

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ROGÉRIO PINTO DIAS DE OLIVEIRA

SAUL MACCHIAVELLO & ANTONIO RUBIO

MODERNIDADE ARQUITETÔNICA

EM PORTO ALEGRE

(1928-1938)

Prof^ª. Orientadora: Dr^ª. Maria Lúcia Bastos Kern

Porto Alegre

2010

ROGÉRIO PINTO DIAS DE OLIVEIRA

SAUL MACCHIAVELLO & ANTONIO RUBIO

MODERNIDADE ARQUITETÔNICA

EM PORTO ALEGRE

(1928-1938)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Prof^ª. Orientadora: Dr^ª. Maria Lúcia Bastos Kern

Porto Alegre

2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

O48S Oliveira, Rogério Pinto Dias de
Saul Macchiavello & Antonio Rubio: modernidade
arquitetônica em Porto Alegre (1928-1938) / Rogério Pinto
Dias de Oliveira – Porto Alegre, 2010.
215 f.
Diss. (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas, Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Bastos Kern.

1. Macchiavello, Saul – Crítica e Interpretação. 2. Rubio,
Antonio – Crítica e Interpretação. 3. Modernidade
Arquitetônica – Porto Alegre. 4. Arquitetura – Porto Alegre
– História. 5. Arquitetura Art Déco. I. Kern, Maria Lúcia
Bastos. II. Título.

CDD 720.981651

Bibliotecário Responsável
Ginamara Lima Jacques Pinto
CRB 10/1204

ROGÉRIO PINTO DIAS DE OLIVEIRA

SAUL MACCHIAVELLO & ANTONIO RUBIO

MODERNIDADE ARQUITETÔNICA

EM PORTO ALEGRE

(1928-1938)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^ª. Dr^ª. Maria Lúcia Bastos Kern – PUCRS

Prof. Dr. Charles Monteiro – PUCRS

Prof^ª. Dr^ª. Nara Helena Naumann Machado – PUCRS

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em História da PUCRS, seus professores e funcionários;

À minha orientadora Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Bastos Kern pelo apoio, pelas conversas e pelos assessoramentos no decorrer dessa dissertação;

Ao Programa Capes pela bolsa cedida;

Aos professores e amigos que colaboraram para a realização desta pesquisa; Prof^a. Dr^a. Nara Machado, Prof. Dr. Paulo Bicca, Prof. Me. Renato Menegotto, Prof^a. Dr^a. Raquel Lima, Prof. Dr. Günter Weimer, Prof. Dr. Charles Monteiro, Prof^a. Dr^a Núncia Santoro de Constantino, Prof. Me. Maturino da Luz, Prof. Me. Edison Zanckin Alice, ao Prof. Me. Paulo Cesa e a historiadora Letíssia Crestani;

Ao Arquiteto Francisco Bonilla, Prof. Jorge Nudelmann e a Prof. Me. Lina Sanmartin Sangiao, pelo tempo cedido às entrevistas sobre o ensino e a arquitetura uruguaia do início do século XX;

Aos responsáveis pelos acervos pesquisados: Arquivo Municipal da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, Instituto de História da Arquitetura da Faculdade de Arquitetura de Montevideu, Biblioteca Central Irmão José Otão – PUCRS, Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, Biblioteca Romeu Ritter dos Reis – Uniritter, Biblioteca da Faculdade de Arquitetura de Montevideu, Laboratório de Teoria e História da Arquitetura da Uniritter, Laboratório de História do PPGH – PUCRS, Centro de Imagens do PPGH – PUCRS;

À Daniela Ketzer Milano;

À José, Sheila e Renata.

Na vida atual, época vertiginosa, em que um minuto equivale a um ano, onde o caráter dominante é a inquietude e a rapidez, deve-se impressionar o espírito no mínimo tempo possível e com a máxima simplicidade [...] Logo, a tendência da arquitetura moderna, mostrando a verdadeira expressão e caráter de sua época, formará um novo marco ao longo do caminho a ser percorrido pela história.

Antonio Rubio (1930)

RESUMO

A presente dissertação analisa as obras realizadas pelos arquitetos Saul Macchiavello e Antonio Maria Rubio, entre os anos de 1928 e 1938, na cidade de Porto Alegre. As edificações produzidas por esses profissionais pertencem ao início da modernidade arquitetônica, período em que ocorre o abandono gradativo da corrente historicista, predominante desde o final do século XIX.

O processo de renovação teve início nos primeiros anos do século XX, momento em que emergiu a estética da máquina no mundo ocidental. Esta estética adotou um padrão de simplificação formal e decorativo, direcionado à racionalização do espaço edificado, próprio à sociedade industrial.

O complexo sistema resultante desse processo originou a reformulação dos espaços arquitetônicos e uma nova concepção formal cuja imagem era identificada com as vanguardas estéticas e a arquitetura *Art Déco*, contribuindo para o surgimento de um novo modo de morar e viver na cidade de Porto Alegre na década de 1930.

Palavras-chave: Saul Macchiavello. Antonio Rubio. Modernidade Arquitetônica. *Art Déco*.

ABSTRACT

The present thesis examines the works carried out by the architects Saul Macchiavello and Antonio Maria Rubio, between the years 1928 and 1938, in the city of Porto Alegre. The buildings produced by these professionals belong to the beginning of modern architecture, a period in which the gradual abandonment of the running of historicism occurs, prevalent since the late nineteenth century.

The renewal process began in the early years of the twentieth century, period in which the aesthetics of the machine in the Western world emerged. This aesthetic has adopted a standard of formal as well as decorative simplification, directed to the rationalization of built space, suitable to the industrial society.

The complex system resulting from this process led to the reformulation of architectural spaces and a new formal concept whose image was identified with the *avant-garde* aesthetic and *Art Deco* architecture, contributing to the emergence of a new way of living as well as a new lifestyle in Porto Alegre in the 1930's.

Keywords: Saul Macchiavello. Antonio Rubio. Architectural Modernity. *Art Deco*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 CAPÍTULO 01	
MODERNIDADE E INDUSTRIALIZAÇÃO	21
1.1 Os novos tempos e os desafios do devir	22
1.2 A arquitetura do ferro e do aço: outra modernidade	30
1.3 As vanguardas estéticas e o Movimento Moderno de Arquitetura	38
1.4 As manifestações das vanguardas no Brasil e em Porto Alegre	50
2 CAPÍTULO 02	
ENTRE OS CAMINHOS DA MODERNIDADE ARQUITETÔNICA	59
2.1 O <i>Art Déco</i> na Europa	61
2.2 O <i>Art Déco</i> na América-Latina, no Brasil e em Porto Alegre	79
2.3 Porto Alegre cidade moderna: transformações urbanas e arquitetônicas	92
3 CAPÍTULO 03	
A FIRMA MACCHIAVELLO & RUBIO	115
3.1 Os arquitetos e sua formação platina	121
3.2 O conjunto das obras (1928-1938)	140
3.3 O edifício Comendador Chaves – Hotel Carraro (1933)	172
3.4 O edifício Paulino Chaves Barcellos (1934)	182
3.5 O edifício Alcaraz (1938)	190
CONSIDERAÇÕES FINAIS	197
REFERÊNCIAS	206

INTRODUÇÃO

Introdução ao tema, justificativas e revisão bibliográfica

O tema central dessa dissertação está focado na produção arquitetônica desenvolvida por Saul Macchiavello (1896-1953) e Antonio Maria Rubio (1896-1967), em Porto Alegre, entre os anos de 1928 e 1938, período no qual a arquitetura brasileira e latino-americana, de um modo geral, apresentou mudanças significativas em sua concepção formal e espacial inspirada nas vanguardas estéticas¹ europeias do início do século XX.

Tendo em vista a importância desses movimentos de vanguarda e suas repercussões nas sociedades ocidentais, essa pesquisa apresenta um recorte sobre a modernidade arquitetônica², a partir do momento em que as edificações começaram a mostrar sinais de abandono do historicismo eclético³, através da adoção de novos padrões estéticos, baseados em um novo sentido de espaço e na simplificação formal dos elementos arquitetônicos originados pela estética da máquina⁴, que tinha na figura de Le Corbusier o seu maior apologista. A partir de sua célebre afirmação “a casa é uma máquina de morar”, o arquiteto suíço desejava que a produção industrial em massa atingisse também a construção civil.

Essas transformações arquitetônicas são decorrentes do desenvolvimento tecnológico e industrial dos países do mundo ocidental, ao longo do século XIX, advindas de importantes mudanças sociais, políticas, econômicas, culturais, e, também, das novas demandas urbanas, as quais estabeleceram concepções de tempo e de espaço inéditas ou até então desconhecidas.

Formados pela Faculdade de Arquitetura de Montevideú, em meados da década de 1920, Saul Macchiavello e Antonio Rubio chegaram a Porto Alegre no momento em que a cidade passava por um processo de reformulações urbanas – iniciadas por Otávio Rocha

¹ Os movimentos de vanguarda são atitudes ou vertentes de pensamento que se propõem estar à frente de seu tempo nas diversas áreas do conhecimento – na arte, arquitetura, literatura, pintura, escultura etc – buscando novos resultados por meio da adoção de técnicas experimentais. Dentre as vanguardas estéticas destacam-se o Expressionismo, o Cubismo, o Construtivismo, o Neoplasticismo e o Futurismo.

² Em relação à arquitetura, dentre outras formas, pode-se entender a modernidade como um processo de renovação e de adaptação das cidades e das edificações às novas realidades econômicas e socioculturais.

³ Arquitetura historicista eclética é aquela que busca suas referências em estilos do passado, como o Neoclássico, o Neogótico, o Neocolonial, entre outros; misturando-os livremente de modo a retirar o que de melhor apresentava cada um deles, ampliando o repertório de elementos formais e decorativos. Este tipo de arquitetura foi largamente utilizado no Brasil desde a segunda metade do século XIX até os anos de 1930.

⁴ A estética da máquina foi um padrão estético que se caracterizou a partir da simplificação formal e decorativa, direcionada à racionalização do espaço edificado, próprio à sociedade industrial e aos centros metropolitanos. Basicamente, evidenciou-se uma clara redução dos objetos a seus componentes básicos.

(1924-1928) – que tinha como objetivos torná-la uma cidade dinâmica e adaptada às necessidades da vida moderna. Para atingir tais metas, Rocha propôs uma nova infra-estrutura viária aberta à circulação, dentro de alguns padrões básicos de salubridade, “[...] o que significava equipá-la com ruas pavimentadas, praças arborizadas, parques [...] esgotos, transportes [...] medidas que, independente de qualquer ideologia e da especulação inerente a esse processo, trariam novas condições cotidianas de vida⁵”.

Esse processo de modernização da cidade originou a demanda de novas edificações, a reformulação dos espaços arquitetônicos e a verticalização dos prédios, pois a sociedade porto-alegrense estava passando por um conjunto de transformações socioculturais que agregava a cultura urbana aos costumes do lar. Considerar a rua como um lugar de convívio e sociabilidade foi um fator determinante para o surgimento de um novo modo de morar e viver na cidade de Porto Alegre da década de 1930.

A partir de então, as novas edificações da cidade moderna se adaptariam a modernos programas arquitetônicos como as lojas de departamentos, os edifícios de escritórios, os apartamentos de aluguel, entre outros. Todos, de um modo geral, apresentavam uma composição formal, espacial, e tecnológica, de acordo com a modernidade arquitetônica do início do século passado. Vale lembrar que ao longo do século XIX, as grandes cidades tornaram-se o local de expressão da modernidade, pois se constituíam em espaços dinâmicos, cuja velocidade das mudanças era drasticamente acelerada.

A ideia de pesquisar o conjunto das obras de Saul Macchiavello e Antonio Rubio surgiu através da constatação da inexistência de um estudo aprofundado sobre esse tema, o qual contivesse uma abordagem entre a relação do contexto de suas formações acadêmicas e da prática arquitetônica no Uruguai, dos anos de 1920 e 1930, com a arquitetura produzida por esses profissionais em Porto Alegre, na década de 1930.

Embora algumas das edificações selecionadas nessa pesquisa já tenham sido analisadas em trabalhos anteriores, um estudo em relação ao conjunto das obras desses arquitetos e as bases de suas formações não foi ainda efetuado. Portanto, baseando-se nesse ponto de vista, esta dissertação se configura como uma pesquisa inédita.

O quadro da arquitetura porto-alegrense nos anos de 1930 era composto por um conjunto de vertentes arquitetônicas que variavam entre o historicismo eclético, destacando-se obras de matrizes preponderantemente alemãs e italianas; as neocoloniais, de origem

⁵ SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.) **Cidades Capitais do Século XIX**: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos. Brasil, São Paulo: Edusp, 2001, p.23-24.

portuguesa e espanhola; e aquelas arquiteturas inspiradas nas vanguardas estéticas, de matrizes holandesas, alemãs, francesas e italianas.

Dada a predominância dos arquitetos estrangeiros de origem germânica e italiana atuantes em Porto Alegre, no final da década de 1920 e início da década de 1930, e dos estudos efetuados, torna-se interessante analisar a contribuição arquitetônica de Saul Macchiavello e Antonio Rubio sob o ponto de vista de sua formação platina.

A carência de pesquisas específicas condicionou a revisão bibliográfica sobre a arquitetura praticada por esses dois profissionais, destacando três estudos: a tese de doutorado da Prof^a. Dr^a. Nara Machado⁶, *Modernidade, Arquitetura e Urbanismo: o centro de Porto Alegre (1928-1945)*, em que a autora analisa os processos de transformações urbanas e arquitetônicas ocorridos no centro da cidade, enfatizando as edificações significativas daquele contexto e entre elas algumas obras de Macchiavello e Rubio; assim como, os trabalhos do Prof. Dr. Günter Weimer⁷, *Arquitetos e Construtores no Rio Grande do Sul: 1892-1945*, em que o autor apresenta um breve histórico sobre os arquitetos, engenheiros e construtores atuantes na capital; e, *Levantamento de Projetos Arquitetônicos em Porto Alegre: 1892 a 1957*, no qual Weimer apresenta uma listagem detalhada dos projetos que foram submetidos à aprovação na Prefeitura de Porto Alegre no período citado.

A respeito da arquitetura praticada na cidade de Porto Alegre em sua diversidade de estilos arquitetônicos, durante as décadas de 1920 e 1930, foi consultado o trabalho do Prof. Dr. Günter Weimer⁸, *Arquitetura Modernista em Porto Alegre entre 1930 e 1945*, que traz um levantamento da arquitetura produzida na capital, baseada nas vanguardas estéticas europeias, principalmente as de origem germânica; a dissertação da Prof^a. Lúcia Géa⁹, *O Espaço da Casa: arquitetura residencial da elite porto-alegrense 1893-1929*, que abordou as modificações dos modos de morar nas residências da rua Independência do final do século XIX e início do século XX; a tese da Prof^a. Dr^a. Raquel Lima¹⁰, *Edifícios de Apartamentos:*

⁶ MACHADO, Nara. **Modernidade, Arquitetura e Urbanismo: o centro de Porto Alegre (1928-1945)**. Tese (Doutorado em História) – Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasil, Porto Alegre, 1998.

⁷ WEIMER, Günter. **Arquitetos e Construtores no Rio Grande do Sul: 1892-1945**. Brasil, Santa Maria: UFSM, 2004; e, **Levantamento de Projetos Arquitetônicos em Porto Alegre: 1892 a 1957**. Brasil, Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre – PROCEMPA, 1998.

⁸ Idem. **Arquitetura Modernista em Porto Alegre entre 1930 e 1945**. Brasil, Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1998.

⁹ GÉA, Lúcia Segala. **O Espaço da Casa: arquitetura residencial da elite porto-alegrense 1893-1929**. Dissertação (Mestrado em História) – Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Brasil, Porto Alegre, 1995.

¹⁰ LIMA, Raquel Rodrigues. **Edifícios de Apartamentos: um tempo de modernidade no espaço privado. Estudo da radial Independência/24 de Outubro – Porto Alegre nos anos 50**. Tese (Doutorado em História) – Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil, Porto Alegre, 2005.

um tempo de modernidade no espaço privado, que abordou como os novos modos de morar, instituídos pela modernidade, embasaram o desenvolvimento dos programas arquitetônicos para apartamentos, na década de 1950; e a dissertação do Prof. Dr. Renato Fiori¹¹, *Arquitetura Moderna e Ensino de Arquitetura: os cursos em Porto Alegre de 1945 a 1951*, no qual o autor abordou as escolas de ensino de arquitetura e o surgimento da Faculdade de Arquitetura em Porto Alegre, no ano de 1951.

Destacam-se também as contribuições da obra da Prof^a. Dr^a. Anna Paula Canez¹², *Fernando Corona e os Caminhos da Arquitetura Moderna em Porto Alegre*; das dissertações do Prof. Renato Menegotto¹³, *Cidade Baixa: pela manutenção dos cenários de um bairro tradicional em Porto Alegre*; da Prof^a. Leila Mattar¹⁴, *Porto Alegre: Voluntários da Pátria e a experiência da rua plurifuncional (1900-1930)*; e da tese do Prof. Dr. Luis Henrique Luccas¹⁵, *Arquitetura Moderna em Porto Alegre: sob o mito do “gênio artístico nacional”*.

No que se refere à pesquisa sobre a cidade de Porto Alegre da década de 1930, utilizou-se a imprensa como fonte histórica, através das páginas da Revista do Globo e dos jornais Correio do Povo e Diário de Notícias, de reportagens e manchetes que apresentaram relevância para o tema dessa dissertação, assim como, os *Álbuns de Porto Alegre* e os acervos iconográficos do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo e do Laboratório de História da Arquitetura do Centro Universitário Ritter dos Reis. Utilizou-se também a obra de Denise Stumvoll e Naida Menezes¹⁶, *Memória Visual de Porto Alegre 1880-1960*, em que as autoras abordaram o desenvolvimento urbano e sociocultural da cidade a partir da fotografia.

Em relação ao processo de desenvolvimento urbano da capital, utilizou-se, como referência, os livros de Sandra Pesavento¹⁷, *O Espetáculo da Rua*; e, *Memória de Porto*

¹¹ FIORI, Renato Holmer. **Arquitetura Moderna e Ensino de Arquitetura**: os cursos em Porto Alegre de 1945 a 1951. Dissertação (Mestrado em História) – Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Brasil, Porto Alegre, 1992.

¹² CANEZ, Anna Paula. **Fernando Corona e os Caminhos da Arquitetura Moderna em Porto Alegre**. Brasil, Porto Alegre: Uniritter, 1998.

¹³ MENEGOTTO, Renato. **Cidade Baixa**: pela manutenção dos cenários de um bairro tradicional de Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em História) – Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Brasil, Porto Alegre, 2001.

¹⁴ MATTAR, Leila Nesralla. **Porto Alegre**: Voluntários da Pátria e a experiência da rua plurifuncional (1900-1930). Dissertação (Mestrado em História) – Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Brasil, Porto Alegre, 2001.

¹⁵ LUCCAS, Luis Henrique Haas. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre**: sob o mito do “gênio artístico nacional”. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Brasil, Porto Alegre, 2004.

¹⁶ STUMVOLL, Denise; MENEZES, Naida (org.) **Memória Visual de Porto Alegre 1880-1960**. Brasil, Porto Alegre: Palloti – Caixa Econômica Federal – Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, 2007.

¹⁷ PESAVENTO, Sandra J. **O Espetáculo da Rua**. Brasil, Porto Alegre: UFRGS/PMPA, 1992; e, **Memória de Porto Alegre**: espaços e vivências. Brasil, Porto Alegre: UFRGS, 1991.

Alegre: espaços e vivências; de Charles Monteiro¹⁸, *Porto Alegre, Urbanização e Modernidade: a construção social do espaço urbano*; e de Célia Ferraz e Dóris Müller¹⁹, *Porto Alegre e sua Evolução Urbana*, onde as autoras analisam o processo de desenvolvimento urbano da capital em suas diferentes fases, ao longo da história.

A arquitetura *Art Déco* praticada na cidade de Porto Alegre foi estudada a partir das obras de Anna Paula Canez, Eline Caixeta, Margot Caruccio, Raquel Lima e Viviane Maglia²⁰, *Acervos Azevedo Moura & Gertum e João Alberto: imagem e construção da modernidade em Porto Alegre*; Beatriz Kother, Maria dos Santos Ferreira e Paulo Bregatto²¹, *Arquitetura & Urbanismo: posturas, tendências & reflexões*; do catálogo *Arquitetura Comemorativa da Exposição do Centenário Farroupilha*; e da dissertação da Prof^a. Dr^a. Nara Machado²², *A Exposição do Centenário Farroupilha: ideologia e arquitetura*.

O ensino na Faculdade de Arquitetura de Montevidéu, no início do século XX, e o contexto de formação de Macchiavello e Rubio foram abordados através da obra de Juan Carlos Apolo²³, *Talleres: trazos y señas*; dos *Anais*²⁴ da Faculdade de Arquitetura de Montevidéu; e da Revista *Arquitectura*²⁵.

Hipóteses, objetivos e referenciais metodológicos

Essa dissertação considera a hipótese de que a arquitetura de Saul Macchiavello e Antonio Rubio representou um, entre os vários caminhos que se identificaram com a estética *Art Déco* e os princípios da modernidade arquitetônica na cidade de Porto Alegre, especialmente durante a década de 1930.

¹⁸ MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre, Urbanização e Modernidade**: a construção social do espaço urbano. Brasil, Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

¹⁹ SOUZA, Célia Ferraz; MÜLLER, Dóris Maria. **Porto Alegre e sua Evolução Urbana**. Brasil, Porto Alegre: UFRGS, 1997.

²⁰ CANEZ, Anna Paula; CAIXETA, Eline; CARUCCIO, Margot; LIMA, Raquel; MAGLIA, Viviane. **Acervos Azevedo Moura & Gertum e João Alberto**: imagem e construção da modernidade em Porto Alegre. Brasil, Porto Alegre: Uniritter, 2004.

²¹ KOTHER, Beatriz; FERREIRA, Mário dos Santos; BREGATTO, Paulo R. (Org.) **Arquitetura & Urbanismo**: posturas, tendências & reflexões. Brasil, Porto Alegre: Edipucrs, 2006.

²² MACHADO, Nara. **A Exposição do Centenário Farroupilha**: ideologia e arquitetura. Dissertação (Mestrado em História) – Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil, Porto Alegre, 1990.

²³ APOLO, Juan Carlos. **Talleres**: trazos y señas. Uruguay, Montevideo: Universidad de La Republica, 2006.

²⁴ UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA. **Anales de la Facultad de Arquitectura**: 1938-1939. Uruguay, Montevideo: Urta & Curbelo, 1940; e, **Anales de la Facultad de Arquitectura**: 1941. Uruguay, Montevideo: Urta & Curbelo, 1942.

²⁵ REVISTA ARQUITECTURA. Uruguay, Montevideo: Oficinas Washington, 1914-1938.

Da mesma forma, considera-se que essa arquitetura apresentou novas concepções espaciais – com relação à verticalização das edificações, à plasticidade volumétrica e à organização do espaço – a partir do desenvolvimento de novos programas arquitetônicos – residenciais e comerciais – das técnicas construtivas – como o cimento armado – e da simplificação dos elementos do repertório formal e decorativo do estilo *Art Déco*.

O objetivo central desta dissertação é analisar a arquitetura praticada por Macchiavello e Rubio entre os anos de 1928 e 1938, na cidade de Porto Alegre, bem como o contexto em que ela foi produzida.

Como objetivo específico busca-se analisar as formações desses profissionais e a arquitetura produzida no Uruguai na mesma época, com a finalidade de compará-la com a produção em Porto Alegre.

Por último, pretende-se analisar a importância de suas obras dentro do contexto construtivo da cidade e sua contribuição para o processo de modernização na arquitetura da capital gaúcha. Para tais fins, a análise arquitetônica deve estar pautada, de acordo com Segre²⁶,

[...] na validade da obra em si mesma em termos de função, técnica empregada, valores espaciais e simbólicos, coerência do repertório formal e estrutura da linguagem, como também de sua projeção dentro da arquitetura e seu nível de capacidade de transformação das correntes dominantes locais.

Para dar conta de tais objetivos, o plano metodológico dessa dissertação baseou-se na análise de fontes primárias, como os projetos arquitetônicos microfilmados do Arquivo Municipal da Prefeitura de Porto Alegre e os projetos microfilmados do arquivo particular do Prof. Dr. Günter Weimer; documentos e processos do CREA-RS; artigos, anúncios e propagandas vinculados em órgãos da imprensa²⁷ como jornais e revistas; entrevistas²⁸; acervos iconográficos de museus e órgãos de preservação da memória, e na pesquisa de campo e levantamento fotográfico das obras.

As entrevistas foram realizadas com professores e profissionais de arquitetura das cidades de Porto Alegre e Montevidéu, tendo como objetivos elucidar as questões sobre a

²⁶ SEGRE, Roberto. *América Latina fim de Milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura*. Brasil, São Paulo: Nobel, 1991, p.101.

²⁷ A análise baseou-se em dois métodos de investigação: por amostragem, nas revistas *Elarqa*, *Arquitectura* e nos jornais *Correio do Povo* e *Diário de Notícias*; e exaustiva, na *Revista do Globo* (1929-1938). Destacam-se as revistas *Elarqa*, *Arquitectura* e do *Globo* por apresentarem reportagens referentes à arquitetura.

²⁸ As entrevistas basearam-se em depoimentos formais e informais, devidamente depositados no Laboratório de História Oral (PPGH-PUCRS). Em Porto Alegre entrevistou-se a Prof^a. Dr^a. Nara Machado, o Prof. Dr. Günter Weimer, o arquiteto e Prof. Me. Edison Alice, o Prof. Me. Maturino da Luz, o Prof. Me. Renato Menegoto e o Prof. Me. Paulo Cesa. Na cidade de Montevidéu os entrevistados foram: o arquiteto Francisco Bonilla, o Prof. Jorge Nudelman e a Prof. Me. Lina Sanmartin.

arquitetura desenvolvida nestas duas capitais, nas décadas de 1920 e 1930, e sobre o sistema de ensino na Faculdade de Arquitetura de Montevideu do início do século passado.

No que compete à pesquisa em fontes secundárias, foi realizada uma revisão bibliográfica com a finalidade de compreender os conceitos e os contextos que nortearam as transformações pelas quais passaram a arquitetura, o urbanismo e o espaço de um modo geral, entre o final do século XIX e início do século XX, período no qual se desencadearam mudanças radicais nas estruturas socioculturais, políticas e econômicas, nos países ocidentais, decorrentes do fenômeno da modernidade.

Com relação à arquitetura *Art Déco*, realizou-se um estudo sobre o contexto de sua formação e desenvolvimento na Europa, nas Américas, no Brasil e em Porto Alegre, entendendo-a como um estilo fundador de um novo padrão de visualidade, relacionando suas formas à dinâmica da cidade moderna.

Nesse contexto, tornou-se imprescindível compreender como se formou o processo de modernidade urbana e arquitetônica em Porto Alegre, a fim de identificar como os novos referenciais estéticos e a arquitetura *Art Déco* se desenvolveram na cidade e quais foram seus arquitetos protagonistas.

A análise das obras de Saul Macchiavello e Antonio Rubio baseou-se em aspectos compositivos e formais, sua inserção no espaço urbano, as técnicas construtivas e a organização espacial, a fim de identificar as relações existentes entre as edificações e o conjunto das obras, bem como as relações existentes entre o contexto arquitetônico e sociocultural da formação platina desses profissionais com aquele vivido em Porto Alegre.

Referenciais teóricos

O fenômeno da modernidade, quando relacionado como “novidade”, adquire características de fugacidade, instabilidade, transitoriedade, velocidade etc. No pensamento de Jean-Marie Domenach, a modernidade é um caminho que conduz o homem ao progresso, desestabilizando e modificando os modos de vida vinculados à tradição. “[...] a modernidade é o movimento mais a incerteza [...] (um) eixo [...] contínuo (que se concebe) para a frente!²⁹”.

Por sua vez, Renato Ortiz defende a ideia de que a modernidade se constitui como um percurso histórico repleto de rupturas, descontinuidades, crises e movimentos constantes.

²⁹ DOMENACH, Jean-Marie. **Dinâmica da Modernidade**. In: *Abordagens à Modernidade*. Portugal, Lisboa: Instituto Piaget, 1995, p.26.

Segundo o autor, “A modernidade coloca em andamento o indivíduo. Por isso vamos encontrá-lo como ator político, consumidor, viajante³⁰”. Ligada na origem a movimentos filosóficos, como o Iluminismo, a modernidade parte da crença de que o homem é o agente do processo social e protagonista do devir, tornando-o a peça fundamental no desenvolvimento e na difusão das novas práticas culturais e das propostas inovadoras de um mundo baseado nos avanços da ciência, da técnica e da indústria.

Entendida como um novo conjunto de ideias e modos de civilização, a modernidade se constituiu como a base desse processo de transformações, causando impactos diretos sobre os rumos do desenvolvimento da arquitetura e do urbanismo, em função da necessidade de “adaptar” as cidades e as edificações às novas exigências urbanas, sociais, econômicas e culturais do mundo moderno, pois é na dinâmica das cidades que a modernidade atinge sua forma de expressão mais intensa.

Nesse contexto, destacaram-se materiais construtivos como o ferro e o aço: elementos capazes de se adaptar aos novos programas arquitetônicos ao mesmo tempo em que apresentavam uma materialidade que se identificava com a estética mecanicista do mundo industrial.

No início do século XX, os movimentos de vanguarda se apresentaram como manifestações artísticas e culturais que modificaram a forma de pensar e produzir a arte e a arquitetura. As vanguardas proporcionaram o surgimento de novas experimentações arquitetônicas identificadas, de um modo geral, com uma concepção racional em relação à organização espacial, à composição formal, ao conjunto de elementos do repertório decorativo, e aos novos materiais e técnicas construtivas, em detrimento aos modelos arquitetônicos praticados no início daquele século, condicionados pela concepção *Beaux-Arts*. De acordo com Solà-Morales³¹,

O vanguardismo significa [...] uma atitude de rechaço, de crítica aos procedimentos que adquiriram uma vigência através de um determinado consenso social, de subversão das linguagens que obtiveram uma difusão ampla e estável. Porém, por outra parte, significa propor o novo como horizonte ao qual há que se dirigir o consenso e a aceitação coletiva, como caminho para uma maior racionalidade, uma maior eficácia, uma maior gratificação estética.

Em meio a esse contexto de experimentações, de meados dos anos de 1920, surgiu a arquitetura *Art Déco* como uma entre as diversas vertentes de representação visual

³⁰ ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade**: a França no século XIX. Brasil, São Paulo: Brasiliense, 1991, p.264.

³¹ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Eclectismo y Vanguarda**: el caso de la arquitectura moderna em catalunia. España, Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p.09.

identificada com a estética da máquina; atingindo o seu auge na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, no período do entre guerras europeu. Basicamente, pode-se definir o *Art Déco* como um estilo, sobretudo decorativo, de arquitetura, arte e *design*, que se relacionou com a noção de arte total³² oriunda do Romantismo.

A arquitetura *Art Déco* possui um sistema de composição clássico derivado da tradição acadêmica³³, no qual se destacam a simetria, a hierarquia, e a estruturação tripartida do corpo edificado – em base, corpo e coroamento. Esse estilo privilegiou a simplificação das formas e a tendência à abstração, criando novas linhas que associaram sua imagem a produtos tipicamente industriais como automóveis, aviões, transatlânticos, rádio e o cinema, considerados verdadeiros signos do progresso, da modernidade e da civilização.

Embora esses sejam os componentes, ou elementos mais comuns sobre o tema, estabelecer uma definição padrão para o *Art Déco* tornou-se uma tarefa difícil, pois, de maneira errônea, poder-se-ia simplificar demasiadamente sua significação, já que foi um estilo que alcançou repercussões em diversas áreas da cultura ocidental como a arte, a pintura, a escultura, a arquitetura, o urbanismo, o *design*, a indústria, a moda, entre outros. Vale lembrar que para cada um desses segmentos o *Art Déco* desenvolveu uma visualidade específica, mas todos apresentando, em comum, o padrão de simplificação formal originário da estética da máquina.

Em Porto Alegre, a arquitetura *Art Déco*, em suas diferentes vertentes, começou a se destacar no panorama urbano no início da década de 1930, através do processo de verticalização das edificações da área central, quando construíram-se obras como o edifício Imperial (1929), o edifício Frederico Mentz – Novo Hotel Jung (1931), o edifício Comendador Chaves – Hotel Carraro (1933), o edifício Rio Branco (1933), o edifício Palmeiro (1934), o edifício Paulino Chaves Barcellos (1934), o edifício Renner (1934), o edifício Piccardo (1935), os prédios construídos para a Exposição Farroupilha (1935), o edifício Guaspari (1936), o edifício Roxy (1936), entre outros.

³² Pode-se dizer que o conceito de arte total permite que a arte perca o seu caráter sagrado, tornando-a mais próxima dos cidadãos. A arte total seria fruto do trabalho conjunto de diversos profissionais como arquitetos, artesãos, pintores, ourives, *designers*, entre outros, tendo como meta ampliar os horizontes dos artistas e artesãos, criando um novo espaço de exploração de novos materiais, propondo novas soluções e buscando novas alternativas formais. Ver: DE MASI, Domenico. **A Emoção e a Regra**: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950. 8ªed. Brasil, Rio de Janeiro: José Olimpo, 2000.

³³ O termo tradição acadêmica refere-se aos ensinamentos praticados pela *École des Beaux-Arts* de Paris, durante grande parte do século XIX e início do século XX, tendo como base os princípios de composição da arquitetura neoclássica, destacando-se os eixos de simetria, a ordem, a hierarquia e a tripartição do conjunto edificado. A tradição acadêmica é formada por um conjunto de normas reguladoras, repetitivas e ritualizadas, que os artistas deveriam seguir para preservarem uma forma de representação.

A euforia construtiva desse momento em Porto Alegre, “[...] foi favorecida em grande parte pelo desenvolvimento econômico, baseado no comércio de importação e exportação e pela crescente industrialização³⁴”. As atividades comerciais e industriais, diferentemente das tradicionais economias agropecuárias, possibilitaram o aparecimento de novas classes sociais, que, através de seu poder aquisitivo, estabeleceram um novo padrão de consumo de um número maior de produtos e de serviços.

Diante disso, a capital provinciana, de arquitetura colonial e historicista eclética, transformou-se em virtude de uma série de remodelações, as quais tinham como meta torná-la uma cidade moderna. Os novos planos de urbanização, que efetivamente iniciaram sob a administração de Otávio Rocha (1924-1928), e, que, mais tarde, continuaram com Alberto Bins (1928-1937) e Loureiro da Silva (1937-1943), deram origem à abertura de grandes avenidas, alargamento de ruas, urbanização de novos lotes, aumento nos serviços de abastecimento de água e esgotos, iluminação pública, redes de bondes etc., proporcionando significativas alterações nos modos de morar e viver, ou seja, possibilitando novas condições de vida social. Essas reformulações socioculturais repercutiram diretamente nos hábitos da população, pois a vivência urbana passou a ser indispensável para a condição de sentir-se moderno.

Em meio a esse contexto, destacaram-se as figuras de Saul Macchiavello e Antonio Rubio, dois arquitetos, graduados na Faculdade de Arquitetura de Montevideu, que, recém chegados a Porto Alegre, no final da década de 1920, produziram um conjunto de edificações de importante relevância para o processo de modernização da cidade.

Organização dos capítulos

Baseando-se nos referenciais teóricos e na metodologia utilizada, a presente dissertação está estruturada em três capítulos, denominados: **capítulo 01 –Modernidade e industrialização; capítulo 02 – Entre os caminhos da modernidade arquitetônica; e capítulo 03 – A firma Macchiavello & Rubio.**

No primeiro capítulo, propõe-se um estudo sobre as questões relativas à modernidade, fenômeno filosófico do campo das ideias do século XVIII, e conceito fundador de um novo padrão estético, de espaço e de tempo, que gerou um mundo em constantes desafios e

³⁴ GÉA, 1995, op. cit., p.08.

permanentes transformações, utilizando a cidade como um território de expressão de sua aceleração e mutabilidade.

Em resposta às exigências desse mundo moderno, aos avanços da tecnologia industrial, das técnicas construtivas e do urbanismo, as vanguardas estéticas se consolidaram como manifestações artísticas e culturais do início do século XX, desenvolvendo movimentos estilísticos que buscavam novos padrões estéticos adaptados ao mundo industrial, os quais desembocariam, mais tarde, em uma nova vertente de formas geometrizes e simplificadas, denominada de arquitetura *Art Déco*.

O segundo capítulo abordou o contexto de formação da arquitetura *Art Déco* na França, o seu auge durante a Exposição de 1925, e o seu desenvolvimento em larga escala na Europa, nas Américas e no Brasil, chegando a Porto Alegre, em suas diferentes vertentes e formas de expressão, destacando-o como um estilo identificado com o ideal dos tempos modernos e da sociedade maquinista.

O *Art Déco* em Porto Alegre foi estudado como um fenômeno decorrente da renovação arquitetônica que se estabeleceu na cidade em virtude das grandes reformulações urbanas iniciadas em meados da década de 1920, bem como dos novos modos de morar que surgiram a partir dos novos contextos políticos, econômicos e socioculturais do início do século passado. Este novo ambiente urbano transformou a cidade em um lugar de destaque para vários personagens da construção civil.

No terceiro capítulo, primeiramente foi analisado o contexto de formação de Macchiavello e Rubio na Faculdade de Arquitetura de Montevideu, assim como o modelo de ensino vigente naquela instituição, e a produção arquitetônica praticada no Uruguai, a fim de compará-los a sua produção na cidade de Porto Alegre.

Num segundo momento, foi realizada uma análise do conjunto das obras efetuadas por esses profissionais em Porto Alegre, desde suas primeiras experimentações em estilo neocolonial e historicista eclético, até chegar à arquitetura *Art Déco*, enfatizando suas edificações mais significativas se comparadas ao contexto construtivo da capital do início do século XX.

CAPÍTULO 01

MODERNIDADE E INDUSTRIALIZAÇÃO

Com ou sem majestade, suntuoso ou negligente, muito
rico ou miserável, sempre mais violento, mais rápido,
mais barulhento, avança o mundo moderno.

Henri Lefebvre³⁵ (1969)

A modernidade e a industrialização formaram um conjunto de fatores que transformaram a vida cotidiana do homem naquilo que se entende hoje como as bases formadoras das diversas áreas do conhecimento. Todas as modificações que se deram nessas diferentes áreas e as novas visões da ciência, do pensamento e da arte interferiram na vida social levando os homens – a partir do século XVIII – a novos modos de vida.

Progresso e civilização foram as palavras de ordem que moveram este novo mundo calcado na Revolução Industrial. Conforme Ortiz³⁶, “O tempo da modernidade se impõe a todos: ficar de lado significa estar de fora da marcha da civilização”.

Nesse sentido, este capítulo propõe uma revisão da história da arquitetura, a partir de meados do século XIX, com o objetivo de compreender como o fenômeno da modernidade e a crescente industrialização contribuíram para o processo de modernização da arquitetura ocidental, desde a arquitetura do ferro e do aço até as vanguardas estéticas do começo do século XX.

Sabe-se que não é possível em um estudo deste porte abarcar todas as correntes arquitetônicas e de pensamento que compuseram as vanguardas estéticas e aquilo que se entende como modernidade arquitetônica. Posto isto, escolheram-se aquelas que propuseram questões afins à arquitetura *Art Déco*, bem como as que estabeleceram uma ligação com o processo de modernização da arquitetura brasileira, e, sobretudo, de Porto Alegre, descansando, basicamente, sobre as escolas germânicas e francesas.

³⁵ LEFEBVRE, Henri. **Introdução à Modernidade**: prelúdios. Brasil, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969, p.03.

³⁶ ORTIZ, 1991, op. cit., p.255.

1.1 Os novos tempos e os desafios do devir

A modernidade é um novo conjunto de ideias e modos de civilização que ocasionou profundas transformações na forma de conceber o mundo “[...] (gerando) a destruição das formas cristalizadas [...]”³⁷. Grosso modo, a modernidade constitui-se como um fenômeno de pensamento intimamente atrelado à consciência de uma nova época.

Desta forma, pode-se dizer que existem vários tipos de modernidade: a política, a econômica, a social, a cultural, a urbana, a arquitetônica, entre outras. Nos termos de Ortiz³⁸, “A modernidade não conhece fronteiras ou nacionalidades. Ela traz consigo os germes de uma ordem planetária. Não exclusivamente econômica, mas de um tipo de cultura que se expressa no lazer, na indústria cultural, no consumo, no turismo, nas cidades”.

Ela se define por uma essência crítica, inconstante e mutável capaz de reformular-se a cada momento de crise. Sua aceleração a transforma em um modo de vida social, pautado nas instabilidades, incertezas, transformações e mudanças nas tradições e costumes. Acima de tudo, a experiência da modernidade “[...] nos despeja num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia”³⁹.

De acordo com Kern⁴⁰, “[...] a modernidade é extremamente crítica em relação a si mesma, ela se processa de forma autodestrutiva na busca recorrente de mudanças e na crença de que se poderá atingir a ordem aspirada no devir”. Ela se consubstancia nas constantes buscas de soluções para os problemas e projeções de um futuro que é previsto como perfeito.

A modernidade intensificou-se com o progresso científico e tecnológico, a formação do capitalismo industrial e a explosão da cultura de massas. Suas consequências mais diretas foram a industrialização, o êxodo rural, o crescimento das cidades e as mudanças nos modos de vida social.

No entanto, a modernidade é canônica como a tradição. Seu dogma é a constante renovação, que conduz, inevitavelmente, a uma nova dimensão nas concepções de espaço e de tempo. Por outro lado, a tradição está centrada na retomada de questões do passado. Ele é a prova da existência humana e aquilo que torna o presente possível, algo móvel e aberto às novidades, possibilitando a crença no devir. De certa forma, a modernidade também retoma este passado na medida em que o nega.

³⁷ DOMENACH, 1995, op. cit., p.24.

³⁸ ORTIZ, 1991, op. cit., p.267.

³⁹ BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar**: a aventura da modernidade. Brasil, São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.15.

⁴⁰ KERN, Maria Lúcia Bastos. **A Modernidade e o Mito do Sagrado em Arte**, p.01. In: I Simpósio de Pesquisas Históricas dos Grupos de Pesquisa do PPGH em História da PUC, 2005. Cd-Rom.

Henri Lefebvre define a modernidade e o modernismo como fenômenos opostos e inseparáveis em essência, vistos como um conjunto de pensamentos e atitudes de rupturas referenciais. Conforme Lefebvre⁴¹,

[...] Por *modernidade* compreendemos [...] uma reflexão principiante, um esboço mais ou menos adiantado de crítica e de autocrítica, uma tentativa de conhecimento. Nós o alcançamos em uma série de textos e de documentos, que trazem a marca de sua época e, entretanto, ultrapassam a incitação da moda e a excitação da novidade. Por *modernismo*, nós compreendemos a consciência que tomaram de si mesmas as épocas, os períodos, as gerações sucessivas; o modernismo consiste, pois, em fenômenos de consciência, em imagens e projeções de si, em exaltações feitas de muitas ilusões e de um pouco de perspicácia. O modernismo é um fato sociológico e ideológico.

Para Jean-Marie Domenach, “A dificuldade em definir a palavra “moderno” deve-se ao fato de ‘o passar’ do tempo lhe modificar continuamente o seu sentido. Com efeito, é considerado moderno o objeto ou indivíduo do qual se diz estar em conformidade com a sua época⁴²”. Desta forma, Domenach confere à palavra “moderno” um sentido de existência no espaço-tempo de uma determinada época.

Marshall Berman acredita que, “Ser moderno é encontra-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor, mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, sabemos e somos⁴³”. Esta aventura, aos poucos, tornou-se um novo modo de viver, de ser e comportar-se; e as constantes transformações criaram um novo modo de pensar o mundo.

Pode-se dizer que o fenômeno da modernidade tem suas origens vinculadas ao Iluminismo, movimento filosófico do século XVIII, que defendeu o pensamento racional, a liberdade e o progresso científico como meio para alcançar o bem estar e a felicidade do homem. Vale lembrar que este movimento filosófico que buscou alcançar o conhecimento através da razão, teve suas origens ligadas ao empirismo inglês e ao pensamento cartesiano (Descartes), não se caracterizando como um movimento exclusivamente francês.

No Iluminismo, a ciência e a razão se constituíram como a base do projeto moderno conduzido pelo homem consciente da importância de sua ação para erigir um mundo melhor. Isto causou uma ruptura com o Antigo Regime caracteristicamente marcado pelo domínio da nobreza e do clero, representantes de antigas instituições feudais. Esta dicotomia possibilitou a criação de novas vertentes de pensamento baseadas na razão, as quais caminhavam em sentido oposto à tradição do Antigo Regime.

⁴¹ LEFEBVRE, 1969, op. cit., p.04.

⁴² DOMENACH, 1995, op. cit., p.21.

⁴³ BERMAN, 1995, op. cit., p.15.

De acordo com Kern⁴⁴,

[...] (o iluminismo postulava) a modernidade como projeto futuro, fundamentado na razão e no sujeito livre, assim como na crença de que a ciência permitiria ao homem criar as próprias normas e a produção da nova ordem social. Assim, com o Iluminismo, termina a unidade que até então havia entre fé e razão, fenômeno que propicia o abandono progressivo do pensamento metafísico. A idéia de que o universo é regido por leis físicas opõe-se à concepção sagrada de cosmos e concede ao homem a possibilidade de controlar a natureza e de transformá-la. Não só o homem é novamente valorizado, mas a ele é conferido um desempenho extremamente ativo na História. A modernidade seria, para os filósofos das luzes, a consciência de uma nova época em que a razão assume o papel regulador das relações sociais e de libertação humana. Neste momento a modernidade não é ainda um modo de vida social, mas um projeto direcionado ao devir que tem a meta de atingir o progresso e a perfeição.

Os iluministas acreditavam no homem, no conhecimento e na razão. Sua fé estava na ciência e no progresso científico, na educação do povo, na moralização dos costumes e no liberalismo político. Suas propostas eram contrárias ao modelo político, social e religioso do Antigo Regime, sendo o principal objetivo almejado o de tornar o Estado uma instituição: republicana, democrática, laica e burguesa. Com isto, o pensamento dos iluministas encontrou terreno fértil na ascendente sociedade burguesa do século XVIII. Diferentemente dos monarcas e do clero, seus representantes aspiravam um modelo político e social que proporcionasse um novo modo de poder. As insatisfações com o antigo sistema culminaram em duas grandes revoluções burguesas no final daquele século: a Independência dos Estados Unidos da América (1776) e a Revolução Francesa (1789).

Conforme Baumer⁴⁵, “(O) Iluminismo era, para Kant, apenas o uso livre, público assim como privado, da razão, até então severamente restringido pela autoridade e pelo dogma. Kant [...] viveu [...] numa época em que aos homens iluminados era permitido [...] dar a conhecer o seu próprio pensamento”. Esta revolução no domínio da razão e da consciência do homem de seu próprio eu causou incessantes buscas por um mundo melhor e uma obsessão pela felicidade. O movimento filosófico do Iluminismo, “[...] era a esquina em que as nações da Europa viraram da Idade Média para os tempos modernos, marcando a passagem de um tipo de pensamento sobrenaturalista-mítico-autoritário, para um tipo naturalístico-científico-individualista⁴⁶”.

Esse contexto de transformações políticas, econômicas e socioculturais provocadas pelo Iluminismo no final do século XVIII proporcionou ao homem desenvolver novas habilidades, dominando a ciência e a razão, transformando o conhecimento científico em

⁴⁴ KERN, 2005, op. cit., p.02.

⁴⁵ BAUMER, Franklin. **O Pensamento Europeu Moderno**. Portugal, Lisboa: Edições 70, 1990, p.163, vol.01.

⁴⁶ Ibidem, p.164.

tecnologia. Essa capacidade de transformação introduziu a máquina como um dos principais meios do progresso industrial, modificando, de forma irreversível, as relações entre as mercadorias e o comércio em virtude do aumento da produção e do consumo.

Nos termos de Touraine⁴⁷,

A idéia de modernidade, na sua forma mais ambiciosa, foi a afirmação de que o homem é o que ele faz, e que, portanto, deve existir uma correspondência cada vez mais estreita entre a produção, tornada mais eficaz pela ciência, a tecnologia ou a administração, a organização da sociedade, regulada pela lei e a vida pessoal, animada pelo interesse, mas também pela vontade de se liberar de todas as opressões.

Vale lembrar que eram poucos os países que alcançavam condições econômicas para o desenvolvimento industrial, destacando-se entre eles a Inglaterra, a França, e, mais tarde, a Alemanha e os Estados Unidos. O surgimento da máquina a vapor, inventada por James Watt em 1788, impulsionou, de maneira irreversível, a expansão industrial na Europa, a partir de meios de comunicação revolucionários como a ferrovia, a navegação a vapor e as estradas de ferro. Pontes como a Coal Brookdale (imagem 01) proporcionaram uma evolução no sistema de transporte ferroviário, na medida em que os trens permitiam realizar deslocamentos com maior velocidade entre regiões, encurtando as distâncias e escoando a produção.



Imagem 01 – Ponte Coalbrookdale, Shropshire (1777-1781) – Abraham Darby. Fonte: PEVSNER, Nikolaus. **Origens da Arquitetura Moderna e do Design**. Brasil, São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.12.

⁴⁷ TOURAINE, Alain. **Crítica da Modernidade**. Brasil, Petrópolis: Vozes, 1998, p.09.

A aceleração do processo da Revolução Industrial, em meados do século XIX, trouxe consigo uma infra-estrutura econômica baseada em “[...] novas formas de energia (vapor), mecanização de fábricas (sobretudo as indústrias têxteis), crescimento da indústria de construção e da metalurgia e o advento das ferrovias⁴⁸”; fatores fundamentais para organizar a sociedade a partir, “[...] (da) criação de grandes empresas industriais e comerciais, desenvolvimento do patronato, do assalariado burguês e da classe operária⁴⁹”.

Alguns anos mais tarde, o uso do ferro, um elemento tipicamente industrial capaz de resistir a grandes esforços, trações e empuxos, estaria completamente disseminado nas construções de edifícios para fábricas, exposições e plataformas ferroviárias. Desta forma, o progresso proporcionado pelo ferro estaria presente, também, no espaço urbano das grandes cidades europeias do início do século XIX, transformando-as em locais onde ocorriam constantes e aceleradas mudanças, “[...] (em vários) timbres e ritmos [...] (onde era possível observar uma) nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna⁵⁰”.

A segunda metade daquele século ficou marcada pelas “operações urbanas” realizadas em várias cidades da Europa e dos Estados Unidos, a exemplo de Paris, Viena, Londres, Barcelona, Washington, Chicago e Nova Iorque, onde, de um modo geral, implantavam-se medidas para sanar as más condições habitacionais, o intenso tráfego, a falta de espaços públicos, de áreas verdes e de sistemas de água e esgoto; consequências diretas do crescimento acelerado das cidades, que ocasionavam deficiência nos serviços de infraestrutura e proporcionavam a proliferação de doenças e epidemias para a população.

Em 1859, Ildefonso Cerda projetou a expansão urbana de Barcelona a partir de uma malha quadriculada de expansão controlada, aos moldes das cidades coloniais americanas, introduzindo uma hierarquização funcional por meio de um conjunto formado por uma grande avenida horizontal, e, duas diagonais, que cortavam a malha quadriculada, de onde desembocam uma série de avenidas radiais.

De acordo com Benévolo⁵¹, “[...] projeta-se cortar o tabuleiro por meio de uma rede de grandes ruas, inserir os parques públicos e arranjar os ambientes centrais como grandes composições arquitetônicas unitárias”. O plano de Cerdá priorizou o sistema de tráfego, pois o mesmo acreditava que uma circulação eficaz era um dos aspectos funcionais mais importantes para uma cidade moderna.

⁴⁸ ORTIZ, 1991, op. cit., p.14.

⁴⁹ ORTIZ, loc. cit.

⁵⁰ BERMAN, 1995, op. cit., p.18.

⁵¹ BENEVOLO, Leonardo. **História da Cidade**. Brasil, São Paulo: Perspectiva, 2003, p.607.

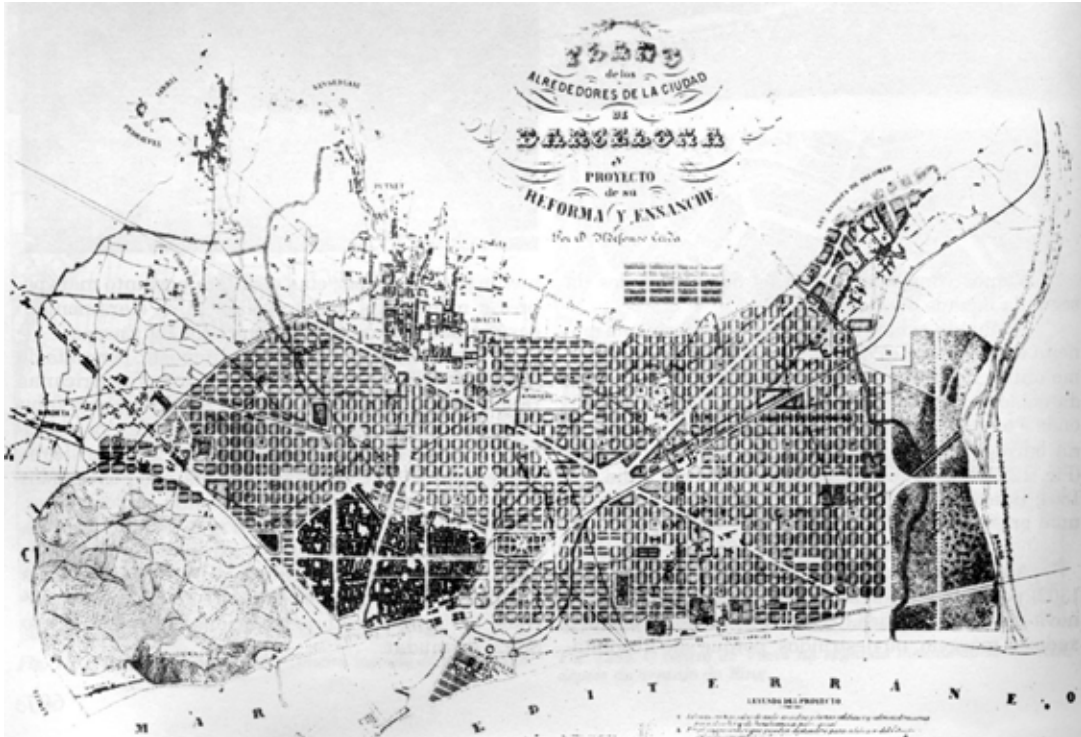


Imagem 02 – Projeto urbanístico para Barcelona (1859) – Ildefonso Cerda. Fonte: BENÉVOLO, Leonardo. **História da Cidade**. Brasil, São Paulo: Perspectiva, 2003, p.608.

Em Paris, Napoleão III e o Barão Georges Haussmann deixaram uma contribuição importante para o desenvolvimento dos novos padrões de reformulações urbanas. No ano de 1853, Haussmann abriu grandes bulevares que permitiam um sistema de comunicação rápido e eficiente. Da mesma forma, elaborou um sistema regulador de mobiliário urbano e um conjunto de normas para a uniformização das construções – em altura e fachada – criando uma massa edificada dentro de referenciais pré-estabelecidos. O plano Haussmann se impôs como um novo modelo de modernidade urbanística, porque priorizou a circulação dos homens e dos transportes. Conforme Frampton⁵²,

Haussmann converteu Paris numa metrópole regional, abrindo na malha existente ruas cuja finalidade era ligar pontos e bairros opostos cruzando a tradicional barreira do Sena. Deu prioridade à criação de eixos norte-sul e leste-oeste [...] cruzamento básico, que servia aos grandes terminais ferroviários do norte e do sul, era envolvido por um bulevar “em anel”, que, por sua vez, era ligado ao principal distribuidor de tráfego criado por Haussmann, o complexo da Etoile, construído em torno do Arco do Triunfo de Chalgrin.

Vale lembrar que, especificamente no caso da reformulação urbana parisiense, um dos objetivos dos governantes foi “[...] remover a população do antigo centro, empurrando as

⁵² FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. Brasil, São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.18.

classes populares para os bairros periféricos, onde se instalaram as empresas fabris⁵³”. Baseados em questões ligadas à higiene, as antigas aglomerações edificadas foram demolidas para dar lugar aos grandes boulevards. Dessa forma, este conjunto de fatores implicou em uma super valorização das áreas centrais, pois “a construção de novos edifícios, às vezes bairros inteiros, vem, portanto, atender a uma expectativa dos grandes grupos financeiros⁵⁴”.



Imagem 03 – O complexo da Etoile, Paris (1853-1869) – Geoges Haussmann. Fonte: PARIS. **Histoire d'une Ville**. France, Paris: Librairie Hachette, 1993, p.111.

Na Paris, do Segundo Império, cidade em constante transformação, Baudelaire se tornou o porta-voz da ambigüidade de sensações que a modernidade lhe causava. Acreditava que “[...] o *moderno*, (era) expressamente o efêmero, o fugaz [...]”⁵⁵. Baudelaire “[...] via na vida moderna [...] a presença do eterno no instante”⁵⁶. Ao mesmo tempo em que a celebrava a temia. A multidão, a fumaça, os velozes deslocamentos, o cosmopolitismo urbano acalmava, mas também angustiava. Tornava-se cúmplice da massa, encantando-se com a possibilidade de entre ela, por algumas horas, tornar-se um anônimo, no entanto, da mesma forma que a repudiava, como que em um impulso, contrário ao processo de perda de identidade e massificação que ela representava. Desse modo, Baudelaire entendeu que a existência humana é frágil perante o turbilhão da cidade moderna.

⁵³ ORTIZ, 1991, op. cit., p.21.

⁵⁴ Ibidem, p.202.

⁵⁵ LEFEBVRE, 1969, op. cit., p.200.

⁵⁶ TOURAINE, 1998, op. cit., p.11.

De acordo com Habermas⁵⁷, “[...] (para Baudelaire) a experiência estética fundia-se com a experiência histórica de modernidade”, pois em sua concepção, acreditava que deveria viver o presente intensamente. Baudelaire se tornou um observador, um *flâneur*, “[...] (que) abandona o seu gabinete e observa as transformações oriundas das reformas da cidade de Paris, a multidão nas ruas, a especulação imobiliária, pessoas sem moradia e cria a nova poética no espaço urbano⁵⁸”.

A Paris do século XIX ofereceu um espetáculo de tudo o que a modernização representou naquela época: as novas técnicas e instrumentos de comunicação, as remodelações urbanas, as galerias e lojas, as modas, os gostos, as novas relações sociais, as Exposições Universais, a ascensão da classe burguesa e dos novos métodos de trabalho.

O modo de vida instável da modernidade repercutiu diretamente sobre o trabalho de artistas e intelectuais. A partir desse momento, de novas percepções do mundo, suas obras passaram a refletir a realidade das angústias e as incertezas do cotidiano, ao passo que cada mudança gerava um novo momento de reflexão.

As constantes transformações da realidade cotidiana impulsionadas, em nível econômico, pelo capitalismo industrial, “[...] (proporcionava) aos indivíduos a sensação de viver em dois mundos, um que se insinua e se impõe com rapidez e um que, aparentemente sólido, é superado rapidamente pelo novo⁵⁹”. Conforme Kern⁶⁰,

Baudelaire é o primeiro a definir a modernidade, no domínio estético, a partir do conceito de beleza moderna, que contém algo de eterno e também de transitório, absoluto e particular. A sua noção vincula-se, de um lado, à atualidade e à moda, na busca do inesperado e do estranho, em contraposição ao passado, mas, por outro, ela em muitos textos apresenta o caráter oculto e inacessível. A dualidade de sua concepção de beleza se manifesta na sensibilidade do ideal de belo próprio ao tempo presente, isto é, o belo moderno, que permite ter a intuição da beleza eterna e sobrenatural, de outra maneira inacessível ao homem, sendo a revelação o objeto da arte. Assim, a noção de beleza absoluta é justificada pelo poeta por sua percepção de viver num mundo degradado e imperfeito, bem como por seu desejo de criar uma ordem social harmônica.

O progresso advinha da máquina, o objeto de deleite dos homens modernos. Essa conquista do engenho humano inaugurou uma nova concepção de beleza e uma nova estética provocando mudanças no campo das ideias, da filosofia, ciência, arte e arquitetura, porque a modernidade gerou, também, transformações no modo de vida social.

⁵⁷ HABERMAS, Jürgen. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. Portugal, Lisboa: Dom Quixote, 1990, p.20.

⁵⁸ KERN, 2005, op. cit., p.05.

⁵⁹ PESAVENTO, Sandra J. **Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX**. Brasil, São Paulo: Hucitec, 1997, p.26.

⁶⁰ KERN, 2005, op. cit., p.06.

1.2 A Arquitetura do ferro e do aço: outra modernidade

Com relação aos princípios de concepção arquitetônica, pode-se dizer que tradição e modernidade são posições antagônicas, apesar da segunda depender da primeira, e uma não existir sem a outra, criando, assim, uma relação de dependência.

A tradição é repetitiva. Ela preserva normas e valores ritualizando-os. A tradição é uma prática que elabora a resolução de problemas, baseando-se em um sistema de projeções do conhecimento acumulado por experiências anteriores, ou seja, a tradição busca – a partir de modelos conhecidos de seu repertório – uma solução para a permanência das ideias reguladoras, reproduzindo sistemas compositivos.

De forma contrária, a modernidade se define como uma busca pela dinâmica das formas, pelo movimento constante, pela transformação, pela renovação dos modelos, pela invenção, pela indeterminação formal e pelo progresso. Entretanto, a renovação se apoia em outras tradições, ou melhor, em passados que não os mais próximos.

As novas experiências que surgem na arquitetura estão intimamente relacionadas aos novos materiais e as novas técnicas construtivas decorrentes da necessidade de adaptar as edificações, seu estilo, programa e forma às exigências das novas modalidades de vida. Diante disso, a modernidade arquitetônica buscou exhibir o uso desses materiais, como o ferro, e, mais tarde, o concreto, mas nem sempre deixados aparentes.

Em seu livro, *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, de 1841, Augustus Pugin⁶¹ escreveu: “[...] não deve haver aspectos de um prédio que não sejam necessários em termos de conveniência, construção e propriedade [...] O menor detalhe deve [...] servir a um propósito e a própria construção deve variar de acordo com o material empregado⁶²”.

Pugin não concordava com a imitação das formas dos estilos históricos – grego, romano, chinês, egípcio etc. Acreditava que, além da simplificação formal, as edificações deveriam apresentar uma relação entre a beleza do conjunto e sua funcionalidade, independentemente do estilo em questão. Como um dos maiores articuladores do *revival* Gótico de sua época na Inglaterra, suas ideias também encontraram terreno fértil no

⁶¹ (1812-1852) (1812-1852) Pugin foi arquiteto, *designer* e escritor. Nascido em Londres, foi um dos principais articuladores do *revival* gótico na Inglaterra da primeira metade do século XIX. Se destacam em suas obras as igrejas de St. Giles, em Cheadle (1841-1846) e St. Augustine, em Ramsgate (1845-1851).

⁶² PEVSNER, 2001, op. cit., p.09.

movimento *Arts and Crafts*⁶³, do final do século XIX, e no pensamento do Movimento Moderno do início do século XX.

Em uma época em que as capitais europeias estavam se transformando em grandes cidades e a indústria estava produzindo em larga escala, surgia uma nova estética baseada na simplificação dos objetos. Nos termos de Pevsner⁶⁴, “A arquitetura e o *design* para as massas devem ser funcionais, no sentido de que devem ser aceitáveis por todos e de que o seu *bom funcionamento* é uma necessidade primordial”.

O espírito industrial da segunda metade do século XIX pode ser visto, em toda a sua grandeza, através dos prédios concebidos para as Exposições Universais, como o Palácio de Cristal, construído em Londres por Joseph Paxton⁶⁵, no ano de 1851; a Galeria das Máquinas, construída por Victor Contamin e Ferdinand Dutert; a Torre Eiffel, construída por Gustave Eiffel⁶⁶, ambas em Paris no ano de 1889, entre outros.

As Exposições Universais tinham o objetivo de demonstrar a pujança econômica e o desenvolvimento tecnológico dos países industrializados, os quais simbolizavam as conquistas do presente e transmitiam à sociedade o senso da escala monumental do industrialismo. Durante o século XIX, as exposições aconteceram: em Londres (1851), Paris (1855), Londres (1862), Paris (1867), Viena (1873), Filadélfia (1876), Paris (1878), Chicago (1893), Paris (1889) e Paris (1900).

O Palácio de Cristal, construído em peças de ferro e lâminas de vidro, destacou-se por apresentar três características marcantes que revolucionaram os métodos de projeto e execução até então utilizados: 1) suas partes foram desenhadas para a produção em escala industrial, ou seja, foram inteiramente pré-fabricadas, chegando ao canteiro de obras em peças inteiras e prontas para serem montadas; 2) sua tipologia afastou-se dos estilos históricos de arquitetura; e 3) o material utilizado, assim como suas peças pré-fabricadas poderiam ser recuperadas e re-utilizadas. Em virtude desses fatos, era possível “[...] fazer arquitetura com os procedimentos da engenharia⁶⁷”, que até então eram duas atividades profissionais separadas.

⁶³ Originado na Inglaterra, o *Arts and Crafts* foi um movimento de resistência contra a industrialização e a mecanização dos meios de produção. Seus objetivos eram reafirmar os saberes e os modos de *fazer* do artífice tradicional, acreditando que a qualidade do artesanato criaria uma arte para todos os estratos sociais.

⁶⁴ PEVSNER, 2001, op. cit., p.09.

⁶⁵ (1801-1865) Inicialmente, Paxton foi um construtor de estufas para plantas, pois seu ofício de origem era a jardinagem. Sua obra mais conhecida foi o Palácio de Cristal, de 1851, onde, pela primeira vez, foram utilizados os princípios da pré-fabricação.

⁶⁶ (1832-1923) A empresa do engenheiro francês Gustave Eiffel também foi responsável pela construção da ponte de D. Maria Pia (1876-1877) na cidade do Porto e a Estátua da Liberdade (1886) em Nova Iorque.

⁶⁷ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. Brasil, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.85.

Paxton resolveu o programa de necessidades apropriando-se dos avanços tecnológicos da indústria daquele momento. Construiu um grande espaço coberto, venceu grandes vãos e forneceu iluminação natural aos compartimentos internos. Sua construção foi celebrada no início do século XX como o arranque para a modernidade arquitetônica.

De acordo com Argan⁶⁸,

Ainda que não ouse reabsorver inteiramente a decoração na estrutura, Paxton obtém três resultados essenciais no plano estético: 1) valoriza o desenvolvimento dimensional, libertando do peso da massa a geometria dos volumes; 2) realiza uma volumetria transparente, eliminando a distinção entre espaço interno e espaço externo e dando um grande predomínio aos vazios (as vidraças) em relação ao cheio (os delgados segmentos metálicos); 3) Obtém no interior uma luminosidade semelhante à do exterior.



Imagem 04 – Palácio de Cristal, Londres (1851) – Joseph Paxton. A construção foi transferida para Sydenham em 1855, e destruída por um incêndio em 1936. Fonte: TIETZ, Jürgen. **História da Arquitetura do Século XX**. Alemanha, Colônia: Könemann, 2000, p.07.

Em sua grande Torre, Eiffel utilizou a mesma padronização industrial disponível, com relação à pré-fabricação dos componentes e peças, mas inovou na geração formal, conferindo transparência e dinamismo ao grande elemento metálico em sua função representativa. Da mesma forma que Paxton revolucionou os métodos de projeto e execução, no Palácio de

⁶⁸ ARGAN, 2004, op. cit., p.85.

Cristal, Eiffel definitivamente, instaurou a engenharia como a alternativa tecnicamente funcional capaz de atender as necessidades da sociedade industrial. Com seus 300 metros de altura, em puro aço, a Torre se eleva no panorama urbano da Paris do final do século XIX como um símbolo de coroamento da tecnologia do presente e da ciência como método e técnica. Nos termos de Argan⁶⁹,

(A Torre) [...] é um elemento macroscópico de decoração urbana, que prevalece decididamente sobre os velhos símbolos das torres de *Notre-Dame* e da cúpula dos *Invalides*, um monumento cuja singularidade é não ter nada de *monumental*, pois não comemora nem celebra um passado, não exprime princípios de autoridade nem dá expressão visual a ideologias, contudo glorifica o presente e anuncia o futuro.

Classificadas como “arquiteturas de engenheiros”, tanto o Palácio de Cristal como a Torre Eiffel causaram grande impacto quanto às possibilidades de utilização estética do ferro na construção, visto que os arquitetos da segunda metade do século XIX deixavam-no de lado por acreditar que aquele material não era “digno” de compor uma edificação, devido ao fato de o mesmo ser um produto tipicamente industrial.

De acordo com Pevsner, os arquitetos resistiram em abandonar os estilos historicistas, “[...] Nem as possibilidades estéticas de superar a limitação de estilos anteriores através dos novos meios de construção estrutural, nem as possibilidades sociais de produção em massa de elementos foram encaradas seriamente pela profissão⁷⁰”.

Os arquitetos ainda estavam atrelados às formas históricas, à composição clássica de tradição acadêmica do modelo *Beaux-Arts* e, principalmente, aos materiais tradicionais, como a pedra, o tijolo e a madeira, que não possibilitavam novas explorações plásticas e formais, devido às limitações entre as proporções de massa e volume.

Na arquitetura, o ferro era utilizado, basicamente, para resolver soluções estruturais não-estéticas. Nesse contexto, destacaram-se, dentre outros, os projetos de James Bunning para a Bolsa de Carvão de Londres (1846-1849) e de Henri Labrouste⁷¹ para o salão de leitura da Biblioteca Nacional de Paris (1858-1868), onde ambos apropriaram-se do caráter estético do ferro. Embora esses projetos ocultem as estruturas metálicas revestindo suas fachadas com materiais convencionais⁷², a decoração interna explorou aquele material de forma inovadora em arcos e abóbadas de cobertura, pilares, galerias e elementos decorativos.

⁶⁹ ARGAN, 2004, op. cit., p.85.

⁷⁰ PEVSNER, 2001, op. cit., p.18.

⁷¹ (1801-1875) Labrouste foi um dos representantes da corrente racionalista francesa opondo-se e criticando o ensino da *École des Beaux-Arts*, apesar de ter sido formado por ela. O salão da Biblioteca Nacional representou uma revolução na arquitetura quanto à utilização do ferro.

⁷² Ocultar as estruturas metálicas era prática comum à época, pois ora o ferro era deixado aparente, ora não.



Imagem 05 – Salão de leitura da Biblioteca Nacional, Paris (1858-1868) – Henri Labrouste. Fonte: ARGAN, 2004, op. cit., p.89.

Diante desses fatos, formaram-se duas correntes de pensamento distintas no que se refere à forma de conceber as edificações. A primeira, a “arquitetura de engenheiros”, composta por construtores com formação científica, baseada em uma visão tecnicista, pautada no progresso, que era desenvolvida a base de métodos analíticos e pragmáticos “[...] com o mínimo de interferência da ideologia arquitetônica [...]”⁷³, tendo como finalidade resolver as necessidades da sociedade industrial.

Por outro lado, a corrente de pensamento dos arquitetos de tradição acadêmica, descendentes da *École des Beaux-Arts* de Paris, acreditava que a arquitetura deveria ser concebida a partir de um repertório de elementos históricos que seriam combinados e

⁷³ COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e Tradição Clássica**: ensaios sobre arquitetura. Brasil, São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.78.

adaptados para qualquer tipo de edificação, no mais puro e original ecletismo. Nota-se que a primeira vertente não aceitava que as edificações fossem dependentes de seu caráter artístico, mas sim deveriam subordinar-se às “funções” de seu caráter utilitário.

De posição contrária à Academia, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc⁷⁴ destacou-se no cenário de meados do século XIX com sua abordagem funcionalista da arquitetura. Para Viollet-le-Duc, os materiais empregados na construção deveriam ser aparentes, ou seja, os materiais deveriam ser vistos como eles mesmos; a pedra como pedra, o ferro como ferro.

Baseando seus estudos na arquitetura Gótica, Viollet-le-Duc constatou que todas as partes daquela arquitetura estavam ligadas através de sua função estrutural. Conforme Colquhoun⁷⁵, “[...] (Viollet-le-Duc acreditava que) a técnica tornara-se o fundamento de uma arquitetura que é racional em sua própria essência”.

Aliando forma, necessidade e meios de construção, o autor acreditava que o século XIX deveria ter seu próprio estilo ao invés de copiar estilos históricos. “Dizia que se as formas do passado fossem compreendidas em suas instâncias formais e espaciais, serviriam de base para esclarecer os problemas da arquitetura do presente⁷⁶”. De acordo com Frampton⁷⁷,

Em arquitetura, há dois modos necessários de ser autêntico. Pode-se ser autêntico de acordo com o programa e autêntico de acordo com os métodos de construção. Ser autêntico de acordo com o programa é cumprir exata e simplesmente as condições impostas pela necessidade; ser verdadeiro de acordo com os métodos de construção é empregar os materiais de acordo com suas qualidades e propriedades. [...] As questões puramente artísticas de simetria e forma aparente são apenas condições secundárias na presença de novos princípios dominantes.

Viollet-le-Duc pregava uma arquitetura nova, mas, dentro destes princípios muito pouco realizou. Dedicou grande parte de seu tempo à restauração de prédios históricos, sendo, junto a John Ruskin, mesmo que de forma antagônica, um dos precursores dos princípios desta disciplina.

Algum tempo depois, a partir do *Art Nouveau*⁷⁸, surgiu um tipo de união entre as duas correntes de pensamento. Os arquitetos do *Art Nouveau*, como Victor Horta e Henri Van de

⁷⁴ (1814-1879) Arquiteto e teórico francês, destacou-se através de formulações teóricas sobre as restaurações em prédios históricos, onde se pode citar: o *Dictionnaire Raisoné de l'Architecture Française du XI au XVI Siècle*, publicado em dez volumes, entre os anos de 1854 e 1868, e o *Entretiens sur l'Architecture* elaborado entre os anos de 1863 e 1872. Entre suas obras de restauração estão Saint Chapelle (1836), Notre-Dame de Paris (1844), Carcassone (1844), entre outras.

⁷⁵ COLQUHOUN, 2004, op. cit., p.75.

⁷⁶ OLIVEIRA, Rogério Pinto Dias de. **Conservação, Restauração e Intervenção em Arquiteturas Patrimoniais**. Monografia (Especialização em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Brasil, Porto Alegre, 2007, p.18.

⁷⁷ FRAMPTON, 2003, op. cit., p.69.

⁷⁸ O *Art Nouveau* foi um movimento de rejeição aos princípios historicistas do século XIX, que apresentou uma forte ênfase no movimento das linhas utilizando como temática as formas orgânicas, a natureza, a mulher e os

Velde, na Bélgica, utilizaram as possibilidades estéticas do ferro para expressar a tensão, o dinamismo e o movimento do mundo moderno a partir das formas onduladas e sinuosas do estilo. “(Horta) tratou o ferro como se esse material fosse um filamento orgânico que se insinuasse na estrutura para subverter a inércia da pedra⁷⁹”.

O *Art Nouveau* explorou a tecnologia do ferro utilizando parte de sua decoração como elementos de função estrutural, como nervuras, abóbadas, escadas, peças metálicas e, por vezes, pavimentos inteiros. Sua liberdade compositiva, em relação ao historicismo, só foi possível ser realizada a partir da plasticidade formal que os materiais permitiram alcançar, introduzindo novos paradigmas para as soluções técnico-construtivas e para o sistema de composição arquitetônico.



Imagem 06 – Entrada para uma estação de metro – Metropolitan, Paris (1900). Fonte: GÖSSEL, Peter; LEUTHÄUSER, Gabriele. **Arquitetura no Século XX**. Alemanha, Köln: Taschen, 1996, p.42.

No final do século XIX, o surgimento de novos programas arquitetônicos, como grandes bibliotecas, bancos e bolsas de valores, centros administrativos, estações de metro,

elementos de culturas orientais e exóticas. A modernidade arquitetônica se fez presente nesse estilo através da utilização dos novos materiais e técnicas construtivas que proporcionaram uma nova concepção espacial.

⁷⁹ FRAMPTON, 2003, op. cit., p.73.

pavilhões de exposições, entre outros, permitiram a criação de ambientes internos com estruturas de grandes dimensões, diversificadas esteticamente e decorativamente.

Desta forma, a ornamentação (caráter artístico) se funde à estrutura (caráter utilitário), transformando-se em um elemento combinado com o objetivo de unir a indústria à arte, e, aquelas duas, à arquitetura.



Imagem 07 – Residência de Van de Velde, Bruxelas (1897) – Victor Horta. Fonte: GÖSSEL; LEUTHÄUSER, 1996, op. cit., p.44.

1.3 As vanguardas estéticas e o Movimento Moderno de Arquitetura

Durante o início do século XX, vários países do mundo ocidental passaram por importantes transformações sócio-culturais que condicionaram o modo de vida contemporâneo. A Europa e os Estados Unidos, e, mais tarde, a América Latina enfrentaram grandes mudanças políticas, econômicas e tecnológicas advindas das tendências irreversíveis de modernização estrutural da sociedade e dos meios de produção.

Essas mudanças, decorrentes do fenômeno da modernidade, geraram novos diálogos, movimentos e manifestações artísticas e culturais, com diferentes aspirações, denominadas vanguardas estéticas, que modificaram a forma de pensar e produzir a arte e a arquitetura. Neste contexto, destacaram-se, principalmente, as vanguardas Construtivistas⁸⁰, Expressionistas⁸¹, Neoplasticistas⁸², Cubistas⁸³ e Futuristas⁸⁴.

Na Alemanha, no ano de 1907, a *Deutscher Werkbund* (Associação Alemã de Artesãos), fundada pela iniciativa de Hermann Muthesius, Friedrich Naumann, Karl Schmidt, entre outros se empenhavam em alcançar a harmonia e a unificação do trabalho e da vida. Sua finalidade era “[...] o aperfeiçoamento do trabalho profissional mediante a cooperação da arte, da indústria, do artesanato e da educação⁸⁵”. Baseando-se nos princípios do *Arts and Crafts*, a *Werkbund* propôs uma unificação entre o artesanato e a indústria, envolvendo profissionais de várias áreas, adaptando o *design* à produção mecânica e às formas da máquina, a fim de construir uma nova força de trabalho baseada no modelo industrial.

A Associação Alemã de Artesãos introduziu duas vertentes de pensamento arquitetônico: a primeira baseada na *Sachlichkeit*⁸⁶, apresentando grande influência na arquitetura racionalista; e, a segunda, de formas curvas, baseada na poética expressionista, marcada pelo movimento e pela aerodinâmica do traçado.

⁸⁰ Movimento artístico desenvolvido na antiga União Soviética que buscou transformar a arquitetura em seus elementos funcionais levando-a, assim, à construção de formas puras, abstratas e geométricas.

⁸¹ Movimento artístico, de maior influência na Europa Ocidental e Central que buscou resultados estéticos a partir do forte movimento das formas e cores (especificamente na arquitetura).

⁸² Corrente estilística que se inspirou na obra de Piet Mondrian, buscando uma linguagem formal abstrata, com volumes e formas puras. Na arquitetura destacou-se o grupo holandês *De Stijl*.

⁸³ Movimento artístico que influenciou a arquitetura em seus aspectos estruturais, simbólicos e de abstração geométrica, a partir de seus planos de intersecção, formas puras, contrastes de luz e sombra, e linhas angulares.

⁸⁴ Originado na Itália, o Futurismo se opunha aos conceitos de tradição história da arte. A paixão pela velocidade, o dinamismo da cidade, o culto à máquina e à tecnologia, foram a forma de romper com o passado.

⁸⁵ DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. Brasil, São Paulo: Cosac Naify, 2003, p.80.

⁸⁶ A Objetividade, “trata-se de uma arquitetura que segue as formas tradicionais do historicismo em sua composição, mas abdica de toda a complementação de adereços identificados como linguagens estilísticas”. In: WEIMER, Güinter. **Arquitetos Imigrantes no Rio Grande do Sul**. In: KOTHER; FERREIRA; BREGATTO, 2006, op. cit., p.120.

A *Deutscher Werkbund* desenvolveu novas concepções para o desenho industrial a partir da experiência de Peter Behrens⁸⁷ como desenhista-chefe da AEG (Companhia Alemã de Eletricidade), responsável pela concepção de uma vasta gama de produtos. Behrens foi um dos primeiros arquitetos modernos a se preocupar com a industrialização e o Desenho Industrial. Sua união a *Deutscher Werkbund*, representou “[...] uma aproximação entre os designers criativos e a indústria de produção [...]”⁸⁸.

A maior contribuição de Behrens foi à construção da Fábrica de Turbinas para a AEG (1908-1909), uma edificação que se desenvolveu baseado em seu programa arquitetônico – um prédio industrial. Sua volumetria é formada por um grande salão vazio, onde seriam montadas as turbinas, iluminado por um conjunto de esquadrias construídas em ferro e vidro que compõem as fachadas laterais.



Imagem 08 – Fábrica de Turbinas AEG, Berlim (1908-1909) – Peter Behrens. Fonte: KHAN, Hasan-Uddin. **Estilo Internacional:** arquitetura moderna de 1925 a 1965. Alemanha, Köln: Taschen, 1999, p.15.

⁸⁷ (1868-1940) Behrens estudou pintura nas escolas de arte de Karlsruhe e Düsseldorf entre os anos de 1886 e 1889. Foi diretor da Escola de Artes e Ofícios de Düsseldorf (1903-1907). Em 1907 mudou-se para Berlim, onde trabalhou para a AEG. Em 1922 tornou-se diretor da *Akademie der Bildenden Künste* de Viena, e em 1936, diretor do Departamento de Arquitetura, na Academia Prussiana de Artes e Ofícios, em Berlim.

⁸⁸ BANHAM, Reyner. **Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina**. Brasil, São Paulo: Perspectiva, 2003, p.96.

A tipologia arquitetônica e construtiva da Fábrica de Behrens exerceu um enorme fascínio em Walter Gropius⁸⁹ e Adolf Meyer para a construção da Fagus Shoe-Last Factory, em Alfeld, no ano de 1910.

Na fábrica Fagus, Gropius e Meyer utilizaram o aço como elemento estrutural sustentando os pisos e as paredes, que, por sua vez, funcionam como painéis de vedação totalmente em vidro. Os cantos do volume poligonal, retangular e cúbico são livres de pilares e apresentam ausência de ornamentação. O prédio da Fagus sintetizou todo o desenvolvimento da arquitetura industrial da época, marcando uma nova condição para o uso do aço e do vidro na construção civil.

Pode-se dizer que a partir de 1910, a Alemanha assumiu uma posição de “país guia” do Movimento Moderno de Arquitetura, com as escolas de artes aplicadas, ou seja, as escolas de artes e ofícios, como a *Deutscher Werkbund* e a *Bauhaus*, mais tarde em 1919.

A *Bauhaus*, de Gropius, formou-se com a união de duas instituições existentes na República de Weimar: a Academia de Belas Artes, de vertente histórica, e a escola *Kunstgewerbe* que assumia uma vertente ligada ao *design*. O ensino na *Bauhaus*, fortemente pautado por oficinas de artesanato, baseou-se na experiência do sistema de ensino “aprender fazendo” através de aulas práticas de ofício manual aliadas a instruções de Belas Artes, originando o chamado *método Bauhaus*.

Ao contrário de outras escolas de artes e ofícios, a *Bauhaus* considerou a máquina como um elemento de trabalho e de aperfeiçoamento para a produção artesanal. Seu principal objetivo era formar um artista *industrial designer* com a capacidade de produzir protótipos para a produção em série, que fossem, ao mesmo tempo, artísticos e industriais. A partir da união entre arte e indústria, a escola de Gropius procurou estabelecer diretrizes para desenvolver uma arquitetura contemporânea.

Em seu ensaio *Teoria e Organização da Bauhaus*, publicado em função da primeira exposição da Escola, em 1923, Gropius escreveu,

[...] Partindo dos instrumentos mais simples e das tarefas menos complicadas, ele, o aprendiz da *Bauhaus*, vai aos poucos adquirindo a capacidade de dominar problemas mais complexos e trabalhar com máquinas, ao mesmo tempo em que se mantém em contato com todo o processo de produção, do começo ao fim. Por outro lado, o operário fabril nunca vai além do conhecimento de uma fase do processo⁹⁰.

⁸⁹ (1883-1969) Gropius estudou arquitetura na *Technische Hochschule*, entre os anos de 1903 e 1907, em Munique e em Berlim. Trabalhou no escritório de Behrens no período de 1907 a 1910. Junto a Adolf Meyer, concebeu a Fagus Grelon KG (1910); a fábrica-modelo para a Exposição da Werkbund (1914); e o Teatro Municipal (1923), em Jena. Gropius esteve à frente como diretor da *Bauhaus* Estatal de Weimar entre os anos de 1919 a 1925, e depois em Dessau, quando a escola mudou-se para aquela cidade, entre 1925 e 1928.

⁹⁰ FRAMPTON, 2003, op. cit., p.150.



Imagem 09 – Fagus Factory, Alfeld (1911-1913) – Walter Gropius e Adolf Meyer. Fonte: KHAN, 1999, op. cit., p.16.

Em Viena, surgiram as teorias de Adolf Loos⁹¹ proferidas em defesa do *Nutstil* – estilo de utilidade. Loos desenvolveu sua arquitetura a partir de uma rígida linha pragmática que pretendia resolver os problemas sociais através da economia e da técnica. Acreditava que a sociedade precisava de moradias e não de “arquiteturas”, referindo-se às construções baseadas em correntes estilísticas como o historicismo eclético, o *Art Nouveau*, entre outros, assumindo uma posição radicalmente contrária.

⁹¹ (1870-1933) Loos estudou em Dresden. A partir de 1897 adotou a simplificação das formas e ornamentação, obtendo efeitos volumétricos através da articulação dos planos. Destaque para a Casa Stein, de 1910.

Segundo Loos, o ornamento era um crime à economia da construção. A arquitetura deveria atender às necessidades práticas e não decorativas, deduzindo suas formas em função de princípios funcionais, e ocupando o espaço de maneira racional.

Suas ideias estão explícitas na Casa Steiner (1910) – construção contemporânea à fábrica Fagus de Gropius – onde a simplificação das fachadas, a ausência de ornamentação, as formas cubistas e o espaço racionalmente pensado mostram sua luta contra a arquitetura decorativa e sua proposta arquitetônica para os problemas da sociedade industrial, baseada em uma arquitetura “pura” e livre de elementos “desnecessários”.



Imagem 10 – Casa Steiner, Viena (1910) – Adolf Loos. Fonte: ARGAN, 2004, op. cit., p.221.

Do centro-oeste norte-americano, Frank Lloyd Wright⁹² apresentava ao mundo uma arquitetura desenvolvida a partir de uma tipologia muito característica e peculiar às pradarias: áreas horizontais e cobertas. Apesar de trabalhar no atelier de Louis Sullivan e Dankmar

⁹² (1867-1959) Frank Lloyd Wright desenvolveu uma expressão arquitetônica à frente de seu tempo, explorando a potencialidade do espaço interno e dos materiais naturais, pois acreditava serem estes os elementos essenciais do edifício. Dentre suas obras se destacam o Edifício Larkin (1903), a Casa Frederick C. Robie (1908), a Casa Edgar J. Kaufmann – Fallingwater (1935), o Museu Guggenheim (1943), entre outras.

Adler, em pleno apogeu da Escola de Chicago⁹³, a grande contribuição de Wright foi o desenvolvimento de uma nova concepção espacial, principalmente para a habitação residencial, que foi sua maior área de atuação.

Wright baseou sua arquitetura na utilização de materiais rústicos, na geometrização das formas, na movimentação dos planos através do jogo de volumes, e na busca pela horizontalidade, desenvolvendo longos eixos horizontais, coberturas planas e amplos beirais. De acordo com Giedion⁹⁴, “Wright adota (em suas casas) as tradicionais superfícies planas e as decompõem em faixas horizontais que se inter-relacionam num jogo de justaposição de volumes sólidos”.

Os princípios desta arquitetura de vanguarda podem ser vistos na Casa Frederick C. Robie (1908), executada em Illinois, Chicago, onde se destacam, principalmente, a materialidade e a horizontalidade dos planos.



Imagem 11 – Casa Frederick C. Robie, Chicago (1908) – Frank Lloyd Wriqth. Fonte: GLANCEY, Jonathan. **20Th Architecture**: the structures that shaped the century. United States, New York: The Overlooh Press, 1998, p.74.

⁹³ A Escola de Chicago se destacou por sua construção típica, o arranha-céu: a elevação em altura que tinha como objetivo o máximo aproveitamento do solo. Este tipo de arquitetura fez uso da tecnologia industrial, dos desenvolvimentos técnicos e dos novos materiais disponíveis, como as estruturas em ferro e as grandes áreas envidraçadas, apropriando-se de programas arquitetônicos como edifícios de apartamentos e magazines.

⁹⁴ GIEDION, Sigfried. **Espaço, Tempo e Arquitetura**. Brasil, São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.441.

Na Itália, do início do século XX, o movimento futurista causou grande impacto sobre as artes e a arquitetura. Antonio Sant’Elia⁹⁵, um dos maiores expoentes daquele movimento, acreditava na construção de uma grande metrópole, povoada por enormes arranha-céus e intermináveis vias de comunicação. Em 1914, as ideias de Sant’Elia germinaram no projeto de sua *Cittá Nuova*, uma cidade futurista em escala industrial cujo cenário remetia a máquinas monumentais. Os futuristas pregavam o rompimento com o passado, atacando a cultura tradicional, exaltando a paixão pela velocidade, as máquinas, a tecnologia e o dinamismo da vida contemporânea.

Na arquitetura, suas obras conferiram a ideia de dinamismo e movimento às formas. Conforme Dempsey⁹⁶, “[...] Sant’Elia, pedia uma nova arquitetura para uma nova era, uma máquina que empregasse os materiais mais novos usando tecnologias mais recentes, e que fosse concebida em torno das necessidades da vida moderna”. Apesar de seu vanguardismo Sant’Elia não conseguiu que seus projetos saíssem do papel.



Imagem 12 – *La Città Nuova*, central elétrica (1913-1914) – Antonio Sant’Elia. Fonte: TIETZ, 2000, op. cit., p.29.

⁹⁵ (1880-1916) Sant’Elia foi um arquiteto de vanguarda que se destacou no início do século XX, a partir de seus projetos futuristas. Sua morte prematura na Primeira Guerra Mundial interrompeu seu trabalho, mas sua obra serviu de base à arquitetura das gerações futuras.

⁹⁶ DEMPSEY, 2003, op. cit., p.91.

No edifício de apartamentos da Rua Franklin, Auguste Perret⁹⁷ utilizou um esqueleto em concreto armado para estruturar essa edificação. Embora o prédio apresentasse uma composição de fachada baseada no modelo de composição clássica de tradição acadêmica, preservando uma ligação com a arquitetura do passado, “[...] a obra representou o primeiro emprego do concreto armado como meio de expressão arquitetônica, e muitas de suas características mostraram sementes em futuros desenvolvimentos⁹⁸”.

Utilizando o concreto armado como um elemento construtivo e técnico do sistema estrutural, Perret inovou a arquitetura do início do século passado na medida em que planejou os apartamentos como unidades independentes estruturalmente; característica que, mais tarde, seria aprimorada pelo arquiteto suíço Le Corbusier.



Imagem 13 – Prédio na Rua Franklin, Paris (1902-1903) – Auguste Perret. Fonte: GIEDION, 2005, op. cit., p.356.

⁹⁷ (1874-1954) Auguste Perret se destacou como pioneiro no uso do concreto armado em edificações particulares, conferindo ao material, tanto funções estéticas como estruturais. Destaque para o edifício da rua Franklin (1902) e a Igreja de Notre Dame em Rainy (1923).

⁹⁸ GIEDION, 2005, op.cit., p.357.

Na Holanda, surgiram as ideias do movimento *De Stijl*, cuja carta manifesto data de 1918, o ano do término da Primeira Guerra Mundial. O manifesto “[...] exigia um novo equilíbrio entre o individual e o universal, além da libertação da arte tanto das coerções da tradição quanto do culto da individualidade⁹⁹”.

O *De Stijl* foi um movimento que buscou uma mudança social através da arte, assim como a *Bauhaus* e o construtivismo russo. Foi fundado pelos pintores Piet Mondrian e Theo van Doesburg e pelo arquiteto Thomas Rietveld¹⁰⁰, autor da Casa Schröder, em Utrecht, no ano de 1924, projeto onde trabalhou a decomposição da forma básica do “quadrado”, a partir da articulação dos planos.

A pintura buscou uma linguagem formal abstrata, com volumes e formas puras. Na arquitetura, as formas evidenciaram a clareza geométrica de linhas e ângulos retos, superfícies despojadas e cores primárias. Por ser uma vanguarda posterior as demais, o *De Stijl* se baseou, principalmente, nos princípios do Cubismo, do Futurismo e do Construtivismo.



Imagem 14 – Casa Schröder, Utrecht (1924) – Thomas Rietveld. Fonte: TIETZ, 2000, op. cit., p.29.

⁹⁹ FRAMPTON, 2003, op. cit., p.171.

¹⁰⁰ (1888-1964) Rietveld começou trabalhando como carpinteiro e marceneiro entre os anos de 1899 e 1919. Em 1918 teve seu primeiro contato com o grupo *De Stijl*. A partir de 1928 trabalhou como arquiteto e *design* de interiores em Países como Holanda, Alemanha, Itália, França etc.

Na Alemanha do primeiro pós-guerra, surgiu o arquiteto Eric Mendelsohn¹⁰¹ um dos personagens que mais se destacou na arquitetura expressionista; uma experimentação formal, que, de certa forma, estava relacionada com o dinamismo futurista.

O tipo de arquitetura desenvolvido por Mendelsohn expressou um formalismo identificado com a velocidade, o sentimento em voga na era da máquina. A curva, como o principal elemento compositivo, transmitia a ideia de aerodinâmica na medida em que “quebrava” a linha reta conferindo plasticidade e movimento às fachadas.

Mendelsohn utilizou esse tipo de arquitetura para desenvolver programas ligados à ideia de movimento, como fábricas de automóveis, estúdios cinematográficos e estações de trem. Nos termos de Argan¹⁰², “[...] Mendelsohn realiza soluções formais que não só correspondem à função, como também expressam-na enquanto movimento vital integrado ao dinamismo da realidade social”. Mais tarde, este tipo de arquitetura serviria como inspiração para as primeiras manifestações de vanguarda desenvolvidas no Brasil, e, em Porto Alegre, também se tornando referência para a arquitetura náutica uruguaia da década de 1930.



Imagem 15 – Lojas Schocken, Stutgard (1926) – Eric Mendelsohn. Fonte: GÖSSEL; LEUTHÄUSER, 1996, op. cit., p.134.

¹⁰¹ (1887-1953) Eric Mendelsohn foi um arquiteto alemão graduado em Munique pela *Technische Hochschule*, no ano de 1902. Entre suas principais obras se destacam a Torre Einstein (1919), as Lojas Schocken (1926), em Stutgard e Berlim (1928).

¹⁰² ARGAN, 2004, op. cit., p.247.

Em 1920, Le Corbusier¹⁰³ lançou o manifesto *L'Esprit Nouveau*, enunciando aqueles que acreditava serem os princípios da nova arquitetura, baseado em uma revisão arquitetônica desde o mundo grego antigo, negando o Gótico e valorizando o Clássico. Através da Revista *L'Esprit Nouveau* (1920-1925) concretizou a continuação de suas ideias, o que lhe rendeu o livro *Vers une Architecture* (1923), uma coletânea dos temas publicados na Revista.

Corbusier trabalhou em vários escritórios no período de 1907 a 1910, com Hofmann em Viena, com Perret em Paris, e com Behrens em Berlim. Sua experiência com Perret proporcionou-lhe o domínio sobre o concreto armado. Tal fato, alguns anos depois, culminou em seu sistema *Dom-ino* (1914-1915), esqueleto estrutural em concreto armado, que possibilitou à arquitetura alçar novas experiências estéticas. De acordo com Frampton¹⁰⁴,

O protótipo *Dom-ino* era nitidamente aberto a diferentes níveis de interpretação. Enquanto, por um lado, era apenas um recurso técnico para a produção, por outro era um jogo com a palavra *Dom-ino* como nome industrial patentado, denotando uma casa tão estandardizada quando um dominó. Esse jogo adquiria a força de um quebra-cabeça literal, onde as colunas livres podiam ser vistas em planta como pontos de dominó, e onde o padrão em ziguezague de um agregado dessas casas lembrava a formação de um jogo de dominó.

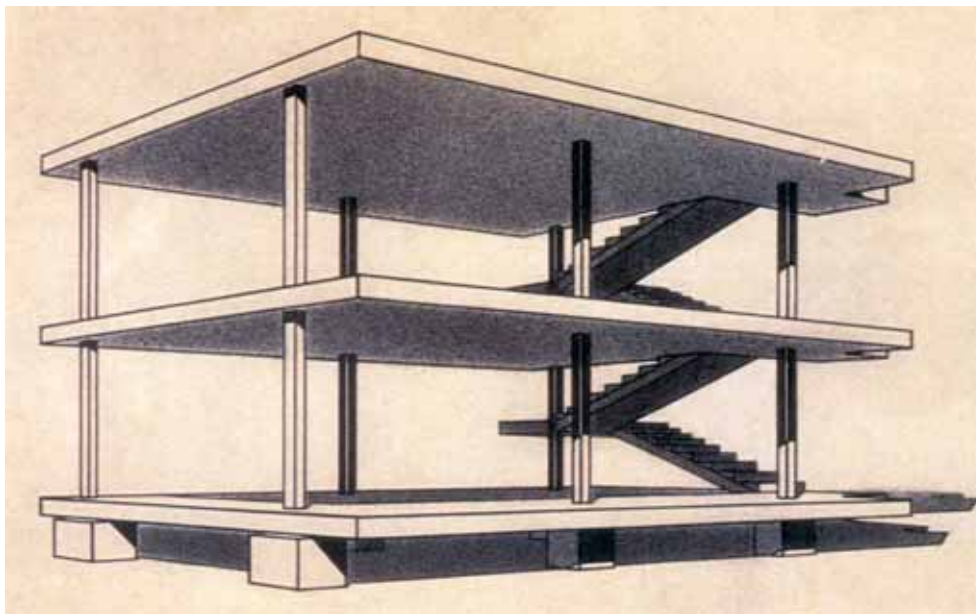


Imagem 16 – Sistema *Dom-ino* (1914-1915) – Le Corbusier. Fonte: FRAMPTON, 2003, op. cit., p.184.

¹⁰³ (1887-1965) Le Corbusier estudou gravura na Escola de Artes e Ofícios em Chaux-de-fonds entre os anos de 1900 e 1905. Mudou-se para Paris em 1917 onde abriu seu próprio escritório em sociedade com seu primo Pierre Jeanneret. Neste período, construiu várias casas como a Maison la Roche (1923), a Cook House (1926), a Villa Stein/de Monzie (1926-1928). No urbanismo desenvolveu a Ville Contemporaine (1922), o Plain Voisin (1925) e a Ville Radieuse (1930). Destacam-se também o Pavilhão *Esprit Nouveau* (1925) e a Villa Savoye (1928-1931).

¹⁰⁴ FRAMPTON, 2003, op. cit., p.183.

Corbusier acreditava em uma visão funcionalista e racionalista na organização do espaço urbano e edificado, baseando-se nos princípios de produção industrial e na estética da máquina. O arquiteto aspirava edificações formalmente simplificadas, despidas de ornamentação e que pudessem ser construídas de maneira rápida, econômica e eficaz.

Desta forma, Corbusier introduziu o conceito de “máquina de morar”, uma casa, de produção em série, projetada de maneira racional especificamente para ser o que deve ser, uma casa, baseando-se estritamente em seus aspectos funcionais, comparando-a às ferramentas e instrumentos de trabalho industriais.

No final do ano de 1926, Le Corbusier apresentou a obra *Les 5 Points d'une Architecture Nouvelle* revolucionando a arquitetura em seus aspectos formais, construtivos e plásticos. A nova arquitetura tinha como base: 1) os *Pilotis* – conjunto de pilares que elevam a construção para um nível acima do solo; 2) a planta livre – artifício de projeto que permite deslocar as colunas estruturais das paredes de fechamento ou de subdivisão do espaço; 3) a fachada livre – ou seja, propunha os mesmos princípios da planta livre para o plano vertical; 4) as janelas horizontais; e 5) o terraço jardim – artifício que recriava o aspecto original do solo.

Pode-se dizer que a partir dos movimentos de vanguarda a arquitetura foi entendida como um elemento vivo que acompanhava o crescimento e a modernização das cidades. A arquitetura dos novos tempos se adequava às novas exigências em níveis técnicos, construtivos, formais e socioculturais. A assimilação das propostas estéticas aliadas ao domínio sobre as inovações tecnológicas proporcionou à arquitetura e à engenharia conjugarem novas formas de pensar o projeto e a estrutura. Nesse contexto, a arquitetura foi utilizada como veículo de expressão e de concretização do projeto de modernidade que buscava solucionar questões de moradia no espaço urbano.

Na arquitetura europeia desta época, além das obras de vanguarda se destacavam, principalmente, as edificações baseadas no academicismo francês e na arquitetura alemã do *Sachlichkeit*, e, que, mais tarde, serviram como base à prática arquitetônica no Brasil e em Porto Alegre. Os arquitetos alemães dessa geração, e, em especial aqueles que imigraram para o Rio Grande do Sul, praticavam “[...] uma arquitetura ainda de cunho historicista que recebia um parâmetro externo modernista, como uma cobertura plana cercada por corrimão de metal, [...] formas geométricas puras e [...] destituídas de qualquer decorativismo¹⁰⁵”.

¹⁰⁵ WEIMER, 2006, op. cit., p.122.

1.4 As manifestações das vanguardas no Brasil e em Porto Alegre

No Brasil, os novos ideais das vanguardas estéticas foram logo divulgados pelo grupo de modernistas da *Semana de 1922*, através da participação de artistas, escritores e intelectuais como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, os Andrade e Victor Brecheret. Entre os arquitetos se destacaram as contribuições de figuras como Gregori Warchavchik¹⁰⁶, Rino Levi¹⁰⁷ e Flávio de Carvalho.

Warchavchik, um imigrante russo formado na Itália e recém chegado a São Paulo, foi o responsável por introduzir a modernidade arquitetônica no Brasil. A partir de sua crítica à arquitetura historicista eclética, demonstrou seu engajamento com o Movimento Moderno de Arquitetura e com as idéias corbusianas, com os quais tinha contato através da revista *L'Esprit Nouveau*, como também as ideias de Gropius, seguindo a tendência de simplificação das formas arquitetônicas, baseando-as na estética da máquina e na arquitetura racionalista.

Seu Manifesto, *Acerca da Arquitetura Moderna*, de 1925, divulgou as ideias do modernismo europeu e sua preocupação em relacionar a arquitetura com as opções tecnológicas do novo tempo industrial. De acordo com Warchavchik¹⁰⁸, “[...] (os princípios industriais) só poderão ajudar o arquiteto a criar o que, no futuro, se chamará o estilo do nosso tempo [...]”; ou seja, somente quando a arquitetura refletisse a situação e o desenvolvimento tecnológico seria possível ter a clara leitura do momento em que se vivia, ou seja, uma arquitetura racional baseada na lógica. Nos termos de Bruand¹⁰⁹,

[...] assim como seus colegas da vanguarda européia, ele não encarava a arquitetura isoladamente – fato que irá repetir-se com frequência no movimento brasileiro. Espírito sistemático, acreditando na integração das artes, de modo a criar um ambiente propício para a vida dos homens, recusava-se a fazer qualquer concessão a esse respeito e não admitia um mobiliário antigo em uma casa moderna. Assim, ele próprio montou oficinas que fabricavam, com base em seus desenhos, os móveis, sóbrios e funcionais, adequados às linhas de sua arquitetura.

¹⁰⁶ (1896-1972) Warchavchik nasceu na Rússia e estudou arquitetura na Universidade de Odessa e depois no *Reale Istituto Superior de Belle Arti* (1918-1920) em Roma. Em 1923 emigrou para o Brasil. Trabalhou em São Paulo até o ano de 1931, e no Rio de Janeiro, com Lúcio Costa, entre 1931 e 1933. Voltou para São Paulo, em 1934, quando abriu seu escritório. Suas principais obras são: sua própria casa (1927-1928), a Casa Modernista (1930), a Câmara Municipal (1940) e a Casa Rau Crespi (1943), todas em São Paulo.

¹⁰⁷ (1901-1965) Levi estudou na Escola Politécnica e Academia de Belas Artes de Milão, e graduou-se pela Escola Superior de Arquitetura de Roma no ano de 1926. Durante seu curso de graduação, Levi enviou ao jornal O Estado de São Paulo uma carta manifesto (1925) posicionando-se a favor de uma renovação nas práticas arquitetônicas e urbanísticas brasileiras de então. Seu manifesto junto ao de Warchavchik foram às primeiras iniciativas contra o academicismo predominante nas escolas do país. Entre suas obras se destacam os projetos do edifício Columbus (1930), do hotel Excelsior (1944) e da casa do arquiteto (1944-1946). De um modo geral, sua arquitetura se identificou com o período da arquitetura moderna brasileira.

¹⁰⁸ WARCHAVCHIK, Gregori. **Acerca da Arquitetura Moderna**. In: WARCHAVCHIK, Gregori. *Arquitetura do Século XX: e outros escritos*. Brasil, São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p.37.

¹⁰⁹ BRUAND, 2003, op. cit., p.69.

A construção de sua própria residência, à rua Santa Cruz, na Vila Mariana, foi o verdadeiro manifesto. Embora não tenha conseguido cumprir com todos os princípios construtivos e funcionais que enunciara alguns anos antes, em função da carência local de mão-de-obra especializada e do alto custo dos materiais industrializados – cimento, ferro e vidro – erguendo-a com uma estrutura de paredes auto-portantes¹¹⁰, Warchavchik conseguiu o efeito formal desejado, a partir de um sistema de composição baseado em adições e subtrações de formas geométricas primárias e ângulos retos, conferindo regularidade ao conjunto tanto em planta como em elevação.

Para construir a casa da rua Santa Cruz, Bruand acreditava que Warchavchik tinha se inspirado no despojamento formal e decorativo da vanguarda vienense representada por Adolf Loos, a partir de referências à casa Steiner, construída no ano de 1910. Bruand ainda afirma que, para o contexto arquitetônico brasileiro daquele momento, “[...] a ausência de elementos decorativos (na obra do arquiteto russo) constituía uma provocação¹¹¹”.

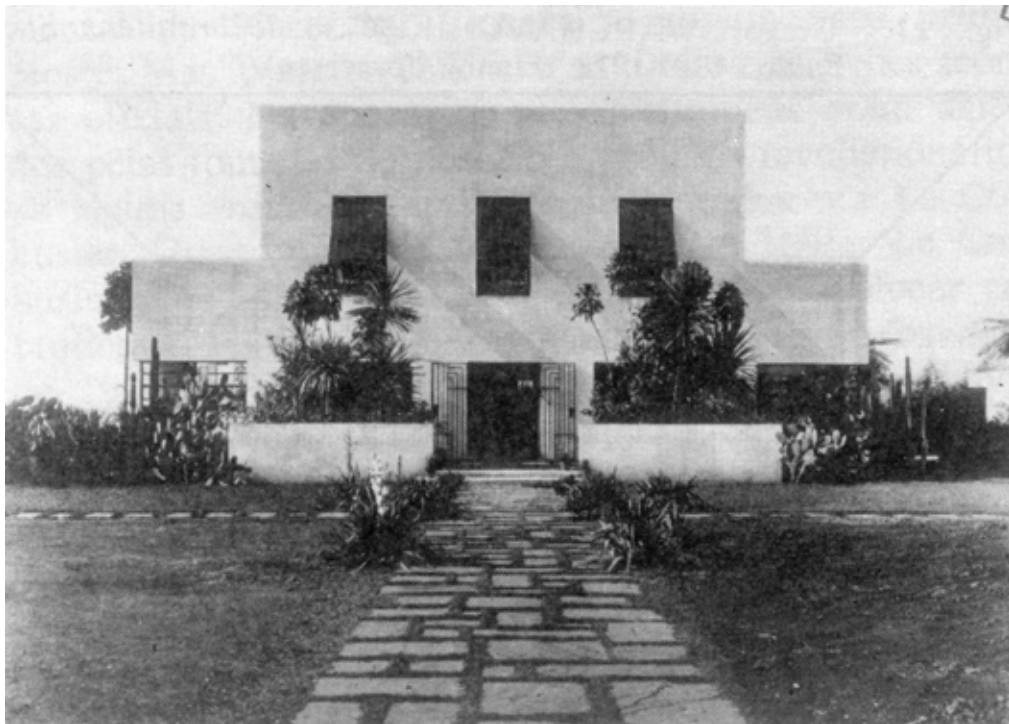


Imagem 17 – Casa Gregori Warchavchik, São Paulo (1927-1928) – Gregori Warchavchik. Fonte: BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. Brasil, São Paulo: Perspectiva, 2003, p.66.

A aceitação definitiva de sua arquitetura se deu com a construção da Casa Modernista, uma edificação erguida sem cliente definido, onde o arquiteto, desta vez, utilizou os

¹¹⁰ Sistema construtivo onde as paredes, construídas umas sobre as outras, formam o conjunto estrutural.

¹¹¹ BRUAND, 2003, op. cit., p.67.

princípios de seu Manifesto, em todos os níveis, do interior ao exterior, desde os móveis, esculturas até os quadros. Warchavchik apresentou sua obra ao público como uma maneira de divulgar o requinte e a sofisticação das casas modernas.

Ao contrário de sua residência, caracteristicamente marcada pela simplicidade volumétrica e pelas limitações técnicas, a Casa Modernista apresentou o concreto armado como elemento estrutural e plástico, possibilitando a criação de formas puras e assimétricas com maior movimento a partir de sua inspiração cubista. Tornando-se referência para a primeira geração de arquitetos modernos brasileiros, “[...] a obra de Warchavchik representou uma etapa necessária, já que tornou possível o rompimento com a influência da tradição e o estabelecimento de um novo vínculo com as correntes vivas da arquitetura internacional¹¹²”.



Imagem 18 – Casa Modernista, São Paulo (1930) – Gregori Warchavchik. Fonte: BRUAND, 2003, op. cit., p.69.

A preocupação com os aspectos funcionais do projeto não significava abrir mão da resolução estética, ao contrário, ela estava presente na valorização do progresso tecnológico e no diálogo com a realidade do seu tempo, percebendo a beleza das formas, das linhas; buscando a inspiração em máquinas, automóveis, locomotivas, navios, aviões etc.

Esse era o espírito que permeava a Europa no início do século XX e chegava ao Brasil através do Manifesto de Warchavchik em meados da década de 1920. Foi, portanto, a partir das ideias das vanguardas europeias que a arquitetura valorizou a simplificação de seus

¹¹² BRUAND, 2003, op. cit., p. 71.

volumes, em termos bi e tridimensionais (planta baixa e fachada), e, mais do que nunca, atrelou ao projeto a preocupação em resolver o programa arquitetônico com a mesma importância que resolvia a estética de suas formas.

No projeto dos Apartamentos Proletários (1931-1933), um conjunto de quatorze unidades para as camadas populares, Lúcio Costa e Warchavchik basearam-se nas formas retas e na simplificação formal para obter resultados rápidos para a construção em grande escala, resolvendo o problema da falta de moradia, sendo este um dos pontos principais da ideologia modernista. Construído com uma estrutura mista de concreto, aço e alvenaria, o resultado volumétrico do conjunto apresentava movimento em virtude de cubos escalonados e de uma marquise-passarela.



Imagem 19 – Apartamentos proletários, São Paulo (1931-1933) – Lúcio Costa e Gregori Warchavchik. Fonte: CAVALCANTI, Lauro. **Guia de Arquitetura 1928 – 1960**. Brasil, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p.180.

O Conjunto de Casas (1933-1938), proposto por Flávio de Carvalho, foi outra experiência da modernidade arquitetônica. Nesta obra, o arquiteto propôs dezessete residências para aluguel destinadas à classe média paulistana. São casas em dois pavimentos que apresentam uma visível variação volumétrica, compondo um conjunto sem previsibilidade na composição formal. A utilização das curvas é o ponto de maior destaque

com relação às obras de Warchavchik, ficando clara a intenção do arquiteto em utilizar o concreto armado nas estruturas em balanço, nos rasgos de esquadrias e nos terraços.



Imagem 20 – Conjunto de Casas, São Paulo (1933-1938) – Flávio de Carvalho. Fonte: CAVALCANTI, 2001, op. cit., p.93.

Em Porto Alegre, os primeiros exemplos de modernidade arquitetônica¹¹³ se destacaram a partir da residência do arquiteto Robert Wihan¹¹⁴, projetada por ele em parceria com o arquiteto Julius Lohweg¹¹⁵, no ano de 1930, no Bairro Cristal, e também através da casa de Johann Wihan¹¹⁶, projetada pelo arquiteto, no mesmo ano e na mesma rua.

Ambas as casas apresentam uma variação de planos e uma plasticidade que mesclam formas lineares e aerodinâmicas. Sua arquitetura dissolve a massa sólida inspirando-se nas formas da vanguarda expressionista, decorrente da formação de Wihan na *Deutsche Technische Hochschule*.

¹¹³ Vale lembrar que Weimer destaca a casa Felizberto de Azevedo, do ano de 1929, como o primeiro exemplar de modernidade arquitetônica em Porto Alegre. Essa residência, projetada por Egon Weindorfer e hoje demolida, localizava-se na rua Mal. Floriano entre as ruas Duque de Caxias e Fernando Machado. Ver: Weimer, 1998, op. cit., **Arquitetura Modernista em Porto Alegre entre 1930 e 1945**, p.88.

¹¹⁴ (1896-1935) Robert Wihan se graduou pela *Deutsche Technische Hochschule*, de Praga, no ano de 1920. O arquiteto tcheco trabalhou em Porto Alegre a partir do final da década de 1920 em parceria com Julius Lohweg. Entre suas obras se destacam sua própria residência e a de seu irmão, Johann, em 1930.

¹¹⁵ (1879-1960) O arquiteto alemão Julius Lohweg se formou pela *Baugewerkschule des Technikums Hildburghausen*, no ano de 1902. Em Porto Alegre produziu obras importantes no contexto da cidade na década de 1930, como o edifício Rio Branco (1933) e Agostinho Piccardo (1935).

¹¹⁶ (1897-????) O engenheiro Johann Wihan trabalhou nas firmas Dyckerhoff & Widmann e na Barcelos & Cia. Estudou na Universidade de Praga e na Universidade Técnica de Munique. Suas obras de destaque são a casa Armando Piasandi (1937), a casa Eugênio Hausen (1937) e a casa Arno Jacobi (1937).

Destaca-se a resolução da cobertura plana, excluindo o telhado, símbolo da arquitetura tradicional. As janelas de canto conferem uma tentativa de aproximar-se, técnica e formalmente, das janelas horizontais em banda de Le Corbusier.

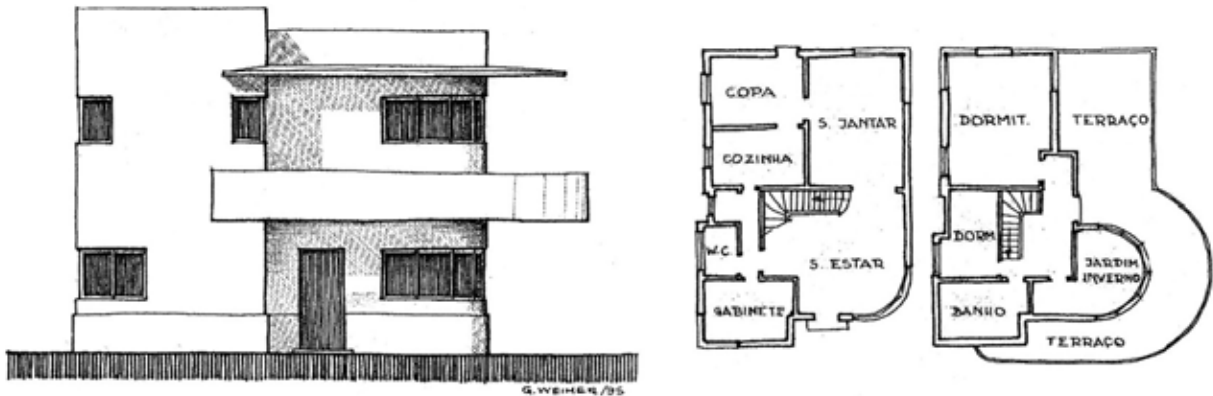


Imagem 21 – Casa Robert Wihan, Porto Alegre (1930) – Robert Wihan. Fonte: Weimer, 1998, op. cit., **Arquitetura Modernista em Porto Alegre entre 1930 e 1945**, p.89.

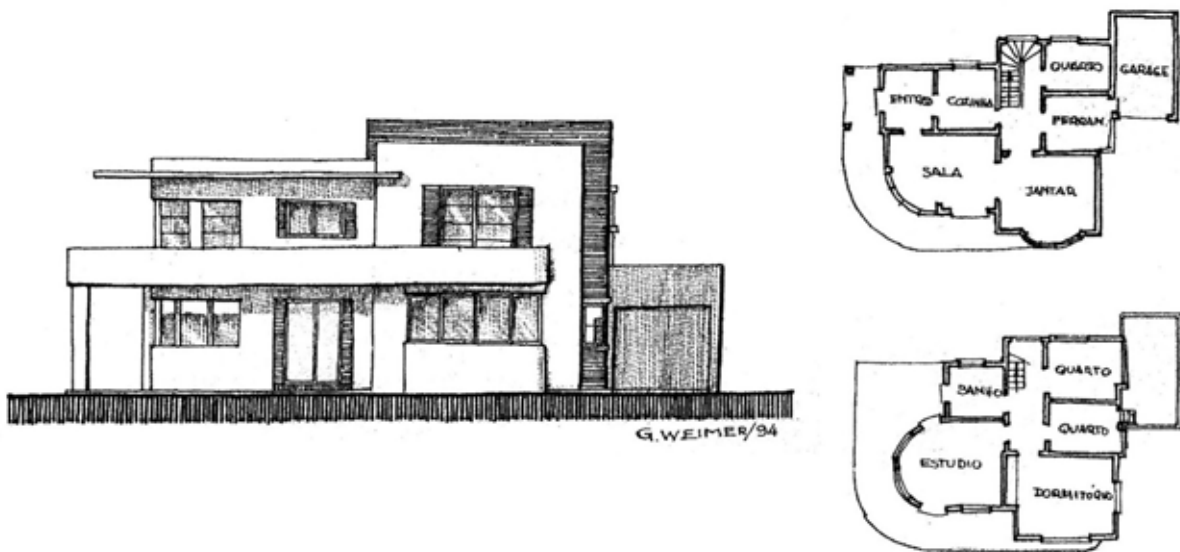


Imagem 22 – Casa Johann Wihan, Porto Alegre (1930) – Robert Wihan. Fonte: Ibidem, p.90.

As casas Manglio Agrifóglio e Osvaldo Coufal se destacaram em virtude das variações no volume construído, como a articulação de planos, o rompimento com o eixo de simetria, a ausência do telhado, e a utilização de formas geométricas inspiradas em linhas aerodinâmicas, evocando, também, os traços da vanguarda expressionista. Projetadas por João Antonio

Monteiro Neto¹¹⁷, em 1931, no balneário de Ipanema, a modernidade arquitetônica dessas edificações se destacou através de elementos como “[...] (os terraços que) lembram o *deck* de um navio, com seus guarda-corpos executados em perfis horizontais [...]”¹¹⁸.

Vale lembrar que a arquitetura das vanguardas estéticas era difundida através de revistas estrangeiras, como a *Wendingen*, a qual divulgava as tendências holandesas e alemãs.

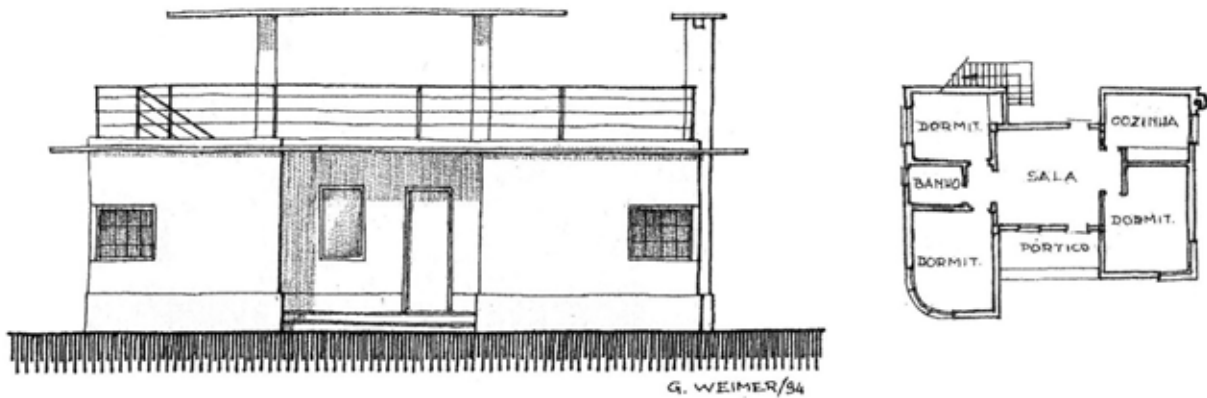


Imagem 23 – Casa Osvaldo Coufal, Porto Alegre (1931) – Monteiro Neto. Fonte: Weimer, 1998, op. cit., **Arquitetura Modernista em Porto Alegre entre 1930 e 1945**, p.91.

Estas residências apresentavam uma modernidade arquitetônica em virtude das formas geométricas mais ousadas que tentavam criar matrizes de composição. Mas o que ocorria, em alguns casos, era a criação de uma aparência moderna que procurava “[...] atender às inovações formais [...] por meio de artifícios de desenho arquitetônico: linhas retas, platibanda ocultando o telhado de telha tipo Marselha, revestimento com mica, alguns ornatos retilíneos e o fingimento de uma poderosa estrutura de concreto [...]”¹¹⁹.

De igual importância para a modernidade arquitetônica de Porto Alegre, estão as casas José C. Arguimbau e Carolina C. Arguimbau, dos arquitetos Saul Macchiavello e Antonio Rubio, construídas no ano de 1930 que se localizavam na rua Santana – hoje demolidas. Com essas duas construções os arquitetos engrossaram a lista de obras em estilo *Art Déco* no contexto construtivo da cidade.

¹¹⁷ (1893-1956) Monteiro Neto atuou na construção civil como projetista-construtor licenciado pelo CREA. Chegou em Porto Alegre em 1930. Ao longo de sua carreira trabalhou para as empresas construtoras Barcelos & Cia e Azevedo Moura & Gertum. Também foi cronista do jornal *Diário de Notícias* (1930-1933), com a coluna *Para quem quer Construir*, e da *Revista do Globo* (1931-1932), com a coluna *Como Fazer uma Casa*.

¹¹⁸ LUCAS, 2004, op. cit., p.99.

¹¹⁹ REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. Brasil, São Paulo: Perspectiva, 1983, p.68.

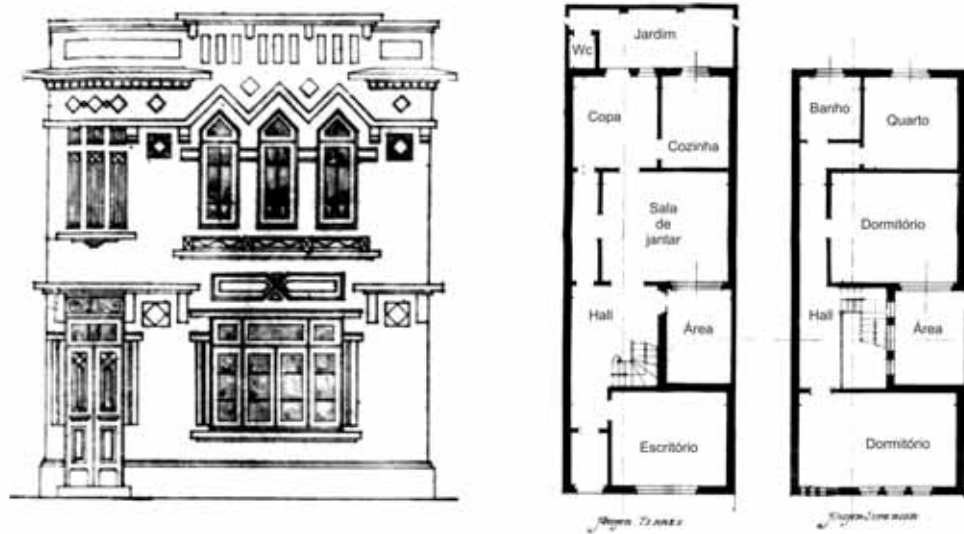


Imagem 24 – Casa José Carvalho Arguimbau, Porto Alegre (1930) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n° 040 – (1930) – projeto n° 9.156.

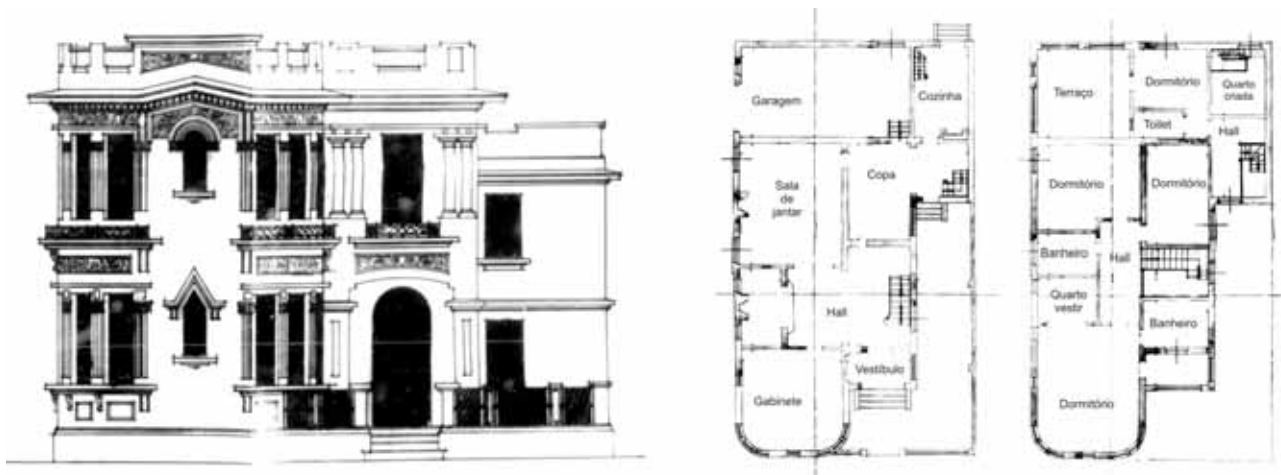


Imagem 25 – Casa Carolina Carvalho Arguimbau, Porto Alegre (1930) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n° 040 – (1930) – projeto n° 9.242.

Inspirada na estética da máquina, a arquitetura *Art Déco* privilegiou a simplificação formal e a tendência à abstração, criando novas linhas de *design* que se identificaram com o modelo de produção industrial. Segundo Le Corbusier¹²⁰, “[...] a indústria produz objetos perfeitamente convenientes, perfeitamente úteis de cuja elegância de concepção, pureza de execução e eficácia de serviços emana um verdadeiro luxo, que deleita nosso espírito”. O *Art Déco* desenvolveu, entre os anos de 1925 e 1945, tendências que variavam de acordo com as influências sócio-culturais de cada país, apresentando em comum as mesmas aspirações da vida moderna.

¹²⁰ LE CORBUSIER. *A Arte Decorativa*. Brasil, São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.VII.

Deve-se lembrar que a difusão do *Art Déco* como corrente arquitetônica no Brasil não pode estar desassociada do contexto histórico da década de 1930, quando a industrialização do país, o desenvolvimento econômico e o aumento das cidades, a ascensão de Getúlio Vargas e seu governo nacionalista estão simultaneamente vinculadas às ideias de construção de um país moderno.

Somam-se, a isto, outros fatos que contribuíram com modificações significativas para a arquitetura, como: a criação do SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1930) – e do sistema CREA/CONFEA – Conselho Regional de Engenharia e Arquitetura (1933) –; a Exposição do Centenário da Revolução Farroupilha em Porto Alegre (1935); e o início da construção do prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro (1936-1943), sendo este o precursor de uma outra modernidade, a arquitetura moderna brasileira.

Embora todas as vanguardas estéticas tenham contribuído, de uma forma ou de outra, para o Movimento Moderno de Arquitetura e, mais tarde, para a renovação do quadro da arquitetura brasileira, as correntes de pensamento mais influentes nas construções de Porto Alegre foram as escolas francesas e alemãs, devido a dois fatores: o modelo de ensino da arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes, do Rio de Janeiro, que era baseado na *École des Beaux-Arts* de Paris; e, em segundo, o número de arquitetos alemães graduados por escolas germânicas emigrados para o Rio Grande do Sul, formavam um número expressivo, cuja tradição gozava de muito prestígio na construção civil na capital.

Portanto, esta é a essência do pensamento moderno e da modernidade arquitetônica: buscar na estética da máquina os conceitos de clareza, praticidade, racionalização e padronização, tornando os objetos do cotidiano simples e funcionais.

Sabe-se que concomitante a esse processo de modernização na arquitetura, a cidade de Porto Alegre passava por uma série de transformações em sua infra-estrutura que visava alcançar uma nova dimensão e um novo sentido de espaço urbano de acordo com as necessidades da vida moderna, as quais serão analisadas no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 02

ENTRE OS CAMINHOS DA MODERNIDADE

ARQUITETÔNICA

O que distingue a arquitetura moderna é, sem dúvida,
um novo sentido de espaço e a estética da máquina.

Reyner Banham¹²¹ (2003)

A modernidade arquitetônica das décadas de 1920 e 1930 não se desenvolveu de uma só forma, ao contrário, percorreu diversos caminhos com concepções e programas distintos de acordo com o lugar e o contexto de sua criação, sempre realizando mudanças significativas nas formas arquitetônicas a partir do abandono do historicismo, mesmo que, às vezes, os seus limites não fossem tão claros.

Concomitantemente ao processo de renovação da arquitetura, desenvolviam-se correntes historicistas, como o ecletismo e o neocolonial, que reforçavam a ideia de ligação e permanência com a tradição através do uso recorrente do decorativismo e de estratégias de composição formal já consagradas. Vale lembrar que o estilo neocolonial surgiu em consequência da necessidade de re-afirmação das identidades nacionais de diferentes países latino-americanos, ex-colônias portuguesas e espanholas.

Por outro lado, a arquitetura *Art Déco*¹²² e o racionalismo clássico¹²³, embora apresentassem um sistema de composição clássico, desligavam-se, em parte, da tradição através do diálogo formal com as vanguardas estéticas do Movimento Moderno, mesmo quando apresentavam propostas ideológicas distintas, como a exemplo das vanguardas construtivistas, expressionistas, neoplasticistas, cubistas e futuristas, descritas no capítulo 01.

¹²¹ BANHAM, 2003, op. cit., p.08.

¹²² Vale lembrar que nas décadas de 1920 e 1930 o termo *Art Déco* não era utilizado, pois ainda não existia, sendo forjado somente na década de 1960, na ocasião de uma mostra retrospectiva chamada *Les Années 25*, realizada no *Musée des Arts Décoratifs* de Paris, no ano de 1966, onde foram destacados os mais importantes estilos do entre guerras europeu, como o *De Stijl*, *Bauhaus*, *Deutsche Werkbund*, entre outros.

¹²³ Baseada no sistema de composição clássico, esta arquitetura desenvolveu-se a partir de princípios ligados à lógica e à técnica construtiva. Basicamente, se caracterizava por uma pesada massa sólida e linhas geométricas despidas de excessos decorativos. Na década de 1930, com a ascensão do nazismo e do fascismo na Europa, o racionalismo clássico, em uma versão monumentalizada, denominada por Roberto Segre de monumental moderno, seria adotado como arquitetura oficial daqueles regimes.

O *Art Déco* foi um estilo extremamente suntuoso das artes aplicadas e decorativas que atingiu seu auge na *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada em Paris, no ano de 1925. Criado para celebrar a modernidade e a euforia do progresso da sociedade industrial, esse estilo foi rapidamente associado à arquitetura. De acordo com Segawa¹²⁴, “(A exposição de 1925) espelhou a busca de qualquer modernidade, a necessidade de exprimir idéias novas, de tentar ser moderno mesmo sem que se pudesse esclarecer o que isso significava ou como se chegava à condição de moderno”.

Por ser um estilo que se identificava com os princípios da modernidade, do mundo industrial e da estética da máquina, o *Art Déco* se desenvolveu amplamente em setores como o *design*, o cinema, o teatro, no campo das artes, da escultura, da pintura, do mobiliário, e num semfim de objetos de uso cotidiano. Suas manifestações na América-Latina e no Brasil alcançaram amplas camadas populacionais levando a modernidade arquitetônica para várias edificações no contexto urbano, assimilado, de maneira geral, por programas arquitetônicos que buscavam o progresso dos novos tempos.

Em virtude desses fatos, este capítulo propõe uma revisão histórica em torno do estilo *Art Déco* e suas vertentes ligadas à arquitetura, com o objetivo de compreender como esse estilo se desenvolveu na Europa, nas Américas e no Brasil, chegando a Porto Alegre no início da década de 1930, como um dos caminhos da modernidade arquitetônica.

Como o conjunto das obras dos arquitetos Saul Macchiavello e Antonio Rubio está localizado em Porto Alegre, realizou-se, em um segundo momento, um estudo sobre as transformações urbanas e arquitetônicas que ocorreram na cidade no início do século passado, identificando como os novos contextos econômico, político e sociocultural contribuíram para o desenvolvimento das novas práticas no campo da arquitetura.

Sabendo-se da impossibilidade de abarcar todas as correntes arquitetônicas que compuseram o mercado construtivo de Porto Alegre das décadas de 1920 e 1930, enfatizaram-se aquelas que propuseram questões afins à arquitetura produzida pela firma *Macchiavello & Rubio*.

¹²⁴ SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. Brasil. São Paulo: Edusp, 1997, p.54.

2.1 O *Art Déco* na Europa

O estilo *Art Déco* se desenvolveu com maior intensidade no período do entre guerras europeu, entre os anos de 1925 a 1939, sendo que em alguns países da América Latina, como o Brasil, Uruguai, Argentina, Cuba, México, entre outros, esta modalidade de arquitetura prosseguiu até meados dos anos 1950, através de manifestações tardias do estilo.

A sua origem deu-se em um momento em que a França exprimia a necessidade de inovação, desejando romper com o passado através da absorção dos avanços da máquina e de suas representações. Conforme Dempsey¹²⁵, “Era o momento em que as pessoas queriam divertir-se e olhar para o futuro. A velocidade, as viagens, o luxo e a modernidade eram o que (elas) ambicionavam e o *Art Déco* proporcionou-lhe as imagens e objetos (desses) desejos”.

Na França dos anos 1920, o *Art Déco* era conhecido como *style moderne* ou *Paris 1925*, devido à exposição que o lançou naquele ano. A exposição foi um evento patrocinado pelo poder público com o objetivo de fomentar as relações de produção e cooperação entre artistas, artesãos e fabricantes de manufaturas, bem como procurava criar um novo mercado exportador para as artes aplicadas¹²⁶ francesas.

O *style moderne* apresentou um novo traçado de *design* nas artes aplicadas e na arquitetura. Em termos ideológicos, assim como seus antecessores o *Arts and Crafts* e do *Art Nouveau*, a pretensão dos *designers* do *Art Déco* era a de eliminar a separação existente entre as belas-artes e as artes decorativas unindo-as em um sistema único de produção intelectual e industrial, formando uma estética formal onde todos os objetos, como o mobiliário, metais, utensílios domésticos, eletrodomésticos, cerâmicas, vidros, obras de arte, e, a própria edificação, pudessem ser concebidos em uma mesma linguagem estilística e de *design*, proporcionando a integração da arte na vida cotidiana.

De certa forma, neste momento, foi criada uma situação de antagonismo entre as vanguardas estéticas, que buscavam a simplificação formal e decorativa, como os modernistas adeptos de Le Corbusier e da *Bauhaus*; com aqueles que aderiram ao *Art Déco* que, em sua origem, foi um estilo extremamente decorativo, geometrizado, moderno e luxuoso. Apesar

¹²⁵ DEMPSEY, 2003, op. cit., p.135.

¹²⁶ A busca por alternativas que impulsionassem as artes aplicadas e decorativas para o caminho da modernidade era livre e variado desde que fossem concebidos a partir de técnicas modernas e industriais. De acordo com o caderno de informações da Exposição: “Os trabalhos admitidos devem mostrar novas inspirações e originalidade. Eles devem ser executados e apresentados por artesãos, artistas e fabricantes que tenham criado os modelos, e por editores cujos trabalhos fazem parte da arte moderna decorativa e industrial. Reproduções, imitações e falsificações de estilos antigos são estritamente proibidos”. In: HILLIER, Bevis. *Art Deco Style*. England, London: Phaidon, 1997, p.28. Tradução livre do autor.

desta diferença básica fundamental, ambos compartilhavam o fascínio pelo progresso dos materiais e da tecnologia, o gosto pela estética da máquina e pela geometrização das formas.

Este antagonismo foi explorado por Le Corbusier na obra que apresentou à Exposição de 1925, o pavilhão *L'Esprit Nouveau*. Sua estrutura e forma baseadas no sistema *Dom-Ino* pré-anunciavam seus *Les 5 Points d'une Architecture Nouvelle* (1926). Já o pavilhão de Patout, *Hôtel d'un Collectionneur*, apesar da evidente simplificação formal e decorativa persistiu no método de composição tradicional misturando ares de modernidade e classicismo.

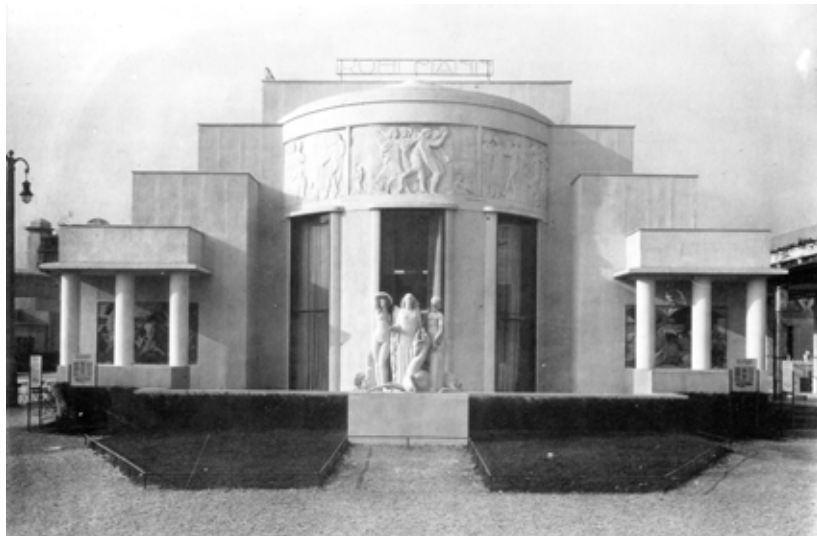


Imagem 26 – *Hôtel d'un Collectionneur*, Paris (1925) – Patout. Fonte: LEMME, Arie Van de. **Guia de Art Déco**. Portugal, Lisboa: Estampa, 1996, p.10.



Imagem 27 – Pavilhão *L'Esprit Nouveau*, Paris (1925) – Le Corbusier. Fonte: GÖSSEL; LEUTHÄUSER, 1996, op. cit., p.167.

A Exposição de 1925 apresentou um grande número de edificações dos mais variados tipos decorativos, formais e compositivos, assim como no emprego de materiais construtivos, como a exemplo do pavilhão *Le Bon Marché*, de Louis Bouleau, e do pavilhão *La Galeries Lafayette's*, de Hiriart.



Imagem 28 – Pavilhão *Le Bon Marché*, Paris (1925) – Louis Bouleau. Fonte: BAYER, Patricia. **Art Deco Architecture**. United States of America, New York: Thames and Hudson, 1999, p.46.



Imagem 29 – Pavilhão *La Galeries Lafayette's*, Paris (1925) – Hiriart. Fonte: BAYER, 1999, op. cit., p.46.

Vale lembrar que o Palácio *Stoclet* (1905) de Joseph Hoffman, construído na cidade de Bruxelas foi considerado como uma obra emblemática de seu período, pois constituiu um exemplo precoce da transição entre o *Art Nouveau* e o *Art Déco*, transformando-se em uma obra de referência para o *style moderne* e um paradigma para esse novo estilo.



Imagem 30 – Palácio *Stoclet*, Bruxelas (1905) – Joseph Hoffman. Fonte: LEMME, 1996, op. cit., p.08.

Os impactos da Exposição de 1925 proporcionaram resultados em dois caminhos distintos. Primeiramente, aquela exposição representou a consagração do estilo como uma tradição da moderna decoração europeia, que se desenvolveu no início do século XX; em segundo, e sob um ponto de vista estilisticamente mais amplo, a exposição lançou, pela primeira vez, e com uma rapidez impressionante, um estilo em estágio internacional, anunciando uma nova estética revolucionária que se tornou sinônimo dos anos 1920 e 1930.

De acordo com Margenat¹²⁷,

O *Art Déco* [...] em sua versão original européia, foi o último estilo verdadeiramente suntuoso [...] (que floresceu) em um período particularmente fecundo; teve um fantástico desenvolvimento através dos arranha-céus e dos cinemas nos Estados Unidos e logo se expandiu de maneira impressionante na América Latina através de sua arquitetura.

¹²⁷ MARGENAT, Juan Pedro. **Arquitectura Art Deco en Montevideo (1925-1950)**: cuando no todas las catedrales eran blancas. Uruguay, Montevideo: Mercur S.A., 1994, p.11. Tradução livre do autor.

Pode-se dizer que os luxuosos motivos decorativos do *Art Déco* originaram-se nos trabalhos dos pintores cubistas parisienses, na arte cenográfica dos balés russos, que chegaram a Paris após a Primeira Guerra Mundial, e no exotismo da imaginária egípcia e nativo-americana. A descoberta da tumba de Tutankhamon, em 1922, pelo arqueólogo britânico Howard Carter, exerceu um forte impacto estilístico na cultura ocidental da década de 1920. O formato triangular das pirâmides egípcias, o escalonamento das pirâmides maias e dos zigurates babilônicos foram motivos de inspiração para que os arquitetos desenvolvessem a nova estética dos arranha-céus. Vale lembrar que no Brasil a arquitetura *Art Déco* inspirou-se na cultura estética nativo-americana marajoara para criar alguns de seus elementos decorativos.

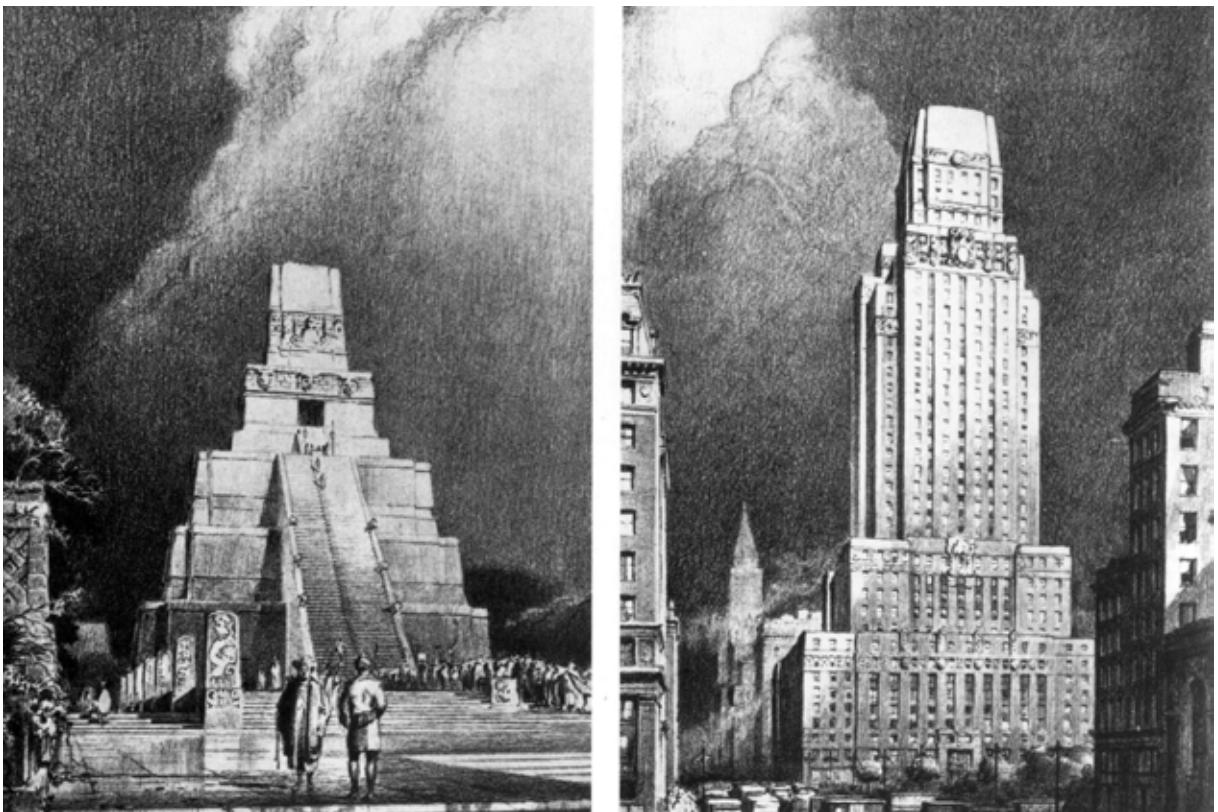


Imagem 31 – Lado a lado a arquitetura nativa latino-americana e o arranha-céu norte-americano, do livro *Building to the Skies* (1936) – A. C. Bossom. Fonte: HILLIER, 1997, op. cit., p.36.

Inspirado fortemente no pensamento maquinista, o novo *design Art Déco* partiu para a simplificação do anterior *Art Nouveau*, como contraposição a sua excessiva sinuosidade. Se aquele buscou inspiração em elementos orgânicos e florais, rebuscando e carregando ao extremo suas linhas e formas, tornando-as o mais próximo possível da realidade, o *Art Déco*

criou a estética do abstrato, evitando comprometer-se com a perfeição das formas reais, estilizando-as com suavidade e precisão, numa tendência à abstração.

A linearidade, uma de suas principais características, se agregou aos elementos industriais, permitindo produções em maiores quantidades, ao contrário dos utensílios *Art Nouveau*, que em sua grande maioria, não eram produzidos em escala industrial. De acordo com Segre¹²⁸, “[...] O *Art Nouveau* não soube resolver o antagonismo entre máquina e artesanato. A primazia decorativa sucumbiu ante as férreas leis da economia e produtividade: Victor Horta vacila ante a validade da proclamação de Loos, *Ornamento é Crime*”.

O estilo *Art Déco* abstraiu definitivamente qualquer traço de ornamentação historicista. Neste período inicial de modernidade arquitetônica, sua estreita ligação com os princípios maquinistas opunha-se ao ecletismo vigente. Seu repertório formal criou elementos decorativos com desenhos geometricamente originais, que podiam ser adaptados a qualquer objeto produzido pelo homem, assumindo todas as formas da vida cotidiana. Conforme Ducher¹²⁹,

O advento do estilo Art Déco, [...] corresponde a um sensível recuo do repertório vegetal. As ondulações lineares inspiradas pela flora são substituídas por combinações de formas geométricas. Tal escolha de geometrização deve-se à incidência do Cubismo sobre as artes decorativas: movimento pictórico e depois escultural ligado a uma busca analítica e objetiva da forma. Mas, de um modo geral, a influência do Cubismo consistirá apenas numa geometrização superficial da ornamentação tradicional, com a exceção de alguns decoradores e arquitetos de vanguarda em cujas obras predominarão as imbricações de ângulos e o grafismo geométrico. Em alguns, o despojamento das superfícies será acompanhado da predileção pelo ângulo reto, pelas cores primárias e pelas formas elementares, círculo, retângulo, triângulo, de acordo com as pesquisas pictóricas do Neoplasticismo e do Construtivismo. Outro movimento artístico, o Futurismo, exaltação da velocidade e da máquina, acentua a simplificação das formas e as pesquisas sobre o movimento.

A simplicidade da linguagem e a geometrização dos elementos decorativos do *Art Déco* demonstravam solidez e um estilo de *design* característico que se manifestava a partir das inovações tecnológicas introduzidas pelo desenvolvimento industrial, podendo ser visto nas edificações através da simplificação das formas e decorações fachadistas; na verticalização dos prédios; e na utilização das tecnologias construtivas modernas, como o concreto armado, o cimento armado¹³⁰, e os equipamentos industriais eletro-mecânicos como os elevadores.

¹²⁸ SEGRE, 1991, op. cit., p.108.

¹²⁹ DUCHER, Robert. **Característica dos Estilos**. Brasil, São Paulo: Martins Fontes, 1992, p.210.

¹³⁰ O cimento armado é um elemento construtivo resultante da mistura do cimento Portland com barras de aço formando um material capaz de resistir aos esforços mecânicos de tração e compressão.

A partir deste *design* característico, o *Art Déco* transformou-se em um símbolo da modernidade e veículo de comunicação para a difusão dos ideais modernos, manifestando-se nas áreas da pintura, escultura, arquitetura, urbanismo, *design*, cinema, artes gráficas, publicidade e moda. De acordo com Lorenzo¹³¹,

“Os projetistas *Art Déco* são um produto de sua época refletindo o espírito da modernidade e do progresso industrial. O estilo gráfico da formalidade e da simplicidade geométrica [...] (transformou) [...] a realidade, reinterpretando a pintura, o desenho, a escultura, ou a arquitetura [...] sobre a ótica do estilo *Déco*”.



Imagem 32 – Auto-retrato (1925) – Tâmara de Lempicka. Fonte: DEMPSEY, 2003, op. cit., p.136.

O *Art Déco* associou sua imagem a produtos tipicamente industriais e tudo aquilo que evocava o espírito de velocidade como os meios de locomoção e a aparelhagem doméstica. O *design Art Déco*, em sua vertente mais moderna, personalizava a máquina, empregando-a como tema em criações publicitárias de pôsteres e painéis, como um modo de veicular o estilo da era da máquina e do consumidor. Segundo Lemme¹³², “(o estilo) foi aplicado com êxito à

¹³¹ LORENZO, Antonio Amado. **Arquitetura Art Decó Americana**. In: BREGATTO, Paulo Ricardo (org.) Documentos de Arquitetura: traços & pontos de vista. Brasil, Canoas: ULBRA, 2005, p.47. Tradução livre do autor.

¹³² LEMME, 1996, op. cit., p.108-109.

promoção de todos os novos artigos de consumo: o receptor de rádio, o automóvel, o avião, o transatlântico, os cosméticos (bem como) aos filmes sonoros de Hollywood”.

Da mesma forma, e com a mesma força, o apelo a tudo aquilo que era moderno, dinâmico e veloz, causava um enorme impacto em uma sociedade em busca por novidades, como a exemplo das grandes viagens transatlânticas, símbolo do domínio da tecnologia sobre os mares; as viagens de trem, que se tornaram mais rápidas; ou através das linhas aéreas com aviões cada vez maiores e mais velozes. Quer seja pelo mar, pela terra ou pelo ar, a nova forma de comunicação garantia o êxito de sua rápida propagação, à medida que as produções destas imagens se popularizavam, forjando um imaginário onde os limites eram quebrados com uma rapidez jamais vista. Nos termos de Margenat¹³³,

Os grandes navios franceses de luxo foram um campo de trabalho muito fértil, que concedeu muito prestígio aos artistas que trabalharam neles. [...] Equivaliam a grandes exposições internacionais flutuantes que percorriam vários países, elogiados calorosamente pela crítica como museus de decoração; são exemplo disto o *Paris*, o *Ile de France*, o *Lafayette* e acima de tudo o *Atlantique* e o *Normandie*, que foram considerados autênticos palácios dos mares.



Imagem 33 – Pôster publicitário para as linhas ferroviárias francesas *Le Nord Express*, França (1927) – A. M. Cassandre. Fonte: HILLIER, 1997, op. cit., p.25.

¹³³ MARGENAT, 1994, op. cit., p.13. Tradução livre do autor.



Imagem 34 – Pôster publicitário para as linhas aéreas alemãs *Deutsche Luthansa*, Alemanha (1932) – Otto Arpke. Fonte: LEMME, 1996, op. cit., p.30.



Imagem 35 – Pôster publicitário do transatlântico *Normandie*, França (1935) – A. M. Cassandre. Fonte: DEMPSEY, 2003, op. cit., p.137.

No que se refere à sua ornamentação, o universo formal da arquitetura *Art Déco* organizou um repertório de elementos decorativos de alta qualidade de desenho e acabamento, representados por baixos relevos e esculturas, utilizados principalmente em fachadas; pinturas murais; iluminação natural e artificial, através de vitrais ricamente trabalhados ou em motivos de formas abstratas; elementos de carpintaria e serralheria em portas, portões, janelas, guarda-corpos de sacadas e escadas; o uso da cor; da tipografia; e uma variedade de materiais de acabamento, como o ferro, bronze, mármore, granitos etc.

De acordo com Margenat, na arquitetura *Art Déco* uruguaia, de um modo geral, esses elementos decorativos eram fabricados por meio de técnicas artesanais, entre as quais se destacava o desenho, os detalhes e a alta qualidade de execução das peças, como em relevos escultóricos, vitrais, e componentes em ferro, onde a serralheria artística, muitas vezes, combinava “[...] ferro forjado, bronze e aço inoxidável¹³⁴”.

No prédio do cinema *Folies Bergère* (década de 1920), em Paris, por exemplo, pode-se notar a presença de elementos em ferro, nas esquadrias do pavimento térreo, bem como as esculturas em baixo relevo, ricamente trabalhadas em sua fachada.



Imagem 36 – *Folies Bergère*, Paris (década de 1920) – Picot. Fonte: BAYER, 1999, op. cit., p.148.

¹³⁴ MARGENAT, 1994, op. cit., p.137. Tradução livre do autor.

No luxuoso saguão do *Daily Express Building* (1932), em Londres, pode-se observar uma enorme variedade de materiais construtivos, como peças em mármore, esculturas em baixo relevo, elementos decorativos com formas geométricas, o uso da iluminação e a diversidade de cores proveniente dos diferentes materiais.



Imagem 37 – *Daily Express Building*, Londres (1932) – Elis Clarke, Ronald Atkinson, Owen Willians. Fonte: GLANCEY, 1998, op. cit., p.165.



Imagem 38 – *Los Angeles Times Building*, Los Angeles (1931) – Gordon Kaufmann. Fonte: BAYER, 1999, op. cit., p.113.



Imagem 39 – *Los Angeles Times Building* – Hall de entrada, Los Angeles (1931) – Gordon Kaufmann. Fonte: HILLIER, 1997, op. cit., p.06.

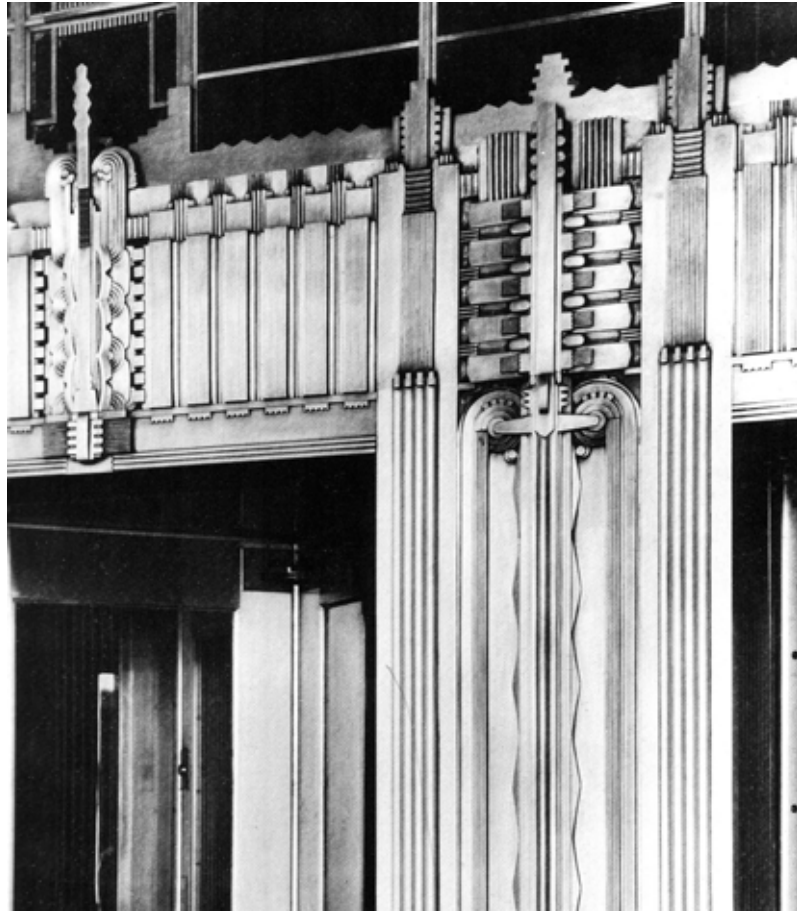


Imagem 40 – *Park Avenue Building* – detalhes em metal, Nova Iorque (1927) – Ely Jacques. Fonte: BAYER, 1999, op. cit., p.13.

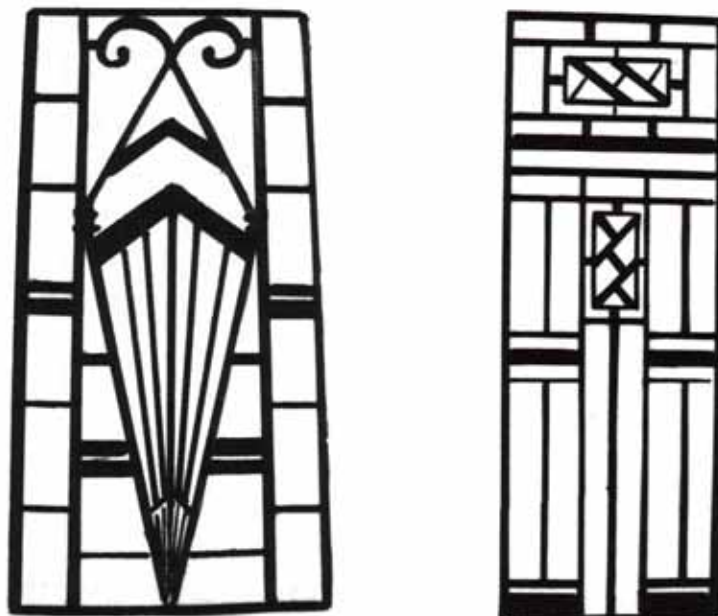


Imagem 41 – Exemplos de configurações geométricas executadas em gradis e portões, Paris (década de 1920).
Fonte: PAPIEAU, Isabelle. *L'Art Déco: une esthétique émancipatrice*. France, Paris: L'Harmattan, 2009, p.113 e 114.

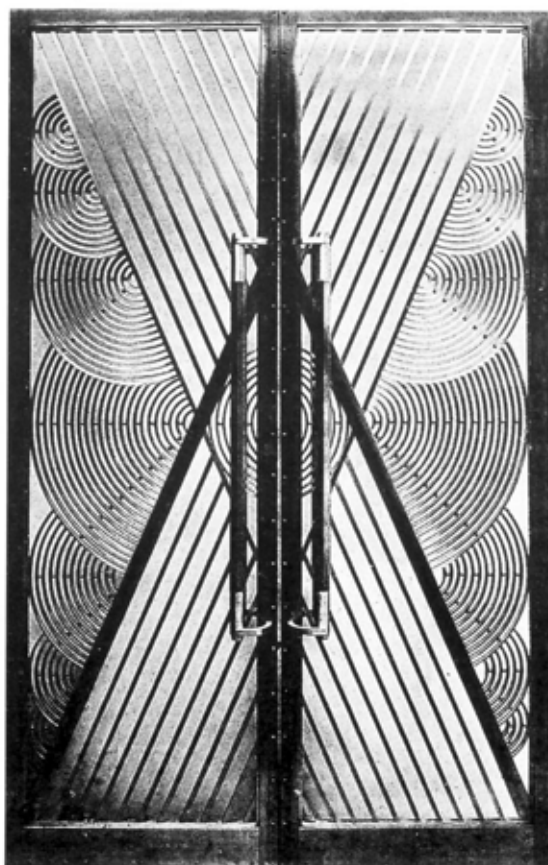


Imagem 42 – Trabalho em ferro, França (década de 1920) – Raymond Suber. Fonte: MARGENAT, 1994, op. cit., p.20.



Imagem 43 – *Constancia Court* – vitrais, Johannesburgo (1935) – Kallenbach, Kennedy & Furner. Fonte: HILLIER, 1997, op. cit., p.195.

Em nível residencial, como edifícios de apartamentos ou residências unifamiliares, o repertório decorativo *Art Déco* se apresentou, também, em elementos que compõe as fachadas como saliências, reentrâncias, formas geométricas, esculturas em baixo relevo, portões e grades em ferro, e tipografia incorporada na edificação, como, por exemplo, no coroamento do edifício Nunes Dias (1939) em Porto Alegre. Vale lembrar que, de um modo geral, assim como a arquitetura *Art Déco* na América Latina sofreu um processo de simplificação em suas formas, os elementos decorativos também seguiram esta tendência.



Imagem 44 – Edifício Nunes Dias, Porto Alegre (1939). Fonte: Foto do Autor (2010).



Imagem 45 – *Palacio del Cine*, Bahia Blanca (década de 1920). Fonte: GUTIÉRREZ, Ramón. **Arquitectura Latinoamericana em el Siglo XX**. España, Madrid: Lunwerg editores, 1998, p.215.

Observando-se os exemplares arquitetônicos construídos nas cidades europeias, americanas e brasileiras, basicamente, é possível identificar três vertentes que se desenvolveram com maior expressão em virtude da variedade de origens já descritas anteriormente. Uma primeira, com acentuada sinuosidade aerodinâmica inspirada na poética expressionista, conhecida também como *streamline*, pode ser vista em edificações como o edifício Columbus (1930) em São Paulo, o edifício *Tapié* (1934) em Montevideu, e o edifício Guaspari (1936) em Porto Alegre.

A segunda vertente, de formas retas, geométricas, escalonadas e verticalizadas, chamada de *zigzague*, representa o raio em modos figurativos, um elemento da natureza de força e dinamismo, que une o céu a terra. Da mesma forma, pode-se dizer que a arquitetura *Déco zigzague* se baseou nas formas das grandes pirâmides egípcias e maias e nos zigurates babilônicos, sendo visto em edificações como o Comendador Chaves – Hotel Carraro (1933) em Porto Alegre, o *Palacio Diaz* (1930) em Montevideu, o *Kavanagh* (1936) em Buenos Aires, entre outros.

A uma terceira vertente *Art Déco* pertencem as grandes edificações, as quais tendiam à verticalização e a uma acentuada ênfase decorativa com enorme riqueza de detalhes, a exemplo dos interiores *Art Déco* franceses e dos grandes arranha-céus nova-iorquinos, onde se pode citar o *Empire State Building* (1929), o *Chrysler Building* (1930), o *Rockefeller Center* (1931) e o *Radio City Music Hall* (1931).

De acordo com Hillier¹³⁵, “O *Art Déco* foi um estilo decorativo e moderno que empregou um amplo vocabulário de arestas angulares e curvas uniformes, representações estilizadas e um desenho com padrões Cubistas, Futuristas e aerodinâmicos da forma”.

Com curvas ou sem curvas, assimétricos ou não, os edifícios, em sua grande maioria, apresentavam uma semelhança com os modelos de concepção espacial tradicionais – de prédios localizados em áreas centrais – com referências ao seu modo de implantação no lote e sua relação com a malha urbana, ocupando toda a testada e praticamente todo o terreno, formando um conjunto construído de prédios chamado de *rua corredor*, onde as edificações configuravam um cenário base para os limites dos quarteirões, a largura das ruas e suas visuais.

O sistema compositivo *Art Déco* foi caracteristicamente marcado pelos princípios de composição clássica da *École des Beaux-Arts*, apresentando como base de projeto, o uso da composição simétrica e axial para os planos horizontais, e a estruturação tripartida do corpo

¹³⁵ HILLIER, 1997, op. cit., p.19. Tradução livre do autor.

edificado – base, corpo e topo – para os planos verticais. Foram utilizadas, também, outras estratégias compositivas como a articulação e o escalonamento de planos e volumes, o predomínio dos cheios sobre os vazios, e a simplificação decorativa e ornamental.

A arquitetura *Art Déco* ao mesmo tempo em que se proclamava de vanguarda, em consequência de sua analogia à estética da máquina como um símbolo da nova arquitetura, admitia características compositivas tradicionalmente já consagradas. A estética *Art Déco*, pretendendo ser aceita com maior facilidade, “(propôs) um novo sistema de signos identificadores da alta burguesia, [...] (inserido) [...] nos parâmetros estabelecidos pela estética da máquina sem renegar os supostos valores universais da cultura clássica¹³⁶”.



Imagem 46 – *Empire State Building*, Nova Iorque (1929) – Shreve, Lamb & Harmon. Fonte: HILLIER, 1997, op. cit., p.83.

¹³⁶ SEGRE, 1991, op. cit., p.109.

O *Art Déco* proclamou-se como estilo internacional ao passo que se identificava com as questões ligadas à sociedade tecno-industrial. A arquitetura *Art Déco* se personificou em diversos programas arquitetônicos, através de edificações destinadas a serviços, comércio, saúde e educação, como em hospitais, escolas, correios, prédios comerciais, habitações individuais e coletivas, edifícios de apartamentos, grandes magazines, cinemas, oficinas, hotéis, mercados, casas populares, garagens etc., variando suas formas e elementos compositivos conforme a vertente utilizada pelo arquiteto e o uso destinado à edificação.

Os prédios para cinemas, mais do que qualquer outro tipo de programa dos anos 1920 e 1930 constituíram-se como a tipologia construtiva que mais se identificou com a imagem e o glamur da modernidade, pois assumiu uma forma universalmente aceita.



Imagem 47 – Cinema Odeon, Yorkshire (1936) – Harry Weedon. Fonte: HILLIER, 1997, op. cit., p.179.

2.2 O *Art Déco* na América-Latina, no Brasil e em Porto Alegre

Na América-Latina e no Brasil, o *Art Déco* atravessou dois momentos distintos, quando a diferença entre ambos se deu a partir do tipo de produção arquitetônica realizada, no que se refere aos acabamentos e materiais de construção. Inicialmente, sua produção foi direcionada para a alta classe social, geralmente em prédios residenciais, com exemplares carregados de materiais industrializados como o aço, ferro, vidros, cores fortes, entre outros; como também, em revestimentos em materiais nobres, como os mármore, mosaicos, apliques em ferro e bronze, granitos, pedras, etc. Reminiscências da influência do *Art Nouveau* e de sua própria essência decorativa.

Mais tarde, em meados da década de 1930, quando as cidades mais importantes da América adquiriram dimensões metropolitanas e os modos de produção proporcionavam um crescente aumento da classe média, através do comércio e da indústria, a arquitetura *Art Déco* foi facilmente assimilada por aqueles, que, no desejo de se apropriar dos códigos estéticos modernos simplificaram as linhas e formas daquele estilo.

A proposta *Art Déco* chegou aos diversos extratos da população em virtude da capacidade de re-elaboração de seu repertório figurativo, e uso de materiais não nobres, aos elementos da vida cotidiana. Em cidades como Buenos Aires, Montevideu, Havana, São Paulo e Rio de Janeiro, essas edificações estão tanto nas áreas centrais como nos bairros suburbanos. Segundo Segawa¹³⁷,

O *Art Déco* conquistava adeptos populares, adotado em linhas mais simplificadas em vilas operárias, como em singelas moradias conhecidas como “porta-e-janela” em todos os quadrantes do Brasil. Cidades construídas nos anos 1930/40 são verdadeiras concentrações de arquitetura popular de gosto *Déco*, nas mais variadas interpretações possíveis e imagináveis.

Esta é uma diferença básica entre o *Art Déco* europeu e norte-americano daquele desenvolvido na América Latina. Se na Europa esta arquitetura era, em sua maioria, uma exclusividade para a alta classe social, já, nos Estados Unidos se transformou em um símbolo dos grandes grupos econômicos, da indústria cinematográfica e do entretenimento, do turismo em hotéis e serviços. Na América Latina o *Art Déco* é consumido, também, pelas classes médias e pelo poder público, aumentando sua difusão no cenário urbano.

¹³⁷ SEGAWA, Hugo. Modernidade Pragmática: uma arquitetura dos anos 1920/40 fora dos manuais. **Projeto Design**. São Paulo, nº 191, p.73-84, nov. 1995, p.82.

Em Montevideu, o edifício *Palacio Díaz* (1930), localizado na avenida 18 de Julho, projetado pelos arquitetos Gonzalo Vázquez Barrière e Rafael Ruano, construído simultaneamente com o edifício *Palacio Lapido* (1930), dos arquitetos Aubriot e Valebrega, foram os prédios mais altos daquela avenida para a época, representando simbolicamente, cada um a sua maneira, as várias formas de expressar a modernidade naquele país.

O volume construído do *Palacio Díaz* apresenta uma forte simetria do eixo principal com um perfil escalonado que culmina em seu topo, aos moldes do *Art Déco zigzague*. Além da modernidade expressa através de seus traços, o edifício foi uma das primeiras obras a utilizar a técnica do concreto armado na capital uruguaia. Seu programa arquitetônico é misto, comercial com galeria no térreo e sobrelojas, destinadas a salas comerciais e pequenas lojas, e residencial com apartamentos de aluguel nos demais andares, em um total de oito unidades habitacionais por andar.



Imagem 48 – *Palacio Díaz* – perspectiva e planta baixa pavimento tipo (apartamentos), Montevideu (1930) – Vázquez Barrière e Ruano. Fonte: Revista *Arquitectura*. Ano 16 (1930), nº 151, p.243. Imagem editada pelo autor.

Em contrapartida ao *Palacio Díaz*, o sistema de composição formal do *Palacio Lapidó* apresenta um traçado que remete sua arquitetura às linhas da vertente *streamline* de referentes náuticos, onde se destaca o seu coroamento em torre, alusivo ao mastro de um navio.

Sede do jornal *Tribuna Popular*, o *Palacio Lapidó* também foi concebido a partir de um programa misto – comercial e residencial – onde no pavimento térreo foram dispostas lojas ao redor de uma galeria interna, no segundo pavimento, a administração do jornal, e, nos demais pavimentos, os apartamentos de aluguel.

Importa destacar que tanto a configuração em programa misto como os apartamentos de aluguel eram soluções muito comuns na década de 1930 para edifícios localizados em áreas centrais das grandes cidades. De certa forma, este tipo de programa foi uma modificação nos modos de morar que se identificaram com os ideais da modernidade arquitetônica.

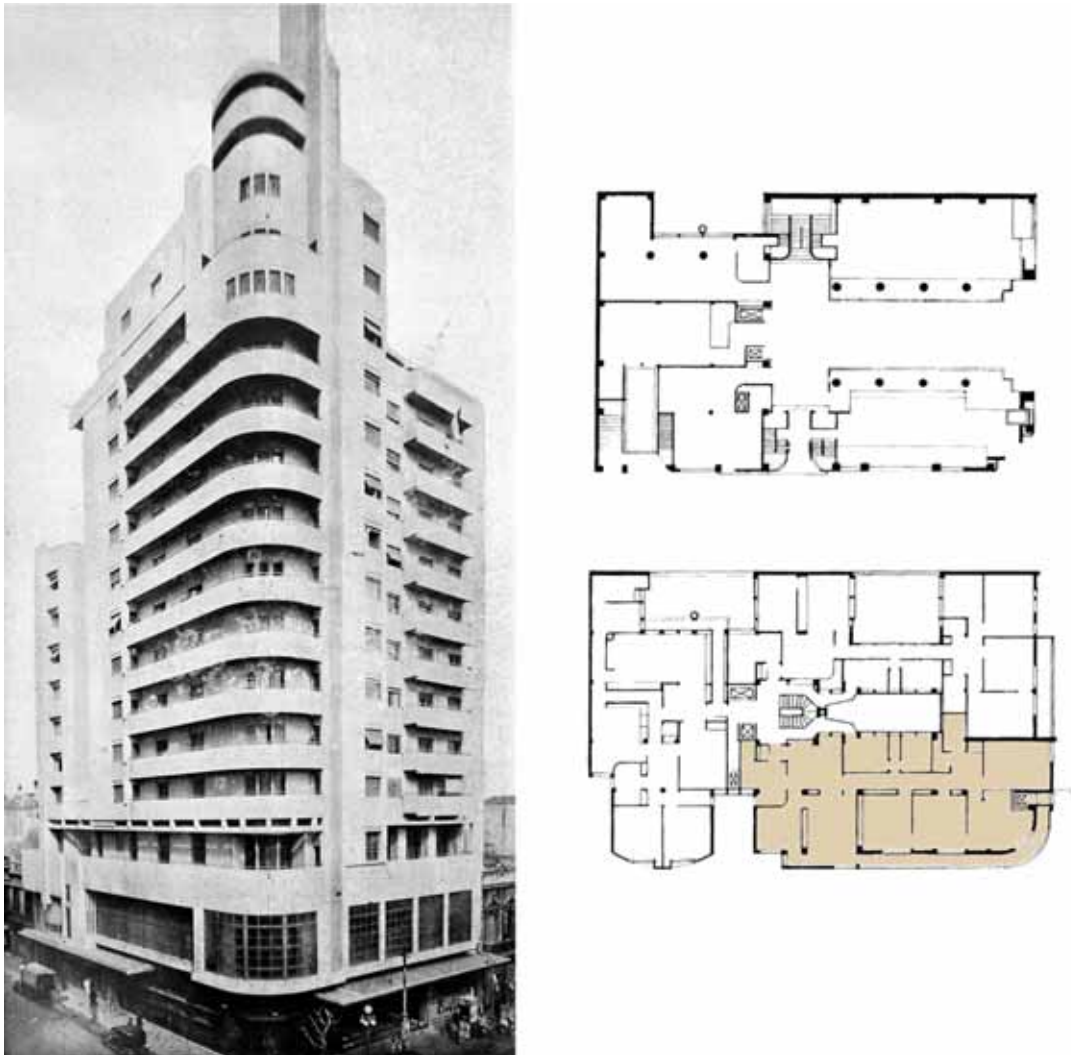


Imagem 49 – *Palacio Lapidó* – fachada e planta baixa pavimentos térreo e tipo (apartamentos), Montevideu (1930) – Juan Maria Aubriot e Ricardo Vilabrega. Fonte: Revista *Elarqa*. Volume 02 (1992), nº 03, p.64-65. Imagem editada pelo autor.

O *streamline* montevideano também pode ser identificado no edifício *Tapié* (1933), projetado pelo arquiteto Francisco Vázquez Echeveste, e localizado na esquina das avenidas 18 de Julho com Constituinte. Seu volume construído foi baseado em estruturação tripartida – base, corpo e coroamento – onde, em seu topo, destaca-se um mirante, elemento característico da arquitetura *Art Déco* de referentes náuticos de Montevidéu.

Esta edificação, junto aos palácios *Díaz* e *Lapido*, foi um signo de representação da modernidade, em uma das maiores e mais importantes avenidas da cidade, um “[...] autêntico eixo de crescimento de Montevidéu, cenário de representação do progresso e da modernização nas primeiras décadas do século (passado)¹³⁸”.



Imagem 50 – Edifício *Tapié*, Montevidéu (1934) – Francisco Vázquez Echeveste. Fonte: Revista *Arquitectura*. Ano 20 (1934), nº 183, p.80.

¹³⁸ SCHELOTTO, Salvador. **Uma Abordagem do Art Déco no Uruguai**. In: I SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA. Brasil, Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro – SMU, 1997, p.49.

O edifício *Confitería La Americana* (1937) é outro exemplo de arquitetura *Art Déco* uruguaia que apresenta um programa arquitetônico misto. No pavimento térreo, o setor comercial foi concebido a partir de um grande espaço aberto onde estavam instalados os serviços da confeitaria.

A composição assimétrica da fachada permite uma leitura individual das diferentes funções desenvolvidas nos demais pavimentos, como se fossem duas edificações distintas; um conjunto de apartamentos de aluguel, e, no grande espaço envidraçado, salões multifuncionais, pertencentes à confeitaria, destinados a festas e eventos culturais.

Sua arquitetura mescla elementos da linguagem *Art Déco*, como os revestimentos em mica e mármore, e os elementos em ferro às curvas expressionistas compostas para as sacadas e o coroamento do conjunto de apartamentos.

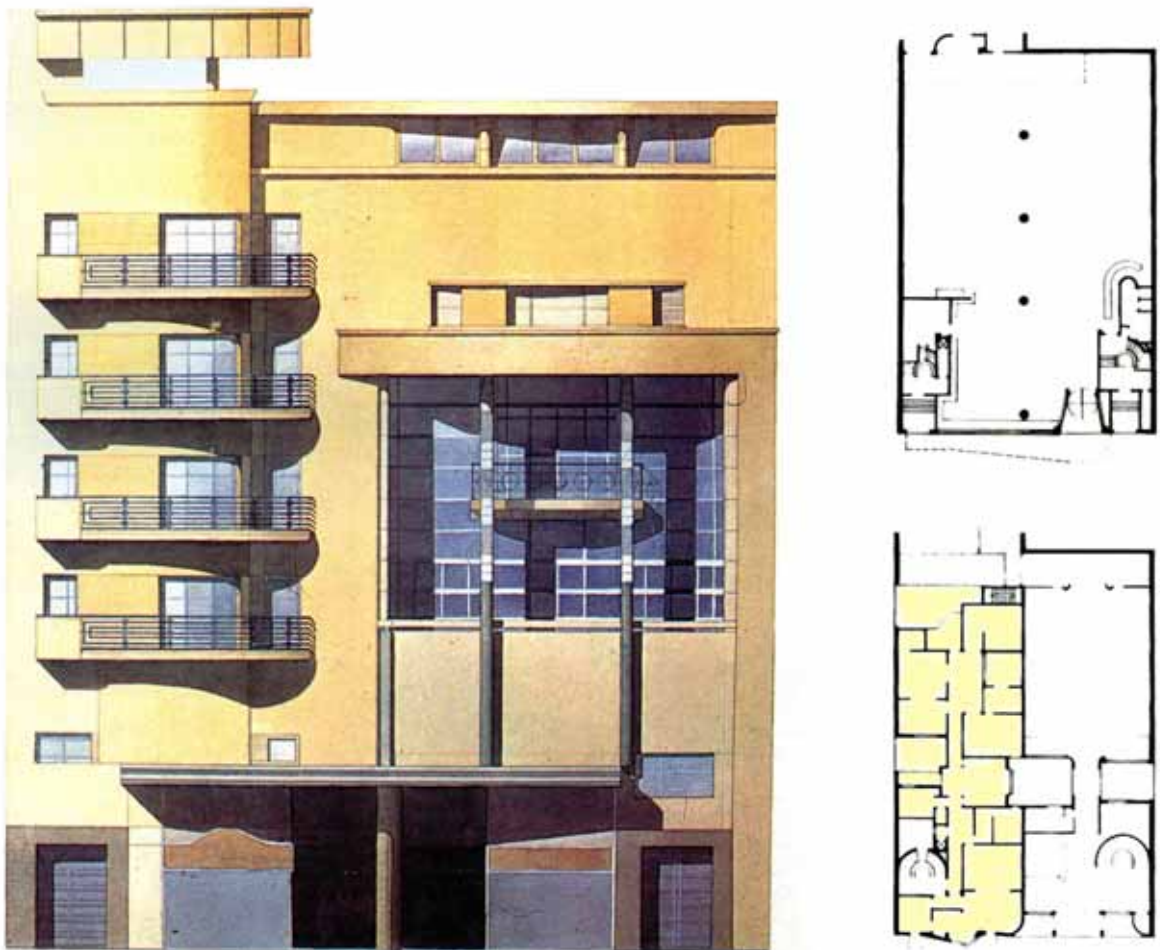


Imagem 51 – Edifício *Confitería La Americana* – fachada e planta baixa (confeitaria e apartamentos), Montevideu (1937) – E. Carlomagno, A. Bouzza e E. González Fruniz. Fonte: Revista *Elarqa*. Volume 02 (1992), nº 03, p.60. Imagem editada pelo autor.

Outro exemplo desta modernidade arquitetônica na capital uruguaia é o Estádio Centenário (1930), projetado pelos arquitetos Juan Scasso e Domato para a Copa do Mundo de 1930. Sua torre se apresenta como o elemento formal de destaque com nuances aerodinâmicas que simbolizam as conquistas olímpicas de 1924 e 1928, muito presentes no imaginário social e “[...] profundamente arraigada em muitas gerações de uruguaio [...]”¹³⁹.

A importância desta obra no contexto da arquitetura de Montevideu está justamente na perfeição com que os arquitetos mesclaram características de diferentes vertentes, desde a simetria e o escalonamento bem marcados pelo *Art Déco*, até os referentes aerodinâmicos alusivos à velocidade, inspirados em aviões e navios, como sua inclinação, o mastro com bandeira, as asas, e até uma pequena proa.



Imagem 52 – Torre de homenagens do Estádio Centenário, Montevideu (1930) – Scasso e Domato. Fonte: MARGENAT, Juan Pedro. **Barcos de Ladrillo**: arquitectura de referentes náuticos en Uruguay 1930-1950. Uruguay, Montevideo: Mercur S.A., 2001, p.84.

¹³⁹ MARGENAT, 1994, op. cit., p.113. Tradução livre do autor.

O edifício *Kavanagh* (1936), localizado na cidade de Buenos Aires, é a imagem do arranha-céu dos anos 1930 através de sua vertiginosa verticalidade geometricamente escalonada, de 125,30m de altura. Sua localização – em zona central da malha urbana – permitiu que os arquitetos valorizassem ao máximo o lote angulado de esquina, utilizando como diretrizes de projeto a máxima ocupação do terreno, a standartização da construção, e a consequente redução dos custos. O *Kavanagh* reproduziu o objetivo essencial de um edifício arranha-céu; uma eficaz maneira de multiplicar os lucros do lote urbano.



Imagem 53 – Edifício *Kavanagh*, Buenos Aires (1936) – Sanchez, Lagos, e De la Torre. Disponível em: <<http://www.thechukker.blogspot.com>>.

Na avenida de Mayo, o bulevar haussmaniano de Buenos Aires, destaca-se o edifício do Jornal *Crítica* (1925), projetado por Jorge Kahay. Edificações como os cinemas *Sulpacha* (1928), *Broadway* (1930) e o *Royal* (1930), a casa *Tow* (1930) dos arquitetos Calvo, Jacobs e

Gimenez, e, o *Dancing Armenonville* (1927) de Valentin Brodsky, também compõem o cenário *Déco* de Buenos Aires.

Alejandro Virasoro foi um dos arquitetos portenhos mais engajados com a estética *Art Déco* ortodoxa, visto em obras como a casa Ganduglia (1927), o banco *El Hogar Argentino* (1927), a casa *Del Teatro* (1927), o edifício de escritórios para a companhia de seguros *Equitativa del Plata* (1929), e o cinema *Capitol* (1932), entre outros. Segundo Ramos¹⁴⁰, Virasoro “[...] sustenta a tese funcionalista, defende os novos materiais, a estética do engenheiro, o projeto baseado em princípios matemáticos e traçados regulares, onde o quadrado e o cubo são as formas fundamentais de sua peculiar linguagem *Déco*”.

Em Havana, a arquitetura *Art Déco* se desenvolveu de maneira significativa, pois a classe social dominante em Cuba na década de 1930 era economicamente muito poderosa e, rapidamente, importou o novo estilo da Exposição de 1925. Seu constante intercâmbio cultural com os Estados Unidos e a Europa já havia familiarizado os cubanos com as inovações arquitetônicas e técnico-construtivas.

A arquitetura Cubana expressa alguns elementos do *Art Déco streamline* de Miami, que, basicamente, tinha o mesmo sistema compositivo de um *streamline* convencional, com exceção aos elementos decorativos de referências à vegetação e fauna tropicais, como cocos, folhas de plátano, cores fortes, entre outros, que conferiam às edificações um certo efeito cenográfico. De mesma importância para a arquitetura cubana desta época, estavam as vertentes *Art Déco* de Los Angeles e Nova Iorque.

No cenário de Havana, destacam-se as obras do edifício *Bacardi* (1930), sede da empresa de mesmo nome, projetado pelos arquitetos Rodriguez Castells, Fernández Rueves e José Mendez, o Hospital Municipal Infantil (1930), o Hospital Municipal Maternidade Elvina Machado (1930), o cinema Moderno (1930), o edifício *López Serrano* (1932), o cine-teatro Fausto (1938), o edifício América (1941), de Martínez Campos e Pascual de Rejas, o cinema *Arenal*, e o edifício do Jornal *El País*. Nos termos de Segre¹⁴¹, “O Bacardi sintetiza os debates e tendências existentes em Nova Iorque antes da crise de 29, época em que atingem o apogeu à temática da cor e a ornamentação”.

O interessante, no processo de renovação arquitetônica em Cuba, foi a rápida absorção do sistema compositivo *Art Déco* por empreiteiros e mestres de obra, em virtude de uma

¹⁴⁰ RAMOS, Jorge. **Buenos Aires Déco: a outra modernidade**. In: I SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA, op. cit., p.62.

¹⁴¹ SEGRE, Roberto. **Havana Déco: alquimia urbana da primeira modernidade**. In: I SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA, op. cit., p.37.

simplificação formal e de uma massificação de seus códigos, empregando-o largamente na construção civil para as classes populares.



Imagem 54 – Edifício *Bacardí*, Havana (1930) – Rodríguez Castells, Fernández Rueves e José Mendez. Disponível em: <<http://www.images.google.com.br>>.

No México, a arquitetura *Art Déco* se apresentou na obra de Vicente Mendiola Etal para o edifício Alianza de Ferrocarrileros do México (1927), considerada a edificação pioneira deste estilo naquele país.

A arquitetura *Art Déco* mexicana alcançou o seu auge entre os anos de 1925 e 1934, apresentando como característica particular o extensivo uso de estruturas em concreto armado e o uso do cimento como elemento estético em revestimentos externos. Esta arquitetura se tornou um símbolo de modernidade para a classe média que estava se firmando na década de 1920, principalmente na Cidade do México, criando um novo modelo em relação às arquiteturas ecléticas e neocoloniais desenvolvidas naquele país.

Os grandes arranha-céus nova-iorquinos serviram de inspiração para a linguagem formal dos edifícios em altura – comerciais e de escritórios – devido à circulação das revistas de arquitetura norte-americanas e o consumo das mesmas pelos arquitetos mexicanos. Destacam-se, também, o Orfanato Santo Antônio e Santa Isabel (1927), o Teatro Coronel Lindberg (1927), a Central de Polícia e Bombeiros (1928), a Estação do Zoológico de *Chapultepec* (1928), construída totalmente em concreto armado pelo arquiteto José Gómez

Echererria, o Banco do México (1928), a Central Telefônica Antonio Caso (1929), e o edifício *La Nacional* (1932) de Manuel Ortiz Etal, sendo este considerado o primeiro arranha-céu mexicano.

No cenário da arquitetura *Art Déco* brasileira, destaca-se, em São Paulo, o edifício sede da Cia. Paulista de Estradas de Ferro (1928), os edifícios Saldanha Marinho (1929) e João Bricola (1936), o Viaduto do Chá (1934) e o prédio da Rádio Cultura, todos projetos de Elisiário Bahiana¹⁴²; o edifício Columbus (1930) de Rino Levi, e o Estádio Paulo Machado de Carvalho – Pacaembu – (1940). A arquitetura de Elisiário Bahiana também se destacou no Rio de Janeiro através da construção do edifício do Jornal A Noite (1927), desenvolvido em parceria com Joseph Gire.



Imagem 55 – Edifício Jornal A Noite, Rio de Janeiro (1930) – Joseph Gire e Elisiário Bahiana. Disponível em: <<http://www.vivercidades.org.br>>.

¹⁴² (1891-1980) O carioca Elisiário da Cunha Bahiana formou-se na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, no ano de 1920. Projetou várias edificações nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo contribuindo para a modernização daquelas capitais.

Neste prédio, os arquitetos evocam os traços da arquitetura Perretiana, acrescentando a ele um toque *Déco*, pois mesclam um conjunto de linhas geométricas arquitetonicamente integradas à estrutura em concreto armado, ao longo de seus 102,50 metros de altura. Tal estrutura representou a expressão da nova tecnologia.

De mesma importância para o *Art Déco* carioca estão a estátua do Cristo Redentor (1931), de Heitor da Silva Costa e Paul Landowski, o interior do Cinema Roxy (1934) de Rafael Galvão, o edifício de escritórios Novo Mundo (1934) de Ricardo Wriedt, o cine Metro-Passeio (1936) de Robert Prentice, o edifício da Estação Central do Brasil (1937), de Roberto Magno de Carvalho, o Palácio do Comércio (1937) de Henri Sajous, e o prédio do Ministério da Guerra (1937) de Cristiano das Neves.



Imagem 56 – Estátua do Cristo Redentor, Rio de Janeiro (1931) – Heitor da Silva Costa e Paul Landowski.
Fonte: HILLIER, 1997, op. cit., p.200.

No ano de 1933, a fundação da cidade de Goiânia, capital do Estado de Goiás, foi um marco de utilização da estética *Art Déco*, onde se destacaram as edificações projetadas por Atilio Correa Lima¹⁴³, como o Palácio do Governo (1934) e a Prefeitura Municipal (1934), ambas localizadas no Centro Cívico; até as mais tardias como o Teatro Goiânia (1952), também no Centro Cívico, de Jorge Félix de Souza, e o prédio da Estação Ferroviária (1954).

No contexto da década de 1930, destacam-se, também, as construções para as novas sedes dos Correios e Telégrafos em várias capitais brasileiras, como Belém, Curitiba, Goiânia, Fortaleza, São Luis, Natal, Recife, Salvador, Belo Horizonte e Florianópolis; assim como, outras construções importantes para a arquitetura *Art Déco* brasileira como o prédio da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte (1936), projetado por Luiz Signorelli, em Minas Gerais; o Elevador Lacerda (1929), de Fleming Thiesen e Adalberto Szilard; e o edifício Oceania (1942), de Freire & Sodré, ambos em Salvador, Bahia.

Em Porto Alegre, o *Art Déco* se desenvolveu em obras como o edifício Imperial (1929), de Agnello Nilo de Lucca¹⁴⁴ e Egon Weindorfer¹⁴⁵; o edifício Comendador Chaves – Hotel Carraro (1933), de Saul Macchiavello e Antonio Rubio; o edifício Renner (1934); o edifício Guaspari (1936), de Fernando Corona¹⁴⁶; o edifício Roxy (1936); entre outros; como também dos prédios da Exposição Farroupilha (1935), cujas manifestações arquitetônicas representaram um importante referencial para a arquitetura desenvolvida na cidade desde então, a exemplo dos pavilhões das Indústrias Estrangeiras, da Indústria Riograndense, Viação Férrea do Rio Grande do Sul; assim como, os pavilhões dos Estados de São Paulo, Santa Catarina, Minas Gerais, Paraná, Pernambuco, do Distrito Federal e do Pará, onde se destaca a decoração inspirada em motivos marajoaras – a vertente *Art Déco* nacional.

Diante disso, Porto Alegre caminhava no sentido de se tornar uma cidade moderna justamente como as outras cidades latino-americanas e brasileiras, como Montevidéu, Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro.

¹⁴³ (1901-1943) Atilio Correa graduou-se na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro em 1925. Na Universidade de Paris, formou-se urbanista em 1930. Desta formação originou-se o Plano Urbanístico de Goiânia, de clara concepção *Beaux-Arts*.

¹⁴⁴ (1902-????) Agnello Nilo de Lucca não era arquiteto formado. Em Porto Alegre trabalhou para a Azevedo Moura & Gertum entre os anos de 1928 e 1930. São de sua autoria os projetos do edifício Imperial (1929) e do edifício Frederico Mentz – Novo Hotel Jung (1931).

¹⁴⁵ (1897-1973) Egon Weindorfer era austríaco graduado pela *Deutsche Technische Hochschule*, Praga. Atuou profissionalmente no mercado porto-alegrense como arquiteto e calculista para a empresa construtora Azevedo Moura & Gertum entre os anos de 1928 a 1956, e, em parceria com o arquiteto Max Hermann a partir de 1956.

¹⁴⁶ (1895-1979) Fernando Corona era espanhol e chegou ao Brasil em 1912. Autodidata no ramo da arquitetura começou, em 1926, a trabalhar para a Azevedo Moura & Gertum, onde desenvolveu obras importantes para Porto Alegre como a decoração interior do edifício Imperial (1929), o prédio da Escola Normal (1934) e o edifício Guaspari (1936). Também foi professor do Instituto de Belas Artes, escultor e escritor.

Portanto, a partir da construção de edificações, que se tornaram símbolos da nova arquitetura pertencente à estética da máquina, a capital gaúcha lançou-se, definitivamente, para o século XX.

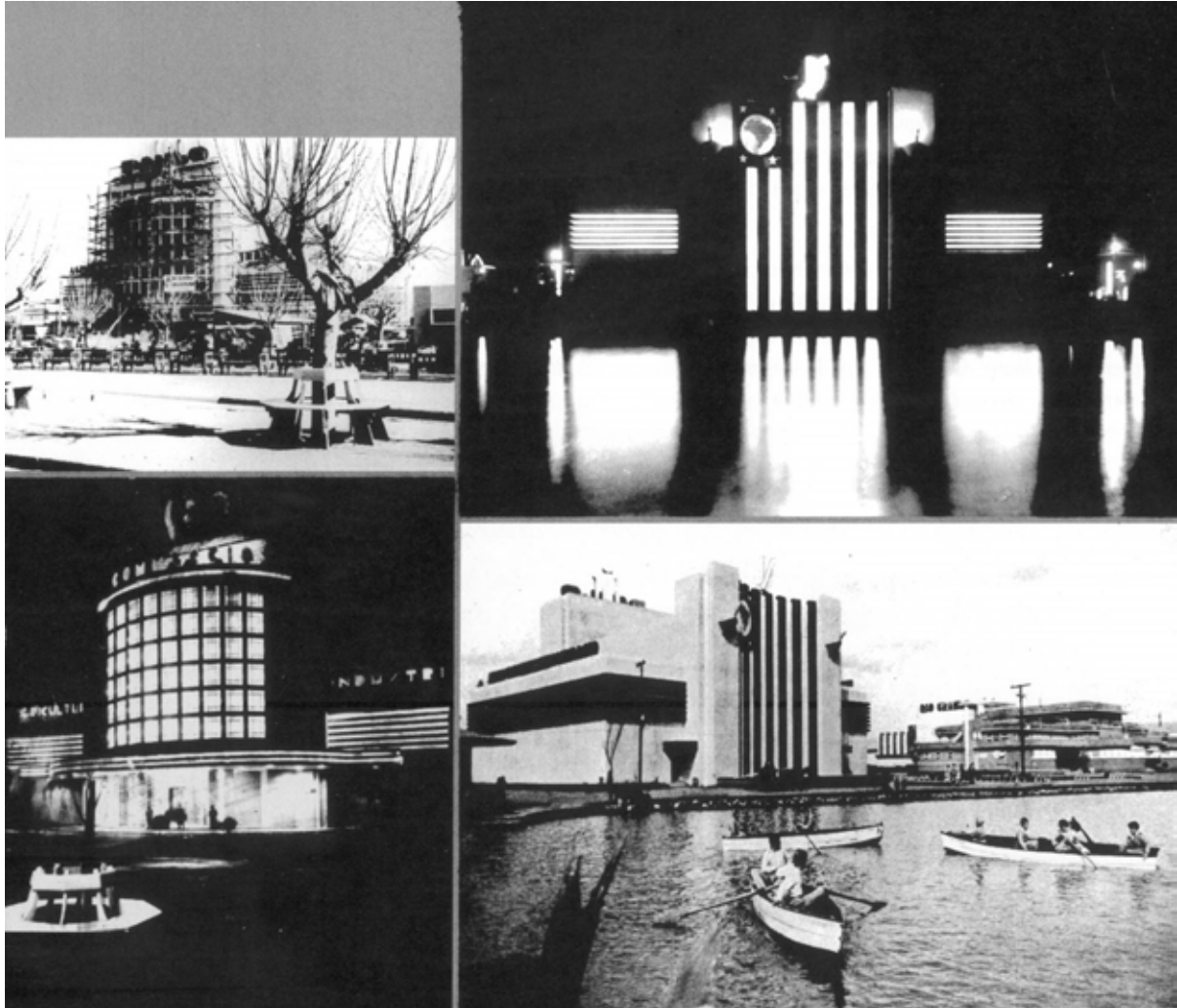


Imagem 57 – Vistas da fachada principal e posterior do pavilhão do Estado de São Paulo – Exposição Farroupilha, Porto Alegre (1935) – A. D. Aydos & Cia. Fonte: CATÁLOGO ARQUITETURA COMEMORATIVA DA EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO FARROUPILHA, 1935. Brasil, Porto Alegre: UFRGS / Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 1999, p.69.

2.3 Porto Alegre cidade moderna: transformações urbanas e arquitetônicas

No Brasil, desde o final do século XIX, cidades como São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Manaus e Salvador já haviam passado, ou passavam, por grandes transformações em sua estrutura urbana. Até então uma capital provinciana, Porto Alegre começou a se tornar uma cidade moderna no início do século XX, pois buscava o progresso, impulsionada pelo conjunto de ideais republicanas.

Na década de 1910, a cidade passou por um acelerado ritmo de desenvolvimento econômico e populacional que gerou uma sequência de crises na infra-estrutura urbana como problemas de fornecimento de energia, abastecimento de água, recolhimento de esgotos, pavimentações precárias, entre outros. Tal situação que deixava insatisfeitos os grupos sociais emergentes do comércio e da indústria.

Apesar deste panorama desfavorável, foi neste período que o mercado imobiliário de Porto Alegre alcançou um alto índice de desenvolvimento, fator que proporcionou a modernização no perfil da arquitetura da cidade. Foi nesse momento que a arquitetura historicista eclética atingiu seu auge em nível privado, a exemplo da Confeitaria Rocco (1912) e dos grandes palacetes residenciais, como também em nível público, a exemplo do antigo prédio dos Correios e Telégrafos (1910), da Delegacia Fiscal (1913) – atual MARGS –, a Biblioteca Pública (1912), entre outros.

Em termos urbanos, durante as décadas de 1910 e 1920, sob o governo de José Montauray¹⁴⁷, a capital gaúcha assistiu a duas obras em larga escala. A dragagem do canal de acesso ao porto e a construção do cais do porto (1914-1922), cuja obra foi realizada pelo Governo do Estado; e o *Plano Geral dos Melhoramentos* elaborado pelo engenheiro-arquiteto João Moreira Maciel, em 1914, que, somente começaria a ser executado na gestão de Otávio Rocha, e definitivamente incorporado ao Plano de Urbanização de Loureiro da Silva, no ano de 1943.

O Plano de Maciel foi uma proposta inicial de planificação e leitura racional das linhas urbanas, que tinha como objetivo tornar a cidade limpa e ordenada conferindo um novo sentido à sua organização espacial. Maciel previu o alargamento das ruas da área central e a abertura de novas vias, aterros na orla do Guaíba, a organização da área portuária e

¹⁴⁷ (1858-1939) José Montauray governou Porto Alegre entre os anos de 1897 a 1924, sendo o primeiro intendente a ser eleito através do voto direto. Entre suas obras se destacam a implantação do serviço de primeiros socorros, e o impulso para as ampliações das redes de esgoto, iluminação e transporte público.

melhoramentos de infra-estrutura urbana nos antigos arraiais distantes do centro e suas ligações ao mesmo.

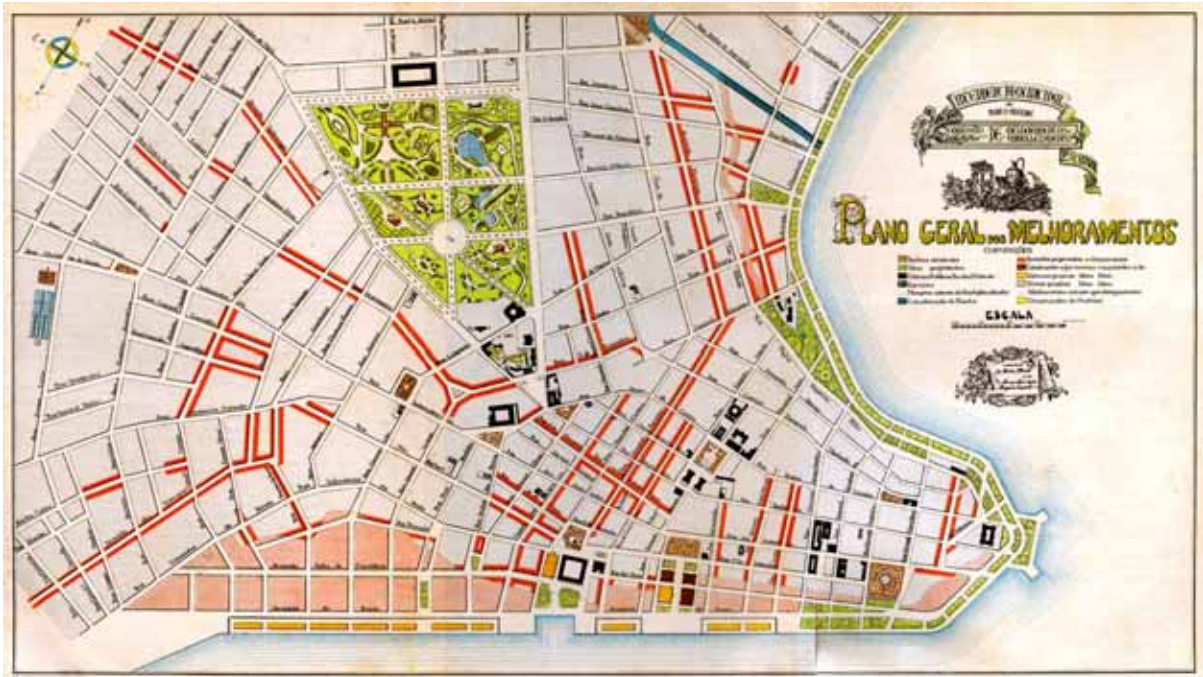


Imagem 58 – *Plano Geral dos Melhoramentos*, Porto Alegre (1914) – João Moreira Maciel. Fonte: REVISTA DA ESCOLA DE ENGENHARIA DE PORTO ALEGRE – EGATEA, Volume Primeiro 1914 - 1915. Brasil, Porto Alegre: Escola de Engenharia, 1915, p.129-130.

O projeto urbanístico de Maciel, basicamente de caráter viário, criou um traçado de linhas fundamentais para a estrutura de deslocamento do centro da cidade aos arraiais, como também, do centro para fora da cidade; criando novos modos de circulação urbana e reconfigurando os blocos de quarteirões habitáveis nesta área da cidade. Suas ideias tiveram como base os princípios do urbanismo moderno, e, principalmente, os modelos de intervenções europeus, e o plano Haussmann de Paris, quando descreveu sua “[...] pretensão de *abrir* a cidade ao livre trânsito [...]”¹⁴⁸, em relatório, do Plano Geral, entregue ao Prefeito Montauray.

De acordo com Souza e Müller¹⁴⁹,

Foram projetadas as avenidas Júlio de Castilhos, Otávio Rocha, Borges de Medeiros e outras, além de esboçar a avenida Farrapos [...] Projetou-se ainda um cais de saneamento na zona da Ponta da Cadeia e na Praia de Belas e uma ampla avenida ao longo desta margem. Também foi proposta a retificação do arroio Dilúvio desde a ponte do Menino Deus até a Praia de Belas.

¹⁴⁸ MONTEIRO, 1995, op. cit., p.70.

¹⁴⁹ SOUZA; MÜLLER, 1997, op. cit., p.81.

As obras da gestão de Montaury concentraram-se na re-qualificação dos espaços e da infra-estrutura existente nas pavimentações e calçamentos de ruas. Em 1904, o prefeito municipalizou a hidráulica Guaibense, construiu uma usina de recalque, e expandiu os serviços de abastecimento de água.

De grande importância para o conjunto arquitetônico de Porto Alegre, tem-se a construção do prédio da Intendência Municipal (1908), na Praça Montevideu, projetado por José Carrara Colfosco; como também, “[...] (as) obras para escoamento das águas pluviais e a pavimentação dos antigos largos, transformando-os nas Praças XV de Novembro, Montevideu [...] e Harmonia¹⁵⁰”.

Importante lembrar que, nesta época, a maioria das edificações residenciais, e, principalmente aquelas localizadas em zona central, eram arquitetonicamente concebidas de acordo com o modelo da *casa dos anos 1910*, ou seja, um volume construído sem recuos laterais que ocupava toda a testada do lote, apresentando-se com pequenas variações de planos, construído no alinhamento da calçada e, via de regra, possuindo um extenso corredor de circulação cuja função era a de distribuir o fluxo ao longo dos diversos compartimentos da casa.

Nos termos de Géa¹⁵¹,

[...] (no modelo da *casa dos anos 1910*) a sala fazia a transição entre a rua e a casa e era o local de recepção e representação, completado pelo gabinete. No extremo oposto, estavam os invioláveis dormitórios. A varanda era o centro da vida doméstica e o espaço mediador e conciliador das relações familiares, servindo também para receber os convidados mais íntimos [...].

Outro aspecto relevante era a relação entre o modelo arquitetônico e a conformação do lote urbano residencial do final do século XIX, formando um sistema onde, basicamente, a medida de um limitava as configurações formais do outro, em função da máxima ocupação do terreno, cuja “dimensão diminuta [...] geralmente [...] era a de 6,60m [...]”¹⁵².

Embora as construções residenciais formalmente mais elaboradas deste período, como as casas de porão alto, os sobrados ou os palacetes acrescentassem novos elementos construtivos e decorativos às edificações, os padrões de composição permaneciam atrelados ao modelo da *casa dos anos 1910*, ou à arquitetura historicista eclética e ao sistema de composição clássico, com pequenas variações.

¹⁵⁰ MONTEIRO, 1995, op. cit., p.35.

¹⁵¹ GÉA, 1995, op. cit., p.207.

¹⁵² REVISTA DO GLOBO. Ano 03, nº 63, p.16. Porto Alegre: Globo, 1931. Disponível em <<http://www.ipct.pucrs.br/cgi-bin/letras>>. Acesso em 10 jun. 2008.

De acordo com Lima¹⁵³,

[...] As dimensões dos lotes eram determinantes na ocupação pelas residências e, por consequência, por sua distribuição interna. [...] A disposição dos cômodos seguia uma ordem, privilegiando o espaço mais público, a sala, e protegendo os mais privados, quartos, varanda e cozinha. A mesma seqüência que foi utilizada nas casas térreas, foi também nos sobrados, nas casas de porão alto e nos palacetes dos anos dez, com adaptações. Os ambientes denominados gabinete e corredor também foram incorporados à seqüência inicial dos cômodos.

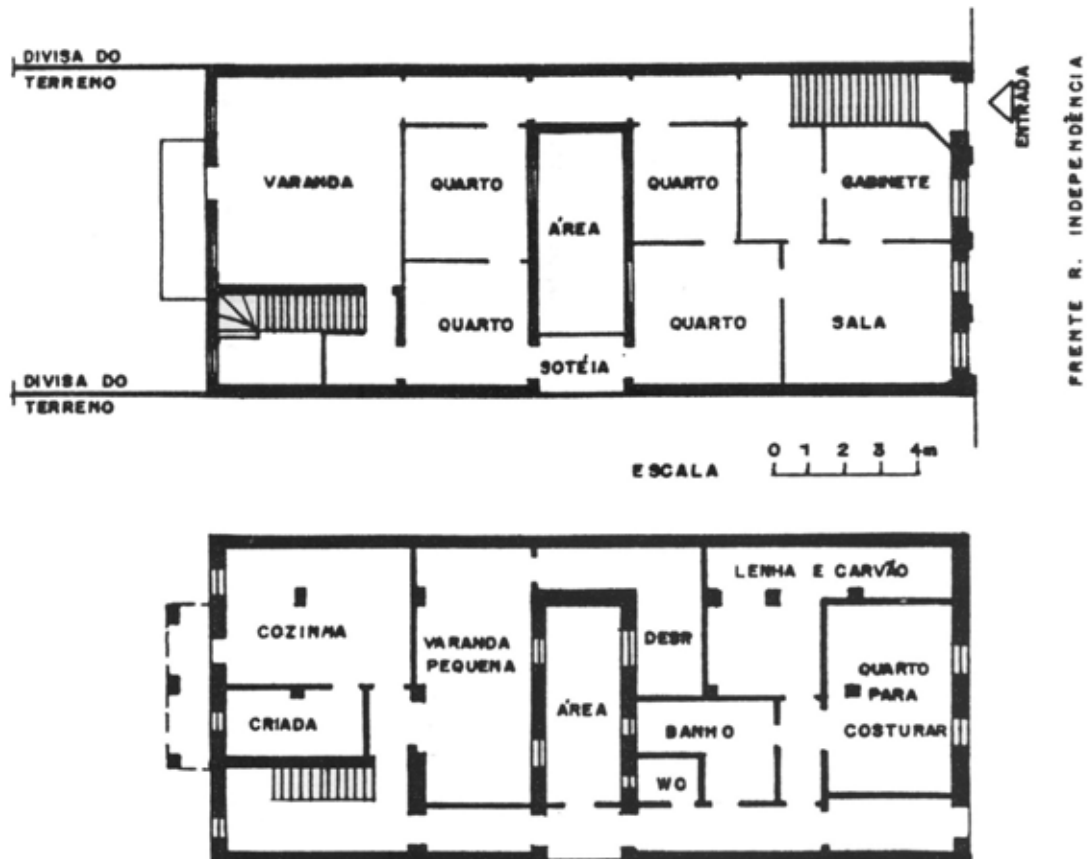


Imagem 59 – Típico modelo da *casa dos anos 1910*, Porto Alegre (1906) – Processo nº 72/1906. Fonte: GÉA, 1995, op. cit., p.227.

Esta tipologia arquitetônica predominou por um longo período de tempo, tanto nas casas da elite quanto nas casas populares, por conta da persistência dos modelos de composição tradicional, o conhecimento e o domínio das técnicas construtivas, dos materiais disponíveis, das dimensões do lote, da construção e o uso recorrente das “casas de aluguel”, e das características socioculturais de uma sociedade conservadora que ainda trazia resquícios de seu passado escravagista.

¹⁵³ LIMA, Raquel. **Os Modos de Morar em Porto Alegre**. In: KOTHER; FERREIRA; BREGATTO, 2006, op. cit., p.321.



Imagem 60 – Avenida João Pessoa, Porto Alegre (anos 1920) – Otávio Rocha. Fonte: STUMVOLL; MENEZES, 2007, op. cit., p.23.

Vale lembrar que, nesta época, já estava em vigor, desde 1893, o *Código de Posturas Municipais sobre Construções*¹⁵⁴ que regulamentava e garantia, às edificações, o padrão de qualidade das unidades habitacionais de acordo com as normas de higiene vigentes de então, as quais foram fortemente incentivadas pelo governo positivista e pelas intervenções sanitaristas dos grandes centros urbanos. Passou-se a acreditar que uma cidade limpa e com a saúde pública estabelecida, começava a partir de uma residência com as mesmas características. As alcovas¹⁵⁵, da casa colonial, tornaram-se completamente ultrapassadas.

Dessa forma, as edificações começaram a apresentar o recuo lateral em uma de suas faces, fato que deslocou a porta da frente para a lateral, fazendo com que o acesso à residência fosse mais ao centro da casa, criando um novo tipo de organização espacial em planta, possibilitando a criação de aberturas em todas os compartimentos. Quando a testada do lote era muito pequena, o código de posturas previa a utilização de áreas de ventilação e iluminação internas à edificação, como pequenos pátios internos ou poços de luz.

¹⁵⁴ PORTO ALEGRE. Ato nº 22, março de 1893. Promulga o *Código de Posturas Municipais sobre Construções*.

¹⁵⁵ Alcovas são compartimentos que não possuem aberturas nem comunicação direta com o exterior, geralmente utilizados como dormitórios.

Exceção a esta tipologia construtiva foram, principalmente, as residências da alta classe social, onde o partido arquitetônico adotado assemelhava-se às *villas* europeias. Em áreas centrais ou afastadas e com lotes maiores que o padrão tradicional, estas edificações eram implantadas no centro do terreno. Esta implantação central tornava possível compor todas as fachadas da edificação, assim como criar grandes jardins que possibilitavam a iluminação e a ventilação satisfatória dos compartimentos internos.

Conforme Gea¹⁵⁶, “A casa é por excelência o lugar onde se expressa a própria estrutura do habitar, ou seja, o modo como as pessoas vivem. Portanto, ela é ao mesmo tempo um produto social e revelador das necessidades privadas de seus moradores”.

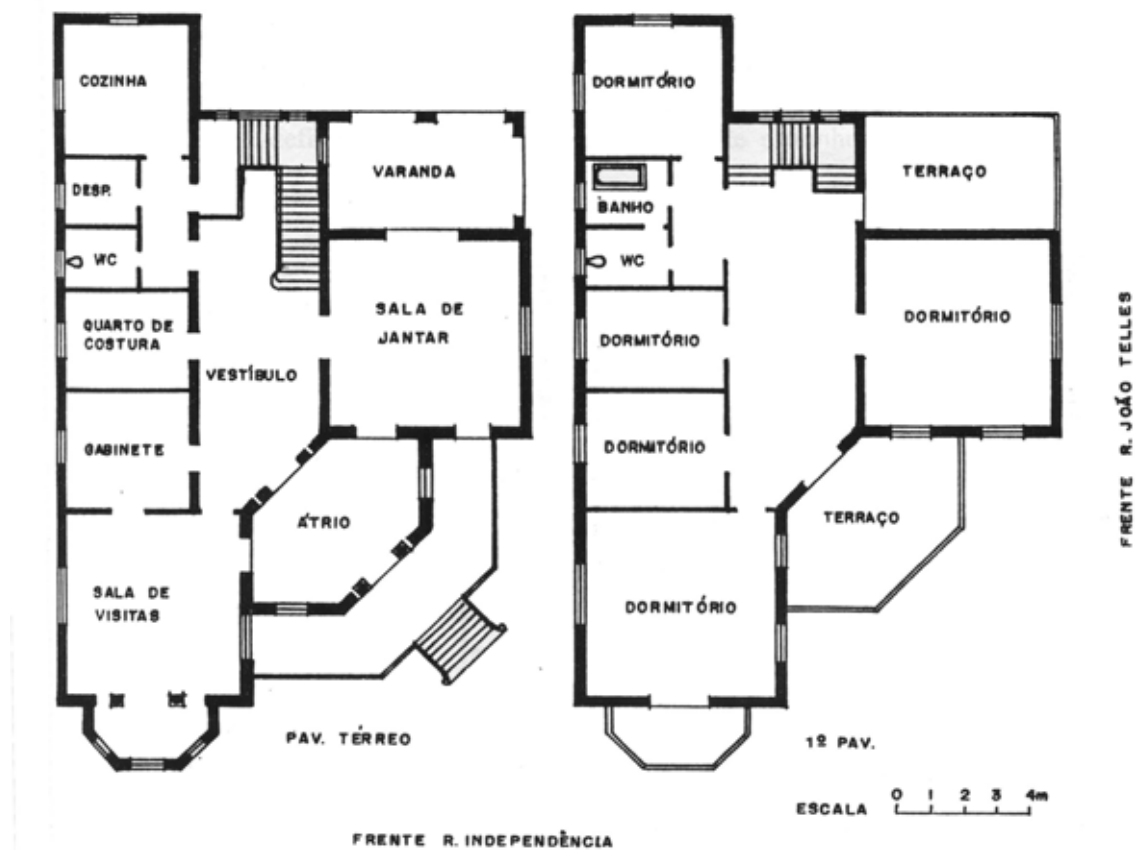


Imagem 61 – Residência de Edmundo Dreher – modelo inspirado nas *villas* europeias, Porto Alegre (1915) – Processo nº 685/1915. Fonte: GÉA, 1995, op. cit., p.164.

Nesta época, aproximadamente meados dos anos 1920, a sociedade porto-alegrense passava por uma transformação, pois a cultura urbana incorporava-se aos costumes do lar. As pessoas passaram a frequentar os espaços públicos, os cafés, as confeitarias, os cinemas, os

¹⁵⁶ GÉA, 1995, op. cit., p.01.

clubes, os cassinos, os cabarés, entre outros, transformando a rua em um lugar de convívio. Os modos de viver não estavam mais atrelados, somente, a casa em suas dimensões interiores. Segundo Mattar¹⁵⁷, “A Porto Alegre da década de 1920, desejava a reorganização dos seus espaços físicos ao mesmo tempo em que buscava a imagem de uma cidade moderna com novos referenciais e padrões estéticos”.

As transformações culturais e as mudanças comportamentais dos modos de viver somadas as reformas urbanas da cidade exerceram um ciclo de modificações significativas na forma de habitar os espaços domésticos e, conseqüentemente, na sua distribuição interna. Tais características ocasionaram a separação do ambiente de trabalho do ambiente de moradia, fator este que, por sua vez, transformou o perfil das construções, adaptando velhas edificações, ou construindo novos prédios comerciais.

Neste momento, o centro da cidade era visto como um “lugar de negócios”, o local apropriado para a construção de novos prédios comerciais, característica que abriu uma próspera frente de trabalho para os arquitetos e para as grandes empresas construtoras. De acordo com Mattar¹⁵⁸,

Para uma sociedade com maior poder aquisitivo, outros valores começaram a ser assimilados, como os de privacidade, higiene, ventilação, iluminação e os relativos a prestígio e hierarquização social. Tanto a rua como a casa se transformaram. Em ambas, há uma especialização das funções que acabou por separar o trabalho da casa. Em substituição surgiu a casa exclusivamente de morar e os prédios exclusivamente de negócios. Este novo modo de habitar pressupõe um deslocamento para o trabalho e a vida social. Assim, a casa separada do trabalho exigiu um outro desenho de cidade. Neste caso o centro como expressão de progresso, cada vez mais tornou-se o local somente de negócios.

Dentro deste contexto de transformações socioculturais, os governos seguintes, de Otávio Rocha¹⁵⁹ (1924-1928) e Alberto Bins¹⁶⁰ (1928-1937), assumiram a frente em uma retomada acelerada ao processo de crescimento da cidade, iniciadas por Montaury, com encomenda do *Plano Geral dos Melhoramentos* de Maciel, proporcionando maior velocidade às remodelações urbanas e pensando a cidade como um todo.

A gestão de Otávio Rocha se destacou por melhorar as condições de higiene na cidade, assim como, por suas obras de estrutura viária através da consolidação da avenida João Pessoa, e a abertura das avenidas Júlio de Castilhos, Borges de Medeiros (trecho até a rua Cel.

¹⁵⁷ MATTAR, Leila N. **Voluntários da Pátria**: os múltiplos tempos de uma rua. In: KOTHER; FERREIRA; BREGATTO, 2006, op. cit., p.178.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p.181-182.

¹⁵⁹ (1877-1928) Ao longo de sua carreira, Otávio Rocha foi militar, engenheiro, jornalista e político. Eleito pelo Partido Republicano Rio-Grandense (PRR), assumiu a Intendência Municipal determinado a transformar a fisionomia da cidade. Seu conjunto de obras lhe rendeu o apelido de o “reformador” de Porto Alegre.

¹⁶⁰ (1869-1957) Alberto Bins ocupou o cargo de Intendente Municipal entre os anos de 1928 a 1937.

Genuíno), São Rafael e Otávio Rocha. Nos termos de Monteiro¹⁶¹, “Essas novas avenidas possibilitariam um enorme desenvolvimento do tráfego de automóveis e caminhões, ao lado do tradicional trânsito de carroças, carretas, bondes e pedestres”. Um conjunto de ruas da malha central também sofreu alterações em relação à largura, pavimentação ou traçado, como a rua dos Andradas, a Duque de Caxias, Paysandu (atual Caldas Júnior), Voluntários da Pátria, Senhor dos Passos, Vigário José Inácio, entre outras.

Diversas ampliações foram executadas, como no serviço de iluminação pública, serviço telefônico, linhas e tráfego de bondes, redes de esgoto e abastecimento de água, entre outros. A administração de Otávio Rocha também faria uma revisão na lei orgânica e no *Código de Posturas Municipais sobre Construções* a fim de atualizar os padrões estilísticos e de higiene para as novas construções no espaço urbano.

O então vice-intendente Alberto Bins assumiu o cargo de Intendente Municipal em virtude da morte de Otávio Rocha, em 1928, o mesmo ano em que Getúlio Vargas assumiu o Governo do Estado. Sua gestão deu seguimento às obras que vinham sendo conduzidas por Otávio Rocha, como a construção das avenidas Júlio de Castilhos, que se deu em virtude dos aterros feitos no leito do Guaíba, a São Rafael, Otávio Rocha, e a João Pessoa, que só seria concluída na gestão de Loureiro da Silva, assim como a Borges de Medeiros.

A novidade em seu governo foi o início da abertura da avenida Farrapos (1930) que ligaria o centro à estrada para a cidade de Canoas, facilitando o acesso à rua Voluntários da Pátria e ao transporte de mercadorias para o comércio daquela parte da cidade.

Com o objetivo de executar as intervenções urbanas, a partir de um plano em conjunto para a cidade, Alberto Bins convidou, em 1928, o arquiteto Alfred Agashe¹⁶² para desenvolver um novo *Plano de Melhoramentos* para Porto Alegre que direcionasse o crescimento da cidade de forma organizada e clara. Conforme Machado¹⁶³, “O convite de Bins ocorre num momento em que várias cidades, no Brasil, debruçam-se sobre sua urbanização, procurando impulsioná-la no bojo de um processo que ocorre paralelo a uma crescente industrialização do país”.

Alfred Agashe trouxe consigo o modelo do urbanismo francês aos moldes do racionalismo haussmanniano, misturando doses de arte e ciência, a partir de um traçado clássico valorizado através de perspectivas monumentais.

¹⁶¹ MONTEIRO, 1995, op. cit., p.93.

¹⁶² (1875-1959) Urbanista francês e autor de vários planos de melhoramentos urbanos em algumas cidades brasileiras, como os planos para o Rio de Janeiro (1937) e Curitiba (1943).

¹⁶³ MACHADO, 1998, op. cit., p.75.

Em sua proposta para Porto Alegre, Agashe indicou a construção de uma avenida às margens do Guaíba, com duas mãos de cada lado, que teria a função de ligar o centro com os bairros afastados. Propôs, também, o plantio de árvores em diversas ruas da capital e a criação de praças, parques, jardins e viadutos, assim como “[...] uma grande praça central, de cunho monumental, aglutinando as principais avenidas e ruas da cidade, no espaço entre as ruas Uruguai, Quinze de Novembro e a praça Montevideú¹⁶⁴”.

Em paralelo com o conjunto de propostas apresentadas para Alberto Bins, no relatório do *Plano de Melhoramentos*, seriam necessárias obras de infra-estrutura como aterros, ampliação do sistema de esgoto, escoamento pluvial, abertura e calçamento de avenidas; proporcionando novas condições de vida social e significativas alterações nos modos de morar, trabalhar, circular, viver e habitar a cidade. Dentre todas as obras sugeridas por Agashe, Alberto Bins apenas realizou o ajardinamento da Várzea da Redenção, onde mais tarde seria realizada a Exposição do Centenário Farroupilha.

De acordo com Pesavento¹⁶⁵,

[...] a idéia de modernidade implicava uma reformulação dos territórios em termos da abertura da cidade à franca circulação e articulação das suas partes; na verticalização da área central e na busca de uma uniformidade da paisagem [...] Iniciaram-se os alargamentos ou a abertura de diversas avenidas, como a Borges de Medeiros, Farrapos, Otávio Rocha e a Alberto Bins, redefinindo, desta forma, a articulação dos diversos espaços urbanos.



Imagem 62 – Vista aérea, Porto Alegre (década de 1930). Fonte: SOUZA; MÜLLER, 1997, op. cit., p.92.

¹⁶⁴ MACHADO, 1998, op. cit., p.79.

¹⁶⁵ PESAVENTO, 1991, op. cit., p.71.

Vale lembrar que este conjunto de reformulações executado na cidade trouxe para Porto Alegre um novo sentido de espaço para a organização de sua malha urbana.

Como sinônimo de progresso os prédios eram construídos em avenidas abertas recentemente, como a Borges de Medeiros, a Otávio Rocha, a São Rafael, e em lugares privilegiados como a praça da Alfândega, pois estes eram os eixos de modernização da cidade, e, portanto, ali deveriam estar os prédios identificados com a nova estética. Segundo Monteiro¹⁶⁶, “Nessas avenidas impôs-se um regulamento especial de construções, as quais deveriam seguir um padrão estético determinado e terem um número mínimo de andares; o regulamento seria implantado na busca de orientar o novo perfil das construções da cidade”.

O viaduto Otávio Rocha foi mais uma entre as obras importantes executadas na gestão de Alberto Bins em decorrência do prolongamento da avenida Borges de Medeiros. Idealizado por Otávio Rocha, e com projeto de Manoel Itaqui, as obras do viaduto ocorreram entre os anos de 1929 e 1932, a cargo da empresa E. Kemnitz & Cia. LTDA., resolvendo o problema do cruzamento entre a Borges de Medeiros e a Duque de Caxias.



Imagem 63 – O viaduto Otávio Rocha, Porto Alegre (1928) – Manoel Itaqui. Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE. **Porto Alegre**: retrato de uma cidade 1940. Brasil, Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940.

¹⁶⁶ MONTEIRO, 1995, op. cit., p.93.

Para a realização das reformas urbanas foi necessário que o poder público contraísse grandes empréstimos, junto a bancos nacionais e estrangeiros, a fim de angariar as quantias necessárias para tal. Em consequência dos novos traçados urbanísticos dos planos de melhoramentos houve a demolição de várias edificações que estavam localizadas nas vias que seriam alargadas ou criadas.

Conseqüentemente, o impacto, em médio prazo, nestes “espaços reformados” foi a valorização dos lotes urbanos e da área construída, proporcionando uma maior arrecadação de impostos para a municipalidade, como também, ocasionando o afastamento das classes populares para pontos periféricos da cidade, uma experiência pela qual a Paris de Haussmann já havia passado na segunda metade do século XIX.

O contexto das mudanças socioculturais, políticas e econômicas no Rio Grande do Sul e na capital gaúcha fomentaram, também, a construção civil da iniciativa privada com a instalação de grandes empresas construtoras estrangeiras, como as alemãs Dyckerhoff & Widmann S.A.¹⁶⁷ (1865); e a Gruen & Bilfinger¹⁶⁸ (1928); a nacional E. Kemnitz & Cia. Ltda.¹⁶⁹; e, principalmente, as locais, fundadas na década de 1920 como a Azevedo Moura & Gertum¹⁷⁰ (1924); A. D. Aydos & Cia. Ltda.¹⁷¹ (1927); Barcelos & Cia.¹⁷² (1927); Dahne, Conceição & Cia.¹⁷³ (1928); entre outras.

A modificação no panorama construtivo de Porto Alegre foi manchete na Revista do Globo, destacando o papel da construção civil no processo de modernização da cidade. “[...] As construções, como se sabe, tomam nesta capital [...] notável incremento, o que constitui

¹⁶⁷ A Dyckerhoff & Widmann S.A. foi uma empresa alemã com filiais na América do Sul nas cidades do Rio de Janeiro, Montevidéu, Buenos Aires e Santiago do Chile. Destacam-se entre suas obras o Viaduto Otávio Rocha (1930), as Lojas Bromberg e a casa Johann Wihan (1930). Chegou ao continente no ano de 1911.

¹⁶⁸ Multinacional alemã com sedes americanas em São Paulo e Buenos Aires, de onde, desta última, eram administradas as obras executadas em Porto Alegre. A especialidade desta empresa eram as construções de grande porte como pontes, estradas, túneis, usinas, pavimentações, entre outras.

¹⁶⁹ Com matriz no Rio de Janeiro, a E. Kemnitz & Cia. Ltda. possuía filiais nas cidades de São Paulo, Santos, Pelotas, Belo Horizonte e Ribeirão Preto, e, nos estados da Bahia e Recife. Suas obras variavam entre fundações, silos, edifícios industriais, barragens, pontes, moinhos etc. Destacam-se a Ponte Internacional Barão de Mauá (1927) em Jaguarão, o edifício Bier & Ulmann (1930), e o edifício Alcaraz (1930).

¹⁷⁰ Fernando de Azevedo Moura e Oscar Gertum, dois engenheiros formados pela Escola de Engenharia de Porto Alegre, fundaram a Azevedo Moura & Gertum, uma das maiores empresas construtoras da cidade, responsável por edificações como o edifício Imperial (1929), o edifício Renner (1932), o edifício Guaspari (1936).

¹⁷¹ A empresa A. D. Aydos & Cia. Ltda. foi fundada pelo engenheiro Alberto Aydos, também formado pela Escola de Engenharia de Porto Alegre. Durante a sua existência, a A. D. Aydos & Cia. Ltda. contratou profissionais como Fernando Corona, Adolf Siegert e Franz Filsinger.

¹⁷² A empresa construtora Barcelos & Cia. atuou em Porto Alegre entre os anos de 1930 a 1945. Monteiro Neto atuou durante muitos anos nesta empresa sendo responsável pelo Departamento de Arquitetura, onde desenvolveu as casas Manglio Agrifoglio (1931), Osvaldo Coufal (1931) e a Octávio de Souza (1933).

¹⁷³ A Dahne, Conceição & Cia. foi fundada pelos engenheiros João de Abreu Dahne e Laurí Antunes Conceição, formados pela Escola de Engenharia de Porto Alegre. Suas obras mais importantes foram o edifício Nunes Dias (1939), o edifício do Clube do Comércio e as rodovias entre Porto Alegre e São Leopoldo, e Porto Alegre a Gravataí e Osório, entre outras.

índice certo de nosso progresso [...]”¹⁷⁴. Em outra edição da mesma revista, em matéria de página inteira, um informe publicitário da firma construtora E. Kemnitz & Cia. Ltda destaca os prédios Bier & Ulmann (1930) e o edifício Alcaraz (1930), este último de Saul Macchiavello e Antonio Rubio. “Para se ter ideia do progresso de uma cidade, tome-se como base a soma das novas edificações, e compare-se com outras”¹⁷⁵.

PORTO ALEGRE MODERNO

Importantes construções de uma firma nacional

Para se ter uma idéia aproximada do desenvolvimento dos grandes centros, aqui sempre toma-se como base uma estatística das novas construções.

Em Porto Alegre, cidade que augmenta em importância dia a dia, o número das novas construções é assombroso.

EDIFICAR É RENOVAR E ENRIQUECER. Isto realismo de facto não desprezamos um pedicelo, moradia ou habitação de pouco valor, para dar lugar ao magnífico arranha-céu, que abriga várias dezenas de famílias em um ambiente saudável e moderno. Na mesma cidade temos exemplos triânicos de progresso sobre enormes escombros de cimento ar cruído que se apresentam imponentes ao olhar deslumbrado do passageiro.

Justamente na esquina da rua Andrade Neves e Dapará vem sendo ultimada a construção de magnífico palacete Alcaraz, edificação sob o cargo da firma E. Kemnitz & Cia. Ltda. a qual mantém uma filial nesta cidade dirigida pelo seu herdeiro-director senhor Edvaldo Winter.

Inúmeras obras de valor foram recentemente levadas a termo pela firma supracitada, sendo que o palacete Alcaraz é uma das últimas. Dado o curto prazo ao qual foi ultimado, assim como pela técnica moderna que presidiu a construção do mesmo, figura esta entre as embelezadoras obras edificadas de valor da nossa capital.

O imponente aspecto da construção agrada e pechecha uma lacuna há muito existente nesta parte da cidade. Provavelmente será instalado nesta um hotel que, claro está, será dotado de todos os mais modernos processos de higiene, assim como das mais modernas e aperfeiçoadas instalações. No andar térreo



do Bier e o grande prédio Bier e Ulmann. — Um hotel e palacete Alcaraz, sob o cargo da firma E. Kemnitz & Cia. Ltda.

lançamos lojas atraentes para esse ponto e mundo de compradores exigentes.

Deve-se notar que existe neste prédio um espaço vazio, que prestará a muitas adaptações.

A firma E. Kemnitz & Cia. Ltda. continua sendo detentora do record de tempo mínimo em construções nesta cidade. Basta citar o breve prazo de tempo em que foi edificado o grandioso prédio Bier & Ulmann, acerca do qual demer notícias graphicas no n. 3 da REVISTA DO GLOBO.

Este que é um dos melhores existentes em Porto Alegre, graças ao maior e de propriedade da Cia. Fredal Bier & Ulmann, a qual brevemente instalará ali seus escritórios e armazéns. Terá pois assim no andar térreo do edifício seus escritórios instalados em espaços vastos, arejados e iluminados, fazendo já ao espírito de iniciativas modernas próprias desta Companhia.

Os andares superiores destinam-se também a instalação de escritórios comerciais, dotados dos mais poderosos aparelhamentos, em magníficas salas criteriosamente distribuídas.

O conjunto deste prédio é verdadeiramente imponente. A fachada, que se apresenta em agradáveis linhas artísticas, lembra nos que a construção foi projectada pelo architecto F. Schlander, que com suas condições para que Porto Alegre fosse dotada de uma das mais belas construções modernas.

E portanto graças aos ingentes esforços da forte Companhia construtora nacional E. Kemnitz & Cia. Ltda que a nossa capital se despoja de seus antigos pedicelos infectos, para dar lugar, sem breve espaço de tempo, aos modernos palacetes e arranha-céus.

Para se ter ideia do progresso de uma cidade, tome-se como base a somma das novas edificações, e compare-se com outras.

REVISTA DO GLOBO

Imagem 64 – Anúncio da firma E. Kemnitz & Cia. LTDA. – Porto Alegre Moderno. Fonte: Revista do Globo. Ano 02 (1930), nº 31, p.27. Disponível em <<http://www.ipct.pucrs.br/cgi-bin/letras>>.

¹⁷⁴ REVISTA DO GLOBO. Ano 01, nº 18, p.49. Porto Alegre: Globo, 1929. Disponível em <<http://www.ipct.pucrs.br/cgi-bin/letras>>. Acesso em 10 jun. 2008.

¹⁷⁵ REVISTA DO GLOBO. Ano 02, nº 31, p.27. Porto Alegre: Globo, 1930. Disponível em <<http://www.ipct.pucrs.br/cgi-bin/letras>>. Acesso em 10 jun. 2008.

A presença das grandes construtoras no mercado imobiliário causou, inevitavelmente, uma acirrada competição com os profissionais liberais, arquitetos e engenheiros. Somado a esta concorrência, a criação do sistema CREA/CONFEA, promulgado pelo Decreto nº 23.569 (11/12/1933), tornou obrigatório o registro dos profissionais, diplomados ou não, que desejassem continuar exercendo suas atividades na construção civil.

Esta medida causou um grave problema para os arquitetos estrangeiros, pois os mesmos, muitas vezes, não conseguiram revalidar seus diplomas, aos moldes desse sistema, mesmo possuindo uma formação com maior nível técnico, como aqueles graduados em escolas de origem germânica, por exemplo, fato que forçou muitos deles a se empregarem nas grandes construtoras. Segundo Machado¹⁷⁶, “Estas medidas (causaram) prejuízos imensos para o desenvolvimento [...] da arquitetura, (pois) a maior parte dos arquitetos atuantes no Estado (foi) reduzida à categoria de construtores licenciados mesmo quando (possuía) formação superior”.

Apesar desses contratempus na arquitetura brasileira e gaúcha, datam do início dos anos 1930, os primeiros exemplares de modernidade arquitetônica em Porto Alegre, a partir de projetos executados por arquitetos brasileiros e estrangeiros, ente esses se destacavam figuras como Saul Macchiavello, Antonio Rubio, Monteiro Neto, Franz Filsinger¹⁷⁷, Robert Wihan, Julius Lohweg, Egon Weindoerfer, Fernando Corona, José Lutzenberger¹⁷⁸, Karl Siegert¹⁷⁹, Agnello Nilo de Lucca, entre outros.

Nota-se que nas cidades brasileiras deste período, “[...] as técnicas construtivas passavam por uma fase de aprimoramento, devido em grande parte à influência da mão-de-obra imigrada¹⁸⁰”, ocorrendo um estreitamento de laços profissionais com a Europa, e, principalmente com a Alemanha, França e Itália, assim como, Buenos Aires, Montevidéu, São Paulo e Rio de Janeiro.

Provém desse intercâmbio cultural, entre estas diferentes escolas, a variedade de formas arquitetônicas produzidas nesta época. A circulação das revistas estrangeiras também

¹⁷⁶ MACHADO, 1998, op. cit., p.178.

¹⁷⁷ (1898-????) Franz Filsinger era alemão e graduou-se na faculdade de *Offenbach*, Frankfurt. Em Porto Alegre, inicialmente trabalhou com Theo Wiederspahn. Abriu seu escritório particular alguns anos mais tarde. Também trabalhou na firma Aydos & Cia entre os anos de 1928 e 1934.

¹⁷⁸ (1882-1951) Joseph Lutzenberger era alemão e formou-se pela *Koenigliche Technische Hochschule* da Baviera, em 1906. Emigrou para o Brasil no ano de 1920, atuando como arquiteto, artista plástico e professor. Em Porto Alegre projetou a Igreja São José (1923), o edifício Bastian Pinto (1928), o Palácio do Comércio (1937), entre outros.

¹⁷⁹ (1889-1961) Karl Siegert era alemão formado pela faculdade de Arquitetura de Colônia. Chegou em Porto Alegre no ano de 1923 onde construiu várias edificações, principalmente, para os descendentes de alemães.

¹⁸⁰ REIS FILHO, 1983, op. cit., p.64.

foi um elemento importante no intercâmbio de ideias, na medida em que permitia o acompanhamento da arquitetura que estava sendo desenvolvida na Europa e Estados Unidos.

A mão-de-obra imigrada também contribuiu no plano das construções fabris como a exemplo do armazém edifício Renner (1932), projetado pelo arquiteto Egon Weindorfer, no bairro Navegantes. Em sua composição de fachada, este prédio mostra claramente um elo com a corrente expressionista; a vertente *streamline* da arquitetura *Art Déco* na Europa, nas Américas e no Brasil.

O armazém Renner [...] manifesta um forte ar de modernidade, presente no efeito contínuo obtido pela resolução das esquadrias, na fluidez dada pelas esquinas arredondadas, na analogia náutica da máquina como símbolo da nova arquitetura e na ausência de decorações aplicadas. Modernidade e tradição estão presentes através da influência expressionista mendelsohniana¹⁸¹.



Imagem 65 – Armazém edifício Renner, Porto Alegre (1932) – Egon Weindorfer. Fonte: CANEZ; CAIXETA; CARUCCIO; LIMA; MAGLIA, 2004, op. cit., p.26.

¹⁸¹ CANEZ; CAIXETA; CARUCCIO; LIMA; MAGLIA, 2004, op. cit., p.27.

Na imprensa porto-alegrense, através da Revista do Globo, pode-se observar o prestígio que a nova arquitetura adquiriu junto à sociedade gaúcha. No início dos anos 1930, a cargo do arquiteto-construtor Monteiro Neto, o periódico criou uma seção chamada *Como fazer uma casa*, especialmente para divulgar projetos residenciais de cunho moderno. As residências, diferentemente dos grandes edifícios localizados no centro da cidade, proporcionavam um grau maior de experimentação arquitetônica que variavam entre as vertentes expressionistas, cubistas, racionalistas, náuticas etc.

Como fazer uma casa
por MONTEIRO NETO, ARQUITETO.



entre outros nos fundos, com frente para a outra rua.

Orientamos lhe ocorrer a idea de uma casa de alvenaria, sem aberturas para os lados com uma area de 1.20 nos fundos, etc.

Na entrevista, pensamos de outro modo e por isso procuramos destacar a situação fazendo parecer se tratar de uma grande casa localizada no centro de terreno de 11.00 de largura.

Deste modo, projectamos uma casa cujas linhas de arquitetura modernas, construida por pedras, tendo a parte da frente o acabamento regular de 1.80.

Na planta existente, como se vê, faz por todos os lados a sua distribuição interna em detrimento de modo a proporcionar o máximo conforto a que couber.

Outrora, com dispositivos de aberturas

tambem a observação técnica de se habilitado as aguas permitem, de futuro, o aumento de mais um ou dois pavimentos, sem que para isso seja o necessário, obrigado a deixar a sua habitação durante os obras. Os pilares e a cobertura são formados por lajas de concreto armado, e para evitar dispendio maior, quando de erecção do solo um andar, consideramos uma aberturas para a futura esconda.

Quanto esta que tem particularmente poderá ser fechada por meio de uma clara-voza que projectará luz sobre todo o vasto da esconda até em baixo. Para melhor efeito, esta luz poderá ser quebrada de junto o dia por meio de um vitral de arte colocado no nível do solo. No vasto entre a clara-voza e o vitral poderá haver iluminação electrica para que esta possa, tambem a noite, produzir o seu efeito decorativo.

Na ilha de Trindade ha uma tropicaria que se inspira por tal forma nos arcos que se nota.

REVISTA DO GLOBO

Imagem 66 – Seção da Revista do Globo *Como Fazer uma Casa* de Monteiro Neto. Fonte: Revista do Globo. Ano 03 (1931), nº 66, p.20. Disponível em <<http://www.ipct.pucrs.br/cgi-bin/letras>>.

O contexto de transformações arquitetônicas em Porto Alegre consolidou-se a partir da verticalização das edificações, da utilização das novas técnicas construtivas, da nova organização espacial da cidade e da construção de importantes marcos referenciais de modernidade, como o viaduto Otávio Rocha (1929), o edifício Imperial (1929), o edifício Alcaraz (1930), o edifício Bastian Pinto (1930), o edifício Bier & Ulmann (1930), o edifício Frederico Mentz – Novo Hotel Jung (1931), o Cine-Teatro Baltimore (1931), o abrigo dos bondes (1933), o edifício Comendador Chaves – Hotel Carraro (1933), o edifício Rio Branco (1933), o edifício Palmeiro (1934), o edifício Paulino Chaves Barcellos (1934), o edifício Renner (1934), o edifício Piccardo (1935), a Exposição Farroupilha (1935), o edifício Cavalcanti (1936), o edifício Rafael Guaspari (1936), o edifício Roxy (1936), o edifício Sloper (1937), o Palácio do Comércio (1937), o edifício Sulacap (1938), o edifício União (1939), o edifício Nunes Dias (1939), entre outros; onde todos, de uma forma ou de outra, seguiram as vertentes arquitetônicas das vanguardas estéticas.



Imagem 67 – Edifício Frederico Mentz – Novo Hotel Jung, Porto Alegre (1931) – Agnello Nilo de Lucca. Fonte: PORTO ALEGRE. *Álbum*. Brasil, Porto Alegre: Pedro Carvalho, 1931.



Imagem 68 – Edifício Imperial, Porto Alegre (1929) – Agnello Nilo de Lucca e Egon Weindorfer. Fonte: CANEZ; CAIXETA; CARUCCIO; LIMA; MAGLIA, 2004, op. cit., p.22.



Imagem 69 – Edifício Rio Branco, Porto Alegre (1933) – Julius Lohweg. Fonte: RECORDAÇÕES DE PORTO ALEGRE. Brasil, Porto Alegre: Globo, 1935.



Imagem 70– Edifício Renner, Porto Alegre (1934). Fonte: RECORDAÇÕES DE PORTO ALEGRE. Brasil, Porto Alegre: Globo, 1935.



Imagem 71 – Edifício Palmeiro, Porto Alegre (1934) – Monteiro Neto. Fonte: RECORDAÇÕES DE PORTO ALEGRE. Brasil, Porto Alegre: Globo, 1935.

Deve-se considerar que a arquitetura *Art Déco* não foi o único estilo predominante nas edificações construídas em Porto Alegre na década de 1930, mas uma busca, que, entre várias outras, procurou se identificar com a modernidade arquitetônica, transitando “[...] por diversas correntes – o viés clássico simplificado, o *Art Déco*, o neocolonial, as idéias expressionistas e futuristas e inclusive o moderno de vertente corbusiana¹⁸²”. De acordo com Machado¹⁸³, essa busca por “[...] uma linguagem inovadora (procurou) manter, ao mesmo tempo e em grau maior ou menor, vínculos com a tradição acadêmica presente [...] em um esquema compositivo tradicional [...] (evitando) rupturas radicais”.

Em 1935, o Rio Grande do Sul comemorou o centenário da Revolução Farroupilha com uma grande exposição no parque contemplado pelo desenho urbano e paisagístico de Alfred Agashe, hoje conhecido como Parque Farroupilha, ou Redenção. A Exposição do Centenário Farroupilha foi uma realização do governo do Estado em conjunto com as elites dominantes locais, no intuito de “[...] expressar os avanços e progressos alcançados pelo estado para todo o país¹⁸⁴”, nas áreas da indústria, da agricultura, das artes e da ciência.

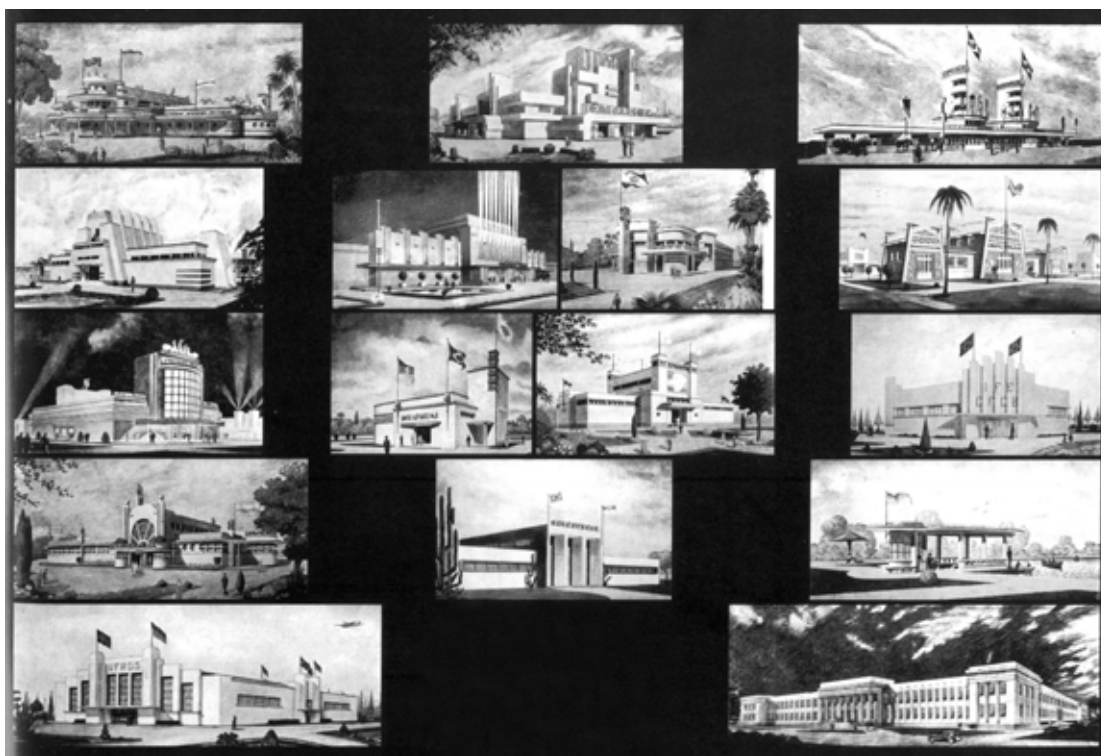


Imagem 72 – Os pavilhões da Exposição Farroupilha de 1935. Fonte: CATÁLOGO ARQUITETURA COMEMORATIVA DA EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO FARROUPILHA, 1999, op. cit., p.25.

¹⁸² CANEZ; CAIXETA; CARUCCIO; LIMA; MAGLIA, 2004, op. cit., p.18.

¹⁸³ MACHADO, Nara. **A Arquitetura Moderna em Porto Alegre**: os contravertidos e íngremes começos e alguns diálogos possíveis. In: KOTHER; FERREIRA; BREGATTO, 2006, op. cit., p.247.

¹⁸⁴ MACHADO, 1990, op. cit., p.100.

Os prédios, de caráter efêmero, construídos para a Exposição se destacaram por suas formas de aspecto progressista, navais, expressionistas, curvilíneas e assimétricas, servindo de inspiração para as arquiteturas que viriam depois. Segundo Luccas¹⁸⁵, “[...] as formas perseguidas pelas construções que compuseram a Exposição [...] e a explosão de recursos de iluminação típicos da época constituíram referenciais importantes da arquitetura praticada na cidade”.

De acordo com Machado¹⁸⁶,

O material utilizado para todas as edificações, com exceção do Instituto de Educação, foi o estuque, que é como se denomina a argamassa que serve de material de vedação, preenchendo interstícios de uma armação qualquer. Trata-se de um sistema de construção que permite o reaproveitamento completo da madeira, sarrafos e pregos, portanto excelente para as obras de caráter efêmero. A cobertura das edificações foi, no geral, de telhas de zinco, apoiada em tesouras de madeira; lajes de cimento e estrados de madeira para receber os *stands* foram utilizados nos pisos; quanto ao estaqueamento, era em madeira de lei, sendo o madeiramento todo aparafusado para posterior reaproveitamento.

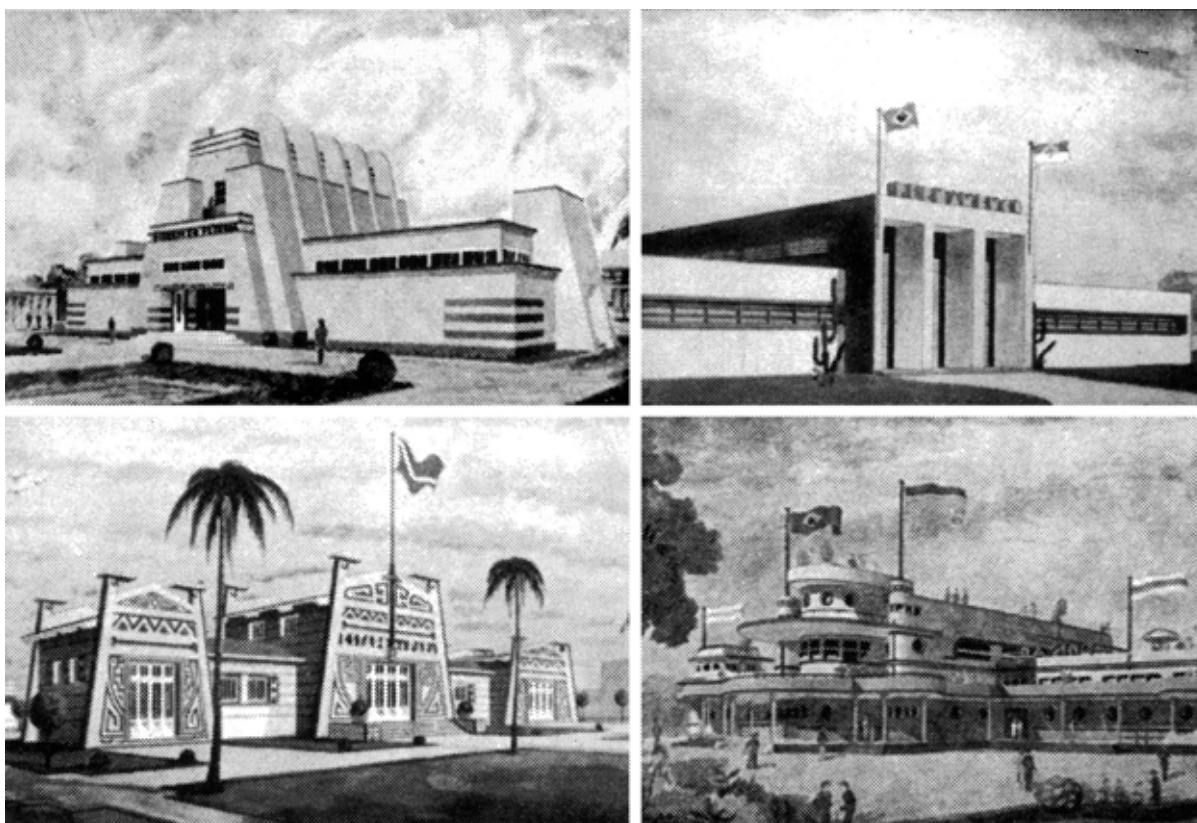


Imagem 73 – Os pavilhões do Distrito Federal, Pernambuco, Pará e do Cassino (da esquerda para direita e de cima para baixo) – Exposição Farroupilha de 1935. Fonte: CATÁLOGO ARQUITETURA COMEMORATIVA DA EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO FARROUPILHA, 1999, op. cit., p.25.

¹⁸⁵ LUCCAS, 2004, op. cit., p.95-96.

¹⁸⁶ MACHADO, 1990, op. cit., p.182-183.

O edifício Rafael Guaspari (1936), do arquiteto Fernando Corona, se destacou como um marco arquitetônico para a cidade de Porto Alegre em virtude de sua arquitetura expressionista claramente baseada na aerodinâmica das linhas náuticas, evocando, por vezes, um traçado Mendelsohniano, localizado em frente ao Mercado Público, na principal avenida da cidade, a Borges de Medeiros. O Guaspari foi elaborado a partir de um programa misto, onde no pavimento térreo se localizavam as lojas, e, nos demais pavimentos, as habitações residenciais. De acordo com uma publicação comemorativa dos anos de 1940¹⁸⁷,

O viajante que tem a fortuna de, pela primeira vez, chegar à noite em Porto Alegre, tem o seu olhar preso a uma visão encantadora. Bem no coração da cidade ergue-se o majestoso edifício de linhas modernas, o qual nas noites sombrias, veladas pela névoa do inverno, causa a impressão da quilha de um enorme transatlântico silencioso; nas noites de lua parece um castelo encantado, onde se realizam os sonhos das fantasias de Perrault. Assinalando o começo da nossa principal artéria, a Avenida Borges de Medeiros, a Casa Guaspari ergue-se como um marco do progresso, indicador das vertiginosas transformações por que tem passado a nossa capital.



Imagem 74 – Edifício Rafael Guaspari, Porto Alegre (1936) – Fernando Corona. Fonte: CANEZ; CAIXETA; CARUCCIO; LIMA; MAGLIA, 2004, op. cit., p.28.

¹⁸⁷ PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE. **Porto Alegre**: biografia de uma cidade. Brasil, Porto Alegre: Tipografia do Centro S.A, 1940, p.631.

Mais tarde, no ano de 1938, o então prefeito Loureiro da Silva¹⁸⁸ (1937-1943) contratou o arquiteto Arnaldo Gladosch¹⁸⁹ para desenvolver um Plano Diretor para a capital. Este plano só ficaria efetivamente pronto no ano de 1959, após diversas modificações do projeto original apresentado por Gladosch. Junto à administração de Loureiro é que o centro de Porto Alegre viveu o auge em seu processo de verticalização, alterando, definitivamente, o panorama desta parte da cidade.



Imagem 75 – Trecho da Avenida Borges de Medeiros, Porto Alegre (década de 1930) – Alberto Bins. Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE. **Porto Alegre**: retrato de uma cidade 1940. Brasil, Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940.

¹⁸⁸ (1902-1964) José Loureiro da Silva foi prefeito de Porto Alegre em duas gestões, entre os anos de 1937 a 1943, e 1960 e 1964. Conhecido por seu dinamismo e habilidade administrativa foi pioneiro no primeiro esboço para o Plano Diretor de Porto Alegre em 1943, sendo responsável por várias obras importantes na consolidação da capital como uma cidade de dimensões metropolitanas.

¹⁸⁹ (1903-1954) Arquiteto paulistano formado em 1926 na *Technische Hochschule*, em Dresden. Sua produção arquitetônica e urbanística se concentrou, principalmente, entre os anos 1930 e 1940, nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre.

A gestão de Loureiro da Silva foi a responsável pela execução de importantes obras no sistema viário de Porto Alegre, como a conclusão da avenida Farrapos – grande radial da cidade – a abertura das avenidas Protásio Alves e Salgado Filho; o alargamento das avenidas André da Rocha e João Pessoa, e da rua da Azenha; a re-pavimentação da rua Voluntários da Pátria; a canalização do riacho (entre o trecho da ponte do Menino Deus até a Praia de Belas); a ampliação das redes de água, esgoto e recolhimento pluvial; o aumento das áreas verdes, praças e parques; como também realizou a construção dos prédios do Mercado Livre (1939), Hospital de Pronto Socorro (1940) e do Centro de Saúde Modelo (1940).

Nesta época, os limites da cidade aumentaram, proporcionando o surgimento de novos bairros, “[...] como a Vila Assunção e outros da zona sul, assim como a vila do IAPI e outras nas zonas leste e norte da cidade¹⁹⁰”, localizados a distâncias consideráveis do centro, que, como seus bairros vizinhos, já estavam densamente povoados.

Desde os primeiros traçados de Moreira Maciel, as concepções modernas de urbanização se basearam nos modelos europeus, e, principalmente, no plano Haussmann de Paris, que se caracterizou pela abertura de grandes avenidas radiais e perimetrais, zonas de distribuição de trânsito e espaços hierarquizados a partir da arquitetura. Portanto, vale lembrar que, muitas vezes, a realidade porto-alegrense não permitiu que esses planos se concretizassem por completo.

Na Porto Alegre dos anos 1930, a modernização apresentou-se como um fator irreversível. A grande produção arquitetônica, principalmente no âmbito privado, possibilitou uma mudança brusca no perfil da capital gaúcha.

Este é um dos fatores que contribuiu para o desenvolvimento da firma *Macchiavello & Rubio*, que desde o final da década de 1920 começou a construção de várias edificações as quais transmitiram importantes significações sobre o processo de modernização da cidade em nível residencial e comercial ligados aos novos modos de viver, morar, habitar e circular na cidade moderna.

¹⁹⁰ SOUZA; MÜLLER, 1997, op. cit., p.93.

CAPÍTULO 03

A FIRMA MACCHIAVELLO & RUBIO

E a arquitetura moderna que busca efeitos artísticos na
máxima simplicidade decorativa, não responde, as
tendências de agora, que inspiram a poesia sintética de
Marinetti e a escultura e pintura expressionista?

Antônio M. Rubio¹⁹¹ (1930)

Saul Macchiavello¹⁹² e Antonio Maria Rubio¹⁹³ se graduaram na Faculdade de Arquitetura da Universidade da República de Montevidéu, no Uruguai, nos anos de 1926 e 1924, respectivamente. Juntos, fundaram a firma *Macchiavello & Rubio*, começando a atuar em Porto Alegre em 1928, data em que iniciaram os registros de suas obras na Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

Na seção *Indicador Profissional*, do jornal Diário de Notícias¹⁹⁴, de 1928, os arquitetos apresentavam sua firma segundo o anúncio, “Engenheiros-Architectos. Diplomados pela Universidade de Montevidéu. Architectura em geral – Projectos – cálculos de cimento armado, construcções e decorações. Direcção e administração de obras, gabinete de estudo. Paysandu, 219. Edifício Hudson (atual prédio do jornal Correio do Povo)”.

Saul Macchiavello, natural da cidade de Uruguaiana, no Rio Grande do Sul, nasceu em 24 de agosto de 1896, vindo a falecer em 31 de julho de 1953. Antonio Rubio era uruguaio,

¹⁹¹ REVISTA DO GLOBO. Ano 02, nº 41, p.44. Porto Alegre: Globo, 1930. Disponível em <<http://www.ipct.pucrs.br/cgi-bin/letras>>. Acesso em 10 jun. 2008.

¹⁹² (1896-1953) Em seu registro do CREA, sob o nº 096, o número de sua carteira profissional era 205-D e foi expedida em 23 de outubro de 1935. O registro no Ministério de Educação e Saúde Pública, para a validação de seu diploma, se encontra na folha 428 do dia 26 de abril de 1935. Na Faculdade de Arquitetura de Montevidéu, a data de formatura consta do dia 27 de fevereiro de 1926, e a legalização de seu diploma está datada do dia 10 de maio de 1926, averbado sob o nº 160 na folha 105 do Livro Registro Geral de Títulos. Saul Macchiavello terminou seus estudos em 22 de dezembro de 1925. A revista *Arquitectura* nº 98, de 1926, apresenta os arquitetos como membros da Sociedade de Arquitetos do Uruguai, na categoria de sócios titulares, residentes nas ruas Maldonado, nº 974 (Macchiavello) e Tristán Narvajás, nº 1121 (Rubio).

¹⁹³ (1896-1967) Em seu registro do CREA, sob o nº 095, o número de sua carteira profissional era 219-D e foi expedida em 25 de outubro de 1935. O registro no Ministério de Educação e Saúde Pública, para a validação de seu diploma, se encontra na folha 428 do dia 26 de abril de 1935, processo nº 3.409. Na Faculdade de Arquitetura de Montevidéu, a data de formatura consta do dia 23 de maio de 1924, e a legalização de seu diploma está datada do dia 02 de junho de 1924, averbado sob o nº 24 na folha 149 do Livro Registro Geral de Títulos. Antonio Rubio terminou seus estudos em setembro de 1922.

¹⁹⁴ Jornal Diário de Notícias de 19/01/1928, p.02.

natural da cidade de Tacuarembó, província de mesmo nome, onde nasceu em 22 de julho de 1896, falecendo em 20 de fevereiro de 1967.

A sociedade entre os arquitetos foi desfeita na segunda metade da década de 1940, pois os últimos registros da firma *Macchiavello & Rubio* na Prefeitura Municipal de Porto Alegre datam do ano de 1946, quando ambos seguiram diferentes caminhos em suas carreiras. Mais tarde, Rubio participaria como um dos fundadores da seção regional do Instituto de Arquitetos do Brasil, o IAB, em 1948.



Imagem 76 – Os arquitetos Saul Macchiavello (esquerda) e Antonio Rubio (direita). Fonte: Revista do Globo. Ano 02 (1930), nº 41, p.43-44. Disponível em <<http://www.ipct.pucrs.br/cgi-bin/letras>>.

Na década de 1920, não havia nenhuma faculdade de arquitetura no Rio Grande do Sul. Os estudantes gaúchos que desejavam fazer o curso de arquitetura teriam de ir para o Rio de Janeiro, pois somente lá havia a Escola Nacional de Belas Artes, antiga Academia Imperial, “[...] por onde passava um grande número de artistas, absorvendo uma série de cânones buscados ou herdados da arte acadêmica européia¹⁹⁵”.

Em Porto Alegre, a Escola de Engenharia, fundada no ano de 1898, embrião da futura Universidade Federal do Rio Grande do Sul, já gozava de grande prestígio acadêmico, sendo

¹⁹⁵ KERN, Maria Lúcia B. Arte e Ideologia: o modernismo nos anos 20. **Revista Estudos Ibero-Americanos**, Brasil, Porto Alegre, v. 09, n. 01 e 02, p.116.

a responsável pela formação de grande parte dos engenheiros atuantes no mercado local como Fernando de Azevedo Moura, Oscar Gertum, Alberto Aydos, João Dahne, Laurí Antunes Conceição, entre outros, todos fundadores de importantes firmas construtoras na capital.

O ensino de arquitetura¹⁹⁶ em Porto Alegre começou a ser ministrado somente no ano de 1945, e, em dois cursos diferentes, onde um era vinculado à Escola de Engenharia e outro ao Instituto de Belas Artes. No ano de 1952, a união dos cursos formou a Faculdade de Arquitetura, através do processo de federalização da Universidade, anteriormente citada.

Tendo em vista a ausência de uma escola de arquitetura na capital gaúcha, até 1945, e a considerável distância dos grandes centros brasileiros que possuíam escolas de ensino superior; a proximidade com o Uruguai, fez com que Saul Macchiavello fosse estudar em Montevideu, onde, durante o curso, conheceria Antonio Rubio. Conforme Weimer¹⁹⁷,

Nos últimos anos do império [...] a Província vivia um considerável isolamento que começou a ser rompido [...] com a construção de uma rede ferroviária que cortaria a metade sul da Província e que se conectaria as redes da Argentina, através de Uruguiana/Paso de los Libres e do Uruguai, através de Livramento/Rivera. Isso viria a facilitar, sobretudo, a integração [...] com as duas grandes metrópoles do Prata que, a esta altura, desfrutavam de um invejável desenvolvimento econômico e cultural. Como as vias de comunicação internas do Brasil eram sobretudo precárias, as ligações com o Prata se tornaram muito dinâmicas [...].

Pode-se atribuir esta vantajosa proximidade do Rio Grande do Sul com os países do Prata, ao desenvolvimento econômico e cultural que se encontravam as capitais do Uruguai e da Argentina, e, principalmente, Buenos Aires, à época considerada a Paris latino-americana.

Mesmo quando já existiam melhores condições de deslocamento para as grandes cidades brasileiras da região sudeste, a viagem de Porto Alegre a São Paulo, por exemplo, era mais longa que entre Porto Alegre e Buenos Aires.

Quando a firma *Macchiavello & Rubio* se estabeleceu em Porto Alegre, em 1928, a cidade, sob a prefeitura de Otávio Rocha (1924-1928), passava por um processo radical de transformações em sua fisionomia e traçado urbano, consolidando um importante sistema viário, que, por sua vez, definiu vias com alto potencial construtivo como as avenidas Borges de Medeiros, Júlio de Castilhos, São Rafael (hoje Alberto Bins), Otávio Rocha e Independência, locais onde, mais tarde, os arquitetos construiriam algumas de suas obras.

Dentro deste contexto, a sociedade porto-alegrense já havia sofrido um processo de transformação sociocultural, visto que a *rua* passou a ser considerada como um lugar de

¹⁹⁶ Ver: FIORI, 1992, op. cit., p.136-408.

¹⁹⁷ WEIMER, Güinter. **Relações Arquitetônicas entre o Rio Grande do Sul e o Prata**. In: As Relações Arquitetônicas do Rio Grande do Sul com os Países do Prata. Brasil, Santiago: URI, 2001, p.21-22.

convívio, e, também porque a ideia de uma cidade aberta ao desenvolvimento comercial e industrial povoava o imaginário local, atribuindo ao centro da cidade o papel de um “lugar de negócios”, modificando os modos de viver e habitar, e proporcionando o desenvolvimento de uma arquitetura comercial verticalizada com maiores proporções que as construídas anteriormente.

Nesta época, atuavam no mercado da construção civil, figuras como Theo Wiederspahn, José Lutzemberger, Manoel Itaquí, Adolf Siegert, Armando Boni, Fernando Corona; construtores, arquitetos e engenheiros alemães, italianos, espanhóis e brasileiros, os quais dividiam o espaço com as recém fundadas firmas construtoras como a Azevedo Moura & Gertum, A. D Aydos & Cia., Barcelos & Cia., entre outras. Vale lembrar que, no início do século XX, as zonas da cidade que apresentavam um maior índice de crescimento eram os bairros Cidade Baixa, Petrópolis, Santana, Floresta, Moinhos de Vento, Auxiliadora etc.

ENGENHEIROS, ARCHITECTOS E CONSTRUCTORES		
ARMANDO BONI Engenheiro Especialista em obras de cimento armado. Rua 7 de Setembro 115 — Tel. 4784	DIAS, ROCHA & CIA. LTDA. Edifício Banco Feltenense 2.º andar	MACHIAVELLO & RUBIO Paysandú 219 — Tel. 4664
ANTONIO OURIQUE MOREIRA Engenheiro-Constructor Vig. José Ignacio N.º 518	E. KEMNITZ & CIA. LTDA Edifício Sol America Rua Gal. Camara 252	MARIENSE & CIA. Edifício Hudson
AZEVEDO MOURA & GERTUM Paysandú 121 — Tel. 5344	ERHARD REPP Volunt. da Patria 142 — Tel. 5558	THE WIEDERSPAHN Comm. Coruja 261 — Tel. 4652
BARCELLOS PETRASI & CIA. Rua das Flores 1189 — Tel. 4624	DYCKERHOFF & WYDMANN S. A. Cia. Constructora "DYWIDAG" Ed. Wilson — 2.º andar — Tel. 4974	THEOPHILO BORGES DE BARROS Av. São Raphael 416
CARLOS HARTMANN Praça da Alameda 22 — Tel. 4757	JOAO L. PUFAL Rua S. Pedro 578 — Tel. 3071	A. D. AYDOS & CIA. Praça Sen. Florencio 22 — Tel. 5952
CARLOS SOLLINGER Rua Hoffmann 509	JOHANNES SCHROTER Curvalho n.º 3	F. DAHNE, CONCEIÇÃO & CIA. Paysandú - Edif. Hudson — Tel. 5579
CARLOS SYLLA Paysandú, Edif. Hudson — Tel. 5913	JOSEF KRUBY Fernando Gomes 12	J. M. VIANNA & OSCAR SILVA Edifício Ely — Salas 7 e 9
BORSATTO & LAIN Construções e Decorações em geral Moinhos de Vento 797 — Tel. 542	JOSEF LUTZENBERGER Felipe Camarão 582 — Tel. 5890	R. AHRGNS Duque de Caxias 1735 — Tel. 4694
	LEMA & PETRUCCI Thomas Flores 142 — Tel. 4278	GUIDO BAGGIO Engenheiro Industrial — Represen- tações — Cnel. Vicente 244

Imagem 77 – Anúncio publicitário de engenheiros, arquitetos e construtores. Fonte: Revista do Globo. Ano 01 (1929), nº 21, p.58. Disponível em <<http://www.ipct.pucrs.br/cgi-bin/letras>>.

Em meio a este cenário de modificações construtivas, Macchiavello e Rubio apresentavam o seguinte pensamento sobre o arquiteto como profissional,

Arquiteto é quem concebe uma obra e quem dirige técnica e artisticamente sua realização. Ao concebê-la, busca como diretriz de sua idéia a beleza e a utilidade de sua criação; ao construí-la, busca os meios mais eficazes para assegurar sua estabilidade e procura, também, a forma mais econômica de realizá-la¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Jornal Diário de Notícias de 01/01/1928, p.08.

Saul Macchiavello se casou com Heloísa de Sampaio Chaves Barcellos, no ano de 1927, e Antonio Rubio com Celina de Sampaio Chaves Barcellos, ambas pertencentes a uma família de alto prestígio social na cidade de Porto Alegre.

Para esta família, construíram várias edificações, dentre as quais se destacam uma residência na rua Felipe Camarão, de **Ismael Chaves Barcellos**¹⁹⁹ (1929); a reforma em uma residência de **Heloísa de Sampaio Chaves Barcellos**²⁰⁰ (1929) na rua Uruguai, nº 54; um projeto de ampliação de um prédio a rua 15 de Novembro, nº 83, que de dois passaria para três pavimentos, para **Heloísa de Sampaio Chaves Barcellos**²⁰¹ (1932); o edifício **Comendador Chaves – Hotel Carraro**²⁰² (1933), para Ismael Chaves Barcellos na rua Dr. Flores com a avenida São Rafael (atual avenida Alberto Bins); o **edifício Paulino Chaves Barcellos**²⁰³ (1934) na rua Mal. Floriano, nº 72, para Heloísa de Sampaio Chaves Barcellos, construído para o cunhado de Macchiavello e, onde, mais tarde, estabeleceriam o escritório da firma *Macchiavello & Rubio*; e o prédio do **Convento Nossa Senhora Aparecida**²⁰⁴ (1934), próximo à rua Caldre e Fião, no bairro Partenon; somando um conjunto de obras que variavam entre programas arquitetônicos residenciais, comerciais, mistos e institucionais.

Na ocasião de uma entrevista ao jornal Diário de Notícias, em 01 de janeiro de 1928, sobre o projeto de uma residência desenvolvida no bairro Moinhos de Vento, Macchiavello expõe seu ponto de vista em relação ao *fazer* arquitetura em Porto Alegre naquela época.

(A arquitetura) é hoje [...] um problema complexo, incapaz de ser resolvido por pseudo-profissionais, que não poderão dar-lhe uma solução razoável de acordo com o gosto e as exigências cada vez maiores dos proprietários, de forma que o estilo não deve ser a preocupação dominante do proprietário, nem dos que se interessam pelo embelezamento da cidade, pois qualquer estilo de arquitetura, quer se inspire nos mais clássicos, quer nos mais avançados moldes de modernismo, tem que ser executado por profissionais que tenham uma séria preparação artística e técnica, a fim de que a construção seja uma verdadeira obra de arte²⁰⁵.

A partir das ideias de Macchiavello, é possível perceber que era comum, na prática da arquitetura, transitar por diferentes estilos, desde aqueles tradicionalmente aceitos, como o historicista eclético e o neocolonial, até as mais novas vertentes originadas das vanguardas estéticas, como as experimentações modernizantes e as edificações com traçado *Art Déco*, estilo marcante ao longo de suas obras.

¹⁹⁹ Arquivo Municipal da Prefeitura de Porto Alegre – microfilme nº 037 – (1929) – projeto nº 5.120.

²⁰⁰ Idem. microfilme nº 038 – (1929) – projeto nº 7.607. Edificação demolida.

²⁰¹ Idem. microfilme nº 050 – (1932) – projeto nº 6.481. Edificação demolida.

²⁰² Idem. microfilme nº 056 – (1933) – projeto nº 12.796. Prédio com alto nível de descaracterização.

²⁰³ Idem. microfilme nº 058 – (1934) – projeto nº 3.923. Edificação em estado de degradação.

²⁰⁴ Idem. microfilme nº 061 – (1934) – projeto nº 17.511. Edificação bem conservada.

²⁰⁵ Jornal Diário de Notícias de 01/01/1928, p.08.

A grande crise mundial de 1929, que abalou a economia de diversos países, não afetou significativamente a produção arquitetônica da firma *Macchiavello & Rubio*, que estava em seu segundo ano de atuação no mercado construtivo porto-alegrense. Ao contrário, a partir do ano de 1930 os projetos comerciais começaram a engrossar a lista de clientes.

Importa lembrar que a criação do sistema CREA/CONFEA, promulgado pelo Decreto nº 23.569, de 11 de dezembro de 1933, que tornou obrigatório o registro dos profissionais estrangeiros, ou com formação no exterior, não dificultou o exercício da prática profissional desses arquitetos, embora tenham se formado no Uruguai. Na verdade, ambos enfrentaram apenas um burocrático processo de validação e reconhecimento de seus diplomas, despachados, juntamente, em agosto de 1935, conforme consta em seus registros do CREA.

Para a presente pesquisa, foi necessário realizar o estudo sobre o sistema de ensino na Faculdade de Arquitetura de Montevideu nos anos de 1920 e o contexto da produção arquitetônica uruguaia das décadas de 1920 e 1930, com o objetivo de compreender como se originou e se processou a formação de Saul Macchiavello e Antonio Rubio e as edificações realizadas em Porto Alegre entre os anos de 1928 e 1938.

Posteriormente, será apresentada a seleção de algumas edificações dentre o seu conjunto de obras que propõe uma análise descritiva e crítico-comparativa, a fim de identificar quais as correntes arquitetônicas e de pensamento compuseram estas edificações, dentre as quais destacam-se: a residência de **José M. Vasquez** (1928), a residência de **Adroaldo Mesquita da Costa** (1929), a residência de **José C. Arguimbau** (1930), a residência de **Carolina C. Arguimbau** (1930), o edifício **Arturo Jamardo** (1932), a residência de **Fábio N. de Barros** (1933), o edifício **Comendador Chaves** (1933), o edifício **Paulino Chaves Barcellos** (1934), o edifício de **Francisca Porto Sampaio** (1934), a residência de **Pedro Paulo de Medeiros** (1938), a residência de **Arsênio Ferreira de Mattos** (1938) e o edifício **Alcaraz** (1938).

Sabe-se que não foi possível contemplar todas as obras construídas pela firma *Macchiavello & Rubio*, pois se acredita que muitas já tenham sido demolidas e outras não foram encontradas, bem como se acredita que algumas podem não ter sido executadas – como a exemplo de obras citadas neste capítulo. Dessa forma, escolheram-se aquelas edificações que se identificaram com a arquitetura *Art Déco* e com a modernidade arquitetônica, de um modo geral, na cidade de Porto Alegre.

3.1 Os arquitetos e sua formação platina

Saul Macchiavello e Antonio Rubio se formaram na Faculdade de Arquitetura de Montevideu em meados da década de 1920, curso que, à época, estava fortemente pautado no modelo de ensino da arquitetura de tradição acadêmica da *École des Beaux-Arts* de Paris. De um modo geral, desde o final do século XIX, as instituições de ensino superior latino-americanas abandonaram as referências das Universidades espanholas e italianas, migrando para o modelo cultural francês. De acordo com Apolo²⁰⁶,

A visão da arquitetura como arte, e, conseqüentemente, do arquiteto como artista, tornaram dominante a alusão ao talento pessoal, a exaltação das habilidades do professor e a importância do contato do aluno com o mestre. A confiança em um método de ensino e de exercício projetual, seguro e comprovado, deixa pouco espaço para a reflexão crítica, onde o discurso poucas vezes se separa das questões do estilo.

A Faculdade de Arquitetura de Montevideu foi criada no ano de 1915, em consequência da separação da Faculdade de *Matemáticas y Ramas Anexas*, fundada no ano de 1885, a qual agrupava tanto estudantes de engenharia, arquitetura e agrimensura, e que funcionava em um antigo prédio localizado no bairro Cidade Velha.

No início do século XX, o Uruguai passou por um grande crescimento econômico e demográfico, devido às exportações de produtos agropecuários e à forte imigração europeia. Segundo Ernesto Spósito²⁰⁷, a eleição de José Batlle y Ordoñez como presidente da República, em 1903, modificou o panorama político e social daquele país. A partir do desenvolvimento de um projeto moderno, Batlle criou um *país modelo* baseado na reforma e universalização ao acesso à educação e à saúde; no apoio ao crescimento industrial e a modernização tecnológica; na criação de várias empresas públicas; e, no investimento do poder público em reformulações urbanas, criando uma imagem de cidade moderna.

A arquitetura produzida no Uruguai, no final do século XIX, era, basicamente, a historicista eclética, de matizes italiana e francesa e de forte inspiração neoclássica, derivada, respectivamente, da corrente de arquitetos de imigração italiana e do modelo *Beaux-Arts* francês presente no ensino universitário. A exemplo desta arquitetura se pode citar o *Palacio Legislativo* (1904), do arquiteto Gaetano Moretti, localizado no eixo da avenida Libertador Brig. Gral. Juan A. Lavalleja, inaugurado no ano de 1925 em função das comemorações do centenário da Independência da República uruguaia.

²⁰⁶ APOLO, 2006, op. cit., p.25. Tradução livre do autor.

²⁰⁷ SPÓSITO, Ernesto. Centenario Moderno. **Apuntes**. Uruguay, Montevideo, vol. 19, nº 02, p.274-283, 2006.



Imagem 78 – *Palacio Legislativo* – fachada principal, Montevideu (1904) – Gaetano Moretti. Fonte: Revista *Arquitectura*. Ano 05 (1919), nº 32, p.16.

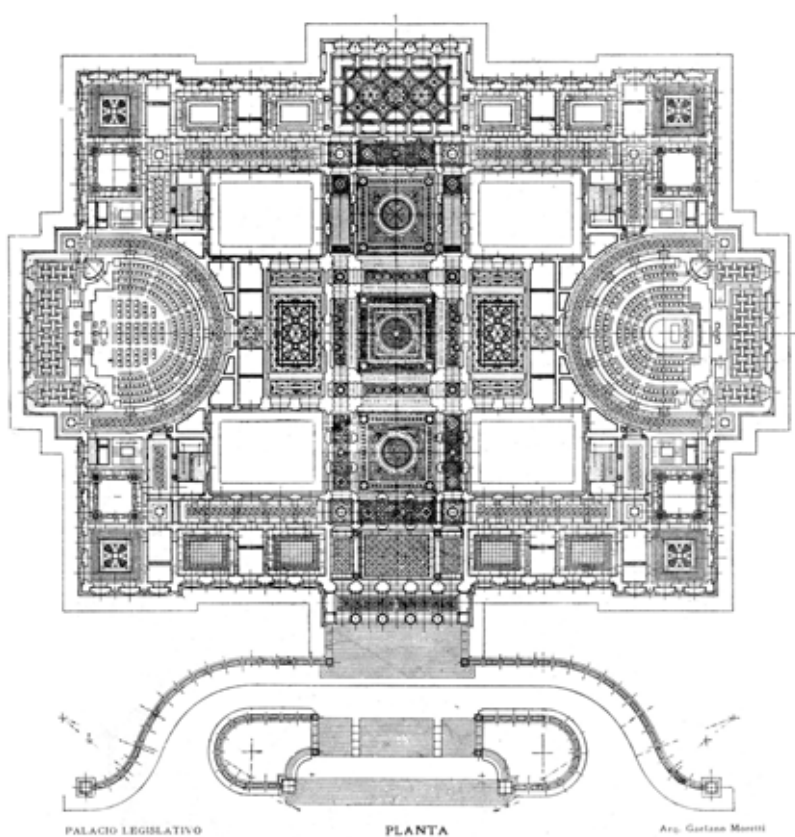


Imagem 79 – *Palacio Legislativo* – planta baixa do pavimento térreo, Montevideu (1904) – Gaetano Moretti. Fonte: Revista *Arquitectura*. Ano 05 (1919), nº 32, p.18.

O processo de transformações urbanas de Montevidéu se baseou no modelo Haussmanniano de Paris – modelo que se contrapõe ao traçado quadriculado espanhol – desenvolvendo-se em função do traçado de grandes avenidas diagonais e radiais que desembocavam em marcos urbanos, prédios ou monumentos de caráter excepcional, como as sedes de instituições públicas a exemplo do *Palacio Legislativo* (1904), símbolo do Estado de direito, afirmando o projeto de modernidade implantado no país.



Imagem 80 – Vista aérea de Montevidéu (década de 1930). Fonte: Revista do Globo. Ano 07 (1935), nº 163, p.30. Disponível em <<http://www.ipct.pucrs.br/cgi-bin/letras>>.

Em meio a este contexto, chegou a Montevidéu, no ano de 1907, o arquiteto francês Joseph P. Carré²⁰⁸, convidado pelo governo uruguaio, de acordo com uma política de vínculo acadêmico com a Europa, tendo a missão e a responsabilidade de reestruturar o ensino de arquitetura naquele país. A contratação de um professor estrangeiro tinha, portanto, como finalidade obter novas orientações e pontos de vista que norteassem esta reestruturação.

Formado no modelo da *École* de Paris, onde o neoclassicismo era predominante, Carré baseou sua doutrina na tradição acadêmica de Julien Guadet²⁰⁹ e no racionalismo de Henri Labrouste, apresentando um caráter aberto aos interesses dos alunos pelos estudos das últimas

²⁰⁸ (1870-1941) Joseph P. Carré se graduou na *École des Beaux-Arts* de Paris. Foi um professor de grande prestígio no Uruguai, entre as décadas de 1910 a 1940, cuja opinião era respeitada em nível acadêmico e profissional. Entre suas obras se destaca a sede social do Jockey Club (1920).

²⁰⁹ (1834-1908) Julien Guadet foi arquiteto e teórico francês. Como professor de Teoria da Arquitetura, entre os anos de 1894 a 1908, na *École des Beaux-Arts* de Paris, foi uma figura de referência em relação à teoria e a tradição acadêmica. Ganhou o *Grand Prix* de Roma, em 1864, com o projeto: Um Asilo nos Alpes.

tendências da arquitetura desenvolvida na Europa e nas Américas. Segundo Bonilla²¹⁰, “[...] Carré vinha da França e com todo o peso que isso significava no contexto cultural do Rio da Prata, “ser francês”. Naquele momento, a França era uma metrópole, se olhava para lá porque era de onde vinha tudo o que existia de melhor”.

Durante o seu percurso na Faculdade de Arquitetura, Carré foi professor de Saul Macchiavello e Antonio Rubio, como também, de Mauricio Cravotto²¹¹, Julio Vilamajó²¹², e, mais tarde, de Roman Fresnedo Siri²¹³; sendo estes três últimos, arquitetos uruguaios de grande prestígio no cenário de seu país.

A influência de Guadet no pensamento arquitetônico do período de transição entre o século XIX para o XX é reconhecida através de seu tratado, de quatro volumes, *Éléments et théorie de l'architecture*, publicado entre os anos de 1901 e 1904, que se tornou a vertente de ensino da *École des Beaux-Arts* e leitura obrigatória para todos os estudantes e profissionais de arquitetura do início do século XX. Conforme Banham²¹⁴, no pensamento de Guadet,

[...] nada é mais atraente que a composição [...] É este o verdadeiro campo do artista, com nenhum limite ou fronteira a não ser o impossível. Compor [...] É por juntas, unir, combinar, as partes de um todo. Estas partes, por sua vez, são os Elementos da Composição, e assim como irão realizar suas concepções com paredes, aberturas, abóbadas, telhados – todos elementos de arquitetura – estabelecerão sua composição com quartos, vestíbulos, saídas e escadas. Estes são os Elementos da Composição.

Guadet acreditava que através da união das partes elementares de uma construção, como a pedra, o tijolo, o cimento etc; era possível conceber os elementos de arquitetura, ou seja, um arco, uma abóbada, paredes entre outros; e através desse conjunto de novas

²¹⁰ BONILLA, Francisco. **A Arquitetura Uruguia e o Ensino na Faculdade de Arquitetura de Montevidéu nas décadas de 1920 e 1930**. [27 out. 2009]. Entrevistador: Rogério P. Dias de Oliveira. Porto Alegre: PUCRS, 2009. 01 arquivo MP3 (45 min), estéreo. Tradução livre do autor.

²¹¹ (1893-1962) Mauricio Cravotto entrou na Faculdade no ano de 1912 graduando-se em 1917. Foi o primeiro ganhador do concurso *Gran Premio* da Faculdade de Arquitetura, com o projeto do Palácio para os Congressos Internacionais. Ganhou seu primeiro concurso público com o projeto para o *Rowing Club* de Montevidéu em 1923. Foi professor da Faculdade de Arquitetura entre os anos de 1921 e 1952. Entre suas obras destacam-se o *El Rambla Hotel* (1931), sua residência (1933) e o *Palacio Municipal* (1936). Na área do urbanismo, Cravotto realizou o *Plan Regulador de Montevideo* (1930), o projeto do *Park-Way Atlântico* (1932) e o *Plan Regulador de Mendoza* (1942).

²¹² (1894-1948) Julio Vilamajó se graduou no ano de 1915, o mesmo ano em que foi criada a Faculdade de Arquitetura. Em 1917 começou a lecionar, como professor adjunto, no *atelier* de Projetos de Arquitetura. Em 1920 ganhou o concurso do *Gran Premio*, o que lhe rendeu uma viagem de estudos para a Europa. Após quatro anos voltou a Montevidéu, depois de observar uma Europa em reconstrução do pós-guerra. Entre suas obras se destacam sua própria residência (1930), o prédio da Faculdade de Engenharia, o *Palacio Santa Lucía*, a sucursal *Gral. Flores del Banco de la República*, entre outros.

²¹³ (1903-1975) Fresnedo Siri ingressou no curso de arquitetura no ano de 1923 e se graduou em 1930. Em Porto Alegre, é de sua autoria a nova sede do Jockey Club do Rio Grande do Sul – Hipódromo do Cristal (1952) e o edifício Esplanada (1952). Também é de sua autoria, em conjunto com o arquiteto Mario Muccinelli, o atual prédio da Faculdade de Arquitetura de Montevidéu (1938).

²¹⁴ BANHAM, 2003, op. cit., p.35.

combinações seriam criados os elementos de composição, que, por sua vez, e, de acordo com um programa pré-estabelecido, formariam a edificação propriamente dita.

Em virtude do pensamento de Guadet, Carré estabeleceu o padrão de ensino basicamente sobre o conceito de composição clássica aos moldes da *École* de Paris. Da mesma forma, seu interesse pela escola racionalista francesa, ligada ao pensamento de Henri Labrouste, mostrava traços de modernidade na medida em que avançava no sentido da pureza das formas e da clareza do programa.

Para Carré, uma obra arquitetônica deveria estar adaptada às necessidades de viver, a pureza formal, a sua conformação com o sistema construtivo e ao caráter do edifício. Sobre sua tendência racionalista dizia: “[...] uma das qualidades da visão moderna, é a simplicidade. Foram abandonados, com razão, os adornos inúteis [...]”²¹⁵. De acordo com Apolo²¹⁶,

[...] O critério estético se forma por evolução, não por geração espontânea. Nunca será suficiente o estudo que se faça do clássico, do tradicional, em arte. [...] As grandes regras da composição: não deve haver estudante que ignore este magnífico capítulo da obra de Guadet.

Com a instalação do modelo *Beaux-Arts* na Faculdade, o ensino de projeto de arquitetura começava a ser ministrado através do sistema de *ateliers*, pois estudantes de diferentes níveis de formação estariam sob a tutela de um mestre professor, que, de certa forma, assumiria uma figura paternal, já em que deveria corrigir aluno por aluno e projeto por projeto.

O conceito de *atelier* transformava a sala de aula em um lugar onde era possível, ao mestre, sugerir, aconselhar e criticar os alunos sobre seus trabalhos, de uma maneira pela qual o desenvolvimento da arquitetura não estivesse totalmente sugestionado às leis da composição e da razão, mas também, considerando as experiências profissionais e os modos de expressão. Através das atividades no *atelier* era possível formar o juízo crítico dos alunos, desenvolvendo suas qualidades, sua imaginação, corrigindo seus erros, e incentivando-os a compor; mostrando-lhes “[...] visíveis e claras, as coisas que lhe parecem obscuras ou incertas porque lhes falta o hábito de conceber as formas precisas e definitivas”²¹⁷.

O modelo de ensino *Beaux-Arts* implicava a presença de professores que fossem arquitetos atuantes no mercado de trabalho, atribuindo papéis claramente hierarquizados entre

²¹⁵ CARRÉ, José P. **Meditaciones sobre la Formacion del Arquitecto**. In: UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA. Anales de la Facultad de Arquitectura: 1938-1939. Uruguay, Montevideo, 1940, p.102. Tradução livre do autor

²¹⁶ APOLO, 2006, op. cit., p.51. Tradução livre do autor.

²¹⁷ Ibidem, p.43.

professores e alunos, onde, de certa forma, a figura do professor era “[...] um modelo como profissional [...] através de seu ponto de vista e valores pessoais²¹⁸”. Esse modelo de ensino se estruturava em função dos seguintes procedimentos: 1) divisão do curso em *ateliers*; 2) do estímulo a ajuda mútua entre os alunos mais velhos e mais novos; 3) do ensino de projeto ministrado por arquitetos atuantes; 4) os estudos do projeto começavam logo após o ingresso no *atelier*; e 5) do sistema de *esquisse*. O esquício era um esboço inicial, um tipo de ideia matriz, os princípios para o desenvolvimento inicial do projeto. Conforme Apolo²¹⁹,

[...] O método para conseguir este resultado consiste em propor exercícios sucessivos, variados e progressivos, que deve ser realizado de acordo com um programa dado. É o que chamamos de “esquício”. São as considerações das idéias tais quais são concebidas. No “esquício” devem configurar-se as linhas principais do projeto que serviram de base para todo o resto, porque constituem a visão espontânea do aluno sobre o tema proposto. Evidentemente, esta primeira idéia terá erros, mas será o ponto de partida, de referência, para o desenvolvimento futuro do projeto.

Paralelamente ao *atelier* de Carré, também se desenvolviam outros *ateliers* com diferentes programas, em distintos semestres; os *ateliers* de Composição Decorativa, dedicados à arquitetura de interiores; Desenho de Ornato e Figuras; Arquitetura; Traçado de Sombras; Desenho de Modelos, do professor J. Garibaldi; Composição de Ornatos, do professor Cândido Lerena Joanicó; entre outros. Contemporâneos àqueles estavam os professores Rodolfo Vigouroux, Daniel Rocco, José Gimeno, Horacio Acosta y Lara, Jacobo Vasquez Varela, C. E. Schinca, A. Campos, A. Muñoz del Campo, Fernando Capurro, Julio Vilamajó, Mauricio Cravotto, Juan A. Scasso, entre outros.

O ensino do urbanismo, constituído como disciplina em *atelier*, começou a ser ministrado somente na década de 1930, sendo, desde 1923, ministrado na modalidade de curso paralelo pelos professores Mauricio Cravotto e Juan A. Scasso, com o nome de Curso Prático de Urbanismo. Seguindo a linha dos cursos paralelos também era desenvolvido pelo professor J. Belloni, o Curso de Desenho Natural e Modelo Vivo.

Maurício Cravotto também contribuiu para a renovação do ensino na Faculdade de Arquitetura. Começou a lecionar no ano de 1921, depois de ter regressado de uma longa viagem de estudos pela Europa, experiência que o afastou do academicismo de sua formação, proporcionando-lhe trazer para o seu *atelier* a nova arquitetura praticada naquele continente baseada nas vanguardas estéticas. Sua atitude renovadora repercutiu como mais uma entre as vertentes arquitetônicas desenvolvidas no Uruguai nas décadas de 1920 e 1930.

²¹⁸ APOLO, 2006, op. cit., p.27. Tradução livre do autor.

²¹⁹ Ibidem, p.55.

Facultad de Arquitectura

Estudios de Arquitectura

LOS estudios que deben seguirse para obtener el título de Arquitecto en el Uruguay, se cursan en la Facultad de Arquitectura, creada por la Ley del 27 de Noviembre de 1915. Antes de esta fecha el diploma se obtenía en la Facultad de Matemáticas que otorgaba también los títulos de Ingeniero de Puentes y Caminos y Agrimensur.

Los estudios se cursan de acuerdo con el siguiente plan:

Primer semestre:

1. Matemáticas Superiores I.
2. Mecánica Racional y Estática Gráfica I.
3. Geometría Proyectiva y Descriptiva.
4. Dibujo de Ornato y Figura I.
5. Modelado I.
6. Teoría del Arte I.
7. Teoría de la Arquitectura I.
8. Proyectos de Arquitectura I.

Segundo semestre:

1. Matemáticas Superiores II.
2. Mecánica Racional y Estática Gráfica II.
3. Trazado de Sombras.
4. Dibujo de Ornato y Figura II.
5. Modelado II.
6. Teoría del Arte II.
7. Proyectos de Arquitectura II.

Tercer semestre:

1. Materiales de Construcción.
2. Mecánica Aplicada a las Construcciones (Resistencia de Materiales y Estabilidad de las Construcciones I).
3. Topografía y Práctica de Topografía.
4. Perspectiva.
5. Dibujo de Ornato y Figura III.
6. Teoría de la Arquitectura II.
7. Proyectos de Arquitectura III.

Cuarta semestre:

1. Ensayo de Materiales.
2. Mecánica Aplicada a las Construcciones (Resistencia de Materiales y Estabilidad de las Construcciones II).
3. Estereotomía.
4. Construcción I.
5. Dibujo del Natural y Modelo Vivo.
6. Proyectos de Arquitectura IV.

Quinto semestre:

1. Mecánica Aplicada a las Construcciones (Resistencia de Materiales y Estabilidad de las Construcciones III).
2. Construcción II.
3. Higiene Aplicada a las Construcciones.
4. Composición de Ornato I.
5. Historia de la Arquitectura II.
6. Teoría de la Arquitectura III.
7. Proyectos de Arquitectura V.

Sexto semestre:

1. Mecánica Aplicada a las Construcciones (Resistencia de Materiales y Estabilidad de las Construcciones IV).
2. Construcción III.
3. Instalaciones en los Edificios.
4. Composición de Ornato II.
5. Historia de la Arquitectura III.
6. Proyectos de Arquitectura VI.

Séptimo semestre:

1. Construcción IV (Proyectos).
2. Composición Decorativa I.
3. Historia de la Arquitectura IV.
4. Teoría de la Arquitectura IV.
5. Proyectos de Arquitectura VII.

Octavo semestre:

1. Composición Decorativa II.
2. Proyectos de Arquitectura VIII.
3. Historia de la Arquitectura V.
4. Arquitectura Legal I.

Noveno semestre:

1. Composición Decorativa III.
2. Proyectos de Arquitectura IX.
3. Arquitectura Legal II.
4. Economía Política.

Décimo semestre:

1. Proyectos de Arquitectura X.
2. Trazado de Ciudades y Arquitectura Paisajista.
3. Práctica Profesional.

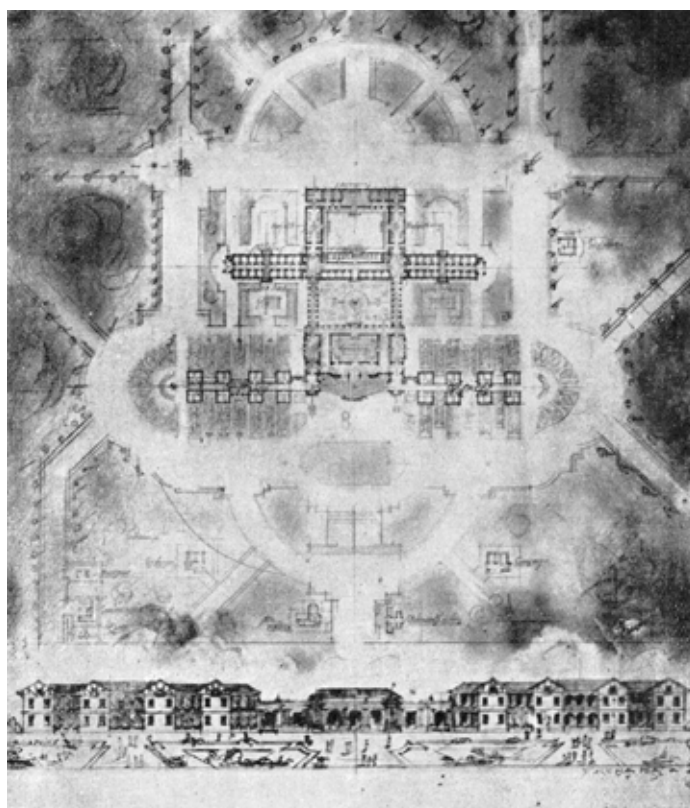
Imagem 81 – Currículo da Faculdade de Arquitetura de Montevideu vigente na década de 1920. Fonte: Revista *Arquitectura*. Ano 05 (1919), nº 32, p.49. Imagem editada pelo autor.

Os programas arquitetônicos, que seriam desenvolvidos nos *ateliers*, eram elaborados pelo corpo docente da Faculdade, e, basicamente, caracterizavam-se como temas de forte carga simbólica, monumentos, edifícios cívicos, como também, temas culturais, comerciais,

institucionais, independentemente de serem concebidos para situações reais ou imaginárias, e, que poderiam ser modificados, de um semestre para outro, conforme os professores achassem necessário, ou seja, o *atelier* de Projeto de Arquitetura I poderia apresentar um determinado tema em um semestre e outro no próximo.

Como exemplo desses temas, pode-se citar: um prédio para uma sociedade de arquitetos, uma sala de chá de uma grande cafeteria, uma casa de aluguel, um sanatório para convalescentes, um conjunto de edifícios para companhias de navegação, um palácio do trabalho, um instituto de ciências naturais, um museu-biblioteca de artes, um estabelecimento hospitalar para operários e idosos, um retiro, uma agência de automóveis etc.

Para a avaliação final de cada *atelier* era formada uma banca examinadora constituída pelo Diretor da Faculdade e pelos professores titulares de cada *atelier*. De acordo com Apolo²²⁰, “Este modelo de aprendizagem implica a referência constante a outras arquiteturas, principalmente exemplos clássicos, através de exercícios de reprodução em um sentido arqueológico e do uso dos manuais como instrumento mais eficaz”.



ALUM. SAUL MACCHIAVELLO

PROF. J. P. CARRÉ

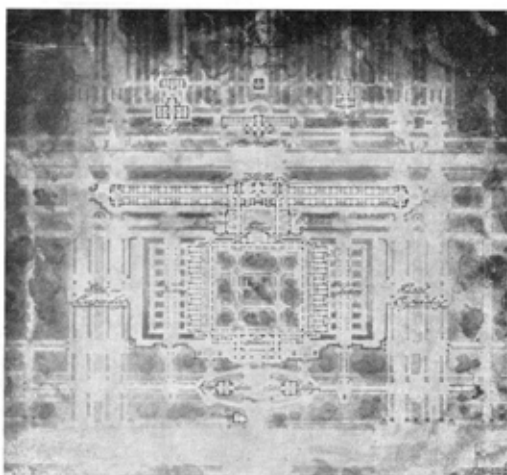
Imagem 82 – Uma Casa de Retiro para Idosos, *atelier* de Projeto de Arquitetura (1925) – Saul Macchiavello.
 Fonte: Revista *Arquitectura*. Ano 10 (1924), Tomo X, p.155.

²²⁰ APOLO, 2006, op. cit., p.27. Tradução livre do autor.

Facultad de Arquitectura

PROYECTOS DE ARQUITECTURA IX y X SEMESTRES

Esquicio de 7 días - Tema: Una casa de retiro para ancianos



ALUM. J. P. SIERRA MORATÓ

PROF. J. P. CARRÉ

Este Establecimiento estará situado sobre un terreno en pendiente y dispuesto para recibir matrimonios como también solteros de los dos sexos.

Comprenderá:

1.—Uno o dos edificios compuestos de un piso bajo y un piso alto completado parcialmente por un pequeño piso de atico para el servicio. En estos estarán repartidas las habitaciones para 30 matrimonios viviendo en pequeños alojamientos compuestos de una entrada, dos piezas una para el matrimonio, otra

para comedor y una pieza de servicio.

2.—Un edificio compuesto de un piso bajo y un piso alto con un pequeño atico para el servicio. En estos pisos serán repartidas las habitaciones para 40 solteros y 40 solteras (una pieza para cada uno).

3.—Los servicios administrativos establecidos cerca de la entrada y compuesto de:

Un pabellón para el conserje.

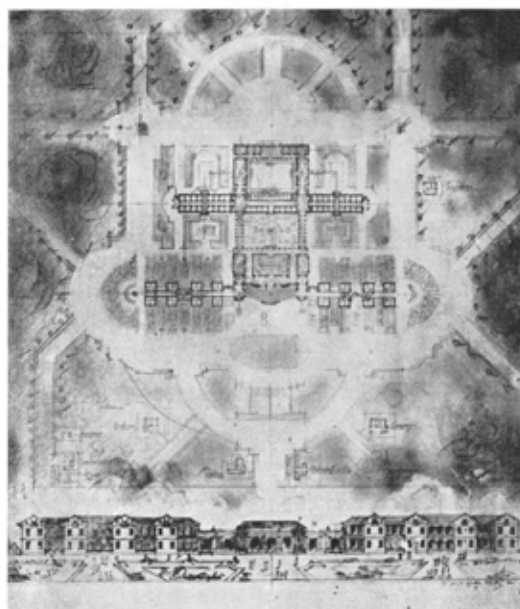
Un pabellón para el quintero.

Los despachos de la administración y departamento del Director.

El servicio medico, los despachos y alojamiento del ecónomo.

4.— Los servicios generales compuestos de:

La cocina y sus dependencias.



ALUM. SAUL MACCHIAVELLO

PROF. J. P. CARRÉ

Un refectorio para los solteros hombres.

Un refectorio para los solteros mujeres.

Una gran sala para las reuniones generales y 2 más pequeñas para las reuniones por sexos.

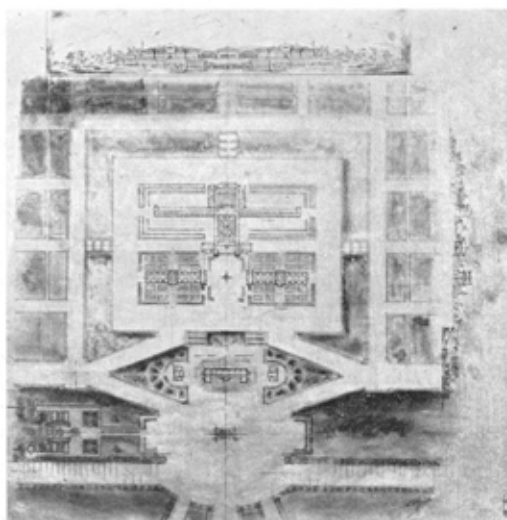
Baños y lencería.

Enfermería con pabellón aislado para los contagiosos y un depósito mortuario.

Cada matrimonio dispondrá de un pequeño jardín. Los solteros podrán tomar parte en los trabajos de plantaciones y cultura del jardín del establecimiento.

La mayor dimensión del terreno no excederá de 250 metros.

Los pequeños pabellones de servicio y jardines no están comprendidos en esta medida.

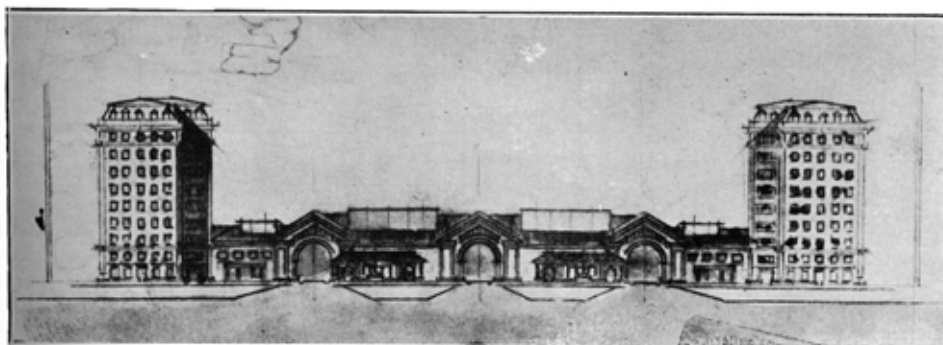


ALUM. A. D'AGOSTO

PROF. J. P. CARRÉ

ARQUITECTURA

UN DEPOSITO PARA BASTIDORES Y ACCESORIOS DE TEATRO



Prof. Arqto: José P. Carré

Fachada

Alumno: Antonio Rubio

ARQUITECTURA 4.º CURSO

Este edificio destinado a conservar los bastidores de un gran teatro como también los accesorios: muebles, trajes, armaduras, etc., estará construido sobre un terreno cuya mayor dimensión no excederá de 160 metros, accesible de un lado por una ancha calle; los tres otros lados estarán limitados por paredes medianeras.

Las construcciones no deberán acercarse mas de 10 metros de las paredes medianeras para evitar la propagación de incendios. Por la misma razón, se evitará entre ellos comunicaciones techadas. Sin embargo, el cargamento de los carros debe electuarse a cubierto.

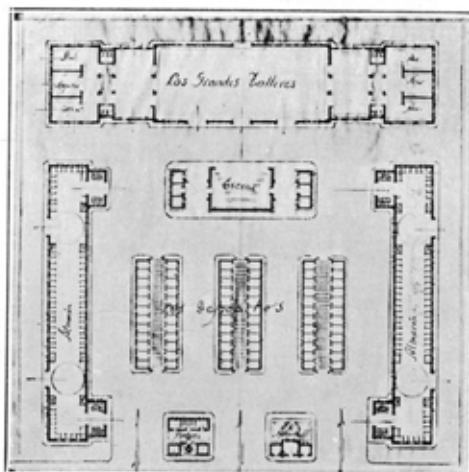
El conjunto de las construcciones comprenderá:

1.º Un pabellón de conserje y un pabellón de administración a la entrada.

2.º Los depósitos de bastidores en número de tres o cuatro por un conjunto de 30 a 90 casillas de bastidores.

Cada depósito se compone de una vía longitudinal, donde los carros de transporte entran por una extremidad, se paran para cargar o descargar y salen por la otra extremidad.

De cada lado de esta vía están



Planta

Prof. Arqto: José P. Carré

Alumno: Antonio Rubio

las casillas de bastidores abiertas por delante, cerradas sobre los otros tres lados, anchas de 3 o 4 metros, y de 4 metros por lo menos de profundidad; los bastidores están colocados parados con bastante intervalo para poder hojearlos. Las casillas tienen alrededor de 9 metros de altura. Arriba de las casillas de bajo el techo se colocan los telones arrollados.

Se precisa que el carro muy largo, pueda dar la vuelta

después de su salida del depósito para volver sea por la misma vía, sea por un camino diferente.

3.º Los Talleres: Uno grande y dos más pequeños, accesible a los carros.

Estos Talleres muy vastos tienen luz de arriba. Las telas para pintar están colocadas sobre el suelo. Los pintores trabajan de pie, circulando sobre las telas.

El más grande de los talleres está reservado para las telas de fondo.

Además se dispondrán talleres pequeños para la preparación de los estudios y maquetas. Vestuarios, lavabos, etc. Un gran taller de carpintería y talleres secundarios para la confección o reparación de bastidores, etc.

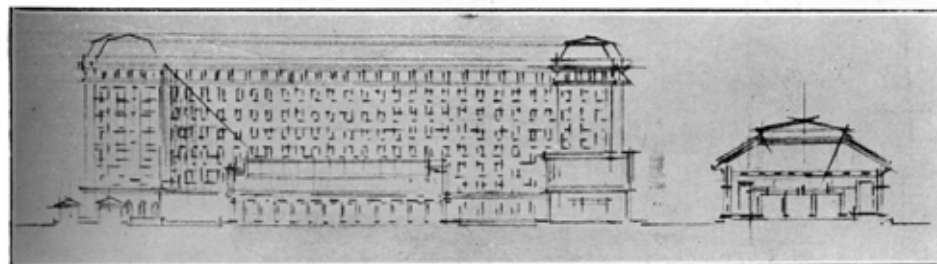
Cerca de esos diversos talleres habrá una sala representando la escena de un teatro (más o menos 20 x 15) para los ensayos de "plantación" de bastidores.

4.º Los depósitos de accesorios comprendiendo:

Un patio descubierta, para los cargamentos, descarga, embalaje, etc.

Almacenes en varios pisos, para los muebles y accesorios. Varios talleres en diferentes pisos para carpinteros, tapiceros, pintores, etc.

5.º Caballería para dos caballos, cochería para un carro. Alojamiento para el Guarda-Conserje, y uno o dos obreros cocheros.



Corte

A partir deste sistema de ensino, Carré desenvolveu as atividades em seu *atelier* acreditando que “[...] de acordo com um tema dado, o (aluno) criaria as formas e disposições correspondentes às exigências do programa, por meio do desenho. No entanto, afirmava ser um erro acreditar que a base dos estudos de arquitetura deveria estar centrada no desenho²²¹”.

Desenvolver um projeto de arquitetura tendo por base um tema proposto era uma sistemática dos concursos para o *Grand Prix* de Roma, organizado pela academia francesa, onde os temas de arquitetura cívica ou religiosa predominavam sobre os demais.

No ano de 1917, criou-se na Faculdade de Arquitetura de Montevideú o concurso bianual intitulado *Gran Premio*, uma versão local do *Grand Prix* de Roma, em que os participantes eram arquitetos recém formados, os quais disputavam, como prêmio, uma bolsa de estudos de um ano, na Europa, a fim de promover intercâmbio cultural, experiência e o contato com a produção arquitetônica do velho continente.



Imagem 85 – Palácio Sede da Liga das Nações – *Gran Premio* de Arquitetura (1920) – Julio Vilamajó. Fonte: Revista *Arquitectura*. Ano 06 (1920), tomo VI, lâmina II.

O ensino na Faculdade de Arquitetura de Montevideú estruturou-se, basicamente, em função dos *ateliers* e do ensino do projeto de arquitetura propriamente dito, sendo, este, a base do curso, e, conseqüentemente, a disciplina que ocupava um tempo considerável dos estudantes. Carré dizia: “Nunca há de se perder o objetivo principal da Faculdade, o qual é o de formar arquitetos, ou seja, pessoas capazes de conceber obras de arquitetura respondendo a programas determinados e satisfazendo as exigências do meio [...]”²²².

²²¹ SCHLEE, Andrey R. **A Arquitetura Renovadora de Montevideú: tradición y regionalismo**. In: As Relações Arquitetônicas do Rio Grande do Sul com os Países do Prata. Brasil, Santiago: URI, 2001, p.110.

²²² APOLO, 2006, op. cit., p.43. Tradução livre do autor.

Em virtude do novo contexto político, econômico e sociocultural vivido no Uruguai no início do século XX, e, através do permanente contato com a Europa, criou-se um ambiente propício para o estudo e a exploração das vertentes arquitetônicas desenvolvidas pelas vanguardas estéticas.

Desta forma, a figura de Carré foi uma peça fundamental para o desenvolvimento do ensino da arquitetura naquele país, pois, ao mesmo tempo, em que estava aberto às novas vertentes arquitetônicas, pautava o seu discurso no método de composição acadêmico *Beaux-Arts*, seguindo as tendências da escola racionalista francesa ligada ao pensamento de Labrouste, onde o principal objetivo era sempre a simplificação formal. Segundo Carré²²³,

[...] Ensinar não é dar fórmulas boas ou más, antigas ou modernas. Com fórmulas não se faz arquitetura. Ensinar arquitetura é ensinar a compor, estudar e expressar. [...] a originalidade consiste na tradução sincera do programa, tendo em vista e analisando todas as particularidades nele contidas, expressando-as bem e dando ao projeto um caráter próprio, com elementos criados com esse propósito, que lhe proporcionarão um aspecto único e inconfundível.

O exercício da arquitetura exigia do profissional uma correta leitura do programa e das particularidades impostas por ele, cabendo ao arquiteto investigá-las com profusão de modo a manipulá-las a fim de executar a melhor composição que satisfizesse suas exigências. Dessa forma, Carré acreditava que todos os elementos de uma obra arquitetônica, desde os mínimos detalhes, teriam sua razão de existir.

Uma de suas obras mais importantes realizadas em Montevidéu foi o prédio do *Jockey Club* (1920), localizado na avenida 18 de Julho. Neste prédio, concebido em estilo neoclássico, “[...] Carré deixou transparecer toda sua formação acadêmica [...] Parte de um sólido historicismo eclético, retomando uma estrutura consagrada, que ele sabiamente monumentaliza para impor ao edifício o seu caráter²²⁴”.

O prédio do *Jockey Club*²²⁵ se inseriu perfeitamente na avenida 18 de Julho do início da década de 1920, onde predominavam várias edificações de arquitetura historicista eclética, destacando-se pela sua altura, maior que as demais, pela escala dos elementos construtivos da fachada, principalmente as grandes arcadas, como também, pela inusitada decoração interna, executada aos moldes da arte decorativa francesa, tornando esta edificação um modelo de arquitetura híbrida com fachada neoclássica e interior *Art Déco*.

²²³ CARRÉ, 1940, op. cit., p.104. Tradução livre do autor.

²²⁴ INTENDÊNCIA MUNICIPAL DE MONTEVIDEO. **Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo**. 4ª ed. Uruguay, Montevideo: Intendência Municipal de Montevideo, 2010, p.139. Tradução livre do autor.

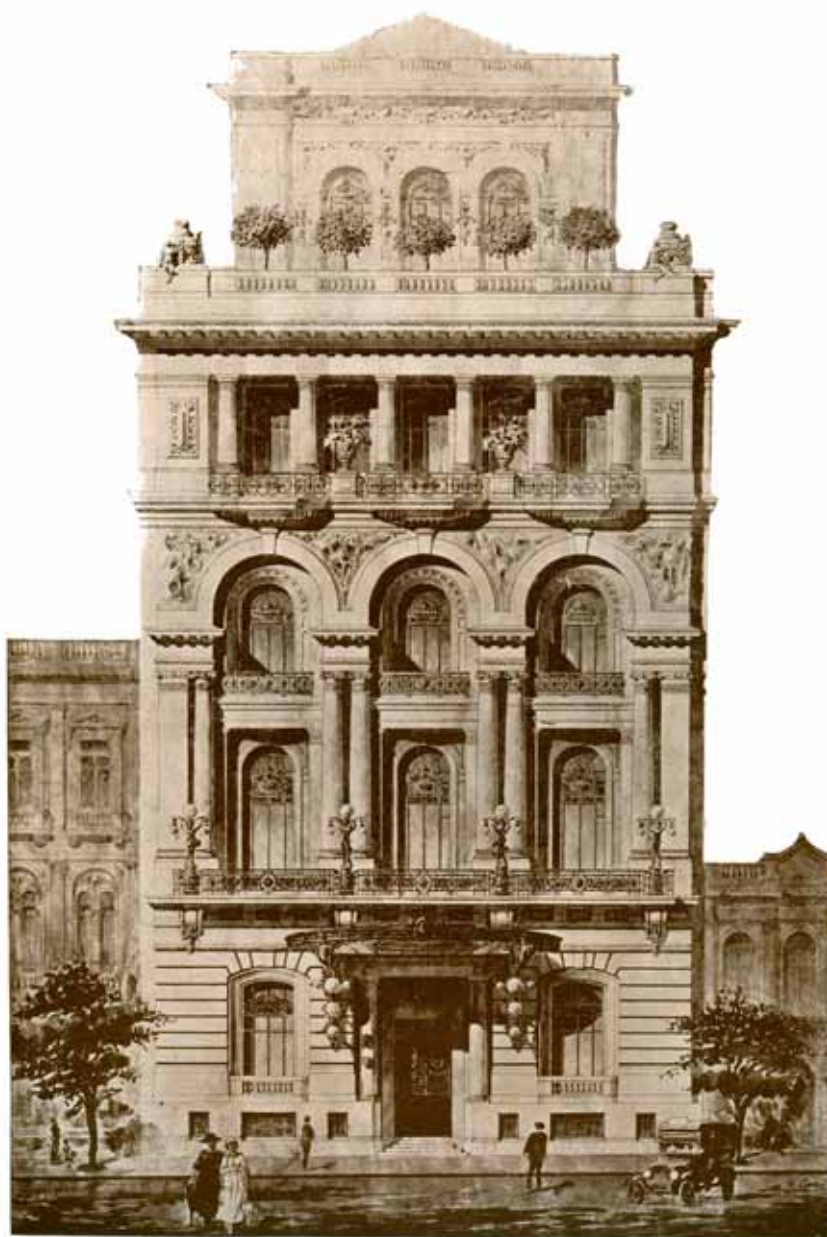
²²⁵ Foram divulgados nas páginas da revista *Arquitectura* alguns projetos diferentes em relação à resolução da fachada, ao número de pavimentos e ao coroamento da edificação. O projeto construído não possui o volume acima do terraço conforme mostra a imagem 86.

Destacam-se, também, entre as obras de Carré, um edifício construído para um hotel na avenida 08 de outubro e o projeto para o concurso público do Palácio do Governo, no ano de 1911, ganhador do segundo lugar.

ARQUITECTURA

Edificio del Jockey Club de Montevideo

Arquitecto: José P. Carré



Fachada

— 244 —

Imagem 86 – *Jockey Club*, Montevideu (1920) – José P. Carré. Fonte: Revista *Arquitectura*. Ano 10 (1923), nº 72, p.244.

O estilo polivalente de Carré contribuiu para a formação de uma Faculdade de orientação acadêmica, tradicional e rigorosa, mas que apresentava um posicionamento aberto às novas propostas que estavam sendo formuladas no contexto arquitetônico europeu e norte-americano, considerando-as como opções possíveis frente aos estilos historicistas ecléticos ligados à tradição.

Sobre os desafios impostos à arquitetura em uma época de aceleradas transformações socioculturais, Carré dizia: “[...] Compete a nossa geração de arquitetos conquistar uma nova fórmula que permita conciliar a ciência da construção com o ideal do artista. Neste sentido estamos bem auxiliados pela indústria que cria novos materiais, novos produtos aplicáveis à construção²²⁶”.

Em um Uruguai que desejava se tornar um país moderno, este caráter universal da escola de arquitetura, evitou, em um primeiro momento, um confronto direto entre o tradicional e o moderno. Tal postura estabeleceu uma linha de continuidade entre o antigo e o novo, desenvolvendo um tipo de arquitetura que, aos poucos, afirmava a primazia dos planos e volumes, da racionalidade e da simplificação formal, colaborando para que a arquitetura *Art Déco* se tornasse à imagem de uma linguagem moderna. Segundo Schelotto²²⁷,

[...] o ensino de arquitetura, que nas décadas de 1920 e 1930 ocorria no âmbito de uma tradição acadêmica, foi o veículo apropriado para canalizar as inquietações dos estudantes e professores que experimentaram com idêntico entusiasmo o desenho *Déco* nas aulas da Faculdade de Arquitetura de então, tanto no desenvolvimento de anteprojetos como nas investigações dos cursos de desenho chamados à época de cursos de Composição Decorativa.

Em sua viagem de estudos pela Europa, no ano de 1928, Carré observou a arquitetura moderna desenvolvida até então naquele continente. Vale lembrar que nesta época, a arquitetura das vanguardas estéticas e a arquitetura *Art Déco* estavam efervescentes, e a arquitetura de Le Corbusier tomava forma em função dos seus Cinco Pontos da Nova Arquitetura (1926). As formas simples e o abandono dos elementos decorativos em excesso foram características destacadas por Carré²²⁸: “Estamos em uma época de transição [...] (na qual) resultou uma arte híbrida feita em parte, ou em sua totalidade, das reminiscências do passado, adaptadas mais ou menos às exigências modernas”.

No Uruguai das décadas de 1920 e 1930, vários estilos arquitetônicos se desenvolviam paralelamente, distintos por seus elementos de composição, como a exemplo do historicismo

²²⁶ CARRÉ, José. La Arquitectura Moderna. In: **Revista *Arquitectura***. Ano 03 (1916), p.79. Tradução livre do autor.

²²⁷ SCHELOTTO, 1997, op. cit., p.50.

²²⁸ CARRÉ, 1916, op. cit., p.77. Tradução livre do autor.

eclético e do neocolonial. Dos estilos ligados à tradição, o neocolonial, em especial, difundiu-se na arquitetura uruguaia em virtude de uma retomada ao estilo colonial espanhol, na medida em que os países latino-americanos buscavam fortalecer sua identidade nacional, reconhecendo suas raízes e expressando-a através da arquitetura.

Esta arquitetura desenvolveu, mais especificamente, às características da arquitetura do sul da Espanha, da província de Andaluzia, cujas raízes remontam à conquista da península Ibérica pelos muçulmanos, formando uma arquitetura de elementos árabes e espanhóis.



Imagem 87 – Casa Daniel García, Montevideu (1925) – Carlos Terra Urioste. Fonte: Revista *Arquitectura*. Ano 11 (1925), nº 97, p.279.

Entre os estilos ligados às formas modernizantes destacaram-se: a arquitetura náutica, caracteristicamente inspirada nas curvas do expressionismo holandês e muito desenvolvida no Uruguai; a arquitetura *Art Déco* e a modernidade arquitetônica corbusiana, difundida no país

após sua passagem por Montevidéu em 1929, exercendo fortes mudanças na arquitetura uruguaia. Conforme Bonilla²²⁹, “A arquitetura náutica foi produzida com maior frequência em um momento que se valorizam os grandes *buques* que chegavam ao Uruguai [...] A arquitetura náutica tomou elementos do *movimento moderno* e elementos do *Art Déco*”.

O *Art Déco* ressaltava o ornamento e a arquitetura náutica o dinamismo e o movimento, mas ambas, basicamente, reproduziam os modelos de composição clássica, diferentemente da arquitetura corbusiana, que, essencialmente, apresentava-se como paradigmática em função dos Cinco Pontos da Nova Arquitetura (1926). As obras de Mauricio Cravotto e Julio Vilamajó mesclam um pouco de cada vertente, formando um repertório de pioneiras expressões modernas uruguaias.



Imagem 88 – Casa Vilamajó, Montevidéu (1930) – Julio Vilamajó. Fonte: BROWNE, Enrique. **Otra Arquitectura en América Latina**. México: Gustavo Gili, 1982, p.28.

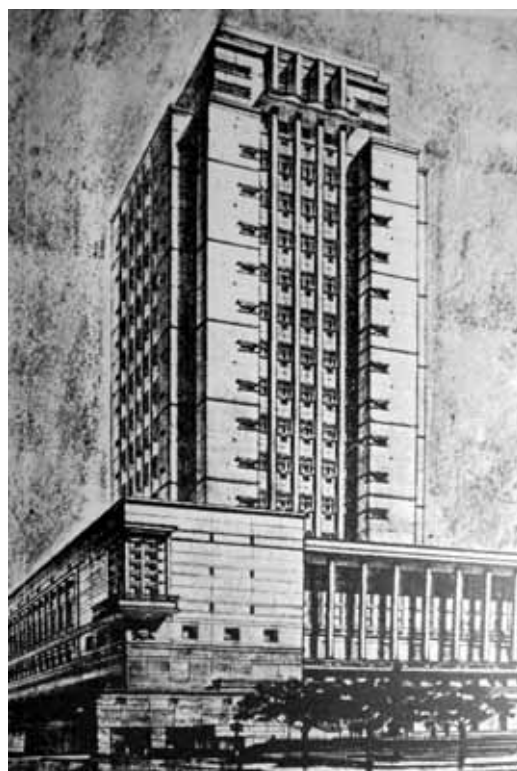
As diversas vertentes arquitetônicas desenvolvidas naquele país podem ser vistas em obras como a do *Palacio Salvo* (1922) de Mario Palanti, localizado na praça Independência, em estilo historicista eclético, composto por várias formas, arcos, colunatas e elementos decorativos em ferro fundido; do prédio da *Aduana* de Montevidéu (1923) de Jorge Herrán, localizado na rambla 25 de agosto de 1825, em estilo monumental moderno, com suas linhas retas que formam um imenso bloco construtivo; do Centro Médico de Montevidéu – Hospital

²²⁹ BONILLA, 2009, op. cit. Tradução livre do autor.

de Clínicas (1930) e Instituto de Higiene (1933) de Carlos Surraco, localizados próximo ao Parque Batlle, edificações baseadas nos princípios do funcionalismo do Movimento Moderno de Arquitetura, expressando em suas formas externas a clareza das áreas internas; do *Palacio Municipal* de Montevideu (1930) de Mauricio Cravotto, localizado na avenida 18 de Julho, que se constituiu como um elemento de referência na escala urbana; e do prédio da Faculdade de Arquitetura (1938) de Román Fresnedo Siri, localizado na boulevard Artigas, obra que evoca as vanguardas modernas e a arquitetura desenvolvida por Frank Lloyd Wight e Le Corbusier, no que se refere ao espaço, a sobriedade das formas, os grandes planos horizontais, e a clara setorização funcional.



Imagem 89 – *Palacio Salvo*, Montevideu (1922) – Mario Palanti. Fonte: Foto do autor (2010).



Imagens 90 e 91 – *Aduana de Montevideu*, Montevideu (1923) – Jorge Herrán; e *Palacio Municipal*, Montevideu (1930) – Mauricio Cravotto. Fonte: ARANA, Mariano; GARABELLI, Lorenzo. **Arquitectura Renovadora en Montevideo 1915-1940**. Uruguay, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1991, p.40 e 45, respectivamente.



Imagem 92 – Faculdade de Arquitetura, Montevideu (1938) – Romám Fresnedo Siri. Fonte: ARANA, Mariano, MAZZINI, Andrés; PONTE, Cecília; SCHELOTTO, Salvador. **Guias Elarqa de Arquitectura: Art Déco** – tomo V. Uruguay, Montevideo: Editorial dos Puntos, 1999, p.73.

Neste contexto de transformações, o Uruguai viveu na década de 1920 “[...] um processo de modernização associado ao tema do Centenário, ou Centenários, comemorados em 1925 e 1930, ocasião em que se forjou, a juízo da crítica histórica, um imaginário social que impregnou boa parte da vida social da nação ao longo deste século, até os nossos dias²³⁰”. De acordo com Schelotto, este imaginário social originou-se a partir de uma linguagem entre os quais se destacam os elementos visuais e os cenários da vida cotidiana, formando uma cultura visual, onde o traçado e a arquitetura *Art Déco* contribuíram em larga escala.

As correntes que representavam a modernidade arquitetônica ganhavam espaço com os intercâmbios com a Europa e os Estados Unidos, através da observação das obras dos grandes mestres das vanguardas estéticas, como Peter Behrens, Le Corbusier, Eric Mendelsohn, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright, entre outros; através dos ensinamentos dos professores na Faculdade; e pelas publicações e revistas estrangeiras que chegavam ao Uruguai, como a *Wendingen*, a *Moderne Bauformen*, a *Die Form*, a *L’Architecture d’Aujourd’hui* e a *Architectural Fórum*, divulgando as últimas produções holandesas, alemãs, francesas e norte-americanas.

Destaca-se, também, a revista *Arquitectura*²³¹, da Sociedade de Arquitetos do Uruguai, publicada em 1914, portanto, um ano antes da formação da Faculdade de Arquitetura. Seu foco principal estava centrado na produção arquitetônica nacional e nos trabalhos desenvolvidos nos *ateliers* da Faculdade de Arquitetura, bem como na divulgação do pensamento de seus idealizadores, cuja comissão diretora era formada, basicamente, por professores que lecionavam na Universidade e na Faculdade de Arquitetura.

A revista *Arquitectura*, em especial, foi um veículo de fomento cultural, pois “[...] através de suas páginas, foram sendo esclarecidos os fundamentos doutrinários das novas correntes, destacando-se a necessidade de construir uma expressão arquitetônica própria²³²”.

Dentro desse contexto acadêmico e arquitetônico, Saul Macchiavello e Antonio Rubio construíram o seu perfil profissional que mais tarde mostraria um caráter aberto aos vários estilos praticados na arquitetura de então, transitando entre obras residenciais e comerciais em estilo neocolonial espanhol, historicista eclético, apresentando uma modernidade arquitetônica marcadamente de traçado *Art Déco*.

²³⁰ SCHELOTTO, 1997, op. cit., p.45.

²³¹ A revista *Arquitectura* foi produzida até a edição nº 267 de dezembro de 2002.

²³² ARANA; GARABELLI, 1991, op. cit., p.23. Tradução livre do autor.

3.2 O conjunto das obras (1928-1938)

O conjunto das obras de Saul Macchiavello e Antonio Rubio foi analisado, basicamente, entre os anos de 1928 e 1938²³³, e, pode-se dizer que, ao longo deste período, sua arquitetura apresentou variações estilísticas marcantes e bem definidas circulando entre o historicismo eclético, o neocolonial e o moderno de traçado *Art Déco*.

O registro de suas obras na Prefeitura Municipal de Porto Alegre iniciou no ano de 1928, com a aprovação do projeto de uma residência para **José M. Vasquez**²³⁴, localizada na rua Barão de Santo Ângelo, nº 290, antiga rua Barão de Mauá. Uma edificação onde o traçado arquitetônico evocava o conjunto de elementos do estilo neocolonial espanhol, característica corrente na arquitetura uruguaia e latino-americana das décadas de 1920 e 1930.

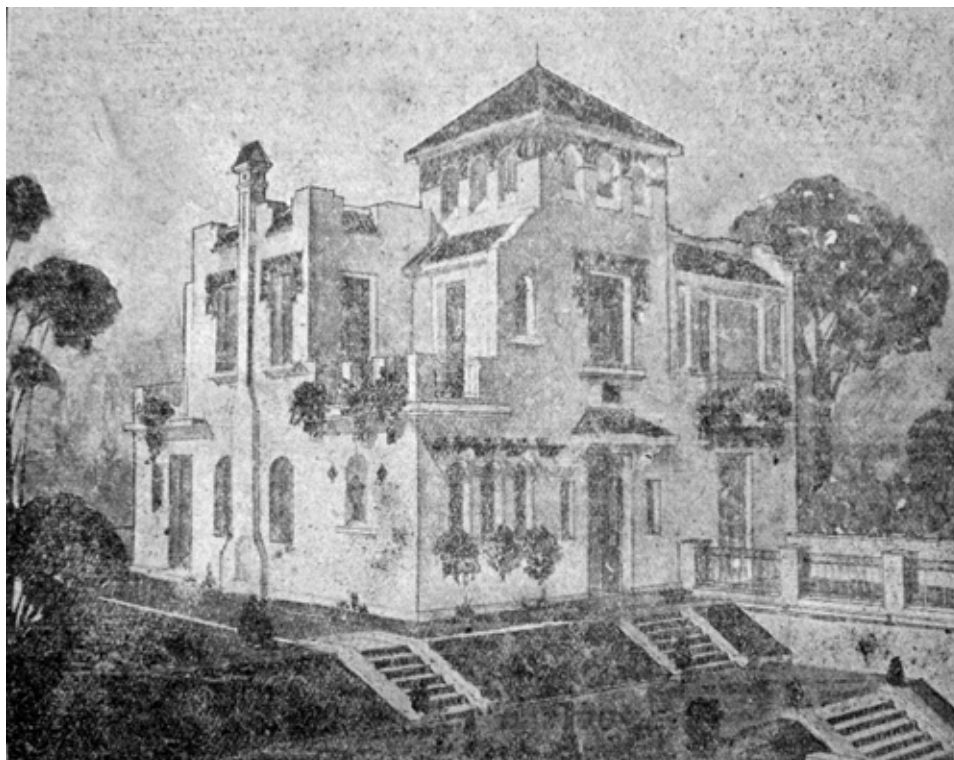


Imagem 93 – Casa José M. Vasquez – Jornal Diário de Notícias 01/01/1928. Fonte: Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa.

O palacete de José M. Vasquez, executado no bairro Moinhos de Vento, foi descrito pelo próprio Macchiavello em entrevista concedida ao jornal Diário de Notícias, na edição de 01 de janeiro de 1928. Vale lembrar que esta residência foi concebida em um bairro de classe

²³³ Embora o foco dessa pesquisa sejam as obras desenvolvidas entre os anos de 1928 e 1938, foram descritas, também, as obras realizadas até o ano de 1946, momento em que os arquitetos desfizeram sua sociedade.

²³⁴ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 031 – (1928) – projeto nº 223.

alta, onde a prática arquitetônica era tradicionalmente conhecida por seus palacetes e casarões em estilo historicista eclético, portanto o neocolonial espanhol se apresentou como uma alternativa à arquitetura daquele local. Segundo Macchiavello²³⁵,

Na futura residência do Sr. José M. Vasquez, diretor da C. C. Buxton Guilayn, a idéia [...] diretriz foi a de aproveitar a posição do local, Moinhos de Vento, donde se descortinam belíssimos panoramas, aliadas às comodidades exigidas pelo proprietário. Como todos os estilos apresentam respeitáveis e poderosas razões de beleza, escolheu-se o antigo colonial espanhol, porque este faz ressaltar, no colorido brilhante dos seus mosaicos, madeiras e telhas, sobre o fundo branco das paredes, o caráter alegre e pitoresco que convém a uma moradia naquele aristocrático e formoso bairro. Suas sacadas características, salientes e floridas, como seus terraços ao ar livre, dão vida ao edifício pela grande simplicidade de linhas e ausência de esculturas ornamentais, que é, hoje, o apanágio das construções modernas.

Sua implantação, com recuo lateral, permitiu aos arquitetos trabalhar as três faces da edificação, as quais proporcionavam áreas satisfatórias de iluminação e ventilação em todos os cômodos. Conforme Bonilla²³⁶, “[...] (esta edificação lembra) uma arquitetura pitoresca espanhola. Os grandes mestres da arquitetura uruguaia fizeram muitas edificações desta forma, idealizada a partir da arquitetura espanhola ou árabe”.

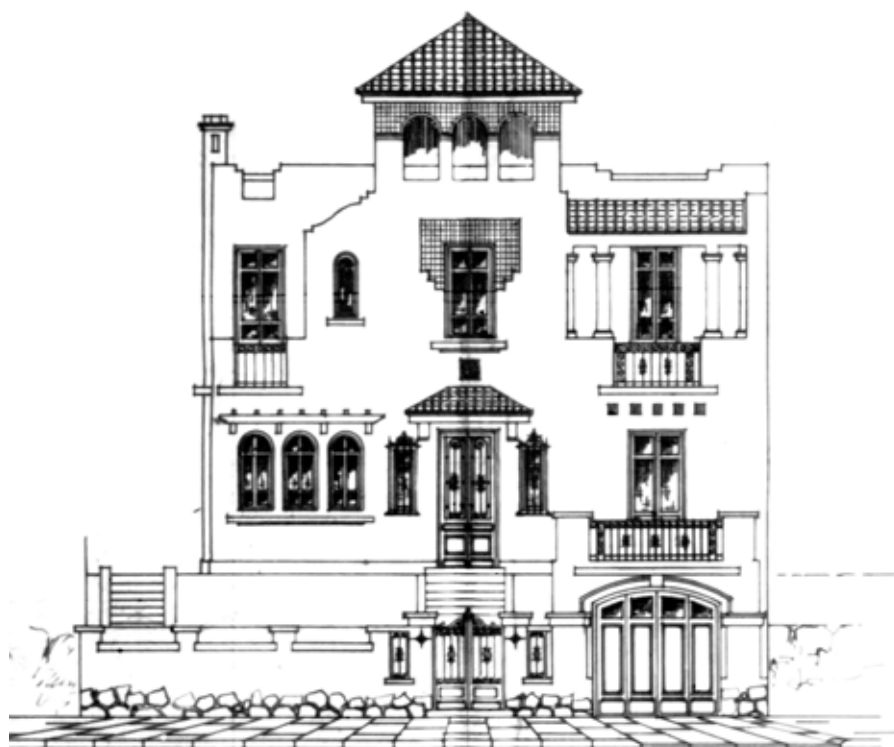


Imagem 94 – Casa José M. Vasquez – fachada principal, Porto Alegre (1928) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n° 031 – (1928) – projeto n° 223.

²³⁵ Jornal Diário de Notícias de 01/01/1928, p.08.

²³⁶ BONILLA, 2009, op. cit. Tradução livre do autor.



Imagem 95 – Casa José M. Vasquez – fachada lateral, Porto Alegre (1928) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n° 031 – (1928) – projeto n° 223.



Imagem 96 – Casa José M. Vasquez – planta baixa térreo e superior, Porto Alegre (1928) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n° 031 – (1928) – projeto n° 223.

Sua organização espacial reservou os ambientes íntimos para o segundo pavimento e as áreas sociais e de serviço para o andar térreo, destacando-se entre eles a presença do gabinete, do quarto de costura e da garagem. Nota-se que o gabinete era um prolongamento da área social e um espaço exclusivamente masculino, um local de trabalho, onde o dono da casa geralmente recebia amigos ou estranhos.

O quarto de costura constituía-se em um espaço destinado às mulheres utilizado diariamente, onde eram recebidos, informalmente, parentes ou amigos. De acordo com Géa²³⁷, “A permanência da associação homem-público e mulher-privada [...] definia [...] os ambientes de uso mais social para o primeiro caso e os mais reservados para o segundo”.

A garagem, um compartimento inovador em programas arquitetônicos do início do século XX, era considerada um signo da modernidade, pois estava intimamente relacionada ao automóvel e todas as implicações que ele proporcionava, como a mobilidade, a liberdade e a velocidade, além de ser um produto resultante do progresso industrial.

Para o sistema construtivo, os arquitetos utilizaram o cimento armado como elemento estrutural em peças de fundações, vigas, lajes de entrepiso, cobertura e garagem. Esta técnica possibilitou localizar a garagem no declive, à frente do terreno, colocando-a ao nível da calçada e proporcionando a criação de um terraço junto ao jardim (conforme imagem 97). No corpo da edificação também são encontrados pequenos terraços.

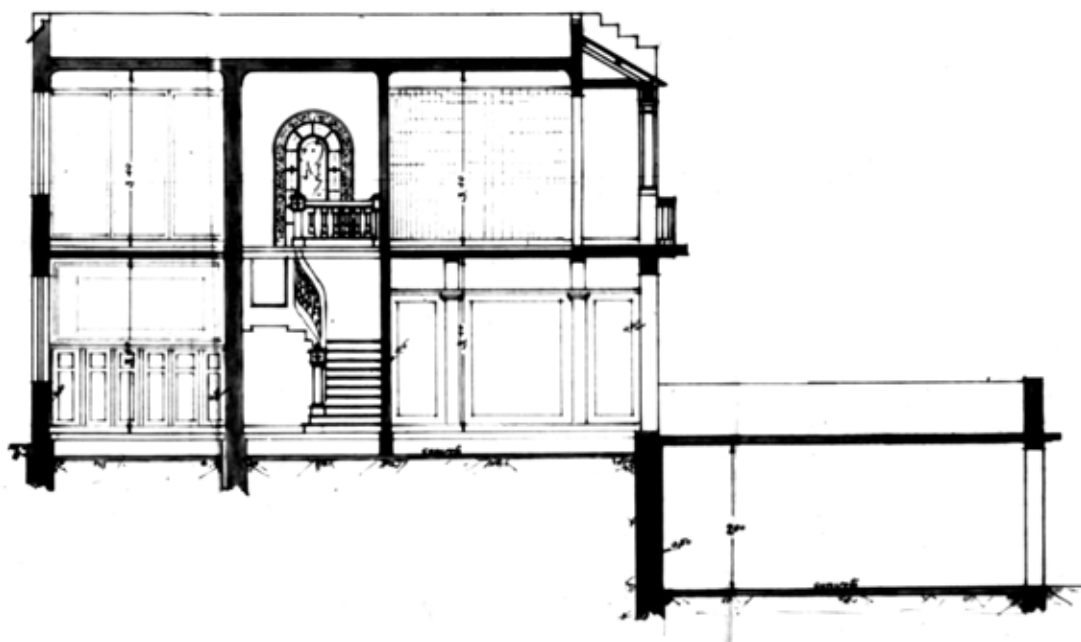


Imagem 97 – Casa José M. Vasquez – corte longitudinal, Porto Alegre (1928) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n° 031 – (1928) – projeto n° 223.

²³⁷ GÉA, 1995, op. cit., p.200-201.



Imagem 98 – Casa José M. Vasquez, Porto Alegre (1928) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Foto do Autor (2010).



Imagem 99 – Casa José M. Vasquez – detalhe torreão, Porto Alegre (1928) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Foto do Autor (2010).

Apesar de algumas descaracterizações de seu projeto original, comparando-se a residência de José M. Vasquez com a arquitetura neocolonial desenvolvida no Uruguai na mesma época, é possível notar uma semelhança marcante no vocabulário das formas e dos elementos arquitetônicos, nas cores, nos materiais e no sistema compositivo.



Imagem 100 – Casa Eugenio Petit Muñoz, Montevidéu (1925) – Carlos Herrera Lean. Fonte: Revista *Arquitectura*. Ano 11 (1925), nº 86, p.12.



Imagem 101 – Residência privada, Montevidéu (1926) – Alberto Muñoz del Campo. Fonte: Revista *Arquitectura*. Ano 12 (1926), nº 99, p.30.

No ano de 1929, os arquitetos construíram uma residência para **Ismael Chaves Barcellos**, na rua Felipe Camarão; e outra para **Heloísa de Sampaio Chaves Barcellos**, na rua Uruguai nº 54, ambas citadas anteriormente; assim como, uma residência para **Adroaldo Mesquita da Costa**²³⁸, na rua Duque de Caxias, localizada próxima ao antigo Auditório Araújo Viana, ambos hoje demolidos. Seus primeiros projetos, entre os anos de 1928 e 1929, foram encomendas de residências de moradias unifamiliares.

A casa Adroaldo Mesquita da Costa foi projetada em estilo historicista eclético, possuindo um rico repertório decorativo variando entre relevos em argamassa, elementos em ferro – guarda-corpo da sacada e da torre – arcos, colunatas e um minarete que evocava traços da arquitetura neocolonial espanhola. Em meio a este repertório historicista, vale frizar a geometrização de alguns elementos como no coroamento da edificação e da torre, bem como os motivos marajoaras dispostos ao longo do pavimento térreo de caráter *Art Déco*.

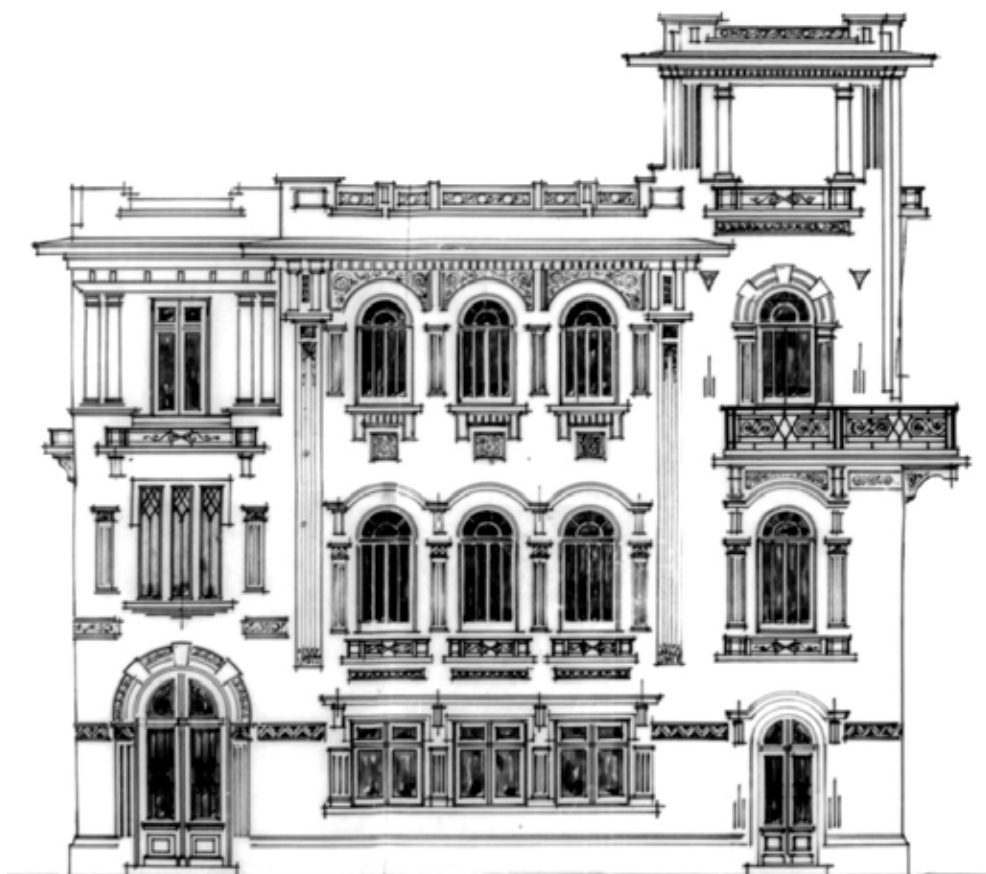


Imagem 102 – Casa Adroaldo Mesquita da Costa – fachada principal, Porto Alegre (1929) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 040 – (1929) – projeto nº 14.403.

²³⁸ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 040 – (1929) – projeto nº 14.403. Edificação demolida.

O volume edificado se desenvolve de forma quadrangular com pouca variação de planos, com exceção aos pequenos terraços localizados no primeiro e segundo pavimentos, e o minarete, o qual confere movimento e hierarquia à edificação.

Em sua organização espacial destaca-se, no pavimento térreo, a presença do gabinete equipado com uma estrutura independente do restante da residência, composta por uma sala de espera com acesso à rua, biblioteca e banheiro, indícios de que, provavelmente, o proprietário também utilizasse este ambiente para o trabalho. Destacam-se as grandes dimensões dos compartimentos destinados à sala de jantar, ao *living room* e à sala de visitas, que possui um espaço reservado para a capela.

O sistema estrutural foi executado com paredes auto-portantes e um conjunto de fundações, vigas e lajes de cobertura em cimento armado – técnica recorrente em vários projetos de Macchiavello e Rubio, a qual permitia a criação de terraços e a eliminação dos telhados. Observando-se a imagem 104, é possível notar uma escada de serviço – ao fundo da construção – com a função de conectar os pavimentos ao terraço de cobertura. Provavelmente deste local, o observador poderia ter uma visão privilegiada do centro da cidade, pois esta residência estava localizada ao lado da Praça da Matriz.

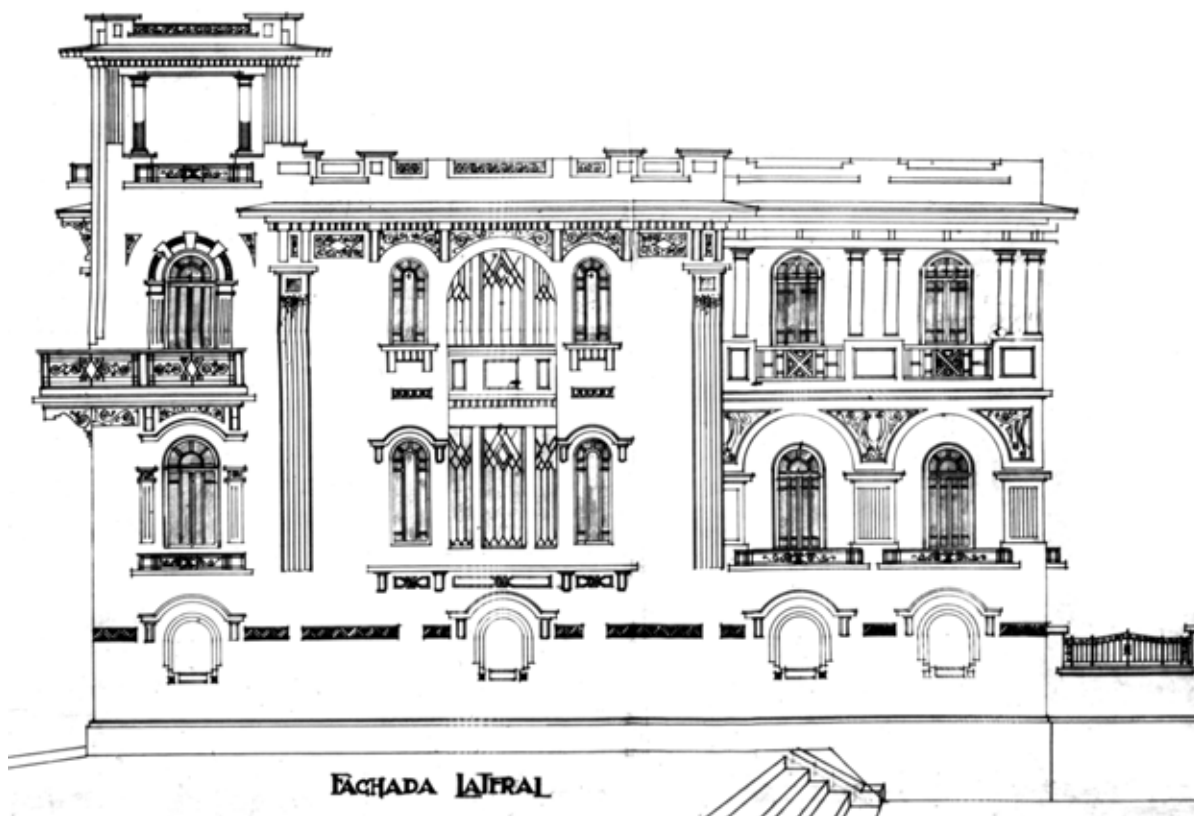


Imagem 103 – Casa Adroaldo Mesquita da Costa – fachada lateral, Porto Alegre (1929) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n° 040 – (1929) – projeto n° 14.403.



Imagem 104 – Casa Adroaldo Mesquita da Costa – planta baixa, Porto Alegre (1929) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n° 040 – (1929) – projeto n° 14.403.



Imagem 105 – Casa Adroaldo Mesquita da Costa, Porto Alegre (1929) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo.



Imagem 106 – Casa Adroaldo Mesquita da Costa – corte transversal, Porto Alegre (1929) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n° 040 – (1929) – projeto n° 14.403.

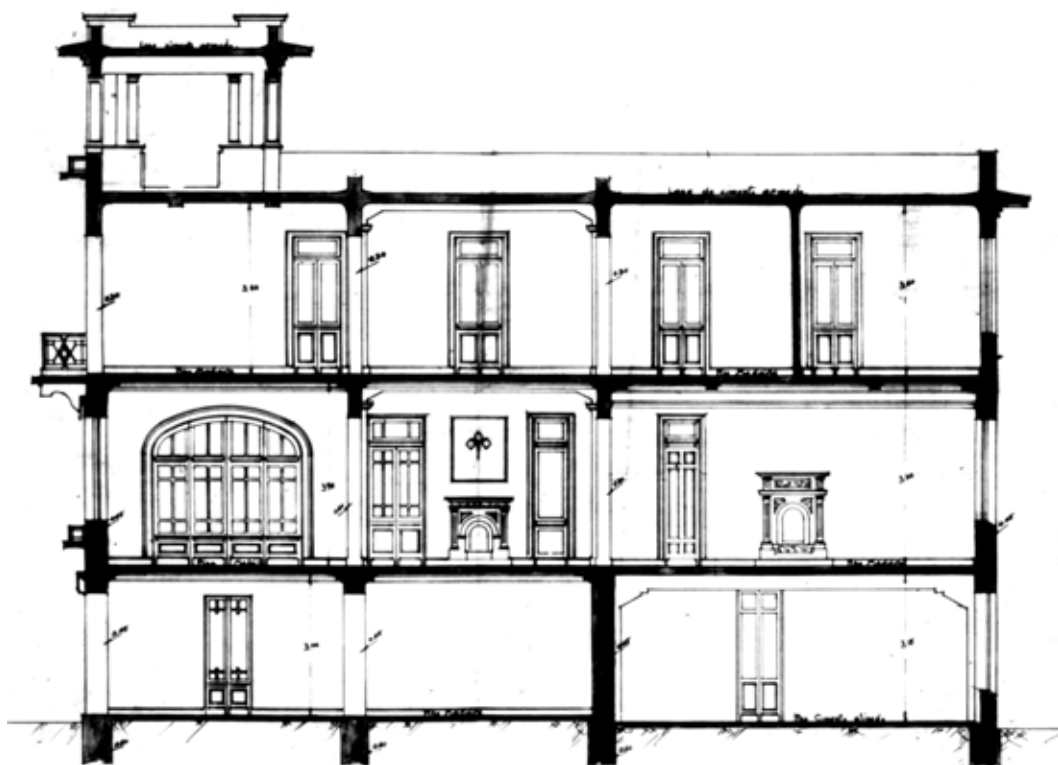


Imagem 107 – Casa Adroaldo Mesquita da Costa – corte longitudinal, Porto Alegre (1929) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n° 040 – (1929) – projeto n° 14.403.

Em 1930, os registros microfilmados mostraram o projeto de uma residência para **José Carvalho Arguimbau**²³⁹, na rua Santana; e outra para **Carolina Carvalho Arguimbau**²⁴⁰, na rua José Bonifácio esquina com a rua Santana – ambas já demolidas.

Se comparada aos projetos anteriores, observa-se que a casa de José C. Arguimbau apresenta um novo estilo. Sua arquitetura de formas geométricas e simplificadas incorporou os elementos do repertório decorativo *Art Déco*, onde se destacam o coroamento levemente escalonado e o remate em *zigzague* no conjunto de janelas do segundo pavimento, solução que, mais tarde seria utilizada no edifício Paulino Chaves Barcellos (1934) (imagem 155).

A assimetria do eixo vertical da fachada é decorrente do deslocamento do acesso para a lateral em virtude das dimensões do terreno de 6,60m de largura, medida utilizada nos antigos lotes residenciais do final do século XIX. Sua organização espacial é resultante da pequena largura do terreno, onde se destacam a área de ventilação interna e o extenso corredor que conecta os ambientes, e que, de certa forma, lembra o modelo de *casa dos anos 1910*. Baseando-se em sua tipologia, acredita-se que a técnica construtiva utilizada tenha se configurado em virtude de um sistema estrutural de paredes auto-portantes.



Imagem 108 – Casa José C. Arguimbau – fachada e plantas, Porto Alegre (1930) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 040 – (1930) – projeto nº 9.156.

²³⁹ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 040 – (1930) – projeto nº 9.156. Edificação demolida.

²⁴⁰ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 040 – (1930) – projeto nº 9.242. Edificação demolida.

Comparando-se o projeto da casa José C. de Arguimbau com esta residência unifamiliar (1925), localizada em Montevideu, é possível notar uma semelhança marcante com relação às dimensões do terreno, à organização espacial, aos elementos do repertório decorativo do estilo *Art Déco* e à geometrização das linhas e das formas.

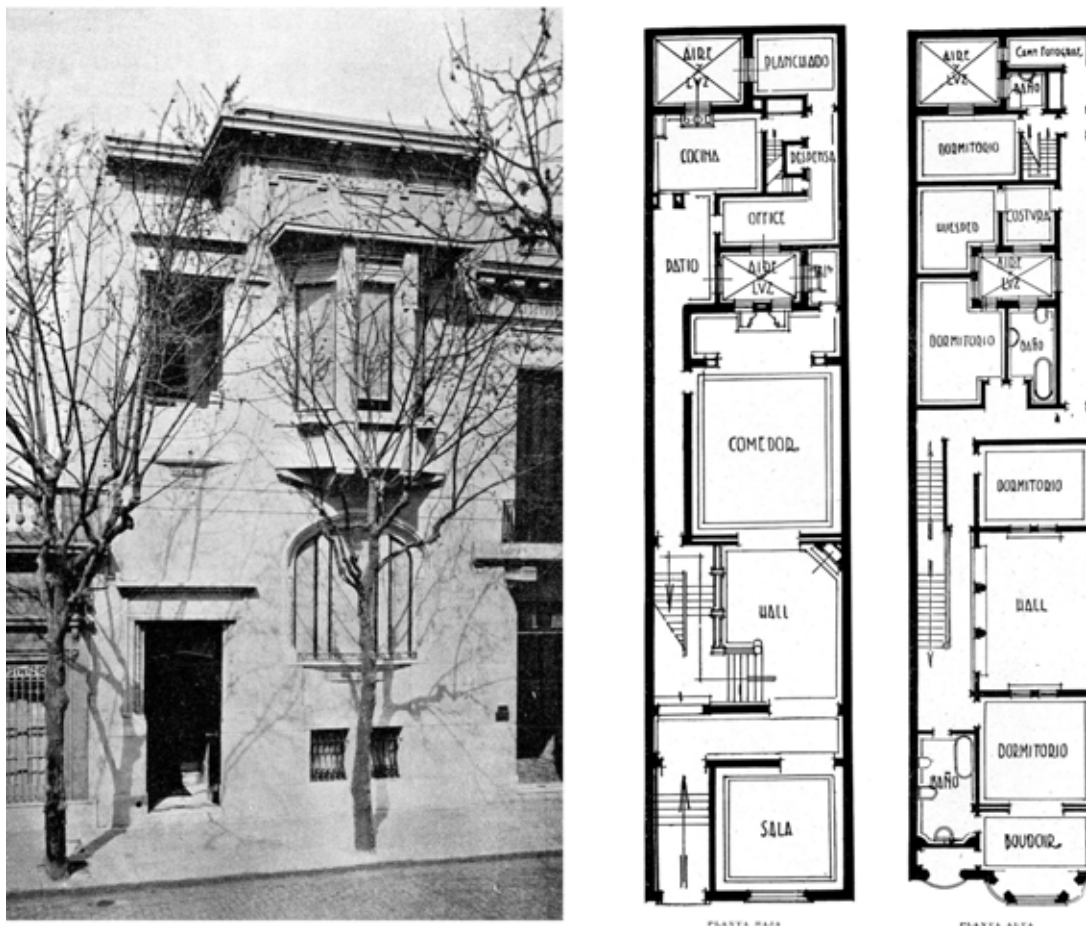


Imagem 109 – Residência privada, Montevideu (1925) – Juan Antonio Rius. Fonte: Revista *Arquitectura*. Ano 11 (1925), nº 88, p.57-58.

Na residência de Carolina C. Arguimbau, Macchiavello e Rubio utilizaram o mesmo repertório formal marcado pela introdução de elementos *Art Déco*. A composição da fachada principal apresenta uma assimetria marcada pela variação dos planos ao longo dos eixos verticais que hierarquizam a entrada principal e a de serviço.

Esta residência apresentou um maior grau de sofisticação tanto na resolução das fachadas como em sua organização espacial, se comparada à casa de José C. Arguimbau. Sua posição privilegiada, em lote de esquina, possibilitou uma maior flexibilidade na distribuição dos compartimentos, setorizando a área íntima no segundo pavimento e as áreas sociais e de serviço no pavimento térreo.

Neste projeto são recorrentes os espaços destinados à garagem e ao gabinete, indícios do nível social dessa proprietária. Destacam-se as várias circulações verticais, setorizadas por hierarquia – à frente, ao centro e ao fundo do prédio – sendo uma circulação principal, outra secundária e uma última de serviço, de uso exclusivo para o dormitório da empregada, disposto no pavimento superior, que, geralmente, seria localizado no térreo junto à cozinha.

O sistema construtivo foi desenvolvido utilizando o cimento armado em fundações, vigas, lajes de entrepiso e cobertura, assim como no terraço localizado logo acima da garagem. Observando-se o corte longitudinal (imagem 113) nota-se que para o gabinete, o hall de entrada e a sala de jantar foram previstos pisos em madeira.

Baseando-se nas residências de José e Carolina C. Arguimbau que os arquitetos começaram a praticar o estilo *Art Déco*, mesmo que de forma conservadora e ainda mesclando elementos de outras arquiteturas, mas sem dúvida, essas edificações se configuraram como opções rumo à essa modernidade arquitetônica.



Imagem 110 – Casa Carolina C. Arguimbau – fachada principal, Porto Alegre (1930) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n° 040 – (1930) – projeto n° 9.242.

Importa frizar que no contexto construtivo de Porto Alegre desta época, foram construídas as casas dos irmãos Johan e Robert Wihan, e as casas de Osvaldo Coufal e Manglio Agrifoglio; obras marcantes desenvolvidas em nível residencial, citadas no capítulo 01. Essas residências de vertente expressionista apresentaram outro tipo de modernidade, visto que a curva e o movimento se constituem como os elementos compositivos

preponderantes, diferentemente das obras desenvolvidas por Macchiavello e Rubio, as quais, até então, baseavam-se em linhas geométricas de um *Art Déco* predominantemente retilíneo.

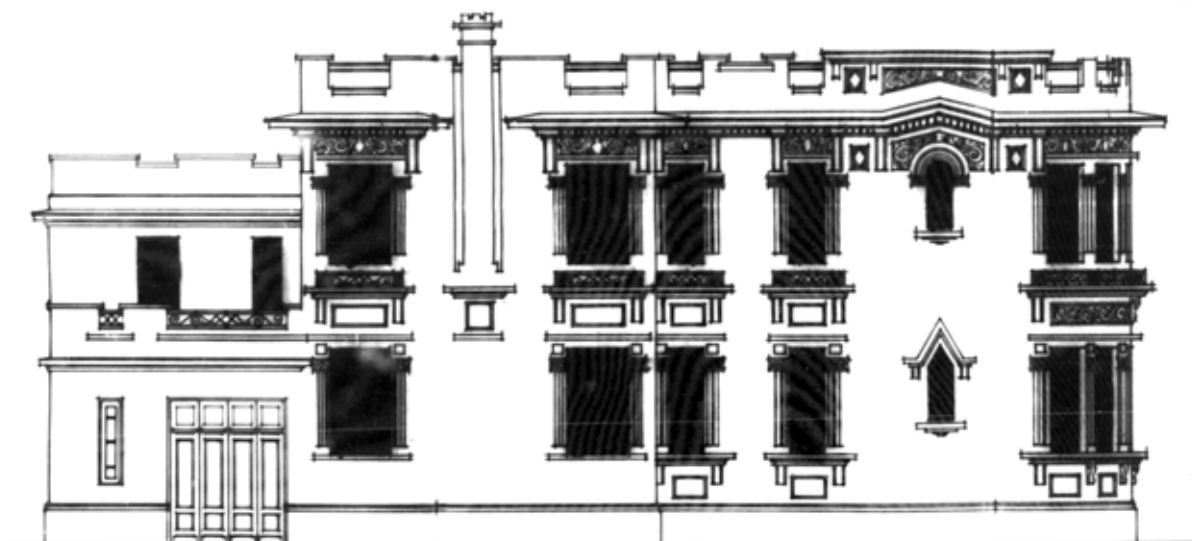


Imagem 111 – Casa Carolina C. Arguimbau – fachada lateral, Porto Alegre (1930) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n° 040 – (1930) – projeto n° 9.242.



Imagem 112 – Casa Carolina C. Arguimbau – planta térreo e superior, Porto Alegre (1930) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n° 040 – (1930) – projeto n° 9.242.



Imagem 113 – Casa Carolina C. Arguimbau – corte longitudinal, Porto Alegre (1930) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n° 040 – (1930) – projeto n° 9.242.

No mesmo ano, foi executada uma reforma na edificação da fábrica **Genta Schmidt & Cia.**²⁴¹, que, basicamente, constituiu-se numa reformulação dos espaços internos – setorizando as áreas de loja, depósito e garagem no térreo, e as áreas de produção, oficina e escritório no segundo andar – sendo executada a modernização da fachada – prática comum à época – para um traçado de linhas geométricas, evocando elementos do *Art Déco* e da cultura visual da modernidade, a exemplo do relógio, signo do tempo, disposto em seu frontão.

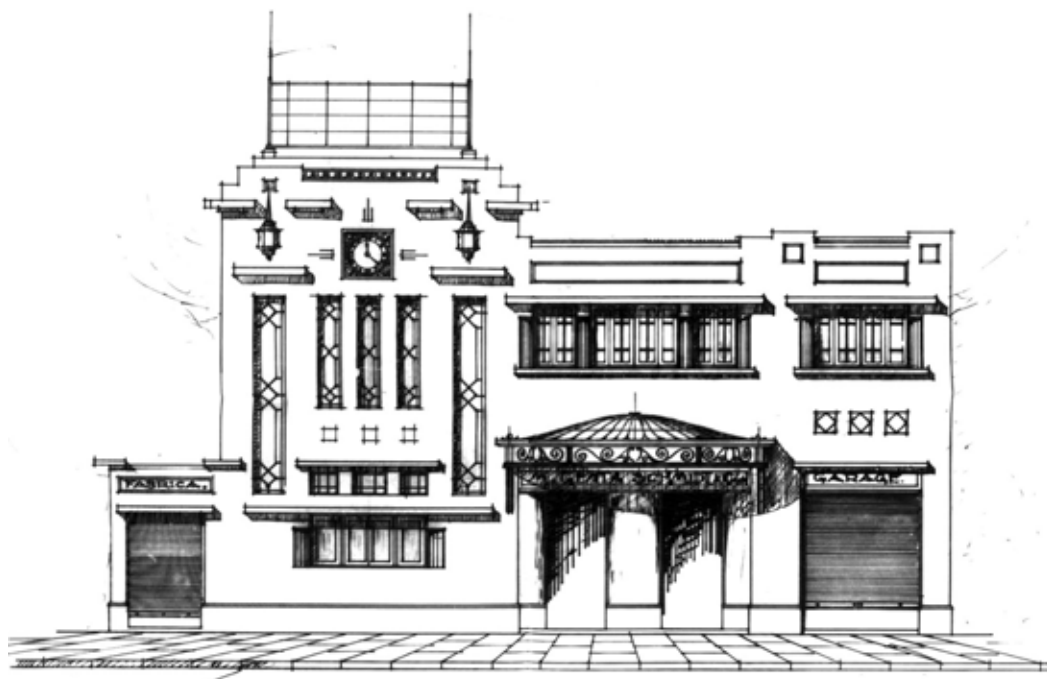


Imagem 114 – Fábrica Genta Schmidt & Cia. – fachada, Porto Alegre (1930) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n° 044 – (1930) – projeto n° 12.492.

²⁴¹ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme n° 044 – (1930) – projeto n° 12.492. Edificação não localizada.

Também no ano de 1930, foi realizado o projeto do **edifício Alcaraz**²⁴², para Alexandre Alcaraz, na rua Andrade Neves esquina com a travessa Itapirú, onde hoje está localizado o Hotel Lancaster. Construído em estrutura de cimento armado pela firma E. Kemnitz & Cia. Ltda., esta edificação foi projetada para servir a um hotel, equipado com lojas no pavimento térreo. Tal construção destacou-se como um marco de modernidade arquitetônica por seu programa, seus materiais e técnicas construtivas e, também, pela sua inserção no contexto urbano, sendo destaque em matéria publicada pela Revista do Globo²⁴³,

[...] Dado o curto prazo no qual foi ultimado, assim como pela técnica moderna que presidia a construção do mesmo, figura esta entre as congêneres obras edifícios de valor da nossa capital [...] Provavelmente será instalado nela um hotel que, claro está, será dotado de todos os mais modernos preceitos de hygiene, assim como das mais modernas e aperfeiçoadas instalações. No andar térreo, luxuosas lojas attrahirão para este ponto o mundo de compradores elegantes.



Imagem 115 e 116 – Edifício Alcaraz, Porto Alegre (1930) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Revista do Globo. Ano 02 (1930), nº 31, p.27. Disponível em <<http://www.ipct.pucrs.br/cgi-bin/letras>> (esquerda), e situação atual – foto do Autor (direita – 2010).

A partir deste ano, a firma *Macchiavello & Rubio* começou a expandir sua clientela em virtude da solicitação de uma nova demanda: programas arquitetônicos de prédios comerciais. Dessa forma, os arquitetos iniciaram sua participação no processo de verticalização da cidade.

²⁴² Projeto não encontrado durante a análise dos microfílmes. Prédio levemente descaracterizado.

²⁴³ REVISTA DO GLOBO. Ano 02, nº 31, p.27. Porto Alegre: Globo, 1930. Disponível em <<http://www.ipct.pucrs.br/cgi-bin/letras>>. Acesso em 10 jun. 2008.

No ano de 1932, Macchiavello e Rubio construíram um prédio para **Arturo Jamardo e Irmãos**²⁴⁴, na rua dos Andradas com a Dr. Flores; e a residência de **Arturo Jamardo**²⁴⁵, na rua São Pedro, nº 560. Também realizaram um projeto de reforma de uma residência para **Heloísa de Sampaio Chaves Barcellos**, na rua Quinze de Novembro, nº 83, citado anteriormente; bem como um projeto de reforma para a residência de **Plínio Chaves Figueiredo**²⁴⁶, na rua Chaves Barcellos, nº 117.

O edifício para Arturo Jamardo e Irmãos foi projetado para atender um programa arquitetônico misto – área comercial no pavimento térreo e residencial nos demais, com apartamentos de dois e três dormitórios, que, provavelmente, seriam utilizados pelo proprietário, para aluguel. Neste momento, a construção de edifícios de apartamentos para aluguel começou a ser solicitada pela classe média emergente.



Imagem 117 – Edifício Arturo Jamardo e Irmãos – fachada principal, Porto Alegre (1932) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 050 – (1932) – projeto nº 3.806.

A composição de sua fachada principal foi baseada sobre um eixo vertical assimétrico, que hierarquiza o conjunto em função do acesso central. A edificação foi composta em estruturação tripartida, dividindo-se entre embasamento, marcado pelo espaço comercial; o corpo, onde estão localizados os apartamentos; e o coroamento geométrico e escalonado, aos moldes da arquitetura *Art Déco*. Destacam-se também os elementos decorativos como os

²⁴⁴ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 050 – (1932) – projeto nº 3.806. Prédio pouco descaracterizado.

²⁴⁵ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 053 – (1932) – projeto nº 2.071.

²⁴⁶ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 050 – (1932) – projeto nº 6.815.

desenhos marajoaras, os frisos, as saliências, os vitrais e as sacadas compostas por um conjunto de balaústres estilizados que mesclam motivos historicistas e *Art Déco*.



Imagem 118 – Edifício Arturo Jamardo e Irmãos – planta baixa térreo e primeiro pavimento, Porto Alegre (1932) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 050 – (1932) – projeto nº 3.806.



Imagem 119 – Edifício Arturo Jamardo e Irmãos – situação atual, Porto Alegre (1932) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Foto do Autor (2010).

A técnica construtiva utilizada nessa edificação de quatro pavimentos foi a estruturação em cimento armado em função de um esqueleto estrutural formado através da união de um conjunto de elementos compostos por fundações, vigas, pilares, lajes de entrepisos e cobertura.

Sua organização espacial é clara. Para o pavimento térreo, foi projetado um grande espaço aberto, de 7,00m de largura por 22,00m de comprimento, onde se localizaria o setor comercial. Vale lembrar que as dimensões desse espaço são decorrentes da técnica construtiva adotada. Uma circulação vertical central distribui o fluxo para o setor residencial. Os apartamentos, basicamente, apresentam compartimentos destinados ao vestíbulo, à sala de jantar, aos dormitórios, à cozinha e ao banheiro, configurando unidades habitacionais extremamente simplificadas se comparadas às residências analisadas anteriormente. Essa configuração também é um indício do nível social desses moradores.

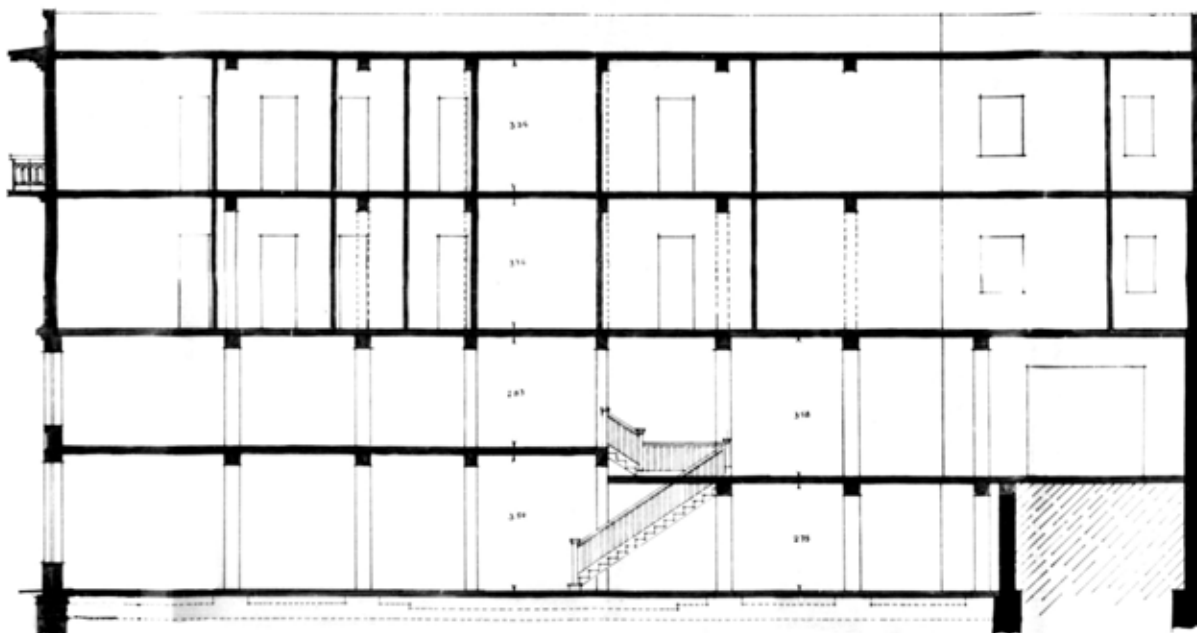


Imagem 120 – Edifício Arturo Jamardo e Irmãos – corte longitudinal, Porto Alegre (1932) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 050 – (1932) – projeto nº 3.806.

Após o levantamento fotográfico observou-se que alguns elementos do repertório decorativo não foram executados de acordo com o projeto original, apresentando pequenas alterações que tenderam para formas historicistas, como a exemplo dos frisos para as molduras das esquadrias do segundo e terceiro pavimentos, os desenhos do vitral, alguns

elementos de fachada, e, principalmente, nas pilastras que emolduram as esquadrias ao longo do primeiro pavimento.



Imagens 121 e 122 – Edifício Arturo Jamardo e Irmãos – detalhes – situação atual, Porto Alegre (1932) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Fotos do Autor (2010).



Imagem 123 – Edifício Arturo Jamardo e Irmãos – situação atual, Porto Alegre (1932) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Foto do Autor (2010).

Em 1933, Macchiavello e Rubio executaram uma residência para **Fábio N. de Barros**²⁴⁷, na antiga praça São Manoel – hoje praça Maurício Cardoso – e outra para **Amor Butler Maciel**²⁴⁸, na rua Miguel Tostes com Castro Alves; assim como, uma reforma na residência de **Plínio Chaves Figueiredo**²⁴⁹, no antigo arraial do Espírito Santo; e outra para o aumento de um prédio de **Heloísa de Sampaio Chaves Barcellos**, localizado a rua Miguel Tostes, nº 174. Neste ano, os arquitetos construíram o edifício **Comendador Chaves**, para Ismael Chaves Barcelos, citado anteriormente, considerado como uma obra emblemática desta fase do trabalho desses profissionais, pois se inseriu na linguagem arquitetônica dos grandes prédios da década de 1930, sendo analisado, posteriormente, no item 3.3.

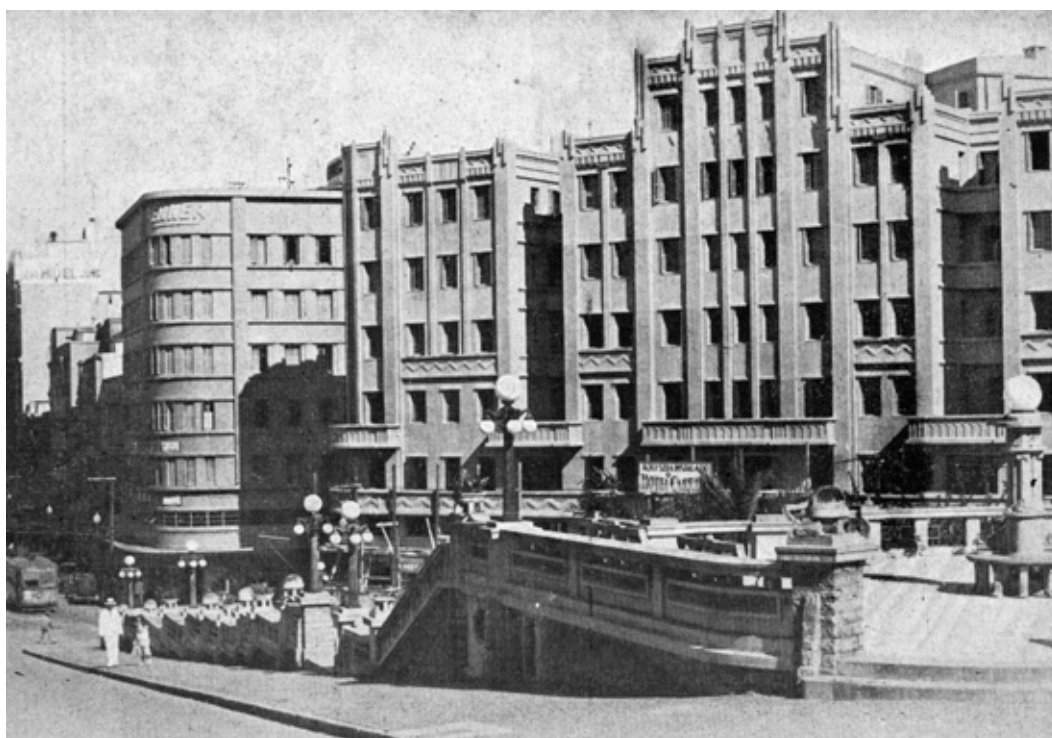


Imagem 124 – Edifício Comendador Chaves, Porto Alegre (1933) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: RECORDAÇÕES DE PORTO ALEGRE. Brasil, Porto Alegre: Globo, 1935.

A casa de Fábio N. de Barros foi um palacete projetado em estilo neocolonial com a introdução de elementos do repertório *Art Déco*, como o coroamento que se constituía em estruturação geométrica e escalonada, e detalhes decorativos em formas simplificadas.

Sua implantação centrada no lote permitiu aos arquitetos desenvolver esta residência baseados em uma volumetria bem elaborada, onde as formas se desprendem da figura retangular através da articulação dos planos verticais. Em função disto, sua organização

²⁴⁷ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 054 – (1933) – projeto nº 3.779. Edificação demolida.

²⁴⁸ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 056 – (1933) – projeto nº 13.552. Levemente descaracterizada.

²⁴⁹ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 054 – (1933) – projeto nº 7.119.

espacial distribuída em dois pavimentos, setoriza as funções íntimas para o pavimento superior e as sociais e de serviço para o térreo.

Neste projeto, destaca-se a grande dimensão do gabinete e sua conexão com o hall, o jardim de inverno²⁵⁰ e o acesso principal, o qual proporcionava entradas e saídas diretas com a rua. Desta forma, o gabinete não estava ligado diretamente com a sala de jantar, como, geralmente, esses dois ambientes eram dispostos. Neste caso, há um acesso independente para a sala de jantar. Junto a esta, estão a copa e a cozinha, uma organização funcional recorrente nos projetos desses profissionais. Segundo Gea²⁵¹, “[...] a cozinha e a copa centralizam as atividades de preparo da alimentação destinada ao comedor [...] ou à sala de jantar [...]”.

Em sua composição arquitetônica, destaca-se a pequena torre arrematada com um minarete, um elemento típico do repertório neocolonial, e, que neste caso, estrutura e hierarquiza a entrada principal.



Imagem 125 – Casa Fábio de Barros – fachada principal, Porto Alegre (1933) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 054 – (1933) – projeto nº 3.779.

Macchiavello e Rubio utilizaram a técnica do cimento armado para executar os elementos de fundações, vigas, parte da laje de entre-pisos e a laje de cobertura, o que possibilitou a criação de um terraço com mirante. Da mesma forma que nas residências de Carolina C. Arguimbau (1930) e Adroaldo M. da Costa (1929), este projeto apresenta entre-pisos em madeira, desta forma, as lajes são reduzidas a algumas partes da construção.

²⁵⁰ Ambiente reservado para o gênero feminino, geralmente utilizado após as recepções os jantares sociais.

²⁵¹ GÉA, 1995, op. cit., p.168 e 178.



Imagem 126 – Casa Fábio de Barros – planta baixa térreo e superior, Porto Alegre (1933) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 054 – (1933) – projeto nº 3.779.

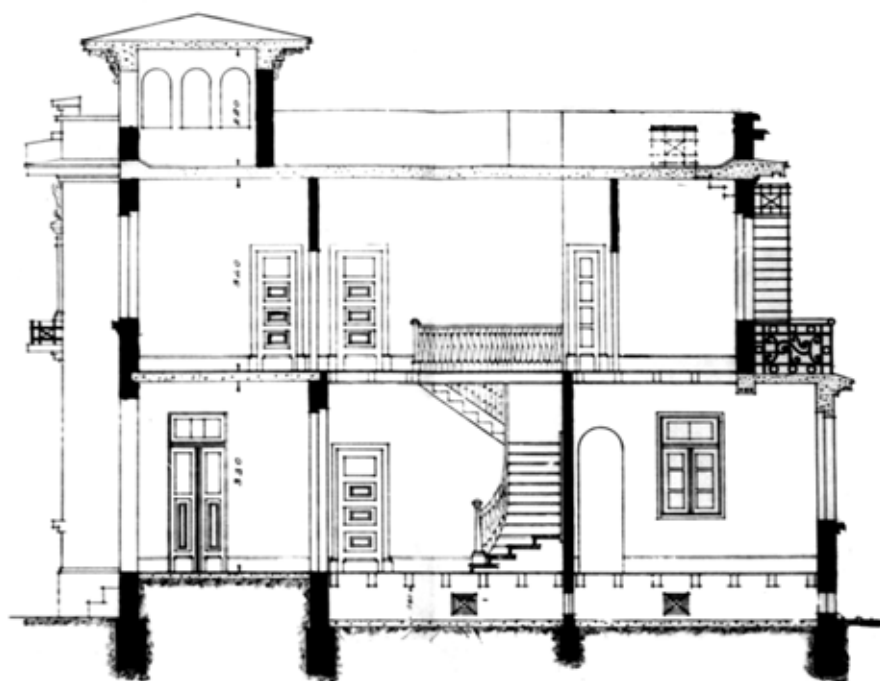


Imagem 127 – Casa Fábio de Barros – corte longitudinal, Porto Alegre (1933) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 054 – (1933) – projeto nº 3.779.

No ano seguinte, em 1934, destacou-se a construção de um conjunto de dez casas, de dois pavimentos – moradias de aluguel – de propriedade de **Adroaldo Mesquita da Costa**²⁵², na rua Cabral com Miguel Tostes; um edifício de apartamentos para **Francisca Porto Sampaio**²⁵³, na rua Mal. Floriano, nº 441; o **Convento Nossa Senhora Aparecida**, citado anteriormente; o prédio executado para **Heloísa de Sampaio Chaves Barcelos**, na rua Mal. Floriano, nº 72, que será analisado no item 3.4; e o projeto para a modificação de um prédio localizado a rua 24 de Outubro, nº 1309, de propriedade de **Noêmia de Oliveira**²⁵⁴, que seria utilizado pelo Banco do Estado do Rio Grande do Sul.

O edifício de Francisca Porto Sampaio, desenvolvido em três pavimentos, possui um sistema de composição tripartida – embasamento, corpo e coroamento – estruturado a partir de um eixo de simetria vertical. Apesar de sua pouca altura, destaca-se, nessa edificação, a simplificação formal dos elementos de fachada e a geometrização escalonada do topo aos moldes do traçado *Art Déco*.



Imagem 128 – Edifício Francisca Porto Sampaio – fachada e planta, Porto Alegre (1934) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 059 – (1934) – projeto nº 4.769.

²⁵² Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 059 – (1934) – projeto nº 6.011. Levemente descaracterizadas.

²⁵³ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 059 – (1934) – projeto nº 4.769. Prédio em estado de degradação.

²⁵⁴ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 058 – (1934) – projeto nº 3.765.

Sua organização espacial se desenvolveu baseado no modelo da *casa dos anos 1910*, onde a distribuição dos compartimentos é realizada por um extenso corredor que conduz o habitante desde o setor íntimo até a área social, no interior da edificação. Os ambientes internos dividem-se em hall, sala de jantar, dormitórios, banheiro e cozinha, muito semelhante ao edifício Arturo Jamardo e Irmãos (1932), se não fosse a presença do dormitório para a empregada. Acredita-se que o edifício de Francisca Porto Sampaio tenha sido construído com a finalidade de servir a um conjunto de apartamentos de aluguel.

Nesse prédio, Macchiavello e Rubio utilizaram um esqueleto estrutural em cimento armado, formando um conjunto de elementos compostos por fundações, vigas, pilares e lajes de entrepisos, assim como já havia sido executado nos edifícios Alcaraz (1930) e Arturo Jamardo e Irmãos (1932). Observando o corte longitudinal (imagem 129), é possível notar a ausência de uma laje de cobertura no último pavimento, o que ocasionou o uso de telhados.



Imagem 129 – Edifício Francisca Porto Sampaio – corte longitudinal, Porto Alegre (1934) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n° 059 – (1934) – projeto n° 4.769.

De acordo com o ensaio fotográfico, observa-se que o projeto original sofreu algumas alterações, a exemplo de seu coroamento, dos frisos superiores e no volume central da circulação vertical, bem como, foram acrescentadas sacadas no segundo pavimento e a substituição de alguns elementos decorativos.



Imagem 130 – Edifício Francisca Porto Sampaio – situação atual, Porto Alegre (1934) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: BALDISSERA, Natalí; GALLICCHIO, Anna Luiza; POSSELT, Thiago. *Art Déco em Porto Alegre através das obras de Saul Macchiavello e Antonio Rubio*. VI Mostra de Pesquisa da Graduação – PUCRS, 2009.



Imagens 131 e 132 – Edifício Francisca Porto Sampaio – situação atual – detalhes, Porto Alegre (1934) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: BALDISSERA; GALLICCHIO; POSSELT, 2009, op. cit.

No ano de 1935, foi projetada uma residência para **Zulmira Quadros Bitencourt**²⁵⁵, na rua José do Patrocínio, nº 390.

Em 1936, Macchiavello e Rubio projetaram o prédio da **Rádio Difusora Porto Alegre**²⁵⁶, na rua Cristal com Rio Branco; um edifício para **Alcides Barbedo**²⁵⁷, na rua dos Andradas, nº 1507 e 1511; uma residência geminada para os senhores **Luiz A. Moreira e Rafael Esperança**²⁵⁸, na rua Cristóvão Colombo, nº 1349; outro edifício de apartamentos para **Francisca Porto Sampaio**²⁵⁹, na avenida Borges de Medeiros, praticamente idêntico ao anterior, apenas com um pavimento a mais; e uma residência para **João Leopoldo Bohrer**²⁶⁰, na rua Conde de Porto Alegre.

Em 1937, foi executada uma residência para **Alcibíades de Oliveira**²⁶¹, na rua Miguel Tostes, entre os números 225 e 255, próximo à rua Mostardeiro. Nesta residência, que apresenta um traçado de linhas modernizantes, e desenvolvida em dois pavimentos, destaca-se o uso de lajes em tijolo armado, uma técnica construtiva anterior ao cimento armado. Neste mesmo ano, foi projetado um galpão anexado ao prédio de nº 650, na rua Voluntários da Pátria, utilizado como depósito pela **Internacional Harvester Export Co.**²⁶².

Em 1938, os arquitetos projetaram a residência de **Pedro Paulo de Medeiros**²⁶³, na rua Tobias Barreto, nº 216, bairro Partenon; a residência de **Arsênio Ferreira de Mattos**²⁶⁴, na rua Dona Inês quase esquina com a avenida Protásio Alves; a sede da **Rádio Sociedade Farrroupilha**²⁶⁵, na rua Baronesa do Gravataí; e o **edifício Alcaraz**²⁶⁶ na avenida Borges de Medeiros com a rua Riachuelo (obra não construída) de Alexandre Alcaraz, e que será analisada no item 3.5. Neste mesmo ano, projetaram a residência de **Celina Araújo de Jesus**²⁶⁷, na rua Alberto Torres, nº 179; e a residência de **Hugo Bude dos Santos**²⁶⁸, na rua Cândido Silveira, nº 95.

A casa Pedro Paulo de Medeiros se configurou a partir de uma implantação centrada no lote apresentando recuos laterais. Destaca-se por seu traçado despido de elementos

²⁵⁵ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 065 – (1935) – projeto nº 13.398. Prédio em estado de degradação.

²⁵⁶ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 067 – (1936) – projeto nº 3.481.

²⁵⁷ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 067 – (1936) – projeto nº 3.604. Edificação demolida.

²⁵⁸ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 069 – (1936) – projeto nº 10.366.

²⁵⁹ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 070 – (1936) – projeto nº 16.704. Obra não localizada.

²⁶⁰ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 071 – (1936) – projeto nº 17.908.

²⁶¹ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 072 – (1937) – projeto nº 2.888. Edificação demolida.

²⁶² Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 072 – (1937) – projeto nº 4.065.

²⁶³ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 077 – (1938) – projeto nº 8.603. Prédio em estado de degradação.

²⁶⁴ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 077 – (1938) – projeto nº 11.171.

²⁶⁵ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 077 – (1938) – projeto nº 11.583.

²⁶⁶ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 080 – (1938) – projeto nº 22.502. Projeto não executado.

²⁶⁷ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 080 – (1938) – projeto nº 23.282.

²⁶⁸ Acervo Azevedo Moura & Gertum – Universidade Ritter dos Reis.

decorativos e por sua forma arquitetônica com variações nos planos verticais. Dessa forma, esta simplificação de ornamentos junto à presença do telhado, constitui-se como uma diferença elementar entre essa obra e as outras residências projetadas por esses profissionais durante os anos de 1928 e 1938.

Sua organização espacial setoriza a edificação da mesma forma que nas residências analisadas anteriormente – área íntima na parte superior, e social e serviço no pavimento térreo. Esta residência possui três acessos independentes para o setor social, um para o gabinete, outro para a sala de jantar e um terceiro para a sala de estar. Neste caso, o gabinete se comunica com a sala de estar.

Destaca-se, também, a localização da circulação vertical situada no compartimento destinado à copa, as sacadas levemente curvas, e a garagem construída separadamente ao volume da edificação como uma edícula²⁶⁹ no fundo do terreno.



Imagem 133 – Casa Pedro Paulo de Medeiros – fachada principal, Porto Alegre (1938) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 077 – (1938) – projeto nº 8.603.

Acredita-se que a residência de Pedro Paulo de Medeiros apresenta um sistema estrutural misto composto por paredes auto-portantes e um conjunto de vigas e laje de entrepiso em cimento armado, ocasionando o surgimento de um terraço na porção posterior da edificação.

²⁶⁹ A edícula era uma pequena edificação construída, geralmente, ao fundo do terreno e servia como garagem.



Imagem 134 – Casa Pedro Paulo de Medeiros – planta baixa térreo e superior, Porto Alegre (1938) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 077 – (1938) – projeto nº 8.603.

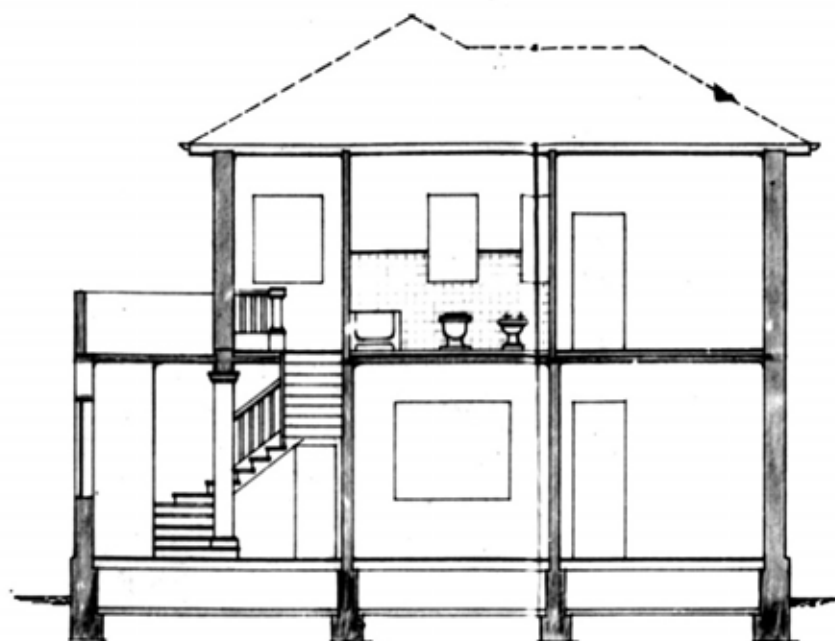


Imagem 135 – Casa Pedro Paulo de Medeiros – corte longitudinal, Porto Alegre (1938) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 077 – (1938) – projeto nº 8.603.

A residência de Arsênio Ferreira de Mattos foi construída em estilo neocolonial espanhol, apresentando uma implantação centrada no lote e com recuos laterais. Sua volumetria contém pequenas variações de planos, onde se destacam algumas saliências como a sacada em frente ao dormitório do casal, o hall de entrada e o terraço, logo acima.

A organização espacial desta residência apresenta grande semelhança com a casa Pedro Paulo de Medeiros com relação à divisão das áreas – íntimas no pavimento superior, e sociais e de serviço no térreo – bem como aos ambientes internos – dormitórios, gabinete, sala de visitas, sala de jantar, copa, cozinha – e a garagem, construída como uma edícula, ao fundo do terreno. A novidade, nesta residência, é a presença de uma área destinada para depósito, que deveria servir como despensa e outra para a rouparia. Neste caso, o gabinete não possui acesso independente para o exterior da edificação.

Em virtude desta obra se constituir em dois pavimentos, e baseado nas indicações de vigas encontradas no projeto microfilmado, acredita-se que este caso reproduza a solução técnica e construtiva empregada na casa Pedro Paulo de Medeiros – estrutura de paredes autoportantes com fundações, vigas e laje de entrepiso em cimento armado.



Imagem 136 – Casa Arsênio Ferreira de Mattos – fachada, Porto Alegre (1938) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 077 – (1938) – projeto nº 11.171.



Imagem 137 – Casa Arsênio Ferreira de Mattos – planta baixa pavimento térreo e superior, Porto Alegre (1938) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 077 – (1938) – projeto nº 11.171.

Dois anos mais tarde, em 1940, seria executado o projeto para a residência de **Annibal Carlos Kessler**²⁷⁰, na rua Schiller próximo à avenida Goethe, a partir de uma arquitetura conservadora, com garagem e implantação ao centro do lote.

Em 1942, seriam executadas as residências de **Carlos de Carvalho Schmidt**²⁷¹, em estilo neocolonial espanhol, na rua Caldas de Carvalho esquina com a rua Ferreira Viana; e a residência de **Valdivio Fisner**²⁷², na avenida Protásio Alves, em estilo neocolonial português, um estilo que, até então, não havia sido encontrado no conjunto das obras de Macchiavello e Rubio.

Em 1943, os arquitetos projetaram a residência de **Adolfo Petry**²⁷³, na avenida Protásio Alves. Essa residência apresenta uma sobriedade na volumetria e nos elementos decorativos, onde aparecem pequenas reentrâncias, saliências e cantos arredondados.

²⁷⁰ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 087 – (1940) – projeto nº 11.051.

²⁷¹ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 098 – (1942) – projeto nº 14.252. Ótimo estado de conservação.

²⁷² Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 100 – (1942) – projeto nº 24.097. Obra não localizada.

²⁷³ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 104 – (1943) – projeto nº 14.003. Obra não localizada.

No ano de 1944, foi projetada a residência de **Otto Steyer**²⁷⁴, na rua Álvaro Alvin; e o **edifício Luiz Bissacot**²⁷⁵, na rua dos Andradas, nº 1555, próximo à rua José Vigário Inácio, em estilo *Art Déco*.

O edifício Luiz Bissacot segue a tipologia das edificações construídas no centro da cidade com implantação total no terreno, ocupando toda a testada do lote e se desenvolvendo em altura de acordo com os padrões do sistema de *rua corredor*. Localizado em um terreno de testada de 6,80m, dimensão comum nos antigos lotes do centro da cidade, o edifício apresenta o pavimento térreo e sobreloja para o uso comercial; o primeiro e segundo andares para as salas comerciais e escritórios; e o terceiro andar para apartamentos.

Sua simplificação formal, elementos decorativos e coroamento geometrizado remetem seus traços à arquitetura *Art Déco*. Devido às dimensões do lote, a organização espacial dos apartamentos se configura em virtude de um longo corredor de circulação de acordo com o modelo de *casa dos anos 1910*.

No ano de 1945, somente seria realizada uma residência para **João Gonçalves Vieira**²⁷⁶, na rua Florência Ygartua, nº 48, no bairro Moinhos de Vento.

Em 1946, o último ano em que esses profissionais trabalharam juntos, seriam executadas as residências de **Oseas Motta**²⁷⁷, na rua Borges do Canto; a residência de **Casemiro Lemiezek**²⁷⁸, na rua Miguel Tostes, nº 701; o **edifício Roberto Figueiredo Paz**²⁷⁹, na rua Jerônimo Coelho esquina com a avenida Borges de Medeiros; e o **edifício São Caetano**²⁸⁰, na avenida Alberto Bins com a rua Sr. dos Passos.

De acordo com Weimer²⁸¹, também seriam atribuídos à firma *Macchiavello & Rubio*,

[...] (os projetos de um) asilo para meninas, denominado Santo Antônio [...] o Cassino Palace Hotel em Canela (1939), para Sander & Diedrich, construído por Theo Wiedersphan [...] três (residências) construídas na rua Santo Inácio, uma para seu cunhado, outra para a família Cuervo [...] e a terceira para Flávio Cunha Silva, a única que ainda existe, (número 159). [...] Antes da Segunda Guerra, projetou três filiais para o Banco do Estado do Rio Grande do Sul, (uma) em Porto Alegre, na esquina da rua São Pedro com a avenida Presidente Roosevelt, (uma) em São Borja e (outra) em Veranópolis [...] o edifício São Salvador, construído na avenida Borges de Medeiros com a rua Duque de Caxias [...].

²⁷⁴ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 108 – (1944) – projeto nº 6.158.

²⁷⁵ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 110 – (1944) – projeto nº 15.906. Edificação demolida.

²⁷⁶ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 118 – (1945) – projeto nº 20.254. Obra não localizada.

²⁷⁷ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 122 – (1946) – projeto nº 6.662. Edificação demolida.

²⁷⁸ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 124 – (1946) – projeto nº 13.032. Alto grau de descaracterização.

²⁷⁹ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 127 – (1946) – projeto nº 20.403. Obra não localizada.

²⁸⁰ Arquivo Municipal, op. cit., microfilme nº 130 – (1946) – projeto nº 27.441. Edificação demolida.

²⁸¹ WEIMER, 2004, op. cit., p.111-112.

3.3 O edifício Comendador Chaves – Hotel Carraro (1933)

O edifício Comendador Chaves foi construído em um dos principais eixos de desenvolvimento urbano e econômico da década de 1930, localizando-se na esquina da rua Dr. Flores com a então avenida São Rafael, hoje Alberto Bins, quase esquina com a avenida Otávio Rocha. Estas avenidas já haviam sido construídas na gestão do Prefeito Otávio Rocha (1924-1928), de acordo com as diretrizes do *Plano Geral dos Melhoramentos* de Maciel, transformando-se em locais de construções verticalizadas e de alto valor imobiliário.



Imagem 138 – Edifício Comendador Chaves, Porto Alegre (1933) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Revista do Globo. Ano 07 (1935), nº 31, p.40. Disponível em <<http://www.ipct.pucrs.br/cgi-bin/letras>>.

O edifício Comendador Chaves foi concebido em função de um programa arquitetônico misto – residencial, comercial e serviço. De acordo com a análise do projeto microfilmado, foram projetadas duas opções distintas: a primeira contemplava áreas para o comércio, no pavimento térreo e sobreloja; um hotel, no segundo e terceiro pavimentos; e apartamentos residenciais, nos andares seguintes. Já a segunda opção apresentava a mesma área comercial no térreo e sobreloja; salas comerciais para consultórios e escritórios, no primeiro pavimento; uma pensão, no segundo pavimento e apartamentos residenciais do terceiro pavimento em diante.

Em edifícios deste porte, localizados no centro da cidade, era comum que o pavimento térreo apresentasse mezaninos e sobrelojas, e, às vezes, outros pavimentos eram destinados à ocupação de unidades comerciais, pois estas atividades se desenvolviam, em grande parte, ao nível da calçada, ou seja, ao nível da rua. Em 1935, a sociedade Amante Carraro e Irmãos adquiriram o prédio inaugurando o Hotel Carraro, função do edifício a partir de então. Atualmente esta edificação abriga uma loja de departamentos e está completamente descaracterizada.



Imagem 139 – Edifício Comendador Chaves – situação atual, Porto Alegre (1933) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Foto do Autor (2010).

Nesta edificação, Macchiavello e Rubio utilizaram, como técnica construtiva, um sistema estrutural de fundações, pilares, vigas e lajes de entre-piso e cobertura executados em cimento armado, assim como, um revestimento externo a base de cimento e mica. Conforme Cesa Filho²⁸², “[...] *fachadas de mica* ou de imitação de pedra, rebocos nobres na época, feitos com argamassas que levam na sua composição granito moído ou mármore, eventualmente calcário, por vezes a mica para revelar algum brilho [...]”.

Ao observar o projeto original, notou-se que foram previstos dois dormitórios localizados nas extremidades do último pavimento e que por motivos desconhecidos foram eliminados da construção, como se pode perceber ao cruzar os dados do projeto original com o levantamento fotográfico (ver imagens 124, 138, 141 e 142).



Imagem 140 – Edifício Comendador Chaves – situação atual, Porto Alegre (1933) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Foto do Autor (2010).

O edifício foi construído em um terreno de esquina e em desnível, de formato triangular, nas dimensões de 31,99 m pela Alberto Bins, 34,20 m pela Dr. Flores e 40,36 m de fundos. Sua implantação ocupa praticamente todo o terreno, e suas fachadas estão dispostas no alinhamento predial proporcionando a formação do modelo urbanístico *rua corredor*.

²⁸² CESA FILHO, Paulo. **Pinturas, Caricaturas, Máculas versus Expressão, Identidade, Memória.** KOTHER; FERREIRA; BREGATTO, 2006, op. cit., p.261.

Para as fachadas do edifício Comendador Chaves, os arquitetos desenvolveram um sistema de composição clássico onde a regularidade geométrica ordena as formas. A fachada da avenida Alberto Bins se desenvolveu a partir de um eixo de simetria central que possui a função de marcar o acesso principal à edificação, hierarquizando o conjunto.

Esta fachada se divide em três planos verticais articulados por duas reentrâncias responsáveis por áreas de iluminação e ventilação. Os frisos que se desenvolvem ao longo de sua extensão vertical, elementos do vocabulário *Art Déco*, conferem ritmo a sequência dos elementos horizontais compostos pelas janelas. Esta edificação possui “[...] uma marcada vocação vertical, com ritmos e escalonamentos que buscam os eixos principais de composição, enfatizando as direções verticais sobre as horizontais²⁸³”. Seu remate escalonado é uma solução própria ao conjunto de elementos visuais da arquitetura *Art Déco zigzague*.



Imagem 141 – Edifício Comendador Chaves – fachada principal, Porto Alegre (1933) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 056 – (1933) – projeto nº 12.796.

Na fachada da rua Dr. Flores o arranjo formal e a distribuição dos elementos se repetem de maneira a formar um eixo de simetria central. A única diferença entre elas, é que esta não possui as reentrâncias da fachada principal, formando um plano inteiro dividido pelo ritmo dos elementos verticais.

²⁸³ ARANA, Mariano; MAZZINI, Andrés; PONTE, Cecília; SCHELOTTO, Salvador. **Arquitectura y Diseño: Art Déco em el Uruguay**. Uruguay, Montevideo: Editorial dos Puntos, 1999, p.47. Tradução livre do autor.



Imagem 142 – Edifício Comendador Chaves – fachada lateral, Porto Alegre (1933) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 056 – (1933) – projeto nº 12.796.

Visivelmente *Art Déco*, a incorporação de elementos decorativos se apresenta em função das formas decorativas simplificadas e geométricas, como em desenhos marajoaras – uma adaptação tipicamente brasileira (imagem 144) – e relevos retilíneos e retangulares.



Imagens 143 e 144 – Edifício Comendador Chaves – elementos decorativos, Porto Alegre (1933) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Fotos do Autor (2010).



Imagem 145 – Edifício Comendador Chaves – coroamento e elementos decorativos, Porto Alegre (1933) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Foto do Autor (2010).

Com o objetivo de formar um ponto de união o qual se destacasse entre as duas fachadas, os arquitetos criaram um elemento curvilíneo de grande expressão plástica para o conjunto, transformando-o em um ponto articulador entre os dois blocos de fachadas, bem como entre o prédio e a rua, e seu entorno imediato.

O corpo edificado está dividido em estruturação tripartida, onde se destaca o embasamento, claramente marcado pela sacada que se desenvolve ao longo de grande parte do segundo pavimento; o corpo central, onde estão localizados o hotel e os apartamentos; e o coroamento em remate escalonado.

Sua organização espacial está condicionada à forma triangular do terreno. Neste caso, os arquitetos localizaram as áreas úteis ao longo do perímetro da edificação, e em torno de um bloco de circulação central, composto por um conjunto de escadas e elevadores. Até então, estes equipamentos eletromecânicos eram peças honerosas, e indicavam o nível de sofisticação e modernidade dos projetos. A tipologia dos apartamentos variava de acordo com a posição que ocupavam nesse perímetro, mas, de um modo geral, todos se organizavam a partir do hall, sala de jantar, dormitórios, banheiro, copa e cozinha.



Imagem 146 – Edifício Comendador Chaves – planta térreo – lojas, Porto Alegre (1933) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 056 – (1933) – projeto nº 12.796.



Imagem 147 – Edifício Comendador Chaves – planta segundo pavimento – hotel, Porto Alegre (1933) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 056 – (1933) – projeto nº 12.796.



Imagem 148 – Edifício Comendador Chaves – planta terceiro, quarto e quinto pavimentos – conjunto de apartamentos, Porto Alegre (1933) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 056 – (1933) – projeto nº 12.796.

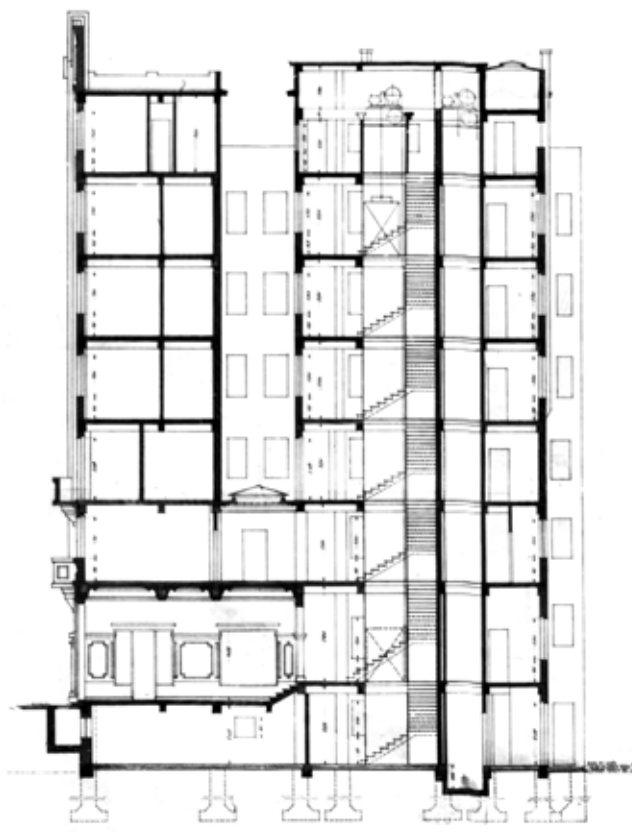


Imagem 149 – Edifício Comendador Chaves – corte transversal, Porto Alegre (1933) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 056 – (1933) – projeto nº 12.796.

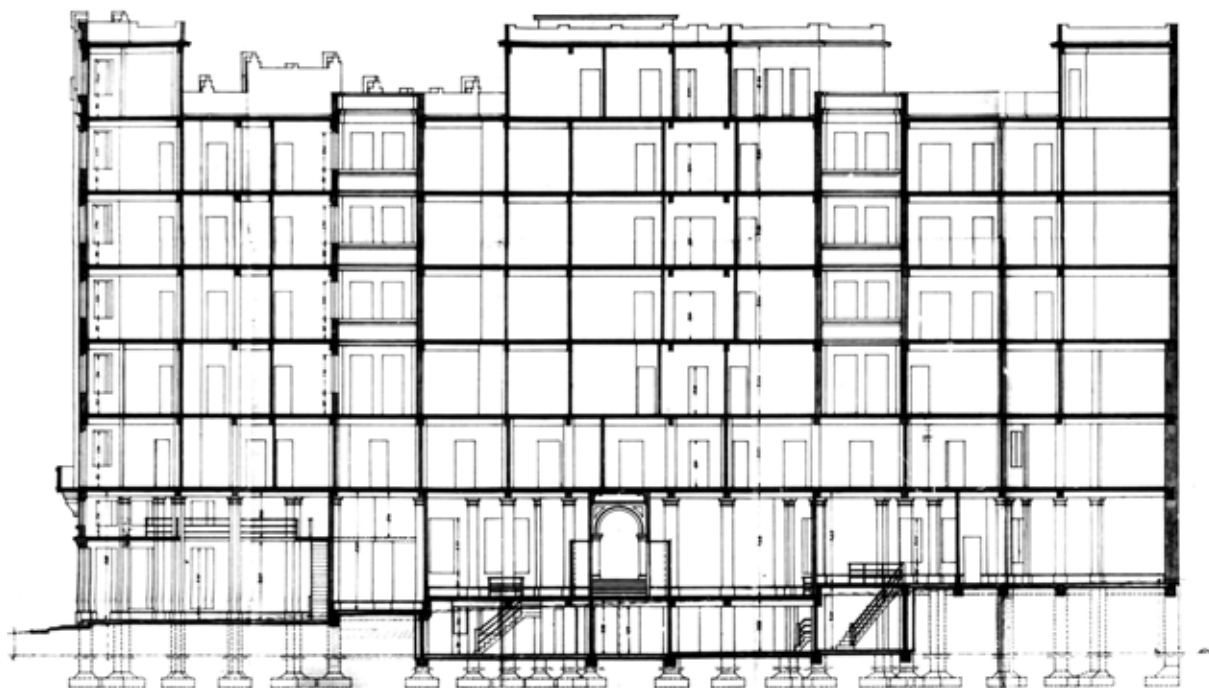


Imagem 150 – Edifício Comendador Chaves – corte longitudinal, Porto Alegre (1933) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 056 – (1933) – projeto nº 12.796.

Destaca-se, nesta edificação, a forma como os arquitetos mesclaram as vertentes do *Art Déco streamline* e *zigzague*. Se observado frontalmente a partir de suas fachadas (imagens 141 e 142), essa obra assume as características e os elementos da arquitetura *Art Déco zigzague*, como a destacada marcação da verticalidade, a geometrização das linhas e o escalonamento em seu coroamento. Pode-se comparar esta obra aos edifícios Frederico Mentz (1931) e Imperial (1929) localizados em Porto Alegre, assim como, aos edifícios *El Mástil* (1933), *Palacio Rinaldi* (1929) e *Palacio Díaz* (1930) em Montevideu.

Se observado da esquina, sua curvatura lhe confere traços das edificações *Art Déco streamline*, destacando o movimento e as formas aerodinâmicas como elementos que conduzem o olhar do espectador para o ponto de acesso comercial localizado neste ponto. Outros exemplos do *Art Déco streamline* são os edifícios Renner (1934) e Guaspari (1936) em Porto Alegre, bem como, os edifícios *Tapié* (1934) e *El Mástil* (1933) em Montevideu.

Esta mistura de vertentes *Art Déco* possibilitou que a edificação se inserisse no contexto urbano de forma monumental, sólida e, ao mesmo tempo, aerodinâmica, fluída e plástica, dialogando coerentemente com o cruzamento da avenida Alberto Bins com a rua Dr. Flores, e seu entorno. Esta obra constituiu-se em um elemento visualmente interessante sob o ponto de vista formal, pois construiu um marco de desenvolvimento técnico, urbano e arquitetônico para a cidade de Porto Alegre.

Além da monumentalidade de seu perfil geométrico, linhas simétricas, verticalidade e hierarquia, o edifício Comendador Chaves foi uma grande obra de arquitetura e de engenharia do início da década de 1930.



Imagens 151 e 152 – *Palacio Díaz*, Montevideu (1930) – Vázquez Barrière e Ruano. Fonte: Revista *Arquitectura*. Ano 16 (1930), nº 151, p.243 (esquerda). Edifício *Tapié*, Montevideu (1934) – Vázquez Echeveste. Fonte: Revista *Arquitectura*. Ano 20 (1934), nº 183, p.80 (direita).



Imagens 153 e 154 – *Palacio Rinaldi*, Montevideu (1929) – A. Isola e G. Armas. Fonte: Foto do Autor (esquerda – 2010). Edifício *El Mástil*, Montevideu (1933) – G. Vázquez Barrière e R. Ruano. Fonte: Foto do Autor (direita – 2010).

3.4 O edifício Paulino Chaves Barcellos (1934)

O edifício Paulino Chaves Barcellos, localizado à rua Mal. Floriano nº 72, próximo a rua dos Andradas, foi concebido a partir de um programa misto – comercial, serviço e residencial – distribuindo-se em três lojas e um restaurante no pavimento térreo, e um conjunto de apartamentos nos demais pavimentos, em um total de quatro por andar. Os apartamentos de frente possuem três dormitórios e os de fundos dois. Vale lembrar que o escritório da firma *Macchiavello & Rubio* funcionaria neste prédio.

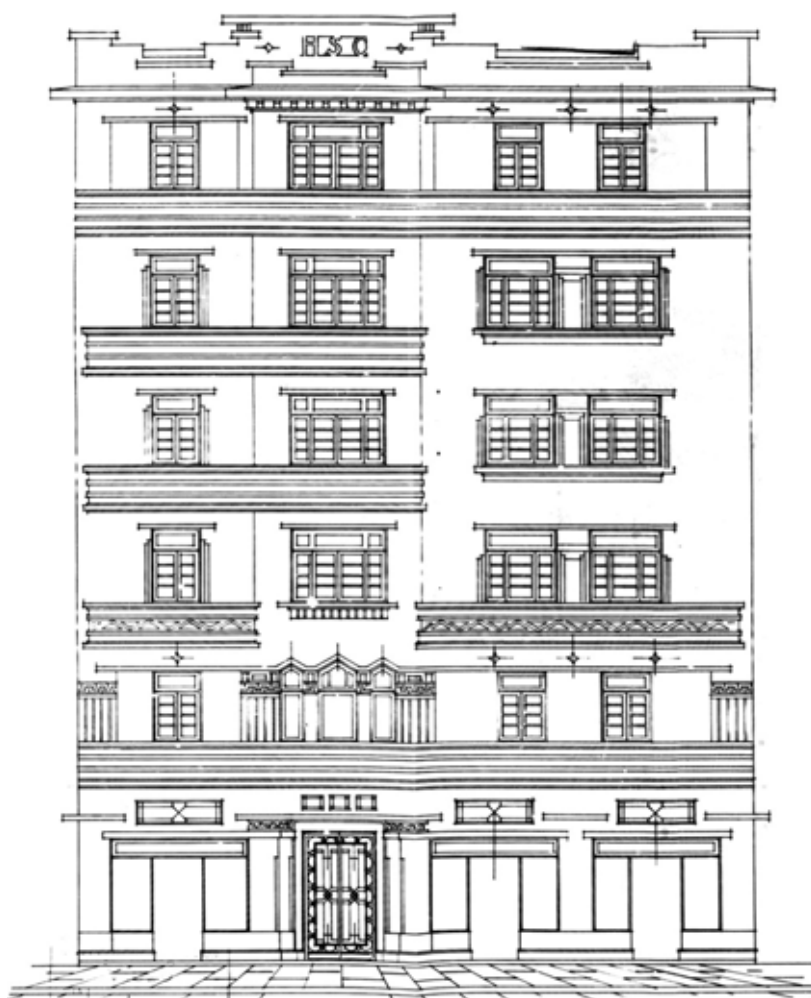


Imagem 155 – Edifício Paulino Chaves Barcellos – fachada, Porto Alegre (1934) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 058 – (1934) – projeto nº 3.923.

O edifício foi construído em um terreno de meio de quadra, de 16,60 m de frente, por 55,00 m de fundos, apresentando uma entrada auxiliar de serviço para o restaurante – pelos fundos – na rua Vigário José Inácio paralela à rua Mal. Floriano. Sua implantação se estende, basicamente, por todo o terreno com exceção de algumas áreas reservadas para ventilação e

iluminação ao longo de suas laterais. Sua fachada foi construída no alinhamento predial, ocupando toda a testada do lote, tipologia muito comum no centro da capital.

O edifício Paulino Chaves Barcellos não possui um eixo simétrico central de fachada em seu sistema de composição ao contrário do edifício Comendador Chaves e das edificações *Art Déco* de um modo geral. O acesso principal deslocado do eixo da edificação confere um caráter assimétrico ao conjunto, constituindo-se como um elemento incomum às características padrões do estilo.

A composição dos volumes de fachada proporciona a divisão em três planos verticais a partir de reentrâncias e saliências, as quais buscam um efeito de verticalização. Ao mesmo tempo, o destaque aos elementos decorativos lineares das sacadas confere horizontalidade, rivalizando com os planos verticais, causando um interessante efeito de movimento e dinamismo aos planos.



Imagem 156 – Edifício Paulino Chaves Barcellos – situação atual, Porto Alegre (1934) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Foto do Autor (2010).

O remate escalonado, o acesso principal e a composição diferenciada do primeiro pavimento hierarquizam a fachada dirigindo o olhar do espectador. Da mesma forma que no edifício Comendador Chaves, o repertório *Art Déco* se manifestou através dos elementos ornamentais, dos revestimentos em argamassa com formas simplificadas e geométricas, e dos relevos com desenhos marajoaras localizados no hall de entrada (imagem 159).

Destacam-se, em especial, os elementos decorativos do primeiro pavimento, onde se encontram diversas fontes de inspiração, como os elementos neoclássicos representados por colunatas e cornijas em versão estilizada e o conjunto de três janelas emolduradas de forma geométrica e escalonada, criando um elemento compositivo aos moldes da arquitetura *Art Déco*.



Imagem 157 – Edifício Paulino Chaves Barcellos – situação atual, Porto Alegre (1934) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Foto do Autor (2010).

Acredita-se que grande parte desses elementos decorativos era executada de forma artesanal, visto que uma das metas da arquitetura *Art Déco* era aliar as artes aplicadas à arquitetura, bem como o número expressivo de profissionais e oficinas de serralheria, marcenaria e escultores de cimento, vinculados ao mercado da construção civil daquela época, como as firmas, Henrique Tonon & Cia., Corona & Ghiriguelli, Vitorino Zani & Cia., Friederichs & Zuckermann, entre outros.



Imagem 158 – Edifício Paulino Chaves Barcellos – elementos decorativos, Porto Alegre (1934) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Foto do Autor (2010).



Imagem 159 – Edifício Paulino Chaves Barcellos – elemento decorativo interno – pavimento térreo, Porto Alegre (1934) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: BALDISSERA; GALLICCHIO; POSSELT, 2009, op. cit.

Outros elementos que se destacam nesta edificação são os vitrais, dispostos nos patamares das escadas e o revestimento externo executado em mica e argamassa, em uma coloração levemente rosada (imagens 160 e 161).



Imagens 160 e 161 – Edifício Paulino Chaves Barcellos – detalhe do revestimento externo e vitrais, Porto Alegre (1934) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: BALDISSERA; GALLICCHIO; POSSELT, 2009, op. cit.

O sistema de composição clássica configura o volume edificado em virtude da estruturação tripartida: o embasamento, marcado pelo grande friso decorativo horizontal que percorre toda a extensão da fachada; o corpo central, onde estão localizados os apartamentos; e o coroamento, em função de seu remate geométrico e escalonado.

O prédio possui um bloco de circulação localizado no centro dos pavimentos, de onde é possível distribuir as circulações horizontal e vertical – como escadas e elevadores – assim como permite criar áreas de luz que possuem a função de iluminar e ventilar os corredores. Nesta edificação, como no edifício Comendador Chaves, destaca-se o uso de equipamentos eletromecânicos. Seu sistema estrutural foi executado baseado na técnica construtiva do cimento armado em elementos de fundações, pilares, vigas e lajes de entre-pisos.

Ao contrário da composição da fachada, os arquitetos utilizaram um eixo de rebatimento simétrico horizontal para o desenvolvimento das unidades habitacionais. Com exceção do pavimento térreo, todos os outros se apresentam de forma regular e simétrica.



Imagem 162 – Edifício Paulino Chaves Barcellos – planta baixa térreo e pavimento tipo, Porto Alegre (1934) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 058 – (1934) – projeto nº 3.923.

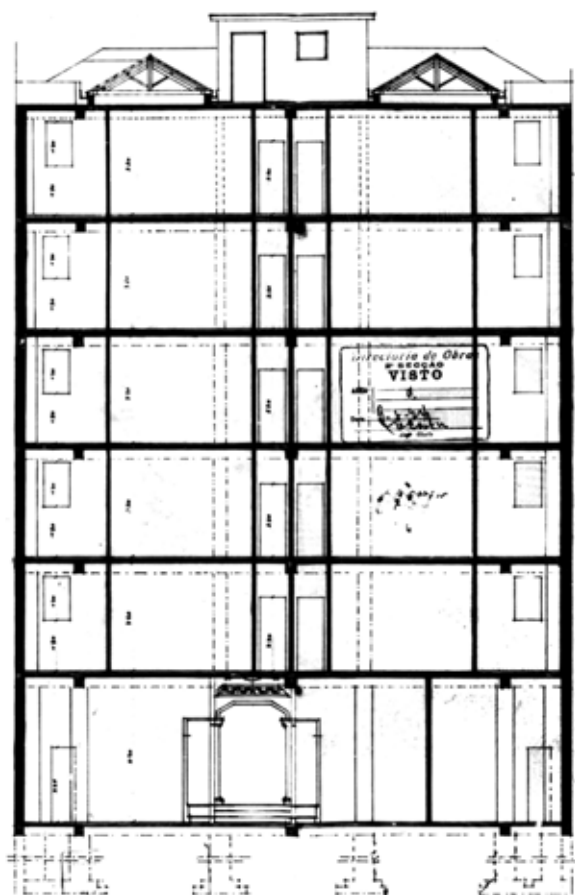


Imagem 163 – Edifício Paulino Chaves Barcellos – corte transversal, Porto Alegre (1934) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 058 – (1934) – projeto nº 3.923.

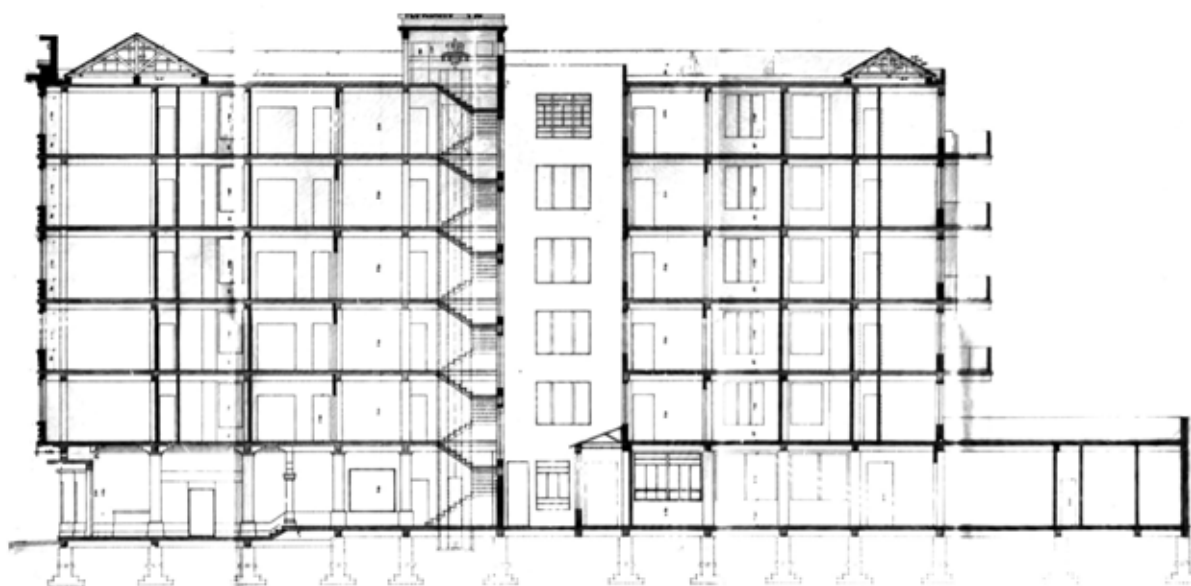


Imagem 164 – Edifício Paulino Chaves Barcellos – corte longitudinal, Porto Alegre (1934) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme nº 058 – (1934) – projeto nº 3.923.

Se comparado aos edifícios de apartamentos executados para Francisca Porto Sampaio – na rua Mal. Floriano e na avenida Borges de Medeiros – os apartamentos do edifício Paulino Chaves Barcellos apresentam uma organização espacial com entradas separadas destinadas ao setor social e de serviço, bem como uma distribuição fluída a partir do setor social, serviço e íntimo, alterando o modelo da *casa dos anos 1910*.

Essas modificações são fruto dos novos modos de morar que se tornaram mais frequentes nos projetos residenciais do final dos anos de 1920, sendo incorporadas nos edifícios de apartamentos da década de 1930. De acordo com Machado²⁸⁴,

[...] na distribuição do espaço, uma interessante inversão começa a tomar corpo com frequência, qual seja a colocação da zona de serviço próxima à entrada do apartamento e não mais nos fundos do mesmo. Grande descoberta possibilita uma ocupação mais eficiente do espaço. Decorrente de uma nova aceção da zona de serviço ao nível simbólico é natural que esta acabasse se traduzindo também ao nível espacial. Não há mais a necessidade de isolar esse ambiente no fundo da casa.

Este projeto apresenta, também, o compartimento chamado *fumoir*, “[...] denominação dada para o espaço ao lado da sala de jantar, local reservado para os homens e previsto para ser utilizado para conversas informais, após os jantares sociais²⁸⁵”. Como dito anteriormente, esta definição dos espaços materializava a separação dos ambientes da casa através do gênero, comum à sociedade do início do século XX.

O edifício Paulino Chaves Barcellos possui uma relação harmoniosa entre sua escala e proporção, na medida em que o ritmo dos elementos decorativos e o sistema de composição se desenvolvem ao longo de seu eixo assimétrico de fachada. A combinação dos volumes e a troca de planos conferem movimento ao corpo edificado e qualidade ao projeto arquitetônico.

²⁸⁴ MACHADO, 1998, op. cit., p.253.

²⁸⁵ Ibidem, p.257.

3.5 O edifício Alcaraz (1938)

O edifício Alcaraz, de Alexandre Alcaraz, foi projetado para ser construído na avenida Borges de Medeiros, esquina com a rua Riachuelo, próximo ao viaduto Otávio Rocha, um dos principais eixos de desenvolvimento urbano e arquitetônico da década de 1930, de alto valor imobiliário e comercial, e, que, a esta altura, já contava com edificações importantes como o edifício Piccardo (1935), do arquiteto Julius Lohweg, o edifício Guaspari (1936), de Fernando Corona, entre outros.

Construído no alinhamento predial, o edifício Alcaraz ocupa todas as dimensões do terreno, 42,00 m de frente pela avenida Borges de Medeiros, 5,70m a rua Riachuelo, e 4,60 m de fundos, configurando a tipologia arquitetônica típica de *rua corredor*.

Da mesma forma que as edificações analisadas anteriormente, o edifício Alcaraz foi concebido em função de um programa misto – comercial e residencial – muito comum às construções no centro da cidade, configurando um conjunto com seis pavimentos e dois terraços na cobertura.



Imagem 165 – Edifício Alcaraz – fachada, Porto Alegre (1938) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n°080 – (1938) – projeto n° 22.502.

No pavimento térreo foram localizados escritórios e lojas e, nos demais, apartamentos residenciais, dois por andar. No último pavimento, foram localizadas salas para depósito e um volume construído para a casa de máquinas do elevador, caixa d'água e bombas de recalque.

Este prédio possui um bloco central de circulação vertical formado pelo conjunto de escadas e elevador. Da mesma forma que nos edifícios Comendador Chaves e Paulino Chaves Barcellos, Macchiavello e Rubio utilizaram equipamentos eletromecânicos anexados à arquitetura.

As fachadas foram concebidas utilizando-se o sistema de composição clássico onde a simetria e a regularidade geométrica ordenavam o conjunto. A fachada da avenida Borges de Medeiros se desenvolveu baseada em um eixo de simetria central, que hierarquiza o conjunto marcando o acesso principal à edificação e o sistema de circulação vertical.

Sua fachada se divide em cinco planos articulados horizontal e verticalmente, partindo do centro para os cantos, definidos pelos elementos decorativos e pelas saliências e reentrâncias do bloco construtivo. Os frisos verticais que se desenvolvem ao longo dos blocos vizinhos ao corpo central são elementos típicos do vocabulário *Art Déco*, buscando o efeito de verticalidade da edificação. O mesmo tipo de elemento decorativo foi colocado horizontalmente nos blocos laterais proporcionando o efeito oposto, a medida em que confere horizontalidade às extremidades do conjunto.

Esta composição dos elementos proporciona plasticidade e movimento à fachada da edificação, monumentalizando o conjunto e fazendo-o parecer maior do que suas reais proporções. O ritmo e a repetição da sequência dos elementos de esquadrias é completamente rompido por esta estratégia de projeto. Outro elemento de destaque em sua fachada é a curvatura de esquina, elemento que proporciona um diálogo formal com a rua e sua inserção com o meio urbano.

A edificação está configurada em virtude de uma estruturação tripartida: o embasamento, claramente marcado pelo pavimento térreo a partir de sua entrada principal e dos ambientes comerciais; o corpo, onde estão localizados os apartamentos; e o coroamento, que apresenta um desenho geométrico e escalonado ao longo de seu eixo horizontal.

Comparando-se o edifício Alcaraz com outras edificações construídas em Porto Alegre, encontra-se uma semelhança com o sistema de composição do edifício Guaspari (1936), de Fernando Corona, construído, também, na avenida Borges de Medeiros dois anos antes do projeto da firma *Macchiavello & Rubio*.

No edifício Guaspari, destacam-se duas alas laterais cujas linhas horizontais imprimem o ritmo ao conjunto, ao mesmo tempo em que o bloco se eleva verticalmente –

disposto ao centro da edificação – marcando o acesso principal e indicando a circulação vertical constituindo-se como um elemento hierarquizador do conjunto. Da mesma forma, destaca-se o efeito das curvas executadas por Corona, em ambas as esquinas da edificação, conferindo movimento, dinamismo e plasticidade, à medida que evoca os ares da vanguarda expressionista nesses elementos arquitetônicos.

Observando-se o edifício Palmeiro (1934) de Monteiro Neto, pode-se notar a mesma tipologia de composição que se desenvolve ao longo do eixo horizontal, com uma das extremidades rematadas pelo elemento curvo, e o acesso principal hierarquizado em função do bloco de circulação vertical, constituindo o eixo de simetria vertical do sistema de composição.

As linhas fluídas dispostas horizontalmente separadas por um elemento vertical responsável pela simetria e hierarquização do conjunto, de certa maneira lembram a arquitetura náutica uruguaia, na medida em que sua imagem apresenta uma semelhança com as grandes embarcações da década de 1930, como se pode observar no prédio do *Yacht Club* (1934) localizado no *Porto de Buceo*, na *rambla Costanera*, destacando-se na paisagem montevidiana como um elemento estruturador da malha urbana.



Imagem 166 – Edifício Guaspari, Porto Alegre (1936) – Fernando Corona. Fonte: Revista do Globo. Ano 10 (1938), nº 236, p.38. Disponível em <<http://www.ipct.pucrs.br/cgi-bin/letras>>.



Imagem 167 – Edifício Palmeiro, Porto Alegre (1934) – Monteiro Neto. Fonte: RECORDAÇÕES DE PORTO ALEGRE. Brasil, Porto Alegre: Globo, 1935.



Imagem 168 – Edifício do *Yacht Club*, Montevideu (1934) – L. Crespi e J. Herrán. Fonte: Foto do Autor (2010).

No edifício Alcaraz nota-se, também, reminiscências formais da arquitetura desenvolvida para os pavilhões da Exposição Farroupilha de 1935, onde se destacam os volumes de traçados modernizantes que lembram figuras maquinistas.

O desenvolvimento do projeto segue as exigências do programa arquitetônico, agregando em uma mesma edificação áreas de comércio e habitação. Como visto no edifício Paulino Chaves Barcellos (1934), a organização espacial dos apartamentos setoriza a área de serviço em primeiro plano, próximo a entrada da edificação, situação completamente diferente do modelo da *casa dos anos 1910*, onde esta função estava localizada na parte posterior do prédio por ser considerada uma área de valor secundário. Sua distribuição interna é funcional partindo da cozinha, sala de jantar, dormitórios e banheiro.

Os apartamentos se desenvolvem de forma rebatida ao longo do eixo vertical, com três dormitórios e planta praticamente idêntica, com exceção à curvatura da esquina que imprime sua forma no dormitório correspondente.



Imagem 169 – Edifício Alcaraz – planta baixa térreo e pavimento tipo, Porto Alegre (1938) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio. Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n°080 – (1938) – projeto n° 22.502.

O esquema em planta é extremamente funcional e segue uma distribuição racional ao longo do seu eixo de circulação horizontal, que, neste caso, apesar de se apresentar como um longo corredor, não possui nenhuma relação espacial ao antigo corredor da casa colonial, desenvolvendo, em sequência, as áreas de serviço, social e íntimo.

A mesma tipologia arquitetônica de planta baixa desenvolvida em terrenos de dimensões estreitas, rebatida sobre o eixo vertical e com um programa misto – comercial e

residencial – se apresenta no edifício Guaspari, citado anteriormente, com a diferença de que este possui apartamentos com quatro dormitórios ao invés de dois, como o edifício Alcaraz.

O edifício Palmeiro, também, apresenta a mesma tipologia arquitetônica desenvolvida ao longo de um terreno estreito e com o eixo de rebatimento central, com a diferença de ser uma edificação com programa exclusivamente comercial, com lojas no térreo e salas comerciais nos demais pavimentos.

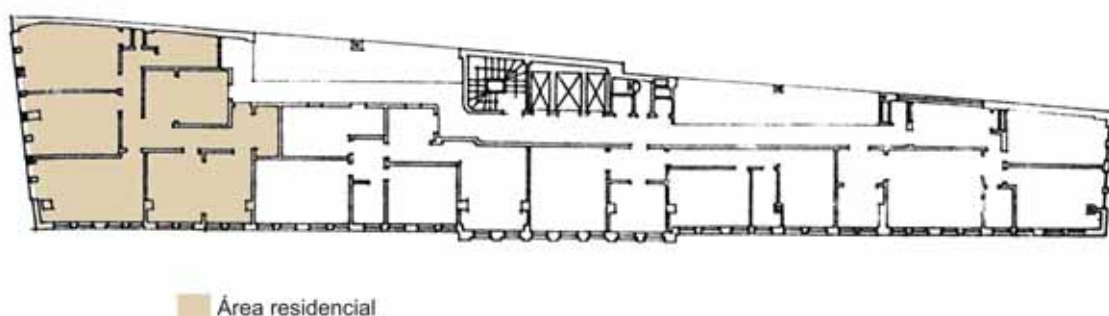


Imagem 170 – Edifício Guaspari – planta baixa pavimento tipo, Porto Alegre (1936) – Fernando Corona. Fonte: MACHADO, 1998, op. cit., p.485, vol.02.

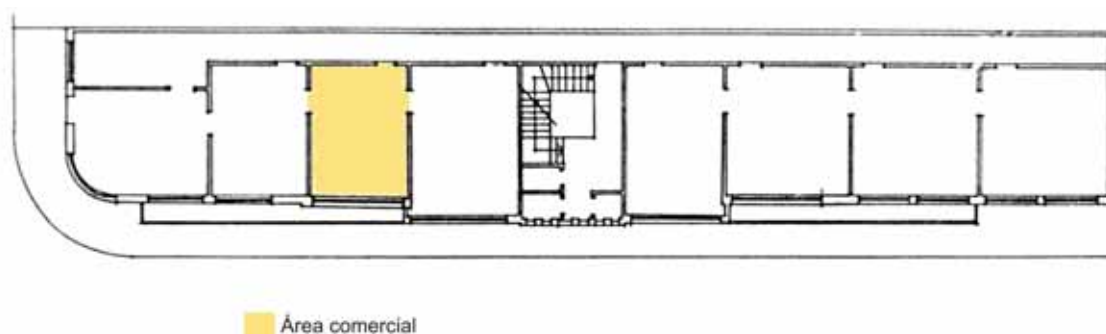


Imagem 171 – Edifício Palmeiro – planta baixa pavimento tipo, Porto Alegre (1934) – Monteiro Neto. Fonte: MACHADO, 1998, op. cit., p.426, vol.02.

Esta tipologia arquitetônica tornava-se uma alternativa viável frente às situações de projeto em terrenos estreitos e localizados em esquina. Esta estratégia proporcionava maior visibilidade ao bloco construtivo e aberturas em todas as compartimentações da fachada principal, ocasionando boa iluminação e ventilação.

O edifício Alcaraz foi projetado utilizando a técnica construtiva do cimento armado, formando um sistema estrutural de fundações, pilares, vigas e lajes de entre-piso e cobertura, como pode se observar no corte longitudinal (imagem 172).

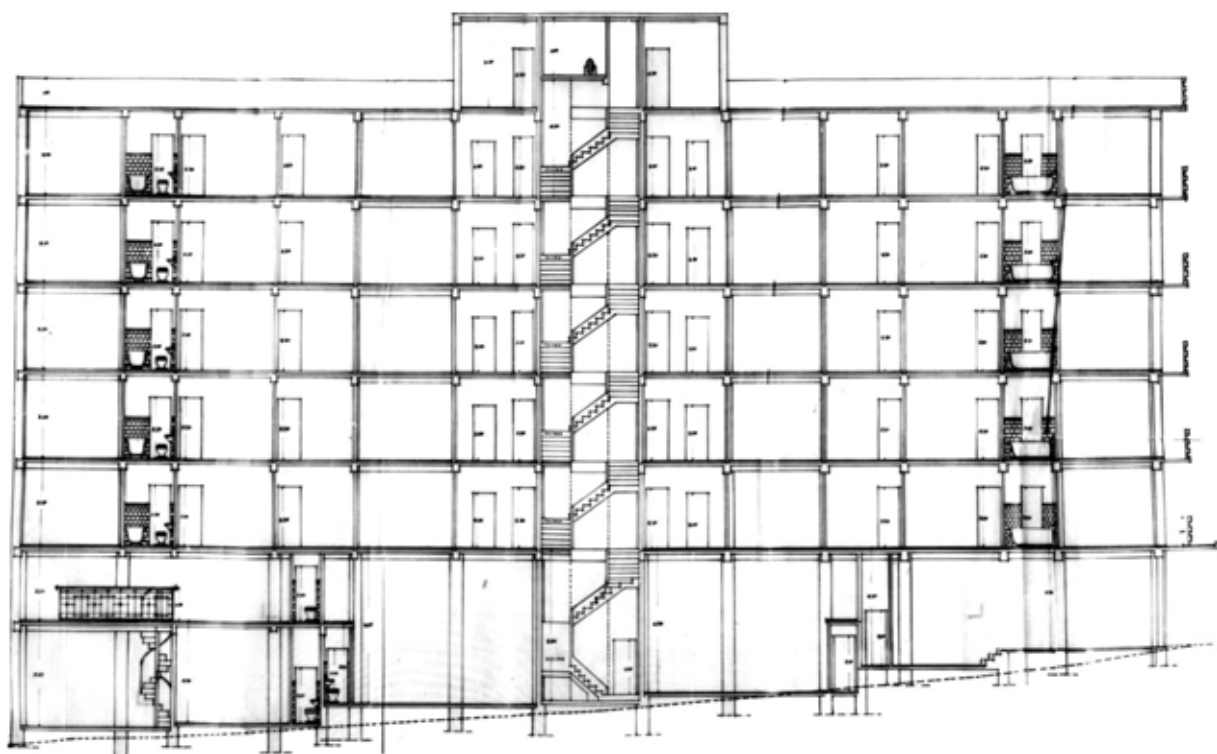


Imagem 172 – Edifício Alcaraz – corte longitudinal, Porto Alegre (1938) – Saul Macchiavello e Antonio Rubio.
 Fonte: Arquivo Municipal – microfilme n°080 – (1938) – projeto n° 22.502.

Pode-se dizer que esta obra possui uma relação harmoniosa entre sua escala, ritmo e proporção. Se comparado às obras analisadas anteriormente, nota-se, nesta edificação, uma exploração consciente dos planos verticais e horizontais, combinando volumes e agregando formas que conferem movimento e plasticidade ao conjunto.

Este projeto apresentou a modernidade arquitetônica em suas técnicas construtivas, nos equipamentos tecnológicos, em sua organização espacial, no programa arquitetônico, em sua verticalização e na inserção no contexto urbano. Se esta obra tivesse sido construída, em sua localização privilegiada, acredita-se que ela seria um referencial arquitetônico para a cidade de Porto Alegre, assim como foi o primeiro edifício Alcaraz em 1930 e os edifícios Comendador Chaves e o Paulino Chaves Barcellos, em 1933 e 1934, respectivamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo central dessa dissertação foi analisar o conjunto das obras de Saul Macchiavello e Antonio Rubio, produzido em Porto Alegre entre os anos de 1928 e 1938, identificando como o contexto de sua formação platina contribuiu para a arquitetura praticada por esses profissionais. Da mesma forma, analisou-se essas edificações com relação à sua organização espacial, às técnicas construtivas adotadas e a inserção no espaço urbano de Porto Alegre.

Para tanto, essa pesquisa propôs uma revisão da história da arquitetura, tendo como princípio um estudo sobre o fenômeno da modernidade, que permitiu compreendê-la como um novo conjunto de ideias e modos de civilização responsável pela criação de novas concepções de tempo e de espaço.

Pode-se dizer que, grosso modo, ao longo do século XIX, as cidades se tornaram campo de expressão da modernidade e de seu potencial inovador. Inúmeras experimentações arquitetônicas buscavam estabelecer uma nova estética para a construção civil tomando como base os novos programas e os materiais industrializados. Esse processo culminou, mais tarde, no desenvolvimento da arquitetura *Art Déco* e sua rápida disseminação pelos países do mundo ocidental.

A arquitetura *Art Déco* começou a ser praticada em Porto Alegre no final da década de 1920, período no qual a cidade passou por uma série de transformações em sua infraestrutura urbana. Este processo de renovação urbano e arquitetônico – iniciado por Otávio Rocha (1924-1928) e continuado por Alberto Bins (1928-1937) – tinha como objetivo abandonar o cenário de caráter historicista, através da re-estruturação da cidade e da implantação de um projeto moderno de acordo com as mudanças socioculturais que haviam alterado os modos de morar e viver daquela época. Essa re-estruturação contou com obras de aterros, ampliações nas redes de esgotos, abastecimento de água e escoamento pluvial; melhorias nos serviços de iluminação pública, telefonia, linhas de bondes e de tráfego em geral, entre outros.

Porto Alegre expandia-se verticalmente nas novas avenidas radiais, criadas a partir das reformulações urbanas que tiveram como modelo o *Plano Geral dos Melhoramentos* de Moreira Maciel. Avenidas como a Borges de Medeiros, a Otávio Rocha, a Alberto Bins e a Júlio de Castilhos, seriam os novos eixos de modernização, onde se destacariam as novas edificações.

A abertura de várias frentes de trabalho se tornou um campo fértil para as grandes empresas construtoras, instaladas na capital desde meados da década de 1920, assim como para os escritórios de arquitetura e a construção civil de um modo geral. Nesta época, basicamente, destacavam-se arquitetos de origem germânica, italianos, espanhóis, entre outros, e brasileiros formados no centro do país ou no exterior. Face ao mercado emergente, os arquitetos Saul Macchiavello e Antonio Rubio instalaram-se em Porto Alegre, onde realizaram importantes projetos.

O estudo sobre a arquitetura desenvolvida nas primeiras três décadas do século XX mostrou a diversidade de vertentes e estilos que buscavam se firmar frente ao projeto moderno de civilização. Com o enfraquecimento das formas historicistas perante as demandas e as necessidades da vida moderna nas cidades em processo de industrialização, as novas expressões arquitetônicas²⁸⁶, mesmo quando ainda carregavam alguns traços da tradição acadêmica, se apresentaram como modelos de transição entre o antigo e o novo. Portanto, essa arquitetura se dividia entre aquelas que buscavam soluções frente às necessidades do mundo moderno – a partir da utilização dos novos materiais e tecnologias, como o ferro, o aço e o cimento armado – e aquelas que permaneciam ligados à tradição, preservando soluções já consagradas desde meados do século XIX.

A arquitetura *Art Déco*, um dos caminhos dessa modernidade arquitetônica, apresentou-se, num primeiro momento, como um estilo luxuoso e opulento, com requinte em seu conjunto de elementos decorativos, como materiais nobres – tanto em revestimentos internos quanto em elementos de fachada – e trabalhos de serralheria, esculturas em baixo relevo, vitrais, entre outros, com alto nível de sofisticação, que variavam entre produções artesanais e industriais.

O estilo e a arquitetura *Art Déco* apresentaram a geometrização de seu traçado como o ponto de identificação com o pensamento moderno e os ideais da era da máquina, a partir de referências como o Cubismo, o Neoplasticismo, o Futurismo, entre outros, da mesma forma que se apropriou das novas técnicas e materiais de construção, amplamente utilizadas por Macchiavello e Rubio em suas edificações.

O *Art Déco* foi moderno porque se difundiu em nível internacional, assim como traduziu em suas linhas o *design* industrial, disseminando seu traçado geometrizar em diversos segmentos culturais da sociedade nos anos de 1920 e 1930, expressando-se de maneira simultânea na arquitetura, no cinema, na fotografia, no teatro, na dança, na

²⁸⁶ Vale lembrar que estas arquiteturas propuseram uma série de renovações nos aspectos formais, compositivos, espaciais, decorativos, programáticos, tecnológicos, entre outros.

cenografia, no *design* gráfico, na moda, na indústria, em objetos decorativos e domésticos como louças, esculturas, vestimentas, mobiliário, entre outros. Portanto, pode-se dizer que o *Art Déco* foi moderno porque proporcionou um novo modo de civilização e se integrou às novas necessidades sociais.

No Brasil e na América-Latina, de um modo geral, a arquitetura *Art Déco* passou por um processo de simplificação decorativa, eliminando ou substituindo grande parte dos elementos ornamentais, na medida em que se difundiu por diversas camadas sociais, permitindo que as mesmas se apropriassem de seus códigos, traduzindo-os, cada uma, a sua maneira. Nesse contexto, atendeu programas arquitetônicos em nível privado de uma classe média industrial e comercial – como prédios comerciais, prédios residenciais, apartamentos de aluguel e prédios mistos – bem como pelo poder público que a utilizou em programas renovadores – como hospitais, escolas, empresas públicas etc –, em que todos, de uma forma ou de outra, apropriaram-se dos signos da modernidade.

O estudo sobre o *Art Déco* mostrou o quanto esta arquitetura foi dinâmica em suas diferentes vertentes, versátil nas adaptações criadas que variavam de acordo com o uso das edificações e seus impactos no cenário urbano.

Por meio de uma visão geral sobre a arquitetura praticada por Saul Macchiavello e Antonio Rubio, observaram-se evidências da arquitetura produzida no Uruguai²⁸⁷ nos anos de 1920, como o neocolonial e o historicismo eclético, assim como, incursões em estilos “modernos”, a exemplo do *Art Déco*. A arquitetura *Art Déco*, além de ter sido praticada no mercado profissional daquele país, também foi desenvolvida em nível acadêmico, nos *ateliers* de projeto da Faculdade, como um dos tipos de modernidade arquitetônica, contribuindo para a disseminação do estilo.

O contexto arquitetônico uruguaio configurou-se como um dos fatores fundamentais no desenvolvimento dos projetos de Macchiavello e Rubio, pois aquele país, no tocante à arquitetura, estava imerso em um processo de renovação que buscava as formas adequadas para um novo padrão de visualidade que representasse esta modernidade. A clara influência *Art Déco* desses dois profissionais provém desse contexto, onde o estilo foi largamente utilizado em diversos tipos de programas antes de ser prática comum em Porto Alegre.

O cenário da arquitetura uruguaia da década seguinte, além de estabelecer uma continuidade dessas práticas, foi marcado por experimentações arquitetônicas baseadas na

²⁸⁷ Nas décadas de 1920 e 1930, essas diferentes arquiteturas também foram praticadas em outros países da América-Latina como Argentina, México, Cuba, entre outros.

modernidade corbusiana²⁸⁸, decorrente da visita do arquiteto suíço à Montevideu no ano de 1929.

Como visto anteriormente, o primeiro projeto de Macchiavello e Rubio registrado na Prefeitura de Porto Alegre foi a residência de **José M. Vasquez**²⁸⁹ (1928), em estilo neocolonial, uma obra claramente identificada com o âmbito de suas formações e com a arquitetura uruguaia praticada na década de 1920. Sabe-se que o estilo neocolonial foi uma vertente arquitetônica que proporcionou uma alternativa estilística frente ao historicismo eclético, ao mesmo tempo em que buscava legitimar-se como um tipo de arquitetura genuinamente Latino-Americana. Portanto, destaca-se o caráter renovador que esta residência assumiu no contexto do bairro Moinhos de Vento, onde, geralmente, concentravam-se prédios construídos aos moldes historicistas.

Na medida em que se avançou na análise²⁹⁰, foi possível observar que as primeiras obras executadas pela firma *Macchiavello & Rubio* foram residências unifamiliares, em que os arquitetos desenvolveram experimentações arquitetônicas introduzindo elementos de diversos estilos, como é o caso da residência de **Adroaldo Mesquita da Costa**²⁹¹ (1929). A primeira vista, esta edificação configurou-se como uma arquitetura historicista, no entanto, mostrou traços e elementos do neocolonial espanhol – como o minarete e a sacada que destacam a conformação de um torrão – assim como, a simplificação dos elementos decorativos e o coroamento composto por formas geométricas, pré-anunciavam o estilo *Art Déco*.

Em residências com mais de um pavimento, a organização espacial geralmente seguia o modelo das *Villas* europeias, setorizando as áreas íntimas para o andar superior e as áreas sociais e de serviço para os andares inferiores, com implantação ao centro do lote.

²⁸⁸ Esta vertente de modernidade arquitetônica não foi estudada por não fazer parte da arquitetura desenvolvida pela firma *Macchiavello & Rubio*, no período estabelecido.

²⁸⁹ Rua Barão de Santo Ângelo, nº 290 – Moinhos de Vento.

²⁹⁰ Na análise das obras microfilmadas foi possível detectar um estilo predominante no grafismo dos projetos – fachadas, plantas e cortes – pois os mesmos apresentavam um tipo característico de traçado. Esta característica se tornou uma ferramenta útil na busca entre as centenas de projetos microfilmados. Em um segundo momento quando se partiu para a investigação dessas edificações no espaço urbano, observou-se a forte descaracterização e o precário estado de conservação de alguns exemplares, e a demolição de muitas. Observou-se também, no decorrer da análise dos microfilmes da década de 1930, a forte presença de construções em madeira como residências de um ou dois pavimentos, tanto na zona central como em bairros afastados, assim como, mas em menor número, residências em alvenaria de um ou dois pavimentos. A forte atuação dos arquitetos e construtores descendentes de italianos e alemães chamou a atenção. No início da década de 1930 era comum a reconstrução de fachadas como uma maneira de modernizar o prédio, como a exemplo do projeto de Macchiavello e Rubio para a fábrica Genta Schmidt & Cia. Foi marcante o crescente aumento das construções de casas para aluguel. Com relação às plantas baixas, as tipologias arquitetônicas variavam entre o modelo de *casa dos anos 1910* e plantas com maior flexibilidade e articulação de volumes. Observou-se que o *Art Déco* começou a se destacar em prédios construídos nas áreas centrais.

²⁹¹ Rua Duque de Caxias, próximo ao antigo auditório Araújo Viana – ambos demolidos – Centro.

A modernidade arquitetônica nessas duas residências apresentou-se na técnica construtiva adotada pelos arquitetos. Através da execução de um sistema estrutural em cimento armado – fundações, vigas e lajes – foi possível criar terraços de cobertura eliminando, total ou parcialmente, os telhados, da mesma forma que ocorreu no edifício **Arturo Jamardo**²⁹² (1932), no edifício **Comendador Chaves – Hotel Carraro**²⁹³ (1933), na residência de **Fábio N. de Barros**²⁹⁴ (1933) e no projeto do edifício **Alcaraz**²⁹⁵ (1938).

Destacou-se, também, na residência de José M. Vasquez, o espaço destinado à garagem como um elemento inovador na organização espacial que apareceria, mais tarde, nas residências de **Carolina C. Arguimbau**²⁹⁶ (1930), **Arsênio Ferreira de Mattos**²⁹⁷ (1938) e **Pedro Paulo de Medeiros**²⁹⁸ (1938). Esse compartimento arquitetônico, um dos signos da modernidade do início do século passado, estava relacionado ao automóvel, uma ferramenta de transporte e prestígio social ligada às ideias de mobilidade, liberdade e velocidade; fornecendo, também, indícios do nível social desses clientes²⁹⁹.

Nas residências de **José C. Arguimbau**³⁰⁰ (1930) e Carolina C. Arguimbau (1930), os arquitetos imprimiram uma forte modernidade arquitetônica da mesma forma que fizeram Robert Wihan e Monteiro Neto em seus projetos expressionistas, nos anos de 1930 e 1931, respectivamente, citados no capítulo 01. A importância em ressaltar essas comparações é o antagonismo formal das vertentes arquitetônicas adotadas, pois se as residências de José e Carolina C. Arguimbau apresentaram uma modernidade que provinha da escola francesa *Art Déco* – mesmo que com alguns resquícios historicistas – os projetos de Wihan e Neto se contrapõem àquelas através de uma modernidade germânica, que, à época, exercia uma forte influência em Porto Alegre.

A geometrização das formas historicistas foi uma característica recorrente nas obras projetadas em anos seguintes, como no edifício **Alcaraz**³⁰¹ (1930), no edifício Arturo Jamardo (1932) e na casa Fábio N. de Barros (1933), na tentativa de imprimir traços de modernidade a

²⁹² Rua dos Andradas esquina Dr. Flores – Centro.

²⁹³ Avenida Alberto Bins esquina Dr. Flores – Centro.

²⁹⁴ Antiga praça São Manoel – hoje praça Maurício Cardoso – demolida – Moinhos de Vento.

²⁹⁵ Avenida Borges de Medeiros esquina rua Riachuelo – não construído – Centro.

²⁹⁶ Rua Santana esquina José Bonifácio – demolida – Farroupilha.

²⁹⁷ Rua Dona Inês quase esquina Protásio Alves – Petrópolis.

²⁹⁸ Rua Tobias Barreto – Partenon.

²⁹⁹ Durante o processo de investigação do conjunto das obras de Macchiavello e Rubio, destacou-se um interessante grau de proximidade familiar, ou o provável parentesco, entre alguns de seus clientes e entre os clientes e os arquitetos. Uma investigação detalhada sobre quem eram essas pessoas torna-se uma sugestão para trabalhos futuros, pois o tempo não permitiu o aprofundamento nesse sentido. Nas páginas da Revista do Globo observaram-se referências às atividades profissionais de alguns desses clientes: José M. Vasquez era diretor de uma empresa; Adroaldo Mesquita da Costa era político e Fábio N. de Barros era médico.

³⁰⁰ Rua Santana – demolida – Farroupilha.

³⁰¹ Rua Andrade Neves esquina Itapirú (rua 24h) – Centro.

essas edificações. Essa busca pela modernidade culminou na arquitetura desenvolvida para o edifício Comendador Chaves – Hotel Carraro (1933), que representou a obra de maior expressão e proporções, executada em estilo *Art Déco* pela firma *Macchiavello & Rubio*. Acredita-se que este processo de simplificação e mesclagem, entre os elementos do repertório historicista com elementos modernos, possa relacionar-se com a intenção de alguns arquitetos, em não causar rupturas bruscas, bem como, pela gradual aceitação dos novos modelos arquitetônicos pela sociedade portoalegrense do final dos anos de 1920.

No edifício Comendador Chaves, a modernidade destacou-se em virtude da incorporação de equipamentos eletromecânicos à arquitetura – como o elevador –, por seu sistema estrutural inteiramente executado em cimento armado, como também por seus materiais de revestimento externo em argamassa e mica – acabamento muito utilizado pela arquitetura *Art Déco*.

Construído em um dos locais de maior desenvolvimento urbano e econômico da década de 1930, o edifício Comendador Chaves também se destacou por sua inserção no espaço urbano na medida em que se tornou um referencial arquitetônico, formal e um elemento articulador de seu entorno imediato.

Nesse momento, é possível notar uma nova demanda solicitada aos arquitetos com relação às construções em área central: a verticalização do espaço edificado – um processo inerente à modernização da cidade, às novas demandas socioculturais e aos programas arquitetônicos, como edifícios comerciais, residenciais e mistos.

No edifício **Paulino Chaves Barcellos**³⁰² (1934) a modernidade arquitetônica se apresentou da mesma forma que no edifício Comendador Chaves – sistema estrutural em cimento armado, sistema de circulação vertical com elevador, elementos decorativos e os materiais de revestimento externo a base de argamassa e mica.

Nesta edificação, que divide funções comerciais e residenciais, destaca-se sua organização espacial que reproduz, em altura, o modelo das residências de classe alta, apresentando uma separação entre a entrada social e a de serviço, e a presença do gabinete e do *fumoir* – ambientes destinados ao público masculino, que demonstravam o grau de separação das funções entre os gêneros, muito comum no início do século passado. Este tipo de organização do espaço foi recorrente em todas as residências analisadas.

O repertório decorativo de fachada do edifício Paulino Chaves Barcellos mesclou elementos da cultura clássica de forma estilizada – como as colunatas e os capitéis – com

³⁰² Rua Mal. Floriano, nº 72 – Centro.

motivos modernos – como os frisos em *zigzag* – aos moldes da arquitetura *Art Déco*, bem como os vitrais com motivos abstratos, localizados ao longo das escadas. De um modo geral, esta edificação marcou o início do abandono do decorativismo que culminou na simplicidade formal dos edifícios de apartamentos executados para **Francisca Porto Sampaio**³⁰³ (1934 e 1936). Paralelamente a esta simplificação em sua arquitetura *Art Déco*, desenvolviam-se também, projetos em estilo neocolonial, como a exemplo da residência de Arsênio Ferreira de Mattos (1938).

Dessa forma, observando-se o conjunto das obras desses dois arquitetos até meados da década de 1930, pode-se dizer que sua arquitetura *Art Déco* apresentou um processo gradual de simplificação do repertório de elementos decorativos. Tal característica pode ser observada no projeto para o edifício Alcaraz (1938) e na residência de Pedro Paulo de Medeiros (1938), comparando-as aos edifícios Comendador Chaves e Paulino Chaves Barcellos, os quais possuíam um forte grau de decorativismo.

Como visto anteriormente, acredita-se que no edifício Alcaraz (1938), os arquitetos exploraram as referências das arquiteturas apresentadas nos pavilhões da Exposição Farroupilha (1935), no edifício Palmeiro (1934), e de obras desenvolvidas em Porto Alegre relacionadas às vertentes expressionistas, como o edifício Guaspari (1936), assim como na diversidade de modelos arquitetônicos de referentes náuticos praticados no Uruguai como o edifício do *Yacht Club* (1934), entre outros.

Portanto, as obras realizadas pela firma *Macchiavello & Rubio*, ente os anos de 1928 e 1938, mostraram três momentos distintos: de seu primeiro projeto em estilo neocolonial espanhol, passando por algumas experiências historicistas, até culminarem na prática de uma arquitetura *Art Déco*, estilo que, caracteristicamente, identificou-se com os signos da modernidade, de civilização e do progresso daquela época.

De um modo geral, as obras desses profissionais atenderam programas arquitetônicos em nível privado como residências unifamiliares, prédios residenciais, apartamentos de aluguel, prédios comerciais e mistos, localizados em zona central ou em desenvolvimento, como nos bairros Centro, Petrópolis, Moinhos de Vento, Auxiliadora, Partenon, Santana, Cidade Baixa, São Geraldo, entre outros.

Na maioria das obras analisadas nessa dissertação, os arquitetos utilizaram a tecnologia do cimento armado, para a execução de fundações, pilares, vigas, lajes de entropiso e cobertura – tanto em prédios residenciais e comerciais como em residências particulares.

³⁰³ Rua Mal. Floriano, n.º 441 – Centro.

Esta técnica construtiva que, no início do século XX, era considerada moderna permitia acrescentar um número maior de pavimentos às edificações tornando-as mais altas, desenvolvendo as dimensões do lote em altura, multiplicando-se os lucros, ao mesmo tempo em que representava o progresso da indústria da construção civil.

Em grande parte dos casos, observou-se que os materiais construtivos e decorativos utilizados foram tipicamente identificados com os estilos praticados e especialmente com a arquitetura *Art Déco*, como a exemplo dos revestimentos externos a base de argamassa e mica – que proporcionavam a imitação da pedra –; dos elementos decorativos, muitas vezes esculpidos em cimento; da utilização de peças em serralheria e carpintaria em portas, janelas e grades e vitrais desenhados a partir de formas abstratas e geométricas.

Nas páginas da Revista do Globo do início dos anos de 1930, foi possível observar uma série de anúncios publicitários de oficinas de serralheria, escultores em cimento, marcenarias, pintores, entre outros. Apesar das formas modernas, geométricas e puras, uma parte desses elementos decorativos era confeccionada de forma artesanal – uma das características do estilo *Art Déco* – buscando aliar as artes aplicadas à arquitetura. A outra parcela desses elementos provinha da indústria como os pré-fabricados de argamassa ou de gesso.

Outro aspecto importante a destacar, na arquitetura praticada durante os anos de 1920 e 1930, refere-se às diferentes tipologias de ocupação das edificações em relação aos lotes. Basicamente, os projetos desenvolvidos no centro da cidade – para edifícios comerciais ou residências – ocupavam, via de regra, todo o espaço do terreno, desenvolvendo-se em altura, ao contrário das residências particulares localizadas em bairros próximos do centro, onde as construções eram, de modo geral, centralizadas no lote.

As obras de Saul Macchiavello e Antonio Rubio fazem parte de um capítulo da história da arquitetura de Porto Alegre, momento no qual se implantava a renovação dos referenciais estéticos nos campos do urbanismo e da arquitetura, fundadores de um novo padrão de visualidade que estava conectado à dinâmica da cidade, com suas origens vinculadas ao fenômeno da modernidade. O *Art Déco* e as demais correntes modernizantes formaram um caminho em que os arquitetos puderam colaborar para a emergência da modernidade arquitetônica.

Vale lembrar que essa pesquisa, apesar de ter explorado um número variado de fontes, não se trata de uma abordagem exaustiva sobre o tema, tornando capaz a realização e o desenvolvimento de investigações futuras. Como exemplo, pode-se realizar um estudo sobre suas obras entre o período de 1938 a 1946 – último ano em que esses profissionais

trabalharam juntos – relacionando-as com o contexto construtivo da capital gaúcha e com as correntes arquitetônicas que acompanhavam o desenvolvimento da arquitetura na década de 1940.

Da mesma forma, pode-se ampliar o estudo comparativo entre a arquitetura de Saul Macchiavello e Antonio Rubio com aquela praticada por outros arquitetos em Porto Alegre, no Brasil, e até mesmo no exterior, como na Argentina, no México, em Cuba e no Uruguai, país em que esses profissionais se graduaram na Faculdade de Arquitetura.

REFERÊNCIAS

- I SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA. Brasil, Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro – SMU, 1997.
- I SIMPÓSIO DE PESQUISAS HISTÓRICAS DOS GRUPOS DE PESQUISA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DA PUC. Porto Alegre. 2005. Cd-Rom.
- IV ENCONTRO DE TEORIA E HISTÓRIA DA ARQUITETURA NO RIO GRANDE DO SUL. As Relações Arquitetônicas do Rio Grande do Sul com os Países do Prata. Brasil, Santiago: URI, 2001.
- ALICE, Edson Z. **Modernidade, Art Déco e as Salas de Cinema em Porto Alegre** [15 abr. 2008]. Entrevistador: Rogério P. Dias de Oliveira. Porto Alegre: PUCRS, 2008. 1 arquivo MP3 (45 min), estéreo.
- APOLO, Juan Carlos. **Talleres: trazos y señas**. Uruguay, Montevideo: Universidad de La Republica, 2006.
- ARANA, Mariano; GARABELLI, Lorenzo. **Arquitectura Renovadora en Montevideo 1915-1940**. Uruguay, Montevideo: Fundacion de Cultura Universitaria, 1995.
- ARANA, Mariano; MAZZINI, Andrés; PONTE, Cecília; SCHELOTTO, Salvador. **Arquitectura y Diseño: Art Déco em el Uruguay**. Uruguay, Montevideo: Editorial dos Puntos, 1999.
- ARANA, Mariano, MAZZINI, Andrés; PONTE, Cecília; SCHELOTTO, Salvador. **Guias Elarqa de Arquitectura** – tomos V, VI e VII. Uruguay, Montevideo: Editorial dos Puntos, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. Brasil, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **O Materialismo Racional**. Portugal, Lisboa: Edições 70, 1990.
- BAKER, Geoffrey Howard. **Análisis de la Forma: urbanismo y arquitectura**. México, DF: Ediciones Gustavo Gili, 1991.
- BALDISSERA, Natalí; GALLICCHIO, Anna Luiza; POSSELT, Thiago. *Art Déco em Porto Alegre através das obras de Saul Macchiavello e Antonio Rubio*. VI Mostra de Pesquisa da Graduação – PUCRS. Brasil. Porto Alegre: PUCRS, 2009.
- BANHAM, Reyner. **Teoria e Projeto na Primeira Era da Máquina**. Brasil, São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BAUMER, Franklin. **O Pensamento Europeu Moderno**. Portugal, Lisboa: Edições 70, 1990. Vol.1/2.

BAYER, Patricia. **Art Deco Architecture**: design, decoration and detail from the twenties and thirties. United States of America, New York: Thames and Hudson, 1999.

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. Brasil, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BENÉVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. Brasil, São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **História da Cidade**. Brasil, São Paulo: Perspectiva, 2003.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é Sólido Desmancha no Ar**: a aventura da modernidade. Brasil, São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BONILLA, Francisco. **A Arquitetura Uruguaia e o Ensino na Faculdade de Arquitetura de Montevideu nas Décadas de 1920 e 1930**. [27 out. 2009]. Entrevistador: Rogério P. Dias de Oliveira. Porto Alegre: PUCRS, 2009. 01 arquivo MP3 (45 min), estéreo.

BRASIL. Decreto nº 23.569, de 11 de dezembro de 1933. Dispõe sobre o Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia, subordinando o exercício das profissões ditas. Disponível em: <<http://www.confea.org.br>>. Acesso em: 15 mar. 2008.

BRAUDEL, Fernand. **História e Ciências Sociais**. Portugal, Lisboa: Editorial Presença, 1990.

BREGATTO, Paulo Ricardo (org.) **Documentos de Arquitetura**: traços & pontos de vista. Brasil, Canoas: ULBRA, 2005.

BROWNE, Enrique. **Otra Arquitectura en América Latina**. México: Gustavo Gili, 1982.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. Brasil, São Paulo: Perspectiva, 2003.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: história e imagem. Brasil, Bauru: EDUSC, 2004.

CANEZ, Anna Paula. **Fernando Corona e os Caminhos da Arquitetura Moderna em Porto Alegre**. Brasil, Porto Alegre: Uniritter, 1998.

CANEZ, Anna Paula; CAIXETA, Eline; CARUCCIO, Margot; LIMA, Raquel; MAGLIA, Viviane. **Acervos Azevedo Moura & Gertum e João Alberto**: imagem e construção da modernidade em Porto Alegre. Brasil, Porto Alegre: Uniritter, 2004.

CARRÉ, José P. **Meditaciones sobre la Formacion del Arquitecto**. In: UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA. Anales de la Facultad de Arquitectura: 1938-1939. Uruguay, Montevideo, 1940.

CARDOSO, Luiz Antônio Fernandes; OLIVEIRA, Olívia Fernandes. (Org) **(Re) Discutindo o Modernismo**: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil. Brasil, Salvador: Graphite, 1997.

CATÁLOGO ARQUITETURA COMEMORATIVA DA EXPOSIÇÃO DO CENTENÁRIO FARROUPILHA, 1935. Brasil, Porto Alegre: Projeto UNIARQ – UFRGS, 1999.

CAVALCANTI, Lauro. **Guia de Arquitetura 1928 – 1960**. Brasil, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. Brasil, São Paulo: Petrópolis, 1994.

CERWINSKE, Laura. **Tropical Déco: the architecture and design of old Miami Beach**. United States, New York: Rizzoli, 1981.

CESA FILHO, Paulo. **Pinturas, Caricaturas, Máculas versus Expressão, Identidade, Memória**. In: *Arquitetura & Urbanismo: posturas, tendências & reflexões*. Brasil, Porto Alegre: Edipucrs, 2006, p.259-265.

CHING, Francis D. K. **Arquitetura: forma, espaço e ordem**. Brasil, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Dicionário Visual de Arquitetura**. Brasil, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHOAY, Françoise. **O Urbanismo: utopias e realidades, uma antologia**. 6ªed. Brasil, São Paulo: Perspectiva, 2007.

COLLINS, Peter. **Los Ideales de la Arquitectura Moderna; su evolución: 1750-1950**. 5ªed. Espanha, Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e Tradição Clássica: ensaios sobre arquitetura**. Brasil, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CRUZ, Cláudio. **Literatura e Cidade Moderna: Porto Alegre 1935**. Brasil, Porto Alegre: Edipuc, 1994.

CURTIS, Willian J. R. **Arquitetura Moderna desde 1900**. Brasil, São Paulo: Bookman Companhia, 2008.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, Escolas e Movimentos: guia enciclopédico da arte moderna**. Brasil, São Paulo: Cosac Naify, 2003.

DE MASI, Domenico. **A Emoção e a Regra: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950**. 8ªed. Brasil, Rio de Janeiro: José Olimpo, 2000.

DOBERSTEIN, Arnaldo. **Estatuários, Catolicismo e Gauchismo**. Brasil, Porto Alegre: Edipuc, 2002.

DOMENACH, Jean-Marie. **Abordagens à Modernidade**. Portugal, Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

UCHER, Robert. **Características dos Estilos**. São Paulo: Martins fontes, 1992.

ESKINAZI, Davit. **A Arquitetura da Exposição Comemorativa do Centenário Farroupilha de 1935**: e as bases do projeto moderno no Rio Grande do Sul. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Brasil, Porto Alegre, 2003.

FIORI, Renato Holmer. **Arquitetura Moderna e Ensino de Arquitetura**: os cursos em Porto Alegre de 1945 a 1951. Dissertação (Mestrado em História) - Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Brasil, Porto Alegre, 1992.

FRAMPTON, Kenneth. **História Crítica da Arquitetura Moderna**. Brasil, São Paulo: Martins Fontes, 2003.

GÉA, Lúcia Segala. **O Espaço da Casa**: arquitetura residencial da elite porto-alegrense 1893-1929. Dissertação (Mestrado em História) – Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Brasil, Porto Alegre, 1995.

GIEDION, Sigfried. **Espaço, Tempo e Arquitetura**. Brasil, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GLANCEY, Jonathan. **20Th Architecture**: the structures that shaped the century. United States, New York: The Overlook Press, 1998.

GÖSSEL, Peter; LEUTHÄUSER, Gabriele. **Arquitetura no Século XX**. Alemanha, Köln: Taschen, 1996.

GROPIUS, Walter. **Bauhaus**: nova arquitetura. Brasil, São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUTIÉRREZ, Ramón (coord.). **Arquitectura Latinoamericana em el Siglo XX**. Espanha, Madrid: Lunwerg editores, 1998.

HABERMAS, Jürgen. **O Discurso Filosófico da Modernidade**. Portugal, Lisboa: Dom Quixote, 1990.

HERTZBERGER, Herman. **Lições de Arquitetura**. Brasil, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HILLIER, Bevis. **Art Deco Style**. England, London: Phaidon, 1997.

HITCHCOCK, Henry-Russell. **Arquitectura de los Siglos XIX y XX**. Espanha, Barcelona: Ediciones Cátedra, 1998.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Brasil, Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

INTENDÊNCIA MUNICIPAL DE MONTEVIDEO. **Guía Arquitectónica y Urbanística de Montevideo**. 4ª ed. Uruguay, Montevideo: Intendência Municipal de Montevideo, 2010.

JORNAL DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Brasil, Porto Alegre.

JORNAL CORREIO DO POVO. Brasil, Porto Alegre.

KERN, Maria Lúcia Bastos. **A Modernidade e o Mito do Sagrado em Arte**. In: I Simpósio de Pesquisas Históricas dos Grupos de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em História da PUC, 2005. Cd-Rom.

_____. Arte e Ideologia: o modernismo nos anos 20. **Revista Estudos Ibero-Americanos**, Brasil, Porto Alegre, v. 09, n. 01 e 02, p. 175-190, 1983.

_____. Tradição e Modernidade. **Revista Estudos Ibero-Americanos**, Brasil, Porto Alegre, v. 31, n. 02, p. 07-22, 2005.

KERN, Maria Lúcia Bastos; BULHÕES, Maria Amélia. **A Semana de 22 e a Emergência da Modernidade no Brasil**. Brasil, Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

KHAN, Hasan-Uddin. **Estilo Internacional: arquitetura moderna de 1925 a 1965**. Alemanha, Köln: Taschen, 1999.

KLEIN, Dan. **In the Deco Style**. England, London: Thames and Hudson, 1991.

KOTHER, Beatriz; FERREIRA, Mário dos Santos; BREGATTO, Paulo R. (Org.) **Arquitetura & Urbanismo: posturas, tendências & reflexões**. Brasil, Porto Alegre: Edipucrs, 2006.

LAROUSSE. **Histoire de France: de 1715 a 1962**. France, Paris: Larousse, 1968.

LE CORBUSIER. **A Arte Decorativa**. Brasil, São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Por uma Arquitetura**. Brasil, São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. **Precisões: sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo**. Brasil, São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. **História: novos problemas**. Brasil, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

LEFEBVRE, Henri. **Introdução à Modernidade: prelúdios**. Brasil, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

LEMME, Arie Van de. **Guia de Art Déco**. Portugal, Lisboa: Estampa, 1996.

LEPETIT, Bernard. **Por uma Nova História Urbana**. Heliana Angotti Salgueiro (org.). Brasil, São Paulo: Edusp: 2001.

LIMA, Raquel Rodrigues. **Edifícios de Apartamentos: um tempo de modernidade no espaço privado. Estudo da radial Independência/24 de Outubro – Porto Alegre nos anos 50**. Tese (Doutorado em História) – Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil, Porto Alegre, 2005.

_____. Os Modos de Morar em Porto Alegre. In: **Arquitetura & Urbanismo: posturas, tendências & reflexões**. Brasil, Porto Alegre: Edipucrs, 2006. p.321-337.

LORENZO, Antonio Amado. **Arquitetura Art Decó Americana**. In: Documentos de Arquitetura: traços & pontos de vista. Brasil, Canoas: ULBRA, 2005.

LUCCAS, Luis Henrique Haas. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre**: sob o mito do “gênio artístico nacional”. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Brasil, Porto Alegre, 2004.

MACHADO, Nara Helena Naumann. **A Arquitetura Moderna em Porto Alegre**: os contravertidos e íngremes começos e alguns diálogos possíveis. In: Arquitetura & Urbanismo: posturas, tendências & reflexões. Brasil, Porto Alegre: Edipucrs, 2006, p.239-258.

_____. **A Exposição do Centenário Farroupilha**: ideologia e arquitetura. Dissertação (Mestrado em História) – Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil, Porto Alegre, 1990.

_____. **Modernidade, Arquitetura e Urbanismo**: o centro de Porto Alegre (1928-1945). Tese (Doutorado em História) – Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, Brasil, Porto Alegre, 1998. Volumes 01 e 02.

_____. **Modernidade, Art Déco e as Salas de Cinema em Porto Alegre** [20 jun. 2008]. Entrevistador: Rogério P. Dias de Oliveira. Porto Alegre: PUCRS, 2008. 1 arquivo MP3 (45 min), estéreo.

MAENZ, P. **Art Déco**: 1920-1940. Espana, Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

MARGENAT, Juan Pedro. **Arquitetura Art Deco en Montevideo (1925-1950)**: cuando no todas las catedrales eran blancas. Uruguay, Montevideo: Mercur S.A., 1994.

_____. **Barcos de Ladrillo**: arquitetura de referentes náuticos en Uruguay 1930-1950. Uruguay, Montevideo: Mercur S.A., 2001.

MARTÍNEZ, Alfonso Corona. **Ensaio Sobre o Projeto**. Brasil, Brasília: Editora UNB, 2000.

MATTAR, Leila Nesralla. **Porto Alegre**: Voluntários da Pátria e a experiência da rua plurifuncional (1900-1930). Dissertação (Mestrado em História) – Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Brasil, Porto Alegre, 2001.

_____. **Voluntários da Pátria**: os múltiplos tempos de uma rua. In: Arquitetura & Urbanismo: posturas, tendências & reflexões. Brasil, Porto Alegre: Edipucrs, 2006. p.176-185.

MENEGOTTO, Renato. **Cidade Baixa**: pela manutenção dos cenários de um bairro tradicional de Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em História) – Filosofia e Ciências Humanas, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Brasil, Porto Alegre, 2001.

MONOGRAFIAS ELARQA. **Mauricio Cravotto**. Uruguay, Montevideo: Editorial dos Puntos, 1995.

MONTEIRO, Charles. **A Inscrição da Modernidade no Espaço Urbano de Porto Alegre: 1924 – 1928**. Brasil, Porto Alegre, 1992.

_____. **Porto Alegre, Urbanização e Modernidade: a construção social do espaço urbano**. Brasil, Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Existencia, Espacio y Arquitectura: nuevos caminos em arquitectura**. España, Barcelona: Juvenil, 1975.

OLIVEIRA, Rogério Pinto Dias de. **Conservação, Restauração e Intervenção em Arquiteturas Patrimoniais**. Monografia (Especialização em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Brasil, Porto Alegre, 2007.

ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade: a França no século XIX**. Brasil, São Paulo: Brasiliense, 1991.

PANIZZI, Wranna; ROVATTI, João. (org). **Estudos Urbanos: Porto Alegre e seu Planejamento**. Brasil, Porto Alegre: UFRGS, Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1993.

PAPIEAU, Isabelle. **L'Art Déco: une esthétique émancipatrice**. France, Paris: L'Harmattan, 2009.

PARIS. **Histoire d'une Ville**. France, Paris: Librairie Hachette, 1993.

PEHNT, Wolfgang. **La Arquitectura Expressionista**. España, Barcelona: Gustavo Gili, 1975.

PESAVENTO, Sandra J. **Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX**. Brasil, São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Memória Porto Alegre: espaços e vivências**. Brasil, Porto Alegre: UFRGS, 1991.

_____. **O Espetáculo da Rua**. Brasil, Porto Alegre: UFRGS/PMPA, 1992.

PEVSNER, Nikolaus. **Origens da Arquitetura Moderna e do Design**. Brasil, São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PFEIFFER, Bruce Brooks. **Frank Lloyd Wright**. Alemanha, Köln: Taschen, 2007.

PIÑÓN, Helio. **Teoria do Projeto**. Brasil, Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2006.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. **Orientações para apresentação de citações em documentos segundo NBR 10520**. Disponível em: <<http://www3.pucrs.br/biblioteca>>. Acesso em 03 ago. 2009.

PORTO ALEGRE. **Álbum**. Brasil, Porto Alegre: Pedro Carvalho, 1931.

PREFEITURA MUNICIPAL DE PORTO ALEGRE. Arquivo Municipal da Prefeitura de Porto Alegre. Brasil, Porto Alegre.

_____. **Porto Alegre**: retrato de uma cidade 1940. Brasil, Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940.

_____. **Porto Alegre**: biografia de uma cidade. Brasil, Porto Alegre: Tipografia do Centro S.A, 1940.

PREFEITURA MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO. **Guia da Arquitetura Art Déco no Rio de Janeiro**. Brasil, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

RAMOS, Jorge. **Buenos Aires déco: a outra modernidade**. In: I SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA. Brasil, Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro – SMU, 1997.

RECORDAÇÕES DE PORTO ALEGRE. Brasil, Porto Alegre: Globo, 1935.

REVISTA ARQUITECTURA. Uruguay, Montevideo: Oficinas Washington, 1914-1938.

REVISTA DA ESCOLA DE ENGENHARIA DE PORTO ALEGRE – EGATEA Volume Primeiro 1914-1915. Brasil, Porto Alegre: Escola de Engenharia, 1915.

REVISTA DO GLOBO. Brasil, Porto Alegre: Globo. Disponível em <<http://www.ipct.pucrs.br/cgi-bin/letras>>. Acesso em 10 jun. 2008.

REVISTA ELARQA. Uruguay, Montevideo: Editorial dos Puntos, 1995-2005.

REIS, Antônio T. **Repertório, Análise e Síntese**: uma introdução ao projeto arquitetônico. Brasil, Porto Alegre: UFRGS, 2002.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Quadro da Arquitetura no Brasil**. Brasil, São Paulo: Perspectiva, 1983.

RODRIGUES, Eduardo Luiz; NAVARRO, Pepe. **La Habana**: arquitectura del siglo XX. España, Barcelona: Blume, 1998.

SALGUEIRO, Heliana Angotti (org.) **Cidades Capitais do Século XIX**: racionalidade, cosmopolitismo e transferência de modelos. Brasil, São Paulo: Edusp, 2001.

SCHELOTTO, Salvador. **Uma Abordagem do Art Déco no Uruguai**. In: I SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA. Brasil, Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro – SMU, 1997.

SCHLEE, Andrey Rosenthal. **A Arquitetura Renovadora de Montevideú**: tradición y regionalismo. In: As Relações Arquitetônicas do Rio Grande do Sul com os Países do Prata. Brasil, Santiago: URI, 2001.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil**: 1900-1990. Brasil. São Paulo: Edusp, 1997.

_____. Modernidade Pragmática: uma arquitetura dos anos 1920/40 fora dos manuais. **Projeto Design**. Brasil, São Paulo, nº 191, p.73-84, nov. 1995.

SEGRE, Roberto. **América Latina fim de Milênio: raízes e perspectivas de sua arquitetura.** Brasil, São Paulo: Nobel, 1991.

_____. **Havana Déco: alquimia urbana da primeira modernidade.** In: I SEMINÁRIO INTERNACIONAL ART DÉCO NA AMÉRICA LATINA. Brasil, Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro – SMU, 1997.

_____. **O Sonho da Modernidade na América Latina: divergências e consonâncias do ideal racionalista.** In: (Re) Discutindo o Modernismo: universalidade e diversidade do movimento moderno em arquitetura e urbanismo no Brasil. Brasil, Salvador: Graphite, 1997.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. **Eclectismo y Vanguarda: el caso de la arquitectura moderna em catalunia.** España, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

SOUZA, Célia Ferraz; MÜLLER, Dóris Maria. **Porto Alegre e sua Evolução Urbana.** Brasil, Porto Alegre: UFRGS, 1997.

SPÓSITO, Ernesto. Centenario Moderno. **Apuntes.** Uruguay, Montevideo, vol. 19, nº 02, p.274-283, 2006.

STUMVOLL, Denise; MENEZES, Naida (org.) **Memória Visual de Porto Alegre 1880-1960.** Brasil, Porto Alegre: Palloti - Caixa Econômica Federal - Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, 2007.

TIETZ, Jürgen. **História da Arquitetura: do século XX.** Alemanha, Colônia: Könemann, 2000.

TOURAINÉ, Alain. **Crítica da Modernidade.** Brasil, Petrópolis: Vozes, 5ª ed., 1998.

UNES, Wolney. **Identidade Art Déco de Goiânia.** Brasil, São Paulo: Ateliê, 2001.

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA. **Anales de la Facultad de Arquitectura: 1938-1939.** Uruguay, Montevideo: Urta & Curbelo, 1940.

_____. **Anales de la Facultad de Arquitectura: 1941.** Uruguay, Montevideo: Urta & Curbelo, 1942.

VITRUVIUS. Universo Paralelo de Arquitetura e Urbanismo. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br>>. Acesso em 04 mar. 2007.

XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. **Arquitetura Moderna em Porto Alegre.** Brasil, São Paulo: PINI, 1987.

ZEQUEIRA, Maria E. M.; FERNÁNDEZ, Eduardo L. R. **La Habana: guia de arquitectura.** España, Sevilla: 2009.

ZEVI, Bruno. **Saber Ver a Arquitetura.** 6ª ed. Brasil, São Paulo: Martins Fontes: 2009.

WARCHAVCHIK, Gregori. **Arquitetura do Século XX: e outros escritos**. Brasil, São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

WEIMER, Günter. **Arquitetos e Construtores no Rio Grande do Sul: 1892-1945**. Brasil, Santa Maria: UFSM, 2004.

_____. **Arquitetos Imigrantes no Rio Grande do Sul**. In: *Arquitetura & Urbanismo: posturas, tendências & reflexões*. Brasil, Porto Alegre: Edipucrs, 2006, p.111-125.

_____. (org.) **Arquitetura: história, teoria e cultura**. Brasil, São Leopoldo: Unisinos, 2000.

_____. **Arquitetura Erudita da Imigração Alemã**. Brasil, Porto Alegre: Edições EST, 2004.

_____. **Arquitetura Modernista em Porto Alegre entre 1930 e 1945**. Brasil, Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1998.

_____. **A Vida Cultural e a Arquitetura na República Velha Rio-Grandense: 1889-1945**. Brasil, Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

_____. **Levantamento de Projetos Arquitetônicos em Porto Alegre: 1892 a 1957**. Brasil, Porto Alegre: Prefeitura Municipal de Porto Alegre - PROCEMPA, 1998.

_____. **Relações Arquitetônicas entre o Rio Grande do Sul e o Prata**. In: *As Relações Arquitetônicas do Rio Grande do Sul com os Países do Prata*. Brasil, Santiago: URI, 2001.

WEIZENMANN, Jamile Maria da Silva. **A Arquitetura de Román Fresnedo Siri: 1938-1971**. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Brasil, Porto Alegre, 2008.