da Revolução Federalista, o terreno ainda dava diretamente de frente para as margens do Rio Guaíba. Antigamente, o local era o arraial da Baronesa de Gravataí e o Arroio Dilúvio, neste trecho conhecido como o Riacho fazia a volta por trás dele. Quando o arraial incendiou, em 1875, a área foi aterrada.¹⁵³

Como o “Pão dos Pobres” não teve uma sede até 1900, a mesma área foi adquirida pela Cúria para lá estabelecer o instituto. O portal do velho arraial foi preservado [VANZELLA, 2014, s.p.]. Devido aos aterros do Rio Guaíba na região, realizados nas décadas seguintes, não há mais superfícies de água nas proximidades do colégio.

¹⁵³ o arroio foi canalizado por Loureiro da Silva para o leito que ocupa hoje, ao centro da avenida Ipiranga, nos anos 1940.



Figura 864: Situação urbana atual com local da ‘futura praça’ marcado com triângulo vermelho.

Fonte: google earth, 04.2019 editado pela autora.

Figura 865: J. Lutzenberger: implantação do Instituto Pão do Pobre de Santo Antônio, 1929, completa e com zoom na área da entrada ao complexo da instituição. Fonte: Arquivo Público POA, proc. nº 1549/929

As plantas de Lutzenberger mostram uma abordagem do projeto em interessante escala urbana. O colégio constitui um dos dois lados compridos de uma quadra urbana retangular, composta por vários prédios. Tendo planta baixa em forma de ‘c’, constitui um pátio central aberto para o núcleo da quadra, delimitado por uma rua interna, chamada pelo arquiteto de ‘rua industrial’. O pátio é subdividido em dois e separado da rua industrial por esbeltas edificações que abrigam sanitários, acessível através de um portão. No outro lado da rua, o espaço aberto é delimitado por prédios de dois andares do “Lyceu de Artes e Offícios Luiz Palmeiro”. São quatro volumes organizados, como módulos, ortogonalmente à ‘rua industrial’, em forma de pente, dando, aos fundos, para o Arroio Dilúvio. O último módulo é recuado e mais curto, liberando o visual da rua para o pórtico principal, localizado entre a edificação (azul) que abriga a administração do Lyceu e uma igreja (laranja), prevista com acesso direto a partir da “futura Praça Borges de Medeiros”, destinada “para o povo”. A fachada principal teria ficado ortogonal à Ponte dos Açorianos, convidando as pessoas que dela se aproximassem, ultrapassando o Arroio Dilúvio, a entrarem. Ao lado da igreja, existe a ‘Capela para os meninos’ (verde), acessível apenas pelo lado de dentro do instituto.

A futura Praça Borges de Medeiros, no entanto, nunca foi executada e as edificações previstas por Lutzenberger o foram só parcialmente. Em consequência, o acesso ao instituto até hoje ocorre, predominantemente, pelos fundos, na Rua da República. Ele carece da visibilidade que teria recebido, caso tivesse sido executado conforme as ideias do arquiteto. A entrada da frente, através do pórtico do antigo arraial, não foi valorizada, pois falta espaço para uma calçada mais larga que possibilite um ângulo de vista maior. No lugar da praça, hoje existe uma

aglomeração de galpões espacialmente indefinidos(marcados com triângulo vermelho na imagem do *google earth*) atrás dos quais aparece uma parte do prédio do colégio, como se tivesse aterrissado sem querer naquele lugar, sem acesso, localizado sem preocupação com o fluxo de pedestres e de veículos.

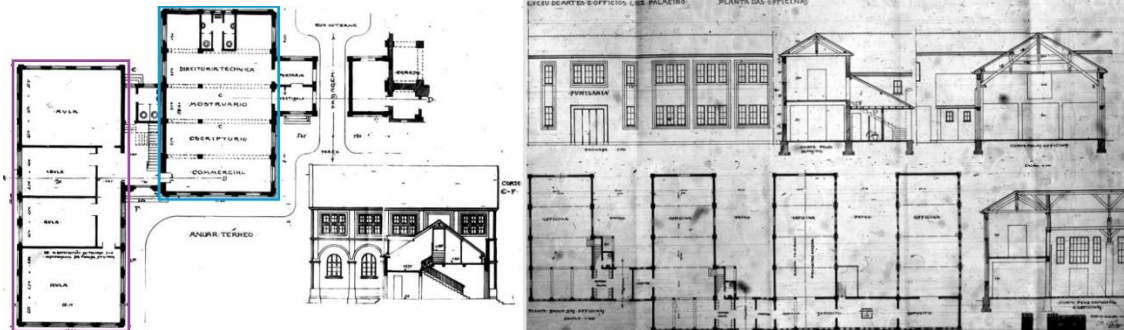


Figura 866: J. Lutzenberger: “Lyceu de Artes e Offícios” – Luiz Palmeiro, parte da entrada e sede administrativa, situada na futura Praça Avenida Borges de Medeiros. 1928/29. Fonte: Arquivo Público POA, sem nº de proc., editado pela autora.

Figura 867: Idem, parte das oficinas com tipologia de pente.

Talvez não por acaso, as salas para aulas gratuitas oferecidas pelo Lyceu e uma boa parte de sua infraestrutura administrativa não foram aprovadas (figur867) . As demais oficinas existem até hoje (figura 968).

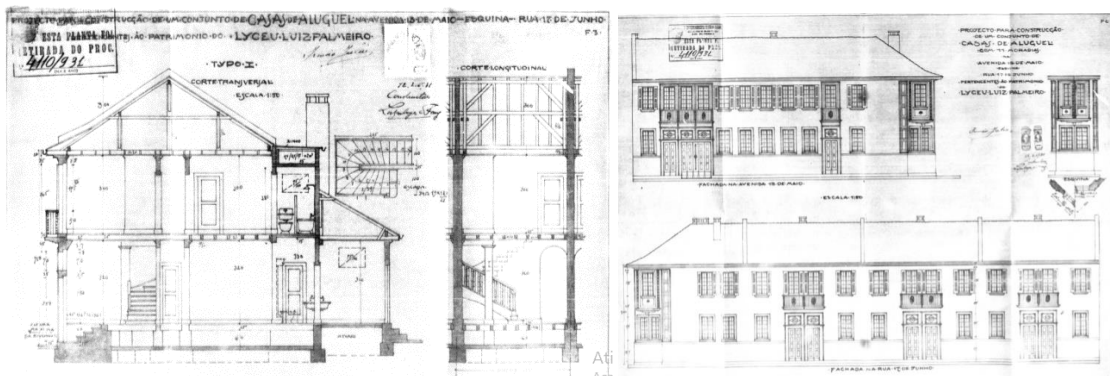


Figura 868: Casas de aluguel com 11 moradias,na esquina da Avenida 13 de Maio com a Rua 17 de Junho, pertencentes ao patrimônio do Lyceu Luiz Palmeira, 1931. Fonte: Arquivo Público POA, proc. n° 4110/931

O desenho da fachada da entrada principal era muito similar ao da proposta preliminar de fachada para as casas de aluguel, com onze moradias, projeto de 1931, pertencentes ao patrimônio do Lyceu Luiz Palmeira, localizadas na Avenida 13 de Maio, esquina com a Rua 17 de junho, perto da instituição (figura 870). Ambos projetos lembram a casa de aluguel de Dr. Oscar Bastian Pinto (figura 871), que hoje abriga a “Vila Flores” que, por sua vez lembra do Ruffinihaus de Gabriel v. Seidl de Munique (figura 521).

A abordagem de contextualizar o projeto arquitetônico para o Lyceu com o entorno urbano imediato é mais um exemplo da postura ensinada por Theodor Fischer ou Camillo Sitte.

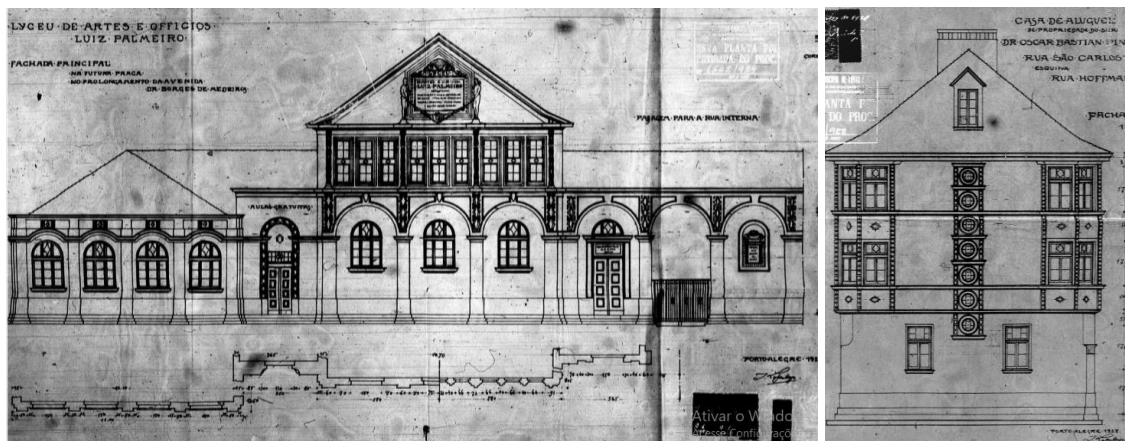


Figura 869: J. Lutzenberger: Lyceu de artes e officios Luiz Palmeira, fachada do prédio com salas de aulas gratuitas (lilás na implantação) , prédio da sede administrativa (azul na implantação) e passagem coberta para a rua industrial interna.

Figura 870: J. Lutzenberger: proposta preliminar para a fachada da casa de aluguel para o Dr. Oscar Bastian Pinto, esquina Rua São Carlos com Rua Hoffmann, 1928. (hoje Vila Flores). Fonte: Arquivo Público, proc. nº 753/928



Figura 871: R. Kiehl: Fachada Stadtbad Neukölln (piscina municipal). Fonte: www.neukoelln.net, acesso 10.2017

Figura 872: J. Lutzenberger: fachada no pátio do colégio das Dores. Fonte: arquivo público POA, proc. nº 5129/927

Figura 873: J. Lutzenberger: fachada do colégio Pão dos Pobres. Fonte: acervo MARGS

Figura 874: Já a escola São Rafael, localizada ao lado esquerdo da igreja São José é mantido em estilo Instituto Pão dos Pobres, pátio interno. Fonte: ouniversoidoidodacla.blogspot.com e www.camarapoa.rs.gov.br, acesso 04.2019

Figura 875: Instituto Pão dos Pobres, frontão central da fachada principal. Fonte: www.wikipedia.com, acesso 04.2019.org

As imagens da fachada principal do edifício do colégio e daquela do pátio comprovam que houve também inspiração na arquitetura projetada em Berlim, estando Reinhold Kiehl na prefeitura de Rixdorf, onde estavam construindo um complexo público que abrigava piscina pública, biblioteca e departamento de administração municipal, quando o jovem Lutzenberger passou a fazer parte da equipe. O desenho da fachada principal (figura 874) do Lyceu e o da

fachada do pátio do Colégio das Dores (figura 873) são muito parecidos, no que se refere à subdivisão horizontal, aos arcos sobre pilastras esbeltas e à escassez de adorno decorativo.

Na obra do Colégio das Meninas localizado ao lado Igreja São José, Lutzenberger usou a linguagem arquitetônica tradicionalista alemão com fachada completamente lisa e venezianas de madeira, que lembra o Heimatschutzstil. O prédio, que se subordinava completamente à edificação da igreja, deu lugar à torre do Centro de Eventos Plaza São Rafael.

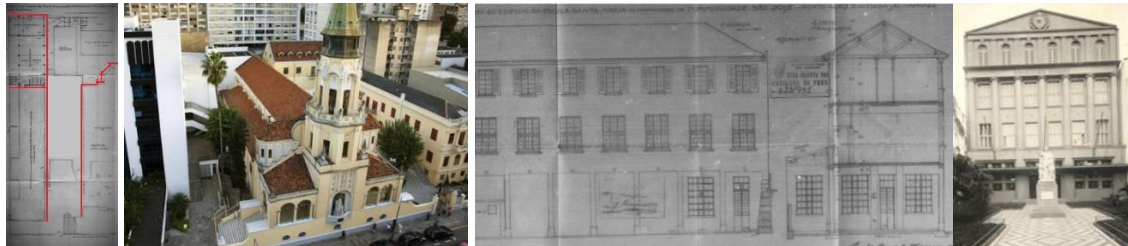


Figura 876: J. Lutzenberger: Ampliação da Escola para Meninas Santa Maria da comunidade São Rafael, ao lado esquerdo da igreja, implantação editada pela autora. Fonte: Arquivo Público POA, proc nº 622/931

Figura 877: Vista de cima da igreja, com os prédios da Escola para Meninos São José, ao lado direito da igreja. A Escola para Meninas, em seu lado esquerdo, deu lugar a um prédio Fonte: www.lealevalerosa.blogspot.com, acesso 04.2019

Figura 878: J. Lutzenberger: ampliação da Escola para Meninas Santa Maria, 1931. Fonte: Arquivo Público POA, proc. nº 622/931

Figura 879: J. Lutzenberger: ginásio do Colégio La Salle Dores, 1937. Fonte: LORES, 2015, p.18

O antigo ginásio do Colégio das Dores, localizado na Rua dos Andradas, apresenta linguagem neoclassicista, berlinense bem mais monumental, com volumetria mais cúbica, pilastras dóricas e uma subdivisão da fachada mais verticalizada, com a qual Lutzenberger trabalhou no escritório de Reinhardt & Süssenguth e que aplicou, um ano depois, em 1938, no projeto do Palácio do Comércio.

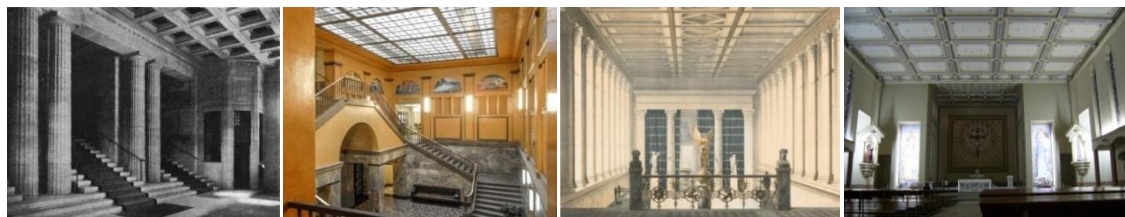


Figura 880: Leo v. Klenze: Propyläen, Munique,1848, fonte: www.wikimedia.org, acesso 07.2017

Figura 881: Reinhold Kiehl: Stadtbad Rixdorf, hoje Neukölln. www.akpool.de, acesso 10.2017

Figura 882: F.A. Stüler: Neues Museum, Berlim, 1862. Fonte: TU-B, Arch-mus Inv.-Nr. 5388,32

Figura 883: J. Lutzenberger: Capela no Orfanato Pão dos Pobres, 1927. Fonte: www.igrejaspoa.blogspot.com, acesso 04.2017

Percebe-se, na obra de Lutzenberger, a clara preferência por forros caixotados em madeira ou cimento armado, executados tanto planos como em abóbada. Na arquitetura do Império Alemão, esta foi uma solução construtiva que, durante o século XIX, assumiu um aspecto estiloso, como integrante fundamental do cânone formal da arquitetura neoclassicista. Lutzenberger participou, como jovem profissional, do planejamento de várias obras com forro caixotado e deve ter visitado muitas que o possuíam. Ele continuou aplicando aquilo cujo fazer

dominava e que estava acostumado a ver. É interessante observar que, hoje, a laje nervurada em concreto aparente é uma das características marcantes da arquitetura brasileira contemporânea. Os historiadores e críticos da arquitetura brasileira vinculam sua presença principalmente aos arquitetos brutalistas, paulistas dos anos 1960, que a teriam introduzida. O sucesso resiliente dessa forma estética-construtiva possivelmente tem a ver com a aparência rigorosamente organizada do elemento estrutural, cuja estética parece representar ordem e progresso desde a antiguidade. A ideia revolucionária dos brutalistas era, porém, usá-la sem que representasse um poder centralizado, como era costume anteriormente, eles se serviam dela para caracterizar o grande teto democrático, radiando igualdade para todos.

Wiederspahn: escolas e seminários para a Igreja Evangélica (1920, 1940, 1934, 1946, 1948)

Efetuada a análise dos edifícios de ensino governamentais e militares, construídos com fins educativos e também representativos e como manifestação da identidade ideológica, bem como a do centro educacional custeado pela igreja católica, construído com fins educativos e lucrativos (através da produção manufatural nas oficinas e do aluguel das casas que faziam parte do conjunto), destaca-se a simplicidade das escolas projetadas por Wiederspahn para a igreja luterana, a partir dos anos 1930. A tendência puritana, cultivada pela igreja luterana, marcaram a arquitetura desses prédios.

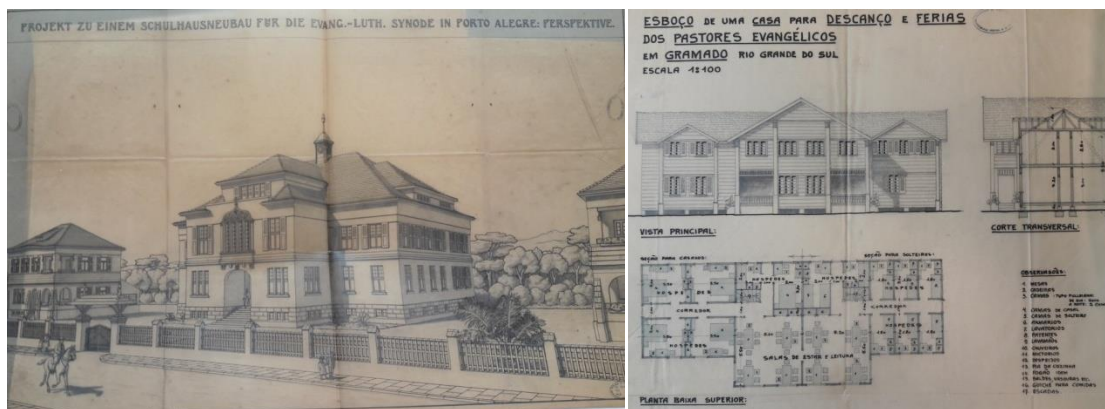


Figura 884: Wiederspahn: Schulhausneubau ev. Synode POA. (prédio novo para o Sinodal em Porto Alegre), 1920. Fonte: Delfos PUC-RS, foto da autora, 05.2017

Figura 885: Wiederspahn com filho: Esboço para uma casa de descanso e férias dos pastores evangélicos em Gramado, 1940. Construção em madeira. S.d.? Fonte: idem

O novo prédio para o Sinodal de Porto Alegre é um volume sólido, soberano, com sóculo de pedra, telhado de quatro águas, mansardas e janelas que lembram o classicismo alemão da época do *Biedermeier*¹⁵⁴. É caracterizado como escola pelo pórtico generoso, com escadaria que leva à entrada principal, e pela torrezinha com relógio. As venezianas como proteção solar garantem o conforto térmico. Ela se localiza afastada da divisa, no meio do lote. Conta com

¹⁵⁴ O *Evangelisches Stift* para Novo Hamburgo de 1934 também tem traços típicos do Biedermeier.

arborização, nos fundos do terreno, oferecendo amplo espaço recreativo, protegido por uma cerca com portão de entrada. Os detalhes do desenho indicam que o bairro é um dos bem consolidados, por exemplo, o acabamento perfeito da calçada, a roupa estilosa de marinheiro vestida por criancinhas de mãos dadas, não precisando de acompanhamento adulto, pois, em uma rua tão bem feita, não há perigo de se perder, um senhor a cavalo, bem vestido, passa em frente à escola, trotando.

Não foi, portanto, uma questão de pobreza que estimulou a simplicidade. Esta era uma convicção, fortalecida pelo estilo de vida característico da época pós-imperial na Alemanha, assim como na época de Getúlio Vargas no Brasil, que procurava um padrão de solidez construtiva, funcionalidade e proporções clássicas, sem expor o poder aquisitivo no tratamento sofisticado de superfícies. Wiederspahn adotou a expressão desta postura meio repentinamente, quando Filsinger e outros arquitetos formados, nos anos 1910 em diante, na Alemanha, começaram trabalhar em seu escritório. A ideia de uma casa em madeira (figura 879) para descanso e férias dos pastores evangélicos, em Gramado, concebida pelo arquiteto, quando trabalhava como sócio de Fernando Rhoden, em Novo Hamburgo, nega a sensação de eternidade da edificação que é, na verdade, apenas uma estação transitória para os pastores. Além desta possível abordagem conceitual, a construção de madeira tem longa tradição na região da serra. Na época, ainda havia ali araucárias centenárias, disponibilizando madeira de excelentíssima qualidade construtiva, em formatos enormes o que deve ter encantado os construtores que vieram da Europa, acostumados com madeira de dimensões muito menores, de qualidade menos uniforme e mais difíceis de trabalhar.

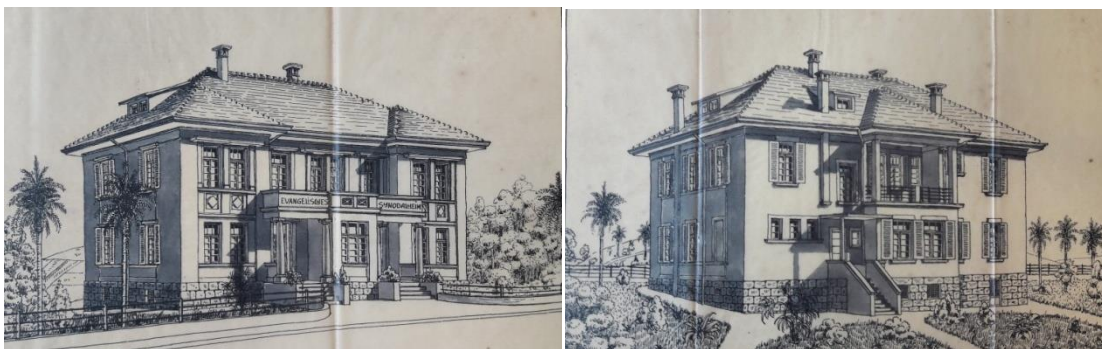


Figura 886: *Evangelisches Synodalheim* Porto Alegre, frente e fundos, 1934. Fonte: idem



Figura 887: *Evangelisches Stift*, Novo Hamburgo, 1934. Fonte: idem

Figura 888: Escritório Wiederspahn: escola primária, Campo Bom, 1946. Fonte: Delfos PUC-RS

A escola primária, em Campo Bom de 1946, retoma parcialmente a linguagem arquitetônica que Wiederspahn usava nos anos 1920, porém de forma simplificada. O volume é mais composto do que uniforme, há detalhes decorativos como o espiral, os arcos com medalhões acima das janelas com verga reta, as pilastras esbeltas no frontão levemente abarrocado. As crianças vêm sozinhas e bem vestidas para a escola. No entanto, diferente do *Synodalheim* em Porto Alegre, onde o nome da casa está escrito em alemão sobre a porta de entrada, em Campo Bom, ele é grafado em português.

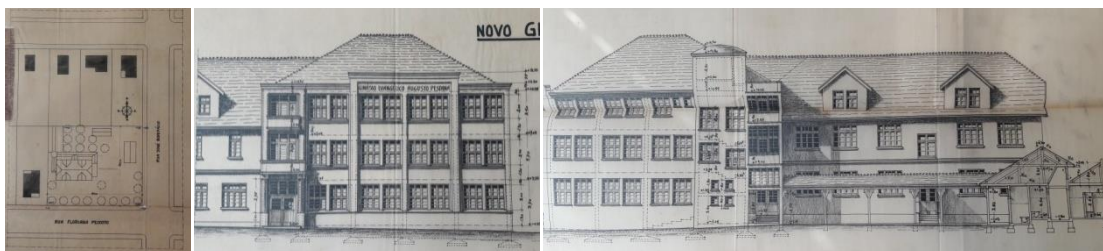


Figura 889: Colégio Evangélico Pestana, em Ijuí, 21.11.1948. Fonte: Delfos-PUC-RS, fotos da autora 06.2017

O projeto do Colégio Evangélico Pestana, em Ijuí, datado de 21 de novembro de 1948, elaborado na época em que Wiederspahn constituía sua firma junto com o arquiteto Rhoden, foi o último projeto por ele assinado, conforme o que se encontrou no acervo do DELFOS-PUC.

As duas fachadas parecem falar que o arquiteto morreu lutando pelas formas que conhecia desde a infância. O telhado chanfrado, as mansardas e a composição de janelas mais dispersas aparecem no prédio secundário, como se negando à unificação formal com a fachada principal – envidraçada, retangular e cartesianamente organizada –, marcada por um pórtico central esbelto, mas de tamanho quase monumental. O contraste entre as duas partes do prédio é gritante e fala sobre o quanto o arquiteto – caso que o esboço seja dele mesmo – procurou, no fim da vida, adaptar-se ao contexto cultural brasileiro contemporâneo. Nos fundos, não quis abrir mão das origens, enquanto a frente simulava adaptação ou assimilação, possivelmente até por motivos germanofóbicos, presentes na época pós-guerra.

III. 6. Cultura



Figura 890: Turnvater Jahn, Fonte: BERNHARD, 1983, p.233

Figura 891: A. Ritter & Co (dedicado): Tafelaufsatz entre 1871 e 1880 (pocal para um clube de atiradores, decorado com palmeira), bronze, prateado e vidro da Fabrica WMF. Fonte: BURSCHEIDT, 2004, figura 34.

Figura 892: Max Liebermann 1916: Gartenlokal an der Havel Nikolskoe. Fonte: www.printerest.com, acesso 04.2019

A convicção de que o ensino fundamental obrigatório é condição *sine qua non* de uma sociedade moderna, o costume de poupar dinheiro para poder realizar o sonho de construir uma casa própria, a paixão por *Kuchen* (cuca), cerveja e flores são, com certeza, importantes pilares da identidade alemã, tanto na Alemanha quanto no exterior. Contudo, o que mais diferencia os alemães de outros povos é o desejo, que por vezes chega a ser uma necessidade vital, de praticar atividades ao ar livre, fora da rotina profissional diária, de preferência como sócio de um clube.

Por isto, a última parte da presente tese é dedicada à arquitetura de lazer e esporte, projetada por Wiederspahn, o qual se destacava como pessoa extremamente socializadora, qualidade que lhe propiciou vários contratos para a criação de sedes de clubes, em Porto Alegre e no interior do estado.

Wiederspahn: projetos para o Tênis-Club Germania 1914 (1919 e 1924)



Figura 893: Th. Wiederspahn: alteração do terraço aberto do Tênis-Club Germania 1914. Variante A-C., 1919 Fonte: Delfos, PC-RS, fotos da autora 06.2017

Os três primeiros esboços a lápis de 1919 são ideias para a ampliação do terraço coberto, mas aberto, no segundo pavimento da casa – sendo que a variante B prevê o fechamento do

terraço. Provavelmente, o clube gostou da variante B, mas não a executou de imediato, pois as duas perspectivas a nanquim de 1924 mostram o passo seguinte de alteração da casa: ampliação do salão tal como Wiederspahn propusera, em 1919, na variante B, e um varandado sobre o terraço, no térreo, que se estende até as quadras de tênis, para possibilitar assistir aos jogos ao abrigo do sol, mesmo com o antigo terraço transformado em um salão.



Figura 894: Th. Wiederspahn: ampliação do salão e do terraço do Tênis-Club Germania 1914. 2 Variantes, 1924. Fonte: idem

Figura 895: Th. Wiederspahn: Clube de Regatas Almirante Tamandaré, 1916. Fonte: WEIMER, 2009, p.77

A forma do telhado, a planta baixa em ‘t’, com três frontões, as proporções dos volumes relativamente altas, a variedade de formas e tamanhos das janelas. as venezianas decoradas em madeira são características típicas da arquitetura alemã do final do século XIX, época do *Jugendstil*, em toda região sul do país. A madeira como único material construtivo era comum, principalmente na região dos Alpes, na Suíça germânica e na Áustria (ver também levantamentos e projetos de August Thiersch, Parte I). A técnica construtiva original, nos Alpes era, no entanto, o *Blockhaus*, diferente das casas urbanas que, muitas vezes, eram somente revestidas de madeira com tábuas verticais. A variante C de 1919 deve ser considerado esta concepção.

Não é possível de identificar pelos desenhos se a técnica construtiva proposta por Wiederspahn para o projeto do Tennis Club Germania, em 1924, é inteiramente de madeira ou somente revestida com tábuas. Acredita-se, no entanto, que seja uma construção leve, semelhante à dos galpões industriais e à da sede esportiva do Clube de Regatas Tamandaré por ele realizadas. Esta técnica, hoje denominada *wood-frame*, foi o padrão local comum, devido à abundância de matéria-prima e à pouca exigência relativa à mão de obra. As condições climáticas dentro destas casas de madeira são agradáveis, pois não acumulam umidade como as paredes grossas nem conservam o calor ou o frio por muito tempo.

Atualmente, as casas de madeira estão desaparecendo em bairros residenciais como Petrópolis, Mont’Serrat, Bela Vista e Auxiliadora, mas, na época dos projetos de Wiederspahn, eram ali muito comuns, numa área em que as ruas sequer eram pavimentadas. Tábuas largas, verticalmente fixadas são características das fachadas dessas casas geralmente térreas. A sede do clube, no entanto, possuía dois andares, tendo, por conseguinte, uma identidade diferenciada.

Wiederspahn: *Turnhalle* Lajeado (s.d.)



Figura 896: Escritorio Wiederspahn, autor F. Filsinger: *Turnhalle* Lajeado 1. proposta, s.d.. Fonte: Delfos PUC-RS

A *Turnhalle* (salão de ginástica) para Lajeado foi um dos projetos cuja definição formal exigiu paciência do arquiteto, pois aparentemente não ficara claro em qual estilo a comunidade queria construir. A primeira proposta, desenhada por Filsinger, é um palácio do esporte em cuja fachada unem-se elementos e proporções neorrenascentistas com linhas abarrocadas, como as encontradas na *Turnhalle* de Reichenberg ou de Windhoek.

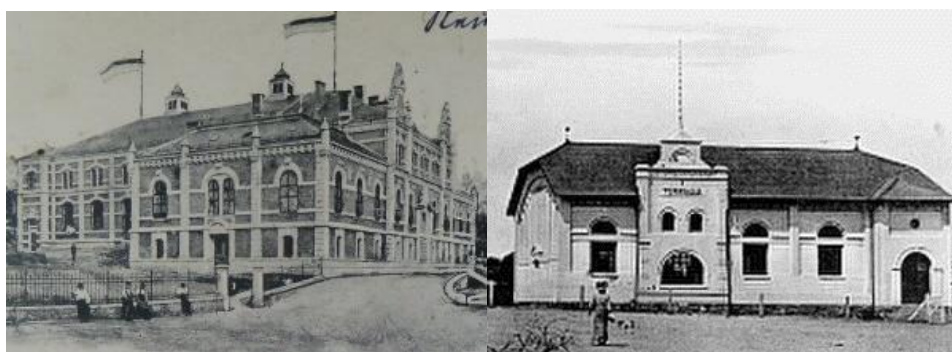


Figura 897: *Turnhalle* Reichenberg. Cartão postal de 05/1900. Fonte: www.filatelic-klim.com, acesso 01.2019

Figura 898: *Turnhalle* Windhoek, Namibia, 1913. Fonte: www.wikipedia.org, acesso 01.2019

A terceira proposta mantém um caráter de salão de festas, mas as fachadas do volume principal são praticamente envidraçadas em sua totalidade, o que resulta em uma aparência mais classicista e industrial. Os volumes secundários assumem estilo barroco com telhado de mansarda, janelas e portas arqueadas e venezianas de madeira. O telhado do volume principal é piramidal de quatro águas, tendo um terraço redondo com torrezinha e mastro de bandeira no meio. Ele é muito parecido com o projeto para a *Kadettenturnhalle* de Potsdam, de 1913.



Figura 899: *Turnhalle* Lajeado 3. proposta, s.d. Fonte: Delfos PUC-RS, Fotne> DELFOS-PUCRS, foto da autora 06.2017

A generosa iluminação natural do salão deve ter sido uma das diretrizes principais para salões de esporte da época. O projeto para a *Kadettenturnhalle* de Potsdam possui o mesmo tipo de janela alto e arqueado mostrado nas fachadas laterais do projeto de Wiederspahn/Filsinger, bem como a mesma forma de telhado simples piramidal. Pelo que se conhece não havia muitos exemplos de construções com fachadas tão envidraçadas quanto a proposta pela dupla de arquitetos. Um exemplo encontrado foi o projeto do escritório Baade de 1912 para a Companhia Fábrika Fabril, Rua Voluntários da Pátria.

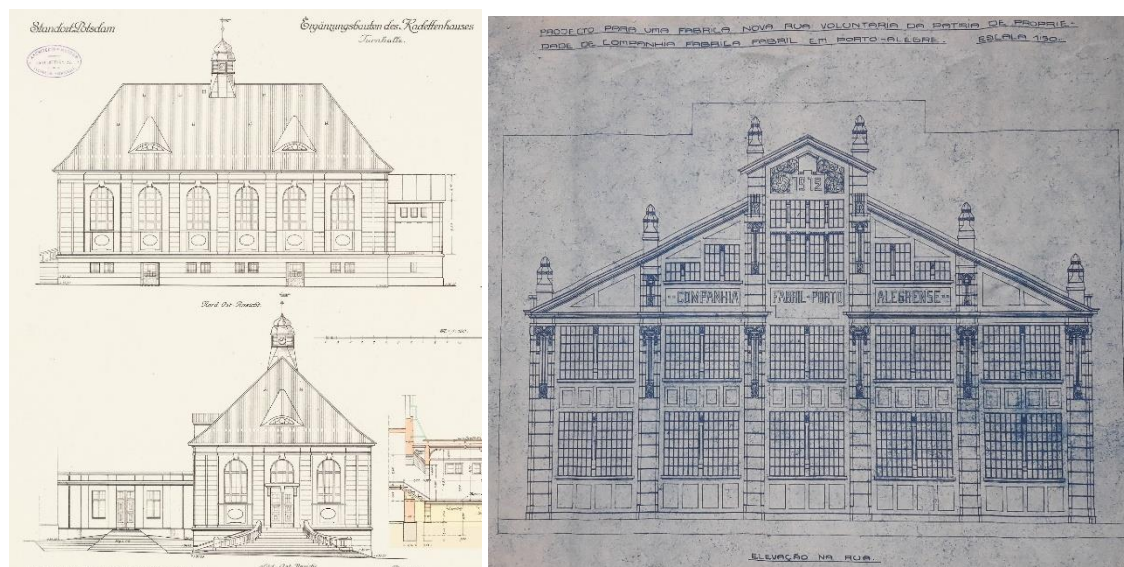


Figura 900: *Kadettenturnhalle* Potsdam, 1913. Fonte: TU Berlin Arch.rmuseum, Inv. Nr. 33336

Figura 901: Escritório Johann Baade, autor não identificado, 1912: Projeto para fábrica da Companhia Fábrica Fabril, Rua Voluntários da Pátria. Fonte: acervo arq. Marantes, foto da autora 04.2019

Considerando que Wiederspahn e Baade colaboraram juntos na elaboração de alguns projetos, antes de que se desentenderem, por volta de 1917 (como relata Weimer), é possível que Wiederspahn tenha conhecido o projeto da Fábrica Fabril, mesmo que ele não tenha sido executado. No entanto, não se conseguiu fazer esta averiguação.

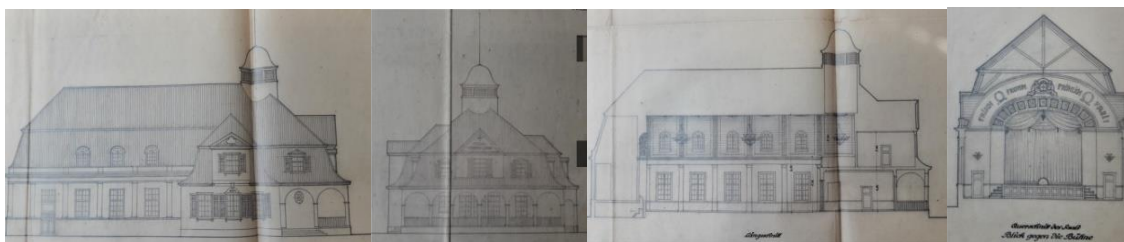


Figura 902: Turnhalle Lajeado 4. proposta, s.d. Fonte: Delfos PUC-RS, foto da autora 06.2017

A quarta proposta é uma obra de arte total, em *Reformarchitektur*, como projetava Fischer, retomando formas de um barroco simplificado. A forma de grande telhado tipo mansarda, que possui, mais ou menos, dois terços da altura total do prédio, protege tanto o volume principal quanto os secundários e é o elemento mais característico da proposta. As arcadas, previstas, na primeira variante, somente nos volumes secundários, oferecendo sombra para quem assistia a jogos ou a apresentações ao ar livre, marcam agora também a entrada principal. A torre aumentou seu raio e voltou para seu lugar, acima da entrada, sem terraço.

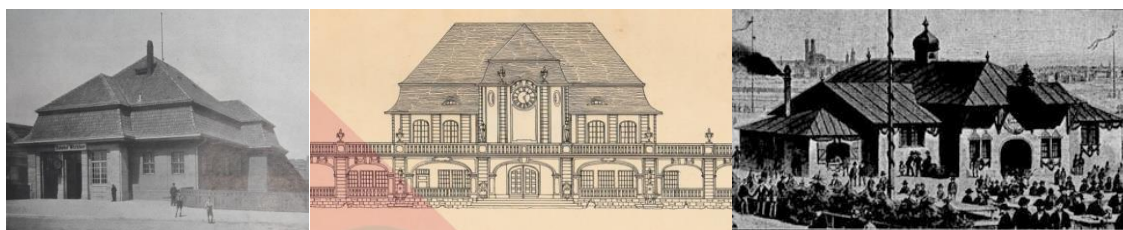


Figura 903: Estação ferroviária, Witzleben. Fonte: acervo Th. Wiederspahn. Delfos PUC-RS

Figura 904: Hans Paul Herrmann (geb. 1882) *Erziehungsheim*. Schinkelwettbewerb 1909 Turnhalle mit Doppelkegelbahn. Fonte: TU Berlin Architekturmuseum, Inv. Nr. SW-A 1909-17

Figura 905: M. Littmann: edifício „jara verde“ no VII Turnfest (festa da ginastica) de Munique, 1889. Fonte: www.ag-geschichte-kassberg-altendorf-schlosschemnitz.de, acesso em 07.2017

No acervo bibliográfico de Wiederspahn, encontrou-se a foto da estação ferroviária de Witzleben, cujo telhado oferece o mesmo tipo de proteção para o viajante. Encontraram-se vários projetos para sedes de clubes de esporte, construídos no final do Império Alemão, que lembram a quarta proposta de Wiederspahn/Filsinger, como o *Erziehungsheim* de Herrmann, vencedor do *Schinkelwettbewerb* de 1909 e o edifício de Littmann para o VII *Turnfest* de Munique. Não se conseguiu verificar se Lajeado chegou a construir a *Turnhalle*, cuja quarta variante teria sido um marco de germanidade moderna, reformada, voltada à população em seus horários de lazer, enquanto a primeira teria sido uma homenagem ao esporte como atividade nobre da aristocracia, a parcela da sociedade cuja renda permite gozar de tempo livre.

Wiederspahn: ampliação para o Club Germânia, 1925

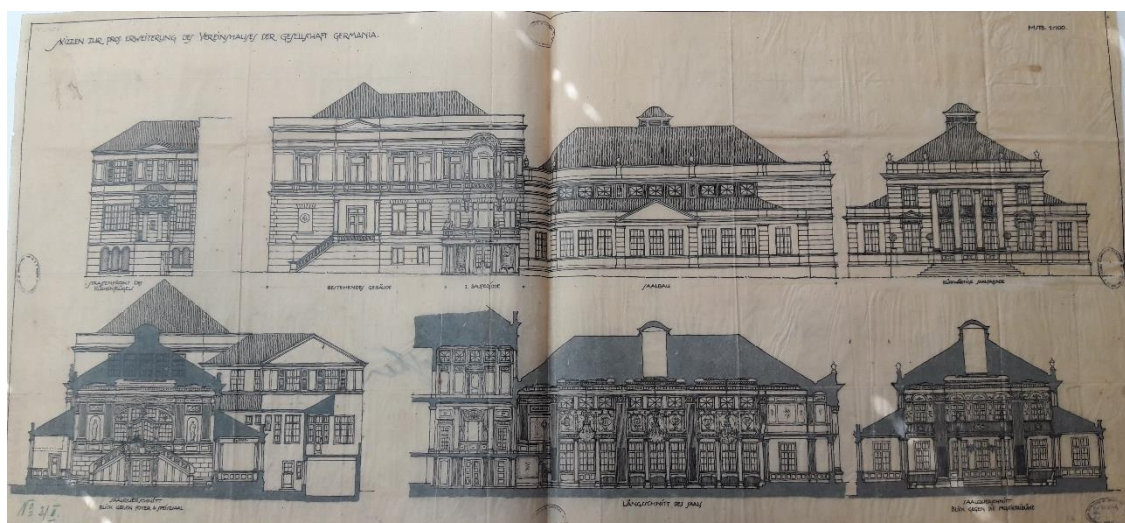


Figura 906: Escritório Wiederspahn, autor Filsinger: Projeto de ampliação da Sociedade Germânia, 1925. Fonte: Delfos, PUC-RS, foto da autora, 06.2017

A ampliação para a sede da Sociedade Germânia – sua primeira sede fora incendiada, em 1917, como manifestação antigermânica – foi um projeto de alta relevância para os alemães residentes em Porto Alegre, pois simbolizava, de certa maneira, o reestabelecimento positivo das diferenças culturais. A nova sede, instalada na Vila Palmaro (figura 281) não oferecia espaço suficiente para apresentações teatrais, bailes representativos e demais festividades pretensiosas, celebradas pela comunidade alemã.

A primeira proposta de ampliação, elaborada por Filsinger com traços classicistas, buscava a adaptação estilística ao prédio preexistente em estilo neorrenascentista. A fachada dos fundos é bastante similar àquela da terceira proposta para a *Trunhalle*, em Lajeado, com pórtico de colunas. Não se encontrou planta baixa desta variante. No entanto, encontrou-se, no acervo do arquiteto Amarante, uma proposta elaborada no escritório Baade, mas não finalizada, que segue a diretriz de adaptar a ampliação às formas clássicas da Vila Palmaro.

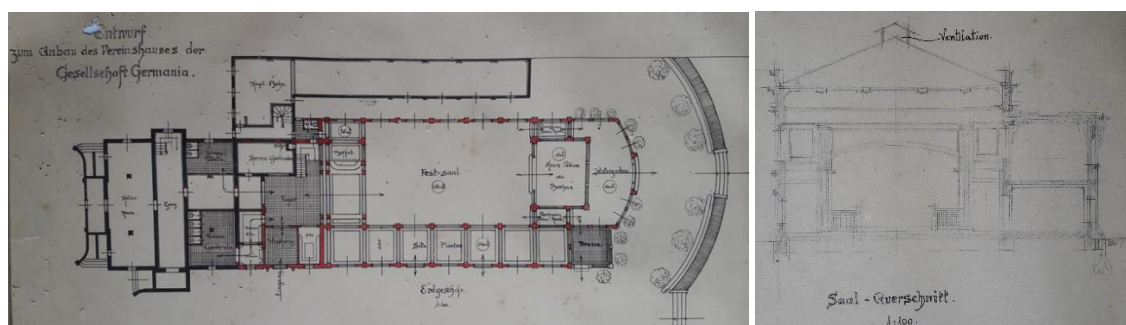


Figura 907: Johann Baade: projeto de ampliação da Sociedade Germânia, s.d. Fonte: acervo arq. Amarante. Foto da autora, 04.2019



Figura 908: Theo Wiederspahn: Projeto de ampliação para o Clube Público. Fonte: Arquivo Público POA, proc. nº 2740/925

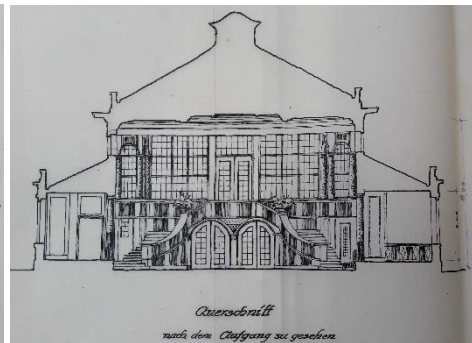
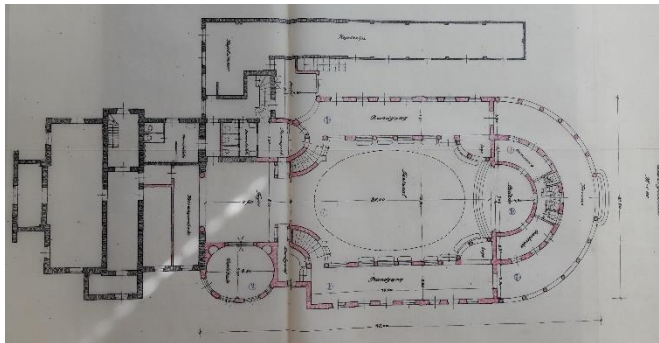
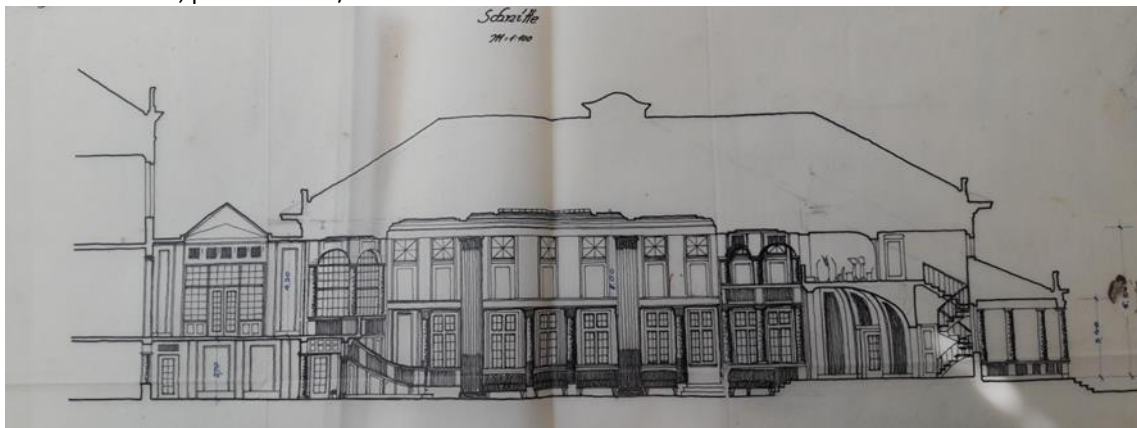


Figura 909: Escritório Wiederspahn, autor Filsinger: projeto de ampliação da Sociedade Germânia, 1925. Fonte: Delfos, PUC-RS, foto da autora, 06.2017



Figura 910: Salão no Clube Germânia. Fonte: TUBINO, 2008, p.79.

Figura 911: Clube do Comércio, Rua dos Andradas, salão rosa, construído no final dos anos 1930.

Figura 912: Fonte: www.vibesomdj.blogspot.com, acesso 04.2019

O projeto realizado pelo escritório Wiederspahn liberou-se da subordinação estilística e acrescentou um prédio novo em *Reformstil*. O salão nobre tinha um palco elevado com escadarias curvadas, que seguiam a forma redonda do final da edificação, circundada por um generoso terraço coberto por arcadas, com vista para o jardim. O salão obteve tal sucesso, que o Clube do Cciomér construiu, em seguida, quase o mesmo salão (figura 913).

Outro elemento de grande importância esportiva-social era a *Kegelbahn* (concha de boliche), para o exercício desta atividade tão popular, a qual tradicionalmente é praticada tomando-se, ao mesmo tempo, considerável quantidade de chope. Observa-se que, na planta, está descrita como a primeira parte da obra a ser realizada. Os calungas que animam o corte da concha de boliche de Wiederspahn retratam perfeitamente a atmosfera descontraída desse esporte, na época, ainda reservado para jogadores masculinos.

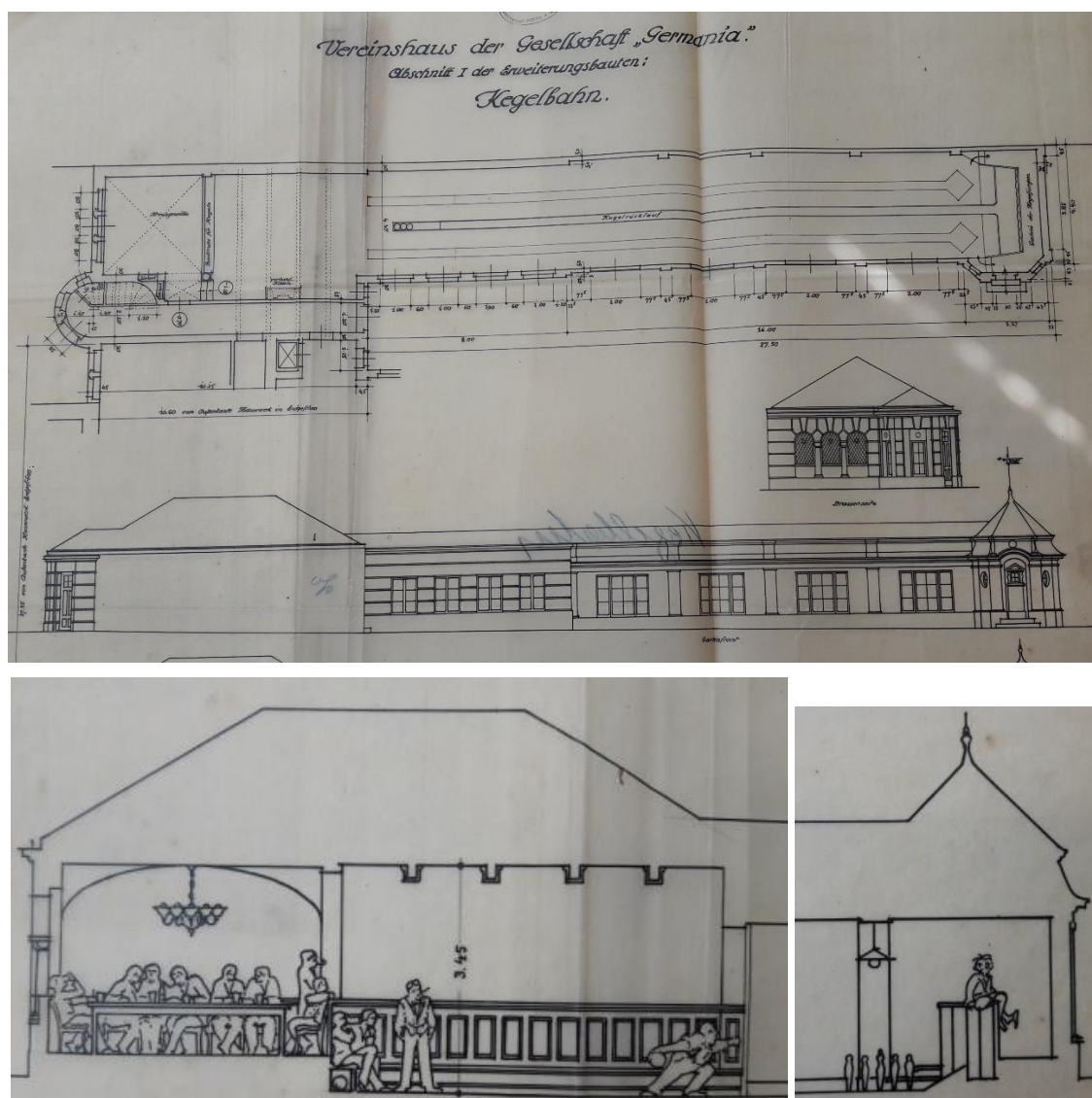


Figura 913: Escritório Wiederspahn, autor Filsinger: Kegelbahn para Sociedade Germânia. 1. Fase de construção dos prédios da ampliação. Fonte: Delfos-PUC, foto da autora 06.2017

IV Síntese Parte III

tipologia	arquiteto	obra	cidade	data	estilo	forças impactantes	traços similares	Caráter internacional	Caráter alemão	Caráter brasileiro
Religiosa	Lutzenberger	Igreja São José	Porto Alegre	1920-24	Reformarchitektur Jugendstil	romantização, obra de arte total, linguagens arquitetônicas históricas.	A. Thiersch, Th. Fischer, G. Seidl, O. Polivka, entre outros	não significativa	elevado	significante
		Igreja St. Antônio	Cachoeira do Sul	1936	neobarroco	desejo de viver com a história da igreja, linguagens arquitetônicas históricas	J. M. Fischer, C. Hocheder Aleijadinho, v. Klenze, Arquitetura jesuíta	não significativa	elevado	Significante
	Wiederspahn	Igreja protestante do Leprosário	Itapuá	1948	Reformarchitektur Sachlichkeit	desmistificação, veracidade e tratamento de material adequado, desejo de viver com a história da igreja.	Pützer, Büttner	não significativa	elevado (Wiesbaden er Programm)	Ausente
	Ahrons	Catedral Anglicana da Santíssima Trindade	Porto Alegre	1900-03	neogótico	romantização, linguagem arquitetônica histórica.	Schwechten Leim, Igrejas góticas	elevado	significante	Ausente
	Menchen	projeto para a Igreja	Carazinho	Sem data	neorromânico	romantização, linguagem arquitetônica histórica.	Igrejas românicas	elevado	significante	Ausente
Interiores	Arhons, Menchen	escadarias	Porto Alegre	1916, 1917	Werkbund (em uma casa historicista)	Estetização. Viver com a história (da antiga pátria).	Muthesius, Stüler, Ende & Böckmann Eggert	não significativa	elevado	não significativa
	Wiederspahn	Turnerbund, Salão de festas	Porto Alegre	1919	Historismus, Heimatschutz-architektur	romantismo, estetização, viver com a história (da antiga pátria). tratamento adequado do material	A. Thiersch, Fr. V. Thiersch, Littmann, Pfann, Eggert	não significativa	elevado	não significativa
	Wiederspahn, Filsinger	Móveis fixos e outros projetos de marcenaria	Porto Alegre	Anos 1920	Jugendstil, Reformarchitektur, Werkbund,	desmistificação, estetização, obra de arte total, tratamento adequado do material.	Riemerschmid, Paul, Muthesius, Schmitthenner	não significativa	elevado	Ausente
	Lutzenberger	Interiores palácio do comércio	Porto Alegre	1937-40	Art Deco.	secularização, tecnologização, estetização,	Schaudt, moda atual brasileira	elevado	elevado	Significante

tipologia	arquiteto	obra	cidade	data	estilo	forças impactantes	traços similares	Caráter internacional	Caráter alemão	Caráter brasileiro
Comercio	Wiederspahn/ Ahrons	Palácio Chaves	Porto Alegre	1911	Historismus, Jugendstil	romantização, aceleração, estetização, linguagens arquitetônicas históricas.	Clemens & Wolfenstein Kyllmann & Heyden, Fr. v. Thiersch	elevado	não significante	não significante
	Wiederspahn/ Ahrons	Palácio Pedro Chaves Barcellos	Porto Alegre	1909	Jugendstil, historicizado	individualização, romantização, linguagens arqu. históricas.	Littmann, Klingholz, Fr. v. Thiersch	elevado	significante	significante
	Ahrons/ Wiederspahn	prédio da Seguradora Providência do Sul	Porto Alegre	1910	Historismus	individualização, linguagens arquitetônicas históricas e exóticas	Fr. v. Thiersch, Hocheder, Littmann, Klingholz	elevado	não significante	não significante
	Menchen	Jeanselme	Porto Alegre	1912	historicismo, Jugendstil	Individualização, secularização, romantização	Klingholz, Littmann	elevado	não significante	não significante
	Ahrons/ Wiederspahn	Banco da Província	Porto Alegre	1910	historicismo, Jugendstil	tecnologização, estetização, linguagens arquitetônicas históricas.	Fr. v. Thiersch, Eggert, Hocheder, Behrens.	elevado	não significante	não significante
	Ahrons/ Menchen (?)	Casa de negócios para o Sr. Araújo	Porto Alegre	s.d.	Jugendstil.	romantização, individualização	Behrens	elevado	elevado	significante
	Ahrons	Brasiliatische Bank für Deutschland	Porto Alegre	1911	Werkbund, Historismus	individualização, estetização.	H.v. de Valde, Schinkel	existente	elevado	não significante
	Wiederspahn	Modificação da fachada Wallig&Cia.	Porto Alegre	1919	historicismo, Jugendstil.	Estetização, linguagens arquitetônicas históricas.		não significante	não significante	elevado
	Filsinger/ Wiederspahn	Geschäftshaus Bier & Ullmann – tecelagem	Porto Alegre	1927	Expressionismus, Sachlichkeit	secularização, desmistificação, estetização.	Messel, Schaudt, Engler, Pölzig	elevado	significante	significante
	Wiederspahn/ Filsinger	casa de moradia e negócios para Jorge Moreira Paz.	Porto Alegre	1927-30	Reformarchitektur, Expressionismus, historicismo	desmistificação, individualização, estetização	Erlwein, Messel	significante	não significante	elevado
	Lutzenberger	Edifício Oscar Bastian Pinto	Porto Alegre	1928	Art Deco, Expressionismus, Reformarchitektur	aceleração, desmistificação, estetização, obra de arte total.	Erlwein (nos detalhes) Expressionismo tcheco, Mendelsohn. Th. Fischer	significante	elevado	ausente
	Wiederspahn/ Filsinger	edifício de negócios e moradia para Frederico Mentz	Porto Alegre	1931	Expressionismus, Sachlichkeit	aceleração, tecnologização, desmistificação, estetização.	Mendelsohn, Loeser & Wolff, Moda em geral	significante	elevado	significante
	Lutzenberger	Palácio do comércio	Porto Alegre	1937-40	Art Deco.	desmistificação, estetização.	Th. Fischer Reinhardt & Süssenguth	significante	elevado	significante

tipologia	arquiteto	obra	cidade	data	estilo	forças impactantes	traços similares	Caráter internacional	Caráter alemão	Caráter brasileiro
Indústria	Wiederspahn	Galpões para os Srs Gerdau, Jäger e Ahrons	Porto Alegre	1916 - 1920	historicismo, Art Deco	aceleração, tecnologiação, estetização		não significativa	não significativa	elevado
	Wiederspahn	Schwarz Homrich & Cia., reconstrução da fachada	Porto Alegre	1919	historicismo, expressionismo	tecnologiação, estetização		não significativa	não significativa	elevado
	Wiederspahn	quatro armazéns dSrs. H. Ritter Filhos	Porto Alegre	1919	Reformarchitektur	tecnologiação, estetização	M. Dülfer	não significativa	elevado	não significativa
	Wiederspahn	escritórios e moradias da firma Wiederspahn & Cia	Porto Alegre	1920	Reformarchitektur	tecnologiação, estetização	H. Erlwein M. Dülfer H. Erlwein	não significativa	elevado	não significativa
	Wiederspahn	Armazém para o Sr. Ely	Porto Alegre	1924	eistoricismo	tecnologiação, estetização		não significativa	não significativa	elevado
	Wiederspahn	Duas versões para uma fábrica de banha, 1925	Porto Alegre	1925	1. historicismo 2. Expressionismo	tecnologiação, estetização		significante	não significativa	não significativa
	Filsinger (esq. Wiederspahn)	Fábrica de gelo Abraham. 2 versões	Santa Cruz	1927	Expressionismus	tecnologiação, estetização		elevado	não significativa	não significativa
	Ahrons/ Wiederspahn	Cervejaria Bopp, edificações construídas em três etapas	Porto Alegre	1909, 1910 e 1914	historicismo	individualização, tecnologiação, romantização, linguagens arquitetônicas históricas	H. Rückwardt, Clemens & Wolfenstein Kyllmann & Heyden, Fr. v. Thiersch, F. Klingholz, H. v. de Velde	elevado	não significativa	não significativa
	Menchen	Aumento do segundo andar do Colégio Militar	Porto Alegre	1914	Jugendstil historicismo (internamente)	secularização, romantização, estetização		significante	significante	não significativa
	Lutzenberger	Instituto Pão do Pobres de Santo Antônio, 1929	Porto Alegre	1929	Reformarchitektur	estetização, obra de arte total, tratamento adequado do material.	R. Kiehl, Th. Fischer, G. Seidl, H. Erlwein	não significativa	elevado	não significativa
Ensino	Lutzenberger	Ginásio do Colégio La Salle Dorez	Porto Alegre	1937	neoclassicismo	estetização	Reinhardt & Süssenguth L. v. Klenze	não significativa	elevado	não significativa
	Wiederspahn	Schulhausneubau ev. Synode POA	Porto Alegre	1920	Reformarchitektur, Sachlichkeit	tratamento adequado do material	H. Erlwein, Arquitetura de POA da época	não significativa	elevado	significante
	Theo e Willy Wiederspahn,	casa de descanso e férias dos pastores evangélicos	Gramado	1940	Tradicionalismo	tratamento adequado do material	Casas em madeira pré-fabricadas (Gropius), Casas comuns nos EU	significante	elevado	não significativa

tipologia	arquiteto	obra	cidade	data	estilo	forças impactantes	traços similares	Caráter internacional	Caráter alemão	Caráter brasileiro
Ensino	Wiederspahn	Evangelisches Stift	Novo Hamburgo	1934	Neoclassicismo	romantização, desejo de viver com a história (da antiga pátria).	Escolas alemãs do séc. XIX	não significativa	elevado	ausente
	Wiederspahn	escola primária	Campo Bom	1946	Sachlichkeit	tratamento adequado do material	Arquitetura no RS da época	não significativa	não significativa	elevado
Clubes	Wiederspahn	projetos para o Tênis-Club Germania	Porto Alegre	1914, 1919 e 1924	Jugendstil	romantização, tratamento adequado do material	Muthesisus, Riemerschmid, Th. Fischer	não significativa	elevado	ausente
	Wiederspahn/ Filsinger	Turnhalle	Lajeado	Sem data, depois de 1929	1.historicismo 2.barroco-classicista 3.Reformarch.	secularização, romantização, estetização, desejo de viver com a história (da antiga pátria)	A.Thiersch, Manz, Littmann, Th. Fischer, entre outros	1.elevado 2.significante 3.n. signific.	1.n.signific. 2.signific. 3.elevado	1.signific. 2.n. signific. 3.ausente
	Wiederspahn	ampliação para o Club Germânia	Porto Alegre	1925	Reformarchitektur	romantização, estetização, desejo de viver com a história (da antiga pátria)	Littmann, Th. Fischer, Hocheder	não significativa	elevado	não significativa

Considerações Finais

O resultado da presente pesquisa contribui ao entendimento do desenvolvimento arquitetônico no Rio Grande do Sul durante o final do século XIX e início do século XX, com a detecção de caminhos percorridos por profissionais do ramo da construção e vertentes arquitetônicas existentes tanto no Império Alemão quanto no Rio Grande do Sul. Verifica-se que o ideário classicista prussiano, consolidado na *Bauakademie de Berlim* por Friedrich Schinkel foi considerado tão adequado para as demandas da sociedade porto-alegrense quanto as abordagens neo-barroca, neo-renascentista ou vernácula ensinadas por professores na *Königlich Technische Hochschule de Munique*, ou nas universidades técnicas de Stuttgart e Dresden. A vertente estilística historicista, que favoreceu elementos exóticos como ato de emancipação contra a modernidade, também se encontra em toda parte, tanto nas diferentes escolas de arquitetura alemãs, quanto na arquitetura brasileira – aqui, entre outros na obra de Menchen que, de certa forma, reinterpreta o aspecto romântico e anacrônico em fachadas ornamentadas e decoradas com plásticas que fogem de escala. Da mesma forma, podemos observar em ambos os países o surgimento de uma forte tendência simplificadora da linguagem arquitetônica historicista com formas compostas e adorno eclético, e a busca por formas mais homogêneas e limpas - na Alemanha já no final do século XIX, mas definitivamente com a fundação do *Deutscher Werkbund* em 1907 e em decorrência dos acontecimentos da Primeira Guerra Mundial. No Brasil, o período é um pouco mais extenso, entre o final dos anos 1910 e o início dos anos 1940.

A busca de uma estética reconhecida como manifestação de identidade internacional, nacional, regional ou até local foi um grande tema da época moderna em todo mundo ocidental, que, no entanto, resultou por vezes em propostas formais bem parecidas àquelas desenvolvidas a partir de uma série de outros grandes temas, como as que foram destacadas no início desta tese: individualismo, obra de arte total, tecnologização, aceleração, secularização, desmistificação e romantização do mundo. Já que não temos documentação que comprove a intuição conceitual do arquiteto, a autora partiu da expressão artística-constructiva que a própria obra nos transmite como indicador para a avaliação conceitual do projeto. Segue agora a síntese das quarenta obras analisadas, estabelecida com o intuito de facilitar a leitura, mostrando qual postura cada profissional adotou em relação à mescla das culturas alemã e rio-grandense, e em qual arquiteto alemão renomado se acham traços formalmente similares com os projetos referidos:

tipologia	arquiteto	obra	cidade	data	traços similares	hibrido	resistente
5 obras religiosas	Lutzenberger	Igreja São José	Porto Alegre	1924	A. Thiersch, Th. Fischer, G. Seidl, O. Polivka	x	
	Lutzenberger	Igreja St. Antônio	Cachoeira do Sul	1936	J. M. Fischer, Aleijadinho, v. Klenze, Arquitetura jesuíta	x	
	Wiederspahn	Igreja Leprosário	Itapuã	1948	Pützer, Büttner.		x
	Ahrons	Catedral Anglicana	Porto Alegre	1903	Schwechten, Igrejas góticas		x
	Menchen	projeto Igreja	Carazinho	S. data	Igrejas românicas		x
4 obras de Interiores	Ahrons, Menchen	escadarias	Porto Alegre	1916, 1917	Eggert, Muthesius, Stüler, Ende & Böckmann		x
	Wiederspahn	Turnerbund, Salão de festas	Porto Alegre	1919	A.Thiersch, Littmann, Pfann, Eggert		x
	Wiederspahn, Filsinger	projetos de marcenaria	Porto Alegre	Anos 1920	Riemerschmid, Paul, Schmitthenner, Muthesius,		x
	Lutzenberger	Interiores palácio do comércio	Porto Alegre	1940	Schaudt, moda atual brasileira	x	
13 obras comerciais	Wiederspahn / Ahrons	Palácio Chaves	Porto Alegre	1911	Clemens & Wolffenstein Kyllmann & Heyden		x
	Wiederspahn / Ahrons	Palácio Pedro Chaves Barcellos	Porto Alegre	1909	Littmann, Klingholz, Fr. v. Thiersch	x	
	Ahrons / Wiederspahn	Providência do Sul	Porto Alegre	1910	Fr. v. Thiersch, Klingholz, Hocheder, Littmann		x
	Menchen	Jeanselme	Porto Alegre	1912	Klingholz, Littmann	x	
	Ahrons / Wiederspahn	Banco da Província	Porto Alegre	1910	Fr. v. Thiersch, Eggert, Hocheder,		x
	Ahrons	Casa Sr. Araújo	Porto Alegre	s.d.	Behrens		x
	Ahrons	Brasilianische Bank Deutschland	Porto Alegre	1911	H.v. de Velde, Schinkel		x
	Wiederspahn	Wallig&Cia.	Porto Alegre	1919		x	
	Wiederspahn	Bier & Ullmann	Porto Alegre	1927	Messel, Engler, Pölzig	x	
	Wiederspahn	casa Moreira Paz.	Porto Alegre	1930	Erlwein, Messel	x	
	Lutzenberger	Edifício Bastian	Porto Alegre	1928	Erlwein, Mendelsohn.		x
	Wiederspahn	edifício Mentz	Porto Alegre	1931	Loeser & Wolff,	x	
	Lutzenberger	Palácio do comércio	Porto Alegre	1940	Th. Fischer, Reinhardt & Süssenguth	x	
8 obras industriais	Wiederspahn	Galpões Gerdau, Jäger e Ahrons	Porto Alegre	1916, 1920		x	
	Wiederspahn	Schwarz Homrich & Cia., fachada	Porto Alegre	1919		x	
	Wiederspahn	armazéns Ritter	Porto Alegre	1919	Dülfer, Erlwein		x
	Wiederspahn	Wiederspahn	Porto Alegre	1920	Dülfer, Erlwein		x
	Wiederspahn	Armazém Ely	Porto Alegre	1924		x	
	Wiederspahn	fábrica de banha	Porto Alegre	1925		x	
	Wiederspahn	Fábrica Abraham.	Santa Cruz	1927		x	
	Ahrons/ Wiederspahn	Cervejaria Bopp	Porto Alegre	1914	Clemens & Wolffenstein, Fr. v. Thiersch		x
7 obras de ensino	Menchen	Aumento Colégio Militar	Porto Alegre	1914	F. Klingholz, H. v. de Velde	x	
	Lutzenberger	Instituto Pão do Pobres	Porto Alegre	1929	R. Kiehl, Th. Fischer, G. Seidl, H. Erlwein		x
	Lutzenberger	Ginásio do Colégio La Salle Dores	Porto Alegre	1937	Reinhardt & Süssenguth L. v. Klenze		x
	Wiederspahn	Schulhausneubau ev. Synode POA	Porto Alegre	1920	Erlwein, Arquitetura de POA da época		x
	Theo e Willy Wiederspahn,	casa de descanso dos pastores evangélicos	Gramado	1940	Casas em madeira pré-fabricadas (Gropius), Casas comuns nos EU		x
	Wiederspahn	Evangelisches Stift	Novo Hamburgo	1934	Escolas alemãs do séc. XIX		x
	Wiederspahn	escola primária	Campo Bom	1946	Arquitetura no RS da época	x	
3 clubes	Wiederspahn	Tênis-Club	Porto Alegre	1914-24	Riemerschmid, Th. Fischer		x
	Wiederspahn	Turnhalle	Lajeado	1929	A.Thiersch, Th. Fischer		x
	Wiederspahn	Club Germânia	Porto Alegre	1925	Littmann, Th. Fischer,		x

Nas obras analisadas de Wiederspahn e Lutzenberger a presença de elementos que indicam assimilação cultural ou resistência é aproximadamente equilibrada. Os dados encontrados referentes à vida pessoal e social dos dois arquitetos fortalecem a impressão que – ressaltados os problemas causados por acontecimentos políticos de impacto mundial – a transferência e acomodação no novo ambiente aconteceu de forma harmoniosa. Podemos deduzir daí que a intensidade da transferência cultural observada - respectivamente não

encontrada - nas obras, aconteceu geralmente em conformidade com a solicitação do dono da obra ou com as necessidades específicas do local de inserção. Ambos os arquitetos comprovaram grande domínio de técnicas construtivas, talento artístico e habilidade no gerenciamento de suas obras, as quais, conseqüentemente, se destacam até hoje pela funcionalidade, solidez e beleza. Em alguns casos, o impacto visual sofreu alteração devido às transformações ocorridas no entorno. Outrora eles foram os prédios mais altos da cidade, porém foram se tornando pequenos devido à construção, nas proximidades, de edifícios bem maiores. Contudo, tanto os exemplos assimilados quanto os 'alemães' continuam revelando episódios históricos da imigração e das circunstâncias de vida na sociedade brasileira da época de sua construção, enriquecendo, pois, a atmosfera da cidade moderna de Porto Alegre.

As obras analisadas assinadas por Ahrons, engenheiro oriundo do Rio Grande do Sul, são caracterizadas por grande resistência à adaptação do que estudara na Alemanha ao ambiente de seu país sul-americano. Teoricamente, este resultado pode ser interpretado tanto como incapacidade de adaptação quanto como força de resistência. Devido à falta de dados não foi possível comprovar nitidamente o motivo. Supõe-se, porém, com base em manifestações publicadas por seu pai, que, além de respeitável fonte de dinheiro e da criação de sua fama pessoal como 'mágico', tratou-se de uma busca de conhecimento específico na Europa, para poder dar apoio ou estímulo ao desenvolvimento econômico e cultural do próprio país, o qual Ahrons considerava definitivamente atrasado.

A obra de Menchen analisada nesta tese e no mestrado da autora evidencia alto grau de adaptação cultural ao ambiente de sua nova pátria, o Brasil, embora ele tenha se envolvido pessoalmente com o ideário alemão nacionalista. Entre os quatro arquitetos apresentados, Menchen é aquele que mais leva o observador a enxergar a imagem do Brasil como 'país do futuro' – sempre um pouco fantástico –, cultivada na Alemanha durante séculos. Sua fantasia deve ter brotado já antes de 1903, quando pela primeira vez embarcou rumo ao hemisfério sul, onde, em seguida, começou a tomar forma na realização de suas obras.

Acabou. Obrigada

Bibliografia

- AHRONS, Guilherme :*Exgotos de Pelotas*. Pelotas: Typ. da Livraria Americana, 1891
- AHRONS, Guilherme: *Erzählungen, Vorträge und Aufsätze*. Deutsch-brasilianische Literatur, III. Band, April 1903. Porto Alegre: Krahe & Cia, 1903
- ALTHANS, Dieter; SONNENBERG, Jan. Architekten und Pioniere – Persönlichkeiten des Neuköllner Kommunalbaus von 1890-1918. In: *Jahre Bauen für Neukölln – Eine kommunale Baugeschichte*. Berlin: 2005.
- AMSTADT, Theodor. *Hundert Jahre Deutschtum in R.S.* Porto Alegre: Tipografia do Centro, 1924.
- ARNDT, Karl J.R.; OLSON, May E.: *Die deutschsprachige Presse der Amerikas 1732 – 1968*. Geschichte und Bibliographie, Bd. 2, Pullach bei München 1973
- BADSTÜBNER, Ernst: Kunstgeschichtsbild und Bauen in historischen Stilen – Ein Versuch über die Wechselbeziehungen zwischen kunstgeschichtlichem Verständnis, Denkmalpflege und historischer Baupraxis im 19. Jahrhundert. em: KLINGENBURG, Karl Heinz (Org.). *Historismus. Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*. Leipzig: E.A. Seemann, 1985, p. 30-49.
- BAKOS, M. M.: *Decorando a sala de visitas: Porto Alegre na virada do século 19*. In: Porto Alegre na virada do século 19: Cultura e Sociedade. Porto Alegre/Canoas/São Leopoldo: Ed. da Universidade - Ed. da Universidade - UFRGS/ULBRA/Ed. UNISINOS, 1994.
- BALTZER, Franz Adolf Wilhelm: *Die Architektur der Kulturbauten Japans*. Berlin: Wilhelm Ernst & Sohn, 1907
- BEAUMAN, Fran: *The Pineapple – King of Fruit*. London: Vintage Books, 2005
- BEHNE, Adolf. Neues Wohnen, neues Bauen. Leipzig: Hesse & Becker, 1927.
- BEHNISCH, Günter: Palestra na Sächsische Akademie der Künste. Chemnitz, 15.11.1998 . disponível em <<https://www.behnisch-partner.de/lectures-and-essays/1998>>
- BERNHARD, Marianne. Das Biedermeier. Kultur zwischen Wiener Kongress und Märzrevolution. Hermes Handlexikon. Düsseldorf/Wien: Econ, 1983
- BESKOW, Elisa: Hänschen im Blaubeerwald, tradução Brandt, Karsten. Stuttgart: Loewes Verlag Ferdinand Carl, reprint, sem data.
- BOECKMANN, Wilhelm: *Reise nach Japan*. Berlin: Reichsdruckerei, 1886. Disponível em <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN611335204&LOGID=LOG_0006&PHYSID=PHYS_0086&DMID=DMDLOG_0009>

- BRANDENBURGER, Clemens: *Brasilien zu Ausgang der Kolonialzeit. Kultur- und wirtschaftliche Studien*. São Leopoldo: Verlag Rotermund & Co., 1922, Vol I+II.
- BORTH, Wilhelm; SCHANBACHER, Eberhard (Org.). *Zeiten und Menschen, vom Zeitalter der bürgerlichen Revolutionen bis zum zweiten Weltkrieg*. Paderborn: Schöningh & Schrödel Verlag, 1986.
- BRINGMANN, Michael. Gedanken zur Wiederaufnahme staufischer Bauformen im späten 19. Jahrhundert. In: HAUSHERR, Reiner von; ROTT, Herbert W. (Org.) *Die Zeit der Staufer. Vorträge und Forschungen* (catálogo da exposição no museu estadual de Baden-Württemberg, Stuttgart, 26.03-25.06.1977). Stuttgart: 1979, p. 580-620.
- BÜHLMANN, Josef: *Die Bauformenlehre. Handbuch der Architektur, 2. Vol.*, Stuttgart: Arnold Bergsträsser Verlag, 1901
- BURSCHEIDT, Margret; FAST; FELDMANN; RILLING (Org.): *Silbersachen. Die Esslinger Metallwarenfabrik von 1815 bis 1881*. Ostfildern: Dr. Cantzsche Druckerei GmbH & Co KG, 2004
- BUSCH, Wilhelm: *Max & Moritz. Eine Bubengeschichte in sieben Streichen*. München: Loewe, 1902
- BUSCHMANN, Walter; BIECKER, Johannes (Org.): *Arbeitersiedlungen im 19. Jahrhundert - Historische Entwicklung und Bedeutung*. Bochum: N. Brockmeyer, 1985.
- CAMPBELL, Joan: *Der Deutsche Werkbund, 1907–1934*. München: Klett-Cotta im Deutschen Taschenbuch Verlag, 1989
- CANEZ, Ana-Paula: *Arnaldo Gladosch: O edifício e a metrópole*. Tese de doutorado, UFRGS_ PORPAR, 2006, orientador Prof. Freitas Fuão.
- CARTA PATRIMONIAL: Carta de Brasília, 1995, disponível em
<<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20Brasilia%201995.pdf>>
- CARTA PATRIMONIAL: Carta de Fortaleza, 1997, disponível em
<<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Carta%20de%20Fortaleza%201997.pdf>>
- CARTA PATRIMONIAL: Declaração de México, 1985, disponível em:
<<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Declaracao%20do%20Mexico%201985.pdf>>
- CASTELLIANO de Lucena, Luiz: *Um Breve Histórico do IME - Instituto Militar de Engenharia* (Real Academia de Artilharia, Fortificação e Desenho, 1792), disponível em
<<http://www.ime.eb.mil.br/arquivos/Noticia/historicoIME.pdf>>, acesso 01.2019
- CELESTINI, Frederico; MITTERBAUER, Helga (Org.). *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*. Tübingen: Stauffenburg, 2003.

- CHAMORRO, Bonow, Stefan: *A desconfiança sobre os indivíduos de origem germânica em Porto Alegre durante a Primeira Guerra Mundial: cidadãos leais ou retovados?* Tese de doutorado, PUC-RS, orientador Prof. Dr. René Ernaini Gertz, 2011
- CLAUSSEN, Horst: *Walter Gropius, Grundzüge eines Denkens*. Hildesheim: Olms, 1986
- CONTRATO sobre um projeto para um monumento em Victória, Brasil escrito à mão e assinado por August Thiersch
- COSTA, Alfredo R. da: *O rio Grande do Sul (completo estudo sobre o Estado)*. Porto Alegre: Oficinas graphicas da Livraria do Globo, Barcellos e Bertaso & Cia, 1922, Vol.I
- COUTO, Major Morency e Silva do; PORTO, Dr. Arthur Pires, SCHIDROWIZ, Leo Jeronimo (org.): *O Rio Grande do Sul. Imagem da Terra Gaucha. A obra documentária do Estado Sulino, Fronteira extreme Sul*. Porto Alegre: Editora Cosmos Limitada, 1942.
- DEUTSCHER WERKBUND, Jahrbuch 1912. *Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit, Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst*. Jena: Diederichs-Verlag, 1912.
- DETTMANN, Eduard: *Brasiliens Aufschwung in deutscher Beleuchtung*. Berlin: Hermann Paetel, 1908
- DISTEL, Walter: *Protestantischer Kirchenbau seit 1900 in Deutschland*. Tese de doutorado em Technische Wissenschaften na ETH Zürich, 1930, orientadores: Prof. Dr. J. Zemp e Prof. Dr. W. Dunkel
- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan: *Origens da Noção de Preservação do Patrimônio Cultural no Brasil*, artigo publicado na revista Risco, 3 2[2006], disponível em <www.revistas.usp.br/risco/article/download/44654/48274>
- DURAND, J. N. L.: *Précis des leçons d'architecture*. A. Paris: Ecole Polytechnique, 1802, disponível em <<http://d2aohiyo3d3idm.cloudfront.net/publications/virtuallibrary/0892365803.pdf>>
- DURÁN, Luisa Gertrudis Rocca: *Açorianos no Rio Grande do Sul: antecedentes e formação do espaço urbano do século XVIII*, tese de doutorado UFRGS-PROPAR, 2009, Orientador Prof. Dr. Günter Weimer
- ECKMANN, Otto: *Neue Formen. Dekorative Entwürfe für die Praxis*. Berlin: Max Spielmeier, 1897.
- EVERS, Hans Gerhard: *Vom Historismus zum Funktionalismus*. Baden-Baden, Holle Verlag 1967, DNB 573059802. (Kunst der Welt. Ihre geschichtlichen, soziologischen und religiösen Grundlagen. Die Kulturen des Abendlandes), (1976, ISBN 3-87355-121-7).
- EVERS, Hans Gerhard: *Versuch einer Ehrenrettung des Historismus*. In: Das Kunstwerk. 16, 1962/63, li, 8, S. 2-4.
- FABRIS, Annateresa: *Arquitetura eclético no Brasil: o cenário da modernização*. Artigo publicado em Anais do Museu Paulista Nova Série NQ1 1993, disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v1n1/a11v1n1.pdf>>

- FESTOGATO, Thaisa: *A Arquitetura de Christiano De La Paix Gelbert em Porto Alegre 1925-1953*, dissertação de mestrado, PROPARG-UFRGS, 2012, orientador Prof. Claudio Calovi
- FIORE, Renato Holmer: *on place and character in architecture: the case of Porto Alegre, South Brazil*; tese de doutorado, Londres UCL, 2000.
- FIORE, Renato Holmer: *O ecletismo e a praça da Alfândega. Representação e Significado*. Artigo publicado em BELMONTE, Silvio de Abreu/ CALOVI, Claudio (org.): Porto Alegre de Papel. Avenida e Praça 1910-1980. UFRGS-PROPARG, 2006
- FISCHER, Theodor: *Stadterweiterungsfragen mit besonderer Rücksicht auf Stuttgart*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1903. Disponível em <<https://archive.org/details/stadterweiterun00fiscgoog/page/n10>>
- FISCHER, Wend.: *Bau, Raum, Gerät* em: C.G Heise (Hrsg.), *Kunst des 20. Jahrhunderts*, Vol.3, München: Standard, 1957
- FLICKINGER e outros, *Liberale Verfassung, Säkularisierung und Soziale Gerechtigkeit*. pesquisa realizada na PUC-RS, 2004-2009
- FLICKINGER, Hans-Georg: *Reforma e secularização – uma interface histórica*. Palestra lecionada na PUC-RS, em 09/11/2017.
- FRAMPTON, Kenneth: *Historia Critica da Arquitetura Moderna*, SP, Martins Fontes, 1979, disponível em <<https://www.ebah.com.br/content/ABAAAhSscAA/historia-critica-arquitetura-moderna-kenneth-frampton>>
- FRIEDRICH, J. Aloys: *Die Bismarckrunde in Porto Alegre. Ihre Entstehung und Entwicklung*. Porto Alegre: Typographa Mercantil Irmãos Siegmann, 1929
- FUNKE, Alfred: *Aus Deutsch-Brasilien: Bilder aus dem Leben der Deutschen im Staate Rio Grande do Sul*, Leipzig: Teubner-Verlag, 1902.
- GARTHWAITE, Gene Ralph: *The Persians*. Oxford & Carlton: Blackwell Publishing, Ltd., 2005, ISBN 978-1-55786-860-2
- GIEDION, Sigfried: *Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition*, Birkhäuser, 1996
- GOORMANN, Andrea: *Städte un Regionen des Jugendstils*. Nationalatlas Bundesrepublik Deutschland – Bildung und Kultur Heidelberg: Spektrum Akad. Verl, 2002, p.152-53. ISBN: 3-8274-0947, disponível em <http://archiv.nationalatlas.de/wp-content/art_pdf/Band6_152-153_archiv.pdf>, acesso 01.2018
- GRIENEISEN, Vera: *As origens de quatro arquitetos imigrantes alemães e sua obra habitacional no Rio Grande do Sul no início do século XX*. Dissertação de mestrado, UFRGS-PROPARG, 2013, orientador Prof. Renato Holmer Fiore Phd
- GRUZINSKI, Serge. *L’histoire, pour quoi faire?*, Paris, Fayard, 2015

- HAECKEL, Ernst Heinrich: *Kunstformen der Natur*. 1899. Fonte: disponível em www.caliban.mpiz-koeln.mpg.de, www.BioLib.de, acesso -1.2018
- HÄDRICH, Caroline: *José Lutzenberger (1882-1951) e a Obra de Arte Total no Palácio do Comércio em Porto Alegre (1936-1940)*. Artigo publicado em Revista Seminário de História da Arte, ISSN 2237-1923, Vol.01, Nº 07, 2018
- HABEL, Robert: *Messels Wertheim-Bauten*, Monografie, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2008, ISBN 978-3-7861-2571-6
- HECKER, João Luz: *Jacob Kroeff – Jacob Kroeff Filho – Jacob Kroeff Netto: o Hoteleiro, o Coronel, o Intendente-1885 a 1966*. Dissertação de mestrado PUC-RS, orientador: Prof. Dr. René Gertz, 2010
- HEIDEGGER, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes (1935/36)*, Stuttgart: Reclam, 1960
- HEINE, Heinrich: *Deutschland ein Wintermärchen*. Stuttgart: Reclam, 1988
- HESSEMER, Friedrich Maximilian. *Arabische und altitalienische Bauverzierungen*. Berlin: Reimer, 1842, disponível em http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10933386_00042.html, acessado em 09.2017
- HOBRECHT, James: *Entwicklung der Verkehrs-verhältnisse in Berlin*. Berlin: Ernst, 1893, disponível em http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/hobrecht_verkehrsverhaeltnisse_1893?p=1, acessado em 11.2018
- HOCHEDER, Carl: *Baukunst und Bildwirkung*. München: Süddeutsche Verlagsanstalt GmbH, 1903. Disponível em <https://williammorrhistexte.files.wordpress.com/2014/03/baukunstbildwirkung.pdf> acessado em 09.2017
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor.W.: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a. M.: Fischer-Verlag, 2000. ISBN: 3596274044
- IBBEKEN, Hillert; BERGDOLL, Barry: *Schinkel, Persius, Stüler, Bauten in Berlin und Potsdam*. Stuttgart/London: Axel Menges GmbH, 2013, disponível em http://www.axelmenges.de/buch/ibbeken_Bergdoll_Schinkel_Persius_Stueler.pdf?&PU=Menges, acessado em 10.2017
- IOTTI, Luiza Horn: coord. Imigração e colonização, legislação de 1747 a 1915. Porto Alegre, Assembleia Legislativa do Estado do RS. Caxias do Sul, EDUCS, 2001, p.22
- JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JÄGER-KLEIN, Caroline: *Österreichische Architektur des 19. Und 20. Jahrhunderts*. Graz/Wien: neuer wissenschaftlicher Verlag, 2010
- JOPPIEN, Rüdiger: The Dutch Vision of Brazil, em: Ernst van den Boogaart (org.), *Johan Maurits van Nassau-Siegen-A humanist prince in Europe and Brazil*, The Hague, 1979
- KÄHLER, Gerd. *Wohnung und Stadt*, Hamburg, Frankfurt, Wien Modelle sozialen Wohnens in den zwanziger Jahren. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1985.

- KANDINSKY, Wassily: *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*. Originalausgabe von 1911. Revidierte Neuauflage, Benteli Verlag, Bern 2004, ISBN 3-7165-1326-1
- KIENLE, Hermine: *Kochbuch des schwäbischen Frauenvereins*. Stuttgart: Verl. d. Schwäbischen Frauenvereins, 1912
- KEESSER, Sina: *Räume und Grenzen Der Raumdiskurs in Architekturzeitschriften zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, disponível em <https://www.archimaera.de/2012/grenzwertig/raeumeundgrenzen/archimaera005_Keesser.pdf>
- KIESOW, Gottfried: *Das verkannte Jahrhundert – Der Historismus am Beispiel Wiesbadens*, Deutsche Stiftung Denkmalschutz, Bonn 2004, ISBN 3-936942-53-6
- KIESOW, Gottfried: *Architekturführer Wiesbaden – Die Stadt des Historismus*, Deutsche Stiftung Denkmalschutz, Bonn 2006, ISBN 3-936942-71-4
- KLEIN, Birgit: *Der Frankfurter Hauptbahnhof und seine Rezeption im deutschen Bahnhofsbau des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts*; Tese de doutorado em Neuere deutsche Literatur und Kunstwissenschaften na Philipps-Universität Marburg, 2002
- KOCH, Wilfried: *Dicionário dos Estilos Arquitetônicos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- KAESTNER, Emil Erich: *Gedichte und Aphorismen*. disponível em <<https://1000-zitate.de/autor/Erich+Kaestner/>>
- KÖRNER, Hans-Michael (edit.): *Große Bayerische Biographische Enzyklopädie*. München: K. G. Saur Verlag, 2005
- KUHN, Felipe Braun: *Memórias de imigrantes alemães e seus descendentes no sul do Brasil*. Nova Petrópolis, Editora Amstad, 2011
- LAPOLLI, André. *Como destruir um patrimônio cultural urbano: a vila IAPI, “crônica de uma morte anunciada!”*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PROPUR-UFRGS, 2006.
- LAUSSEN, Horst. *Walter Gropius. Grundzüge seines Denkens*. Hildesheim: Georg Olms, 1986.
- LEDERLE, Julia: *Mission und Ökonomie der Jesuiten in Indien. Intermediäres Handeln am Beispiel der Malabar-Provinz im 18. Jh.* Wiesbaden: Harrassowitz, 2009
- LEMOES, Carlos A. C. *História da casa brasileira*. São Paulo: Contexto, 1989.
- LENIAUD, Jean-Michel: *Le chalet suisse, nostalgie d'un type primordial ou utopie constructive*. In: bibliothèque de l'école des chartes. 2005, tome 163, livraison 1. pp. 197-211
- LERSCH, Inês Martina: *Das Ressonâncias da Urbanística Germânica na Circulação de Saberes, na Porto Alegre do início do séc XX*; artigo publicado em anais de congresso, SHCU 2010

- LERSCH, Inês Martina: A busca de um ideário urbanístico no início do século XX: *Der Städtebau e a escola de engenharia de Porto Alegre*; tese de doutorado UFRGS-PORPUR, 2014, orientadora: Prof. Célia de Souza Ferraz
- LIMA, Raquel Rodrigues. *Edifícios de apartamentos: um tempo de modernidade no espaço privado*. Tese de doutorado em História. Porto Alegre: IFCH-PUCRS, 2005.
- LLOYD, Reginald et al: *Impressões do Brasil no século vinte*. Lloyd's Greater Britain Publishing Company, 1913.
- LÜBKE, Wilhelm; LÜTZOW Carl von (editor): *Denkmäler der Kunst zur Übersicht ihres Entwicklungsganges von den ersten Versuchen bis zu den Standpunkten der Gegenwart*. Vol.II, Dritte verbesserte und vermehrte Auflage, Ebner & Seubert, Stuttgart 1879, p. 140: Architektur Taf. LXI. Neuere Deutsche Werke.
- LUTZENBERGER, José Antonio. *Como pensava meu pai*. Porto Alegre: Almanaque do Correio do Povo. 1978
- MACHADO, Nara Helena Naumann: *Modernidade, arquitetura, urbanismo: o centro de Porto Alegre (1928-1945)*. Tese de doutorado em História. Porto Alegre: IFCH-PUCRS, 1998.
- MARTINS, Viviane S.: *A produção arquitetônica de Theo Wiederspahn no Vale do Rio dos Sinos nas décadas de 30/40*. Trabalho de iniciação científica, Unisinos, 1997, orientador: Prof. Dr. Günter Weimer.
- MATOS, Everton Coelho de: *Brasil e Uruguai: Uma Dívida Que Virou Ponte*. Monografia de Conclusão do Curso de História da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, da PUCRS Uruguaiana, 2008, Orientadora: Prof. Maria de Lourdes Brondani Dávila.
- MEIRA, A. L. G.; SILVA, L. A. C.: *A preservação da casa do colono alemão em São Leopoldo: germânica ou nacional?*. In: Arquimemória: Encontro Internacional sobre preservação do patrimônio edificado, 5., 2017, Salvador (BA). Anais do Arquimemória 5 - O global, o nacional, o local na preservação do patrimônio. Salvador: IAB-BA, 2017. p. E2_045.
- MENCHEN, Lilly: *A Oma conta uma estória*. Memórias anotadas para os netos e bisnetos, manuscrito, 1970.
- MENCHEN, Hermann Otto: *Der tapfere Michel – ein schönes Heldengedicht nebst anderen Kriegsliedern und Gesängen*. Porto Alegre: Selbstverlag H. Menchen, Rua 7 de Setembro nº 78., Nov. 1914.
- MENCHEN, Hermann Otto: *Reisebeschreibung von 1904*. Relatório da viagem para o Brasil manuscrito copiado, escrito à mão por sua esposa Lilly Menchen.
- MENCHEN, Hermann Otto: Requerimento de re-naturalização na Alemanha preenchido à mão.
- MENCHEN, Hermann Otto: correspondência com irmã, irmão e cunhada.

- MEYER, Hannes. Die neue Welt (originalmente publicado em Das Werk, v. 13, n. 7, 1926). In: MEYER, Hannes . Bauen und Gesellschaft. Schriften, Briefe, Projekte. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1980, p. 27-32.
- MEYER, Josef: *Meyer's Konversationslexikon, Dasæ große Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände* , Hildburghausen: 1848. Disponível em <<https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/G7XVADDQYSPNOCCHTFDVIV3IVIXRHQK2?isThumbnailFiltered=true&query=Das+gro%C3%9Fe+Conversations-Lexicon+%C3%BCr+die+gebildeten+St%C3%A4nde&rows=20&offset=0&viewType=list&firstHit=G7XVADDQYSPNOCCHTFDVIV3IVIXRHQK2&lastHit=lasthit&hitNumber=1>>
- MIRANDA, Adriana Eckert: *Planos e Projetos de expansão urbana industriais e operários em Porto Alegre (1935-1961)*, Tese de doutorado, orientador Prof. Dr. Günter Weimer, PROPUR-UFRGS, 2013.
- MÖLLER, Gisela: Semper und Raffael. Capítulo do livro em Krause, Walter; Laudel, Heidrun; Nerding Winfried pela Stiftung „Fürst-Pückler-Park Bad Muskau“ (org.): Neo-Renaissance. Ansprüche an einen Stil, Zweites Historismus-Symposium Bad Muskau. Philo Fine Arts GmbH; Dresden: Verlag der Kunst, 2001
- MONTE DOMECCQ' & CIA: Livro Estado Do Rio Grande Do Sul. Est. Graphico Thomas. Barcelona: 1916
- MORAES, George Augusto Moraes de: *A contribuição de Manoel Itaquí para a arquitetura gaúcha*. Dissertação de mestrado, UFRGS-PROPAR, 2003, orientador: Prof. Dr^a Glenda Pereira da Cruz.
- MUTHESIUS, Hermann: *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*. Berlin: Wasmuth, 1908. Disponível em <<https://digitalesammlungen.uni-weimar.de/viewer/!image/PPN636123820/7/>>
- MUTHESIUS, Hermann: *Stilarchitektur und Baukunst*, Berlin: K. Schimmelpfeng, 1902, disponível em <https://archive.org/stream/stilarchitektur00muth/stilarchitektur00muth_djvu.txt>
- MUTHESIUS, Hermann: *Kunst und Kultur*, 2. Aufl. - Jena: Eugen Diederichs, 1909. disponível em <<http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Muthesius/Muthesius1909.htm>>
- MUTHESIUS, Hermann. *Landhaus und Garten, Beispiele neuzeitlicher Landhaeuser nebst Grundrissen, Innenräumen und Gärten*. München: Verlagsanstalt F. Bruckmann AG, 1907. Disponível em <<http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ihd/content/pageview/1984784>>
- NEBGEN, Christoph: *Religiöses Theater (Jesuitentheater)*. Europäische Geschichte Online (EGO), hg. vom Institut für Europäische Geschichte (IEG), Mainz 2010-12-03. Disponível em <<http://ieg-ego.eu/de/threads/europaeische-medien/medien-des-religiosen-transfers/christoph-nebgen-religioses-theater-jesuitentheater>>, acesso em 04.2019
- NERDINGER, Winfried: *Die Architekturzeichnung*, München: Prestel, 1986.

- NERDINGER, Winfried: Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer 1862-1938. München, Ernst & Sohn, 1988
- NERDINGER, Winfried: *Geschichte macht Architektur*, München: Prestel, 2012.
- NERDINGER, Winfried: Leo von Klenze, biografia publicada no folder „Leo-von-Klenze-Pfad. Ein Rundgang durch die Münchner Innenstadt“, editado pela Oberste Baubehörde im Bayerischen Staatsministerium des Innern em cooperação com o Architekturmuseum der Technischen Universität München, 2018.
- NEUE DEUTSCHE BIOGRAFIE (NDB).v.17, Berlim: Duncker & Humblot, 1994.
- NIEDERSTADT, Knut: *Mit der Zukunft im Bunde? Zur Geschichte des Deutschen Werkbundes 1907–1934*. em deutscher Werkbund und Werkbund-Archiv (Org.). *Die Zwanziger Jahre des Deutschen Werkbunds*. Gießen: 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Von Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Leipzig: F.N. von Fritzsche-Verlag, 1874.
- NOVA ENCICLOPÉDIA BARSA: «Rio Grande do Sul: História». São Paulo: Encyclopædia Britannica do Brasil, volume 12, 1998.
- OBERACKER JUNIOR, Carlos Henrique. *Contribuição teuta à formação da nação brasileira*. Rio de Janeiro, 1985.
- OBERACKER JUNIOR, Carlos Henrique. *A formação da nação brasileira*. Artigo publicado em Revista de história 14(29):21 · March 1957. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/322610823_A_formacao_da_nacao_brasileira, acessado em 11.2018
- OLIVEIRA, Mario Mendonça de; SANTIAGO, Cybèle Celestino: *Sobre o edifício A Tarde*, artigo publicado no 9º seminário de docomomo.basil, 2011. disponível em: http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/154_M28_OR-SobreoEdificioATarde-ART_mario_oliveira.pdf, acessado em 04.2019
- OLIVEIRA, Márcio de: *Políticas de imigração na Argentina e no Brasil, 1886-1924: semelhanças e diferenças*. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011, disponível em http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300621217_ARQUIVO_PoliticadeimigracaoMarciodeOliveirartf.pdf, acessado em 03.2019.
- OLTMER, Jochen: *Migration. Geschichte und Zukunft der Gegenwart*. Darmstadt: Theiss 2017.
- OTTOMEYER, Hans; BRANDLHUBER, Margot (org.): *Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896 bis 1914*, München, Berlin: Klinkhardt & Biermann, 1997, ISBN: 3781404064.
- PAES, Maria Teresa Barreto Baptista: *José Lutzenberger no Rio Grande Do Sul: Arquitetura, Ensino e Pintura (1920-1951)*. Trabalho de graduação em história, PUC-RS, 2007, orientadora: Prof. Elizabeth W. Rochadel Torresini.

- PEREIRA, Claudio; DIEFENBACH, Samantha, CALOVI, Ricardo: *Acrópole e Agora: as novas praças de Porto Algere na República Velha*. Artigo publicado em BELMONTE, Silvio de Abreu/ CALOVI, Claudio: Porto Alegre de Papel. Avenida e Praça 1910-1980. UFRGS-PROPAR, 2006.
- PESAVENTO, S. J. (Coord.). Porto Alegre caricata. Porto Alegre: Editora Universidade; Secretaria Municipal da Cultura, 1994., p.12, apud THIESSEN, Beatriz Valladão, *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.14. n.1. p. 167-194. jan.- jun. 2006.
- PEVSNER, Nikolaus (Org.). *Historismus und bildende Kunst*. München: Prestel, 1965.
- PEVSNER, Nikolaus, HONOUR, Hugh; FLEMING, John. *Lexikon der Weltarchitektur*. 3 ed. München: Prestel, 1992.
- PÖGGELER, Otto: *Preußische Kulturpolitik im Spiegel von Hegels Ästhetik*, Braunschweig: Springer-Verlag, 1987, disponível em <https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-322-86131-3_1>
- RAVENSTEIN, Ernst Georg: *Martin Behaim. His Life and his Globe*. London: George Philip & Son, 1908. disponível em <<http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/ravenstein1908/0004>>
- REICHEL, Klaus: *Vom Jugendstil zur Sachlichkeit. August Endell (1871-1925)*. Dissertação na Ruhr-Universität Bochum, 1974.
- REIS FILHO, Nestor G. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- RIVA, Alberto: *Oscar Niemeyer. Wir müssen die Welt verändern*. München: Verlag Antje Kunstmann GmbH, 2013. ISBN: 978-3-88897-871-5.
- ROBINSON WRIGHT, Marie. The Brazilian National Exposition of 1908 in celebration of the opening of Brazilian ports to the commerce of the world by the Prince Regent Dom João VI of Portugal in 1808. Philadelphia: G. Barrie & Sons, 1908.
- ROTERMUND, Hermann: *Kunstgewerbe und Nation. Diskurstheoretische Bemerkungen zum Werkbundstreit 1914*. Publicado em BREUER, Gerda; OESTEREICH, Christopher (org.) seriell - individuell: *Handwerkliches im Design*, VDG, 2014, ISBN: 978-3-89739-814-6.
- ROTH, Fedor: *Hermann Muthesius und die Idee der harmonischen Kultur*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2001.
- RUSER, H: *Jugendstil in Saarbrücken*. Artigo publicado na revista Saarheimat 10/1980
- RUSKIN, John: *Stones of Venice*. Chicago, Belford: Clarke & Co Collection, 1851. Disponível em <<https://archive.org/details/stonesofvenice002rusk/page/n9>>
- RUSKIN, John: 1849 *The Seven Lamps of Architecture*, with illustrations drawn by the autor. London: The Waverley Books Company LTD, 1920. Disponível em <<https://archive.org/details/1920sevenlampsof00ruskuoft/page/n8>>
- RUSS, Sigrid: *Kulturdenkmäler in Hessen. Wiesbaden I.3-Stadterweiterungen*. hrsg. vom Landesamt für Denkmalpflege Hessen, Wiesbaden: Theiss Verlag, 2005; ISBN 3 – 8062 –

- 2010 – 7; e *Wiesbaden II- die Villengebiete*, Braunschweig/Wiesbaden: Verlag Friedrich Vieweg&Sohn, 1988, ISBN 3 – 528 – 06236 – 3.
- RYKWERT, J.: Gottfried Semper: architect and historian. em: SEMPER, G. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, 1989, pp. vii-xviii.
- SANTOS, Maturino Salvador da Luz: *Ide todos a José*. Dissertação de mestrado, UFRGS-PROPAR, 2004, orientador: Prof. Carlos Eduardo Comas Dias.
- SASAKI, Elisa Massa; ASSIS, Gláucia de Oliveira: *Teorias Das Migrações Internacionais*, artigo publicado no XII Encontro Nacional da ABEP 2000 Caxambu, outubro de 2000 GT de Migração Sessão 3 – A migração internacional no final do século, disponível em https://www.pucsp.br/projetocenarios/downloads/CDH/Teoria_das_Migracoes_Internacionais.pdf
- SCHÄFFER, Barbara: *Porto Alegre, Arquitetura e Estilo, 1880-1930*. Dissertação de mestrado, UFRGS-PROPAR, 2011, orientador: Prof. Claudio Calovi Phd.
- SCHIEGLMANN, Alfons Maria : *Geschichte der Säkularisation im rechtsrheinischen Bayern*, Regensburg: Habel-Verlag, 1903.
- SCHINKEL, Karl Friedrich: *Das architektonische Lehrbuch*, prefácio. München: 1979, reprodução 2000, Karl Friedrich Schinkel, Lebenswerk, p. 114 a 128.
- SCHMALENBACH, Fritz: *Jugendstil. Ein Beitrag zur Geschichte und Theorie der Flächenkunst*. Würzburg: Verlag Conrad Triltsch, 1935.
- SCHMARSOW, August. *Das Wesen der architektonischen Schöpfung (1894)*.In: NEUMEYER, Fritz (Org.).*Quellentexte zur Architekturtheorie*. München/Berlin/London/New York: Prestel, 2002, p. 318–333.
- SCHUELER, Heinrich. *Brasilien, ein Land der Zukunft*. Stuttgart/Berlin/Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt, 1924.
- SCHULZE, Ursula: *Das Nibelungenlied*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, Nach der Handschrift B herausgegeben, ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, 2018. ISBN 978-3-15-018914-6.
- SEGAWA, Hugo: *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- SEMBACH, Klaus-Jürgen: *Art Nouveau. Utopia: Reconciling the irreconcilable*. Köl/London/Los Angeles/Madrid/Tokyo: Taschen, 2002.
- SINGER, Paul: *Desenvolvimento econômico e evolução urbana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.
- SITTE Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Wien: Teubner, 1909.

- SLOTEDIJK, Peter. *Im selben Boot – Versuch über die Hyperpolitik*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993.
- SPALDING, Walter. *Construtores do Rio Grande*. Porto Alegre: Livraria Sulina, 1969, 3 vol.
- STARK, O.: *The migration of labour*. Cambridge: Basil Blackwell, 1991.
- STATHER, Martin. *Die Kunstpolitik Wilhelms II*. Konstanz : Hartung-Gorre, 1994.
- STIERLIN, Henri (org.): *Barock*. Fribourg: Office Du Livre, 1964.
- STUMPP, Mônica Maria: *A simetria modular e as Villas de Andrea Palladio*. Tese de doutorado UFRGS-PROPAR, 2013, orientador Prof. Claudio Calovi Phd.
- TOMAN, Rolf (Org): *Klassizismus und Romantik. Architektur, Skulptur, Malerei, Zeichnung. 1750-1848*. Koeln: Koenemann, 2000.
- TOLOTTI, José Luiz Filho: *Eclétismo e reciclagem: o edifício do MARGS, do Memorial do RS e do Santander Cultural*. Dissertação de mestrado, UFRGS-PROPAR, 2010, orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Comas Dias.
- THIERSCH, August: *Proportionen in der Architektur. Ein Versuch zur Wiederherstellung der Lehre von der Analogie*. Prefácio de Handbuch der Architektur IV. Teil, Abteilung Architektonische Komposition. Darmstadt: Bergsträsser, 1883.
- TUBINO, Nina: *A Germanidade no Brasil, Sociedade Germânia 152 anos*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.
- UNVERZAGT, Christian: *Das Sein der Dinge. Zu Heideggers Dingbegriff in Sein und Zeit und in der Ursprung des Kunstwerks*. Dissertação de mestrado na Philosophisch – historischen-Fakultät da Ruprecht –Karls-Universität Heidelberg, 1999.
- ULMER, Renate. *Jugendstil in Darmstadt*. Darmstadt: Roether, 1997.
- ULMER, R. (Edit.): *Museum Künstlerkolonie Darmstadt, Katalog zur Eröffnung des Museums der Künstlerkolonie*, Darmstadt: Institut Mathildenhöhe, 1990.
- VENDRIES, Ernesto Bray: *Leopold Rother und die moderne Bewegung in Kolumbien*; tese de doutorado em arquitetura na TU-Darmstadt. 2012, orientadores: Prof. Dr. Werner Durth, Prof. Dr. Eckhart Ribbeck.
- VERBAND deutscher Vereine: *Hundert Jahre Deutschum in Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Typographia do Centro, 1924.
- VIANNA, Patrícia Pinto: *O processo de verticalização em Porto Alegre: a contribuição da construtora Azevedo Moura & Gertum*. Dissertação de mestrado, UFRGS-PROPAR, 2004.
- VIEL, Jaqueline Caberlon Pedone: *O espírito eclético*. Dissertação de mestrado, UFRGS-PROPAR, 2002, orientador Prof. Dr. Elvan Silva.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel: *Restauração. Série Artes & Ofícios*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

- WAGNER, Zacharias: „Thierbuch“ and „autobiography“. em: *Dutch Brazil*, Vol. II, Rio de Janeiro, 1997. (Faksimilie-Ausgabe).
- WAIBEL, Jürgen. Situation der Stadt München um die Jahrhundertwende; em: OTTOMEYER, Hans (Org.). *Wege in die Moderne. Jugendstil in München 1896-1914*. Catálogo da Exposição em Verona e Kassel, 05.07-02.11.1996. München/Berlin: 1997, p. 17-22.
- WARNKE, Babette Marie: *Rokoko – Mode Rokokorezeption in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*. Tese de doutorado, na Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br., 1995.
- WEBER-KARGE, Ulrike e WENZEL, Maria: *Kulturdenkmäler in Rheinland-Pfalz*, Vol. 11, Kreis Birkenfeld. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1993.
- WEIMER, Günter. A arquitetura da imigração alemã, em: BERTUSSI, Paulo. *A arquitetura no Rio Grande do Sul*. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- WEIMER, Günter: *Arquitetura modernista em Porto Alegre 1930-1945*. Porto Alegre: UE- Porto Alegre, 1998.
- WEIMER, Günter: *Levantamento de projetos arquitetônicos: Porto Alegre – 1892 a 1957*. Porto Alegre: PMPA, Procempa, 1998.
- WEIMER, Günter: *Arquitetos e construtores no Rio grande do Sul 1892-1945*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2004.
- WEIMER, Günter: *Arquitetura erudita da imigração alemã no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Edições Est, 2004.
- WEIMER, Günter: *Theo Wiederspahn, arquiteto*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2009.
- WEISSBACH, Karl von. *Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebaeude. Des Handbuches der Architektur vierter Teil*. Gebaeude fuer die Zwecke des Wohnens, des Handelns und Verkehres. 1.Heft: Wohnhaeuser. Stuttgart: Arnold Bergstraesser Verlagsbuchhandlung, 1902.
- WITT-DÖRRING, Christian: *Josef Hoffmann. Interiores 1902-1913*. München/Berlin/London/NewYork: Prestel, 2006. ISBN:978-3-7913-3710-4.
- WÖLFFLIN, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*; München: Bruckmannverlag, 5. Ed., 1921.
- WOLFF, Carolina Burin: *Canalização do arroio dilúvio em Porto Alegre: Ambiente projetado x ambiente construído*. Dissertação de mestrado, PROPAR-UFRGS, 2008, orientador Prof. Douglas Vieira de Aguiar Phd.
- WOLF, Eric R.: *Die Völker ohne Geschichte. Europa und die andere Welt ab 1400*. Frankfurt / New York: Campus Verlag, 1991. Resumo extenso disponível em: <https://ksawien.files.wordpress.com/2008/04/wolf-voelkerohnegeschichte-isabellalorenz.pdf>, acessado em 01.2018

ZLUHAN, Cristiano Pereira: *Entre Textos e Projetos. O arquiteto João Antônio Monteiro Neto em Porto Alegre*. Dissertação de mestrado, UFRGS-PROPAR, 2013, orientador Prof. Claudio Calovi Phd.

ZWEIG, Stefan: *die Welt von Gestern, Erinnerungen eines Europäers*. Stockholm: Bermann-Fischer Verlag AB e London: Hamish-Hamilton , 1942.

ZWEIG, Stefan: *Brasil, um país do futuro*. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

Artigos publicados em jornais e revistas:

ALTENHOFEN, Cléo Vilson: *Migrações e Contatos Linguísticos na Perspectiva da Geolinguística Pluridimensional e Contatual*, artigo publicado em *REVISTA DE LETRAS NORTE@MENTOS*, ISSN 1983-8018, disponível em <http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/norteamentos/article/view/1216>, acessado em 01.2019

ALTENHOFEN, Cléo Vilson: Entrevista com Cléo Altenhofen Por Willian Radünz: *Ortografia da língua brasileira de imigração alemã Hunsrückisch*. Disponível em <http://ipol.org.br/uff-hunsrickisch-schreibe-entrevista-mit-cleo-altenhofen/>, acessado em 01.2019

ANDRÄ, Helmut: *Heliodor Eoban Hesse, o co-fundador do Rio De Janeiro*. Artigo publicado em 1967 na revista da história da USP, disponível em <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.1967.126794>> acessado em 02.2018.

BAUWELT 1 (1910), Heft 13, S. 17

BAUWELT 1 (1910), Heft 27, S. 23

BERLINER VOLKSBLATT, 10. April 1910 (aniversário da avó da autora)

BIERRENBACH Ana Carolina: *Fluxos e influxos. Arquiteturas modernas, modernização e modernidade em Salvador na primeira metade do século XX*. Artigo publicado em *Arquitetxto*, 139.02ano 12, dez. 2011. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/12.139/4158>>, acessado em 03.2019

BOLLE, Willi; FREITAS, Renan Pinto: *Faszinierendes Amazonien: von Martius bis Nimuendajú*. Artigo publicado em *Deutsch Brasilianische Beziehungen*, Vol.I, disponível em: <<http://brasil-alemanha.com/kapitel/19jh/Faszinierendes-Amazonien.php>>, acessado em 02.2019

CREUTZ Max: *Das Kaufhaus des Westens*. *Berliner Architekturwelt*, 10. Jahrgang, Nr. 3 (Juni 1907), p. 100. Disponível em <<https://digital.zlb.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:kobv:109-1-9148018>>, acessado em 10.2018

CREUTZ Max: *Das Kunstgewerbe auf der grossen Berliner Kunstausstellung 1907*. *Allgemeine Bauzeitung*, artigo disponível em : file:///C:/Users/Vera/Documents/01_doutorado/11_literatur/allgemeine%20Bauzeitung/BAW_1908_05_Berliner%20architekturzeitschrift%201908_Bruno%20Paul.pdf, acessado 005.2018

BRITO, Fausto: *A politização das migrações internacionais: direitos humanos e soberania nacional*. Artigo publicado em *R. bras. Est. Pop.*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, p. 77-97, jan./jun. 2013, disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbepop/v30n1/v30n1a05.pdf>>, acessado em 11.2018

- BRIX, Michael; STEINHAUSER, Monika: em Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 242 vom 1. November 1978, S. 23.
- BRÜLLS, Holger: *Die Modernität rückwärtsgewandten Bauens. Selbstlegitimation und Selbstkritik des Historismus in architekturtheoretischen Äußerungen von Johannes Otzen*, Artigo publicado em #5 "grenzwertig", p.33-49, disponível em <<https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7729/bruells.pdf> 2007>.
- CORONA, Fernando: *Arquitetura e Arquitetos I: A Época do Dr. Ahrons*. Porto Alegre: Jornal Correio do Povo, 10. novembro 1974, 27.
- CORREIO DO POVO, 17.05.2014, p.11.
- DER BAUMEISTER, 1936, vol.2, p.38.
- DEUTSCHE BAUZEITUNG, 1909, p. 673-78
- DEUTSCHE BAUZEITUNG No. 84 1910., S. 68
- DEUTSCHE BAUZEITUNG 44 (1910), S. 773-778
- DEUTSCHE WACHT, Pelotas, 6.4. 1916.
- DREHER, Martin N.: *Erste deutsche Einwanderer auf dem Land*. Artigo publicado em Deutsch Brasilianische Beziehungen, Vol.I, disponível em: <<http://brasil-alemanha.com/kapitel/19jh/Erste-deutsche-Einwanderer-auf-dem-Land.php>>. acessado em 02.2019
- DRESDNER HEFTE nº 36: *Reformdruck und Reformgesinnung in Dresden vor dem 1. Weltkrieg*. Eigenverlag Dresdner Geschichtsverein, 1993.
- DREYER, Lilian: *Sinfonia Inacabada a Vida de José Lutzenberger*. Porto Alegre: Vidicom, 2004
- FRAMPTON, K. "*Rappel a l'Ordre: Em Defesa da Tectônica*" (1990). em: Revista Gávea, nº 12, 1994Möller
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Trad. Enilce do Carmo A. Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005
- GONÇALVES, Célia: *O palácio de Fernando Corona em Pelotas: inovador, renovador, conservador*. Artigo publicado na revista arquitetura revista vol.11, nº 3, p.64-75, 12/2015. Disponível em <<http://revistas.unisinos.br/index.php/arquitetura/article/view/arq.2015.112.02>>, acessado em 10.2018
- GURATZSCH, Dankwart. *Blütezeit eines neuen Historismus*, Artigo publicado em 10.2007. Disponível em <https://www.welt.de/welt_print/article1315636/Bluetezeit-eines-neuen-Historismus.html>, acessado em 10.2017
- GUTIÉRREZ Ramón: *Repensando o Barroco americano*, Arqtextos, 019.01ano 02, dez. 2001. Disponível em <<http://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/02.019/819>>, acessado em 02.2019

- HANFMANN, George M. A.: *Aquisitions of the Fogg Art Museum (Harvard University): Sculpture and Figurines*. American Journal of Archeology, Vol.58, nº 3 (july 1954), p.224-229.
- HISTÓRIA DOS BAIRROS DE PORTO ALEGRE. Pesquisa realizada pelo Centro de Pesquisa Histórica vinculada a Coordenação de Memória Cultural da Secretaria Municipal de Cultura.
Disponível em
<http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu_doc/historia_dos_bairros_de_porto_alegre.pdf>, acessado em 11.2018
- HOCHEDER, Carl: *Das Müllersche Volksbad in München*. Em Centralblatt der Bauverwaltung, n. 39, p. 465, 1889.
- JAEGER, Falk: *Oberfläche als Medium*. Artigo publicado na revista Tec21, disponível em:
<<https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=sbz-004:2009:135::136>> acessado em 10.2012
- KALKSCHMIDT, Eugen: *Neue Baukunst in München*. Wasmuths Monatshefte für Baukunst, n. 15, p. 273-280, 1914.
- KLEBER Haike Roselane da Silva: *A identidade teuto-brasileira pensada pelo intelectual Aloys Friederichs*. Artigo publicado na revista. Anos 90, Porto Alegre, v. 12, n. 21/22, p.295-330, jan./dez. 2005.
- KUPFER, Eckhard E.; BOLLE, Willi: *Diplomatische Beziehungen zwischen Brasilien und Deutschland, 1889 – 1942*. Artigo publicado em Deutsch Brasilianische Beziehungen, Vol.I, disponível em: <http://brasil-alemanha.com/kapitel/20jh/Diplomatische-Beziehungen-zwischen-Brasilien-und-Deutschland.php>, acessado em 02.2019
- LAMBERT, Silvia Cristina Siriani: *Der deutsche Beitrag zur brasilianischen Wirtschaft: Von der Belle Époque bis zur Ära Vargas*. Artigo publicado em Deutsch Brasilianische Beziehungen, Vol.I, disponível em: <http://brasil-alemanha.com/kapitel/20jh/Der-deutsche-Beitrag-zur-brasilianischen-Wirtschaft.php>, acessado em 02.2019
- LEATHERBARROW, David: *espaço dentro e fora da arquitetura. Space in and out of architecture*. Tradução inglês-português: Tania Calovi Pereira, artigo disponível em
<https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_12/01_DL_espa%C3%A7o_300409.pdf>, acessado em 08/2017.
- LEIM, Thomas: *Transkulturation Europa- Japan Im 16 und 17 Jahrhundert*. Leiden, Kopenhagen, New York, Köln: E.J. Brill, 1990.
- MATTHEWS, Peter: *Harro Harring. Rebell der Freiheit. Europaverlag, Berlin, recensão, disponível em* <<https://www.welt.de/kultur/article168515918/Der-gefaehrlichste-Deutsche-des-19-Jahrhunderts.html>>, acesso em 01.2018.
- MELARÉ, dos Santos Ana Carolina: *Viollet-le-Duc e o conceito moderno de restauração*, agosto 2005, artigo publicado em resenhasonline, 044.01ano 04, ago. 2005 disponível em:
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/04.044/3153>> acessado em 07.2017

- MEYER, G.: Der Neubau eines Dienstgebäudes für die obersten Marinebehörden. In: Zentralblatt der Bauverwaltung (34) 1914, p. 405-409;
- MULINARI, Filicio: *O Problema do Originário da Arte em Heidegger: Considerações sobre a Origem da Obra de Arte*. Theoria- Revista Eletrônica de Filosofia, Faculdade Católica de Pouso Alegre Volume VII – Número 17 – Ano 2015 –ISSN 1984-9052, disponível em <http://www.theoria.com.br/edicao17/05172015RT.pdf>, acessado em 09.2017
- NEUE ZÜRICHER ZEITUNG: Die ersten Global Players”, artigo publicado em 24.2.2001, baseado no livro “Περίπλους τῆς Ἐρυθρᾶς Θαλάσσης” de Strabon, escrito em 40-70 p.c.] [<https://www.nzz.ch/article7762S-1.468560>, acesso 03.2019
- NONN , Konrad: Zusammenfassendes über das Weimarer und Dessauer Bauhaus. *Centralblatt der Bauverwaltung*, n. 10, de 9 de março de 1927
- NUGENT, Walter: *Crossings: the great transatlantic migrations, 1870-1914*, Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- ORMINDO, Paulo de Azevedo: *Buddeüs Alexander S.: A passagem do cometa pela Bahia*, artigo publicado como 081.01 história, ano 07, fev. 2007, disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/268>, acessado em 10.2018
- OSHINSKY, Sara J. Cooper-Hewitt: *Exoticism in the Decorative Arts*. National Design Museum/Parsons School of Design, New York, October 2004, disponível em https://www.metmuseum.org/toah/hd/exot/hd_exot.htm, acessado em 03.2018
- PREUSS, Sebastian: *Epochenfigur zwischen Historismus und Moderne: Vor 100 Jahren starb der Architekt Alfred Messel Großgrundbesitzer im Reich der Stile*. Artigo publicado em 24.03.2009, disponível em <<https://www.berliner-zeitung.de/epochenfigur-zwischen-historismus-und-moderne--vor-100-jahren-starb-der-architekt-alfred-messel-grossgrundbesitzer-im-reich-der-stile-15465190>>, acessado em 04.2012.
- HETTLAGE, Bernd: *Alfred Messel (Berlin)* 07.01.2010 – Ausstellungen. db 01 | 2010, disponível em <https://www.db-bauzeitung.de/db-empfiehl/ausstellungen/alfred-messel-berlin/>, acessado em 11.2017
- RIETH, Adolf. Papageiendarstellung in der mittelalterlichen Kunst Südwestdeutschlands. 1964, Artigo disponível em [file:///C:/Users/Vera/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/14982-Artikeltext-32669-1-10-20140630%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Vera/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/14982-Artikeltext-32669-1-10-20140630%20(1).pdf), acessado em 01.2018
- SAARBRÜCKER HEFTE, Heft 37, Saarbrücken 1973.
- SAJOUS CLAUSE, Marie Christine. *Henri Sajous, Investigando a trajetória de um arquiteto quase desconhecido*. Artigo publicado em drops, www.vitruvius.com, 034.08ano 11, jul. 2010, disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/11.034/3508>>, acessado em 03.2019

- SCHLESIER, Stephanie. Vereinendes und Trennendes. Grenzen und ihre Wahrnehmung in Lothringen und preußischer Rheinprovinz 1815-1914. In: FRANÇOIS, Etienne; SEIFARTH, Jörg; STRUCK, Bernhard (Orgs.). *Die Grenze als Raum, Erfahrung und Konstruktion, Deutschland, Frankreich und Polen vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*. Frankfurt: Campus Verlag, 2007, p. 135-162. Disponível em <<http://www.geo.uni.lu>> (Fonds National de la Recherche, Université de Luxembourg), aesso em nov. 2012.
- SIEVERTS, Thomas: *Between global and local: what scales?* Forum of Sites - Istanbul (TR) - Debate. Disponível em <https://www.european-europe.eu/media/default/0001/11/e11_fs_ist_debate_betweenglobalandlocal_en_pdf.pdf>, acesso em mai. 2011.
- SILVEIRA NETO, Olavo Amaro: *Cinemas de rua em Porto Alegre - do Recreio Ideal (1908) ao Açores (1974)*. Dissertação de mestrado, UFRGS- PROPARG, 2002, Orientador Prof. Fernando Freitas Fuão.
- SIMMEL, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*, artigo publicado em: *Die Grosstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*. (Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, hrsg. von Th. Petermann, Band 9, Dresden, 1903, S. 185-206, disponível em <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-grosstadt-und-das-geistesleben-7738/2>, acessado em 10.2012
- STAHL, Fritz. *Die Architektur der Werkbund-Ausstellung*. em *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, v. VII, n. 15, p.154-204, 1914.
- STOLS, Eddy: *Um dos primeiros documentos sobre o engenho dos Schetz em São Vicente*; artigo publicado em 1968 na revista da história da USP, disponível em <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/issue/view/9542>, acessado em 02.12018
- TILLY, Charles: 'Migration in Modern European History', em MC NEILL, William H. & ADAMS, Ruth S. (orgs.). *Human migration, patterns and policies*. Indiana University Press, 1978, pp. 48-72.
- TILLY, Charles: 'Transplanted networks' em YANS-MC LAUGHLIN, Virginia (org.): *Immigration reconsidered: history, sociology and politics*. Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 79-95.
- TRÖDLER, 2006, Vol. XI, p.43-47
- TRUZZI, Oswaldo: *Redes em processos migratórios*, publicado em *Tempo Social*, revista de sociologia da USP, v. 20, n. 1, 2008, p.199-218. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ts/v20n1/a10v20n1.pdf>, acessado em 03.2018
- VANZELLA, Cynthia; NEUMANN, Isadora: *Pão dos Pobres celebra Santo Antônio nesta sexta-feira*, em Porto Alegre, em sua 119ª edição, festividade terá missas, almoço, chá e atividades juninas, artigo publicado na ZH em 12/06/2014, disponível em <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2014/06/Pao-dos-Pobres-celebra-Santo-Antonio-nesta-sexta-feira-em-Porto-Alegre-4523069.html>>, acessado em 04.2019.

WAGNER, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen - Volksausgabe*, 16 Bände, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, p. 43-44. Citado por Fabiano de Lemos Britto: *em Nietzsche e o Gesamtkunstwerk Wagneriano*, artigo publicado na revista ANALYTICA, Rio de Janeiro, vol 14 nº 1, 2010, p. 193-215.

WASMUTHS MONATSHEFTE FÜR BAUKUNST, 1913, p.483-502

Weichselbrücke bei Fordon. In: *Centralblatt der Bauverwaltung*. XIII.Jahrgang, Nr. 43 (vom 28. Oktober 1893).

WEIMER, Günter: *Arquitetos Alemães No Sul do Brasil, German Architects in the South of Brazil*, artigo publicado em RIHGRGS, Porto Alegre, n. 153, p. 11-36, dezembro de 2017.

WESZKALNYS, Hans: *Lebenserinnerungen eines Saarbrücker Architekten aus den Jahren 1867-1914* (III). Sonderdruck aus Saarbrücker Hefte 38/1973.

WIECKHORST, Thomas. Sanierung und Umbau der Jugendstil-Festhalle in Landau. *Bauhandwerk*, 2003. Disponível em <<http://www.baufachinformation.de>>, acesso em nov. 2012.

ZENTRALBLATT DER BAUVERWALTUNG 1913, nº 31, p. 219.

ZENTRALBLATT DER BAUVERWALTUNG 1914, nº 34, p.405-409

ZILIO MARTO FLORES, JULIANE: *atividades para o futuro centro cultural la salle: proposições a partir do estudo de três equipamentos culturais do "corredor cultural rua da praia (porto alegre, RS)"*. Relatório de Pesquisa apresentado à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Bens Culturais do Centro Universitário La Salle – Unilasalle, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Memória Social e Bens Culturais, Orientação: Profª. Dra. Cleusa Maria Gomes Graebin, Co-orientação: Prof. Dr. Moisés Waismann, CANOAS, 2015.

Artigos consultados na internet:

<http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu_doc/historia_dos_bairros_de_porto_alegre.pdf>, p.65-66, acesso em 01.2019

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich: *das kommunistische Manifest*. Resumo disponível em <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/geschichte/artikel/kommunistisches-manifest>, acesso 10.2013

AGUIAR, Douglas: *Espaço, Corpo, Movimento. Notas sobre a pesquisa da espacialidade na arquitetura*. Artigo publicado em *Arqtexto/Propar* 8, Porto Alegre, Nov.2006, pp.74-94

AYMORE, Fernando Amado. A contribuição dos jesuítas “alemães” para o barroco e para a cultura “brasileira” na Amazônia colonial. Artigo publicado em *Deutsch Brasilianische Beziehungen*, Vol.I, disponível em: <<http://brasil-alemanha.com/capitulo/16sec/A-contribuicao-dos-jesuitas-alemaes.php>>, acessado em 03.2019

- BALTZER, Franz Adolf Wilhelm: *Das japanische Wohnhaus*, artigo publicado em: Zeitschrift für Bauwesen, Jahrgang 1903
- BLUME, Wilhelm Dr.: *Erinnerungen an das Bollehaus auf der Insel Scharfenberg*. Vorträge und Aufsätze, herausgegeben von der Gemeinschaft der Freunde der Scharfenberg - Schulidee, Nr. 8; Juni 1959. Disponível em <http://www.mycstar.org/Archives/SIS/Bollehaus.pdf>, acessado em 01.2018
- BODE, Ursula: *Die Erregung der schrägen Kanten, Mit der Zeit und gegen die Zeit: der tschechische Aufbruch in die Moderne*. Artigo publicado no jornal Die Zeit, 15. Oktober 1991, disponível em < <https://www.zeit.de/1991/44/die-erregung-der-schraegen-kanten>>, acesso 11.2017
- BRÜLLS, Holger: *Die Modernität rückwärtsgewandten Bauens. Selbstlegitimation und Selbstkritik des Historismus in architekturtheoretischen Äußerungen von Johannes Otzen*. Disponível em <<https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7729/bruells.pdf>>, acessado em 04/2007
- BRETTELL, Caroline B.: *Men who migrate, women who wait: population and history in a portuguese parish*. Princeton, Princeton University Press, 1986
- CARNEIRO, Cibele: *Câmara prestigia apresentação de balanço do Pão dos Pobres*. Notícia publicada em 18/04/2018, disponível em <<http://www.camarapoa.rs.gov.br/noticias/camara-prestigia-apresentacao-de-balanco-do-pao-dos-pobres>>, acessado em 04.2019
- CENTRO DE PESQUISA HISTÓRICA vinculada a Coordenação de Memória Cultural da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre: *História dos Bairros de Porto Alegre*. Disponível em http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/observatorio/usu_doc/historia_dos_bairros_de_porto_alegre.pdf, acessado em 10.2018
- CORONA, Fernando: *Arquitetura e Arquitetos I: A Época do Dr. Ahrons*. Porto Alegre: Jornal Correio do Povo, 10. novembro 1974, 27.
- FUJIMORI, Terunobo: *Die Beziehungen zwischen deutscher und japanischer Architektur im 19. Und 20. Jahrhundert*. Artigo disponível em <https://www.hatjecantz.de/files/3775718044_06.pdf>, acessado em 04.2018
- GASSNER, Jakob. *Nachkommen des Erfinders Rudolf Diesel*, 2008, disponível em www.rdg-online.de, acesso em 05.2010
- GEHRING, Gerlinde Dr.: *Stadtplanerisch auf dem Höhe der Zeit. Friedrich Pützer und das Paulusviertel. Auch die Pauluskirche ist ein Gesamtkunstwerk*. Artigo publicado em Paulus Gemeinde-Brief, juni | juli | august 03/2013, acessado em 11.2017
- GONSALES Célia: *O Palácio de Fernando Corona em Pelotas: inovador, renovador, conservador*. Artigo publicado em *arquiteturarevista*. Vol.11, nº2, p.64-75, jul/dez 2015, Disponível em [file:///C:/Users/Vera/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/8245-38477-1-PB%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Vera/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/8245-38477-1-PB%20(3).pdf), acesso em 03.2019

- GONTAR, Cybele: Department of European Sculpture and Decorative Arts, The Metropolitan Museum of Art. October 2006, artigo disponível em www.metmuseum.org/toah/hd/artn/hd_artn.htm. acesso em 07.2017
- GRIENEISEN, Vera; FIORE, Renato Holmer: Affinities between Germany and southern Brazil: the german architectural accent in Rio Grande Do Sul in the work of three german architects in early 20th century. Artigo apresentado em EAHN / FAUUSP Conference São Paulo, Brazil, 2013
- KOESER, Rita Shannon: Brazil: When El Dorado Was Here. Artigo publicado em Brazil History, set.2003, disponível em <http://www.brazzil.com/2003/html/articles/sep03/p124sep03.htm>, acesso em 03.2018
- KÜRBIS, Holger: *Johann Moritz von Nassau-Siegen und Recife: Eine Erfolgsgeschichte?* Artigo publicado em Deutsch Brasilianische Beziehungen, Vol.I, disponível em: <http://brasil-alemanha.com/kapitel/16jh/Johann-Moritz-von-Nassau.php>, acessado em 03.2019
- LISBOA, Karen: *Natur und Bevölkerung Brasiliens aus der Sicht deutscher Reisender.* Artigo publicado em Deutsch Brasilianische Beziehungen, Vol.I, disponível em: <http://brasil-alemanha.com/kapitel/19jh/Natur-und-Bevoelkerung-Brasiliens.php>, acessado em 03.2019
- LOERS, Veit: *Walhalla zwischen Historie und Historismus*; artigo publicado em 2016 pelo Historischer Verein der Oberpfalz und Regensburg. Disponível em https://www.heimatforschung-regensburg.de/2118/1/1228331_DTL1717.pdf, acesso em 06.2018
- MACHADO, Soler Andréa; PELLEGRINI, Santos Ana Carolina: *A Praça e a Piazza: Transitoriedade e permanência no esquema clássico da cidade.* Artigo publicado nos anais do 7º seminário docomomo.brasil, 2007. Disponível em <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/003.pdf>, acesso em 05.2018
- MATTAR, Neila: *4º distrito, um lugar de urbanidade em Porto Alegre.* Apresentação em ppt, disponível em http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/inovapoa/usu_doc/s6.pdf, acesso em 03.2013
- MÜLLER, Telmo Lauro: VORHER 1824 NACHHER, Die deutsche Einwanderung nach Rio Grande do Sul. Disponível em http://www2.brasilalemanha.com.br/1824_antosal.htm, acesso em 07.2019
- NEUE ZÜRICHER ZEITUNG: *Konkurrenz der Kulturen.* Die chinesische Kultur und China als aufstrebende Wirtschaftsmacht nahmen in deutschen Kulturzeitschriften um 1900 sehr breiten Raum ein. Dabei wick die Neugier für die exotische Kultur zunehmend der Angst vor der «gelben Gefahr». 19.3.2005, disponível em <https://www.nzz.ch/articleAOLL2-1.109080>, acesso 07.2017

OLIVEIRA, Mario Mendonça de; SANTIAGO, Cybèle Celestino: *Sobre o edifício A Tarde*, artigo publicado no 9º seminário de docomomo basil, 2011. Disponível em <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/154_M28_OR-SobreoEdificioATarde-ART_mario_oliveira.pdf>, acesso em 02.2019

VAUPEL, Bettina: *Art Déco in Deutschland. Die Kunst der sinnlichen Strenge*, artigo publicado em monumente-online.de. Disponível em <https://www.monumente-online.de/de/ausgaben/2012/2/die-kunst-der-sinnlichen-strenge.php#.XOaeW_ZFzIU>, acesso em 12.2017

WEIMER, Günter: *Arquitetos Alemães no Sul do Brasil*. Artigo publicado em RIHGRGS, Porto Alegre, n. 153, p. 11-36, dezembro de 2017. Disponível em [file:///C:/Users/Vera/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/71766-327189-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Vera/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/71766-327189-1-PB%20(1).pdf), acesso em 03.2019

200 Jahre Deutsch-Russische Beziehungen, disponível em <<http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/31971146>>, acesso 07.2017

Páginas consultadas na internet:

www.academic.ru
www.architekt.de
www.archiv.nationalatlas.de
www.archiweb.cz
www.bahnerleben.de
www.berlin.de
www.berliner-ensemble.de
www.biologiezentrum.at
www.boen-end.de
www.bronze-gallery.com
www.deutsche-biographie.de
www.deutsche-biographie.de
www.detail.de
www.diezeit.de
www.germany.travel.de
www.goruma.de
www.fAAP.br
www.künstlerlexikon.de
www.magazin.spiegel.de
www.metmuseum.org
www.moma.org
www.obecnidum.cz
www.tu-chemnitz.de
www.journals.ub.uni-heidelberg.de
www.unprivatehousing.com
www.vitruvius.com.br

www.wiesbaden.de
www.novomilenio.inf.br
www.printerest.com
www.luise-berlin.de
www.furnologia.de
www.goruma.de
www.digital.staatsbibliothek-berlin.de
www.harvard.edu
www.studio5-salzburg.com
www.werkbund.de
www.wilhelma.de
www.nzz.ch
www.zumvaterhaus.de
entre outros.

Arquivos consultados:

Acervo família Lutzenberger
Acervo Theo Wlederspahn, Delfos – PUCRS
Acervo Artístico Secretaria da Cultura I Porto Alegre, Pinacoteca Aldo Locatelli Arquivo
cartográfico do Departamento de Urbanismo da UFRGS
Arquivo Público Municipal de Porto Alegre
Arquivo Histórico de Porto Alegre
Arquivo da Biblioteca Pública Estadual de Rio Grande do Sul
Bayrisches Landesamt für Denkmalpflege
EPHAC Cachoeira do Sul
Stadtverwaltung Idar-Oberstein

Entrevistas:

D^a Erica Menchen, Porto Alegre
D^a Ilse Dreher, Porto Alegre
D^a Lilly Lutzenberger, Porto Alegre
D^a Monica Albers Grieneisen, Porto Alegre
Dr. Thomas Keil, Reutlingen/Porto Alegre
Prof. Dr. Günter Weimer, Porto Alegre
Prof. Ulrich Baumann, Tübingen